



HAL
open science

Don Juan en France au XXe siècle : réécritures d'un mythe.

Aurélia Gournay

► **To cite this version:**

Aurélia Gournay. Don Juan en France au XXe siècle : réécritures d'un mythe.. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030081 . tel-00975274

HAL Id: tel-00975274

<https://theses.hal.science/tel-00975274>

Submitted on 8 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED120 – Littérature française et comparée
UFR Littérature, Linguistique, Didactique (LLD)

Thèse de doctorat en littérature générale et comparée

Aurélia GOURNAY

**DON JUAN EN FRANCE AU XX^{ÈME} SIÈCLE :
RÉÉCRITURES D'UN MYTHE**

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur émérite Daniel-Henri Pageaux

Soutenue le lundi 1^{er} juillet 2013

Jury :

M. Daniel-Henri Pageaux, Professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle, Paris III.
Mme Véronique Gély, Professeur à l'Université Paris-Sorbonne, Paris IV.
M. Robert Smadja, Professeur émérite à l'Université d'Orléans.
M. Philippe Daros, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle, Paris III.

Résumé

Né en 1630, sous la plume du moine espagnol Tirso de Molina, le personnage de Don Juan n'a cessé d'inspirer les auteurs, au point de devenir un véritable mythe littéraire. On ne saurait, désormais, l'évoquer sans mentionner quelques œuvres majeures, telles que le *Dom Juan* de Molière ou le *Don Giovanni* de Mozart. S'il est difficile de trouver, au 20^{ème} siècle, des réécritures du scénario mythique susceptibles de rivaliser avec ces illustres noms, il est indéniable que ce dernier demeure productif. La France offre, à elle seule, des preuves de cette vitalité. En effet, l'histoire de Don Juan continue à inspirer les auteurs. Elle semble même avoir conquis de nouveaux genres littéraires : longtemps cantonné au théâtre, c'est, pourtant, dans le genre romanesque que le héros mythique trouve actuellement ses traitements les plus originaux.

Mais ces réécritures littéraires sont enrichies, au 20^{ème} siècle, par deux apports fondamentaux. La critique, tout d'abord, qui multiplie les angles d'approche sur le mythe et entretient, à son tour, un dialogue fertile avec les œuvres de fiction. Cette dimension réflexive renouvelle considérablement le regard porté sur la fable donjuanesque. Le cinéma, ensuite, qui, en s'emparant du mythe, en propose de nouvelles lectures.

Cependant, cette productivité ne doit pas occulter un constat : pour s'adapter à notre époque, le canevas mythique a souffert de nombreuses modifications. Ces dernières sont-elles la preuve de la plasticité du mythe et la garantie de sa survie ou, au contraire, des étapes pouvant aboutir à sa déconstruction ? Il importera de se demander, en définitive, si Don Juan ne risque pas d'être victime de la fascination qu'il inspire.

Mots clés : Don Juan (personnage légendaire), littérature, cinéma, critique et interprétation, mythe, libertinage, psychanalyse, intertextualité.

Abstract

DON JUAN IN FRANCE IN THE 20TH CENTURY: REWRITINGS OF A MYTH

Born in 1630 from the Spanish monk Tirso de Molina's quill, the character of Don Juan has never stopped inspiring writers to the point of becoming a true literary myth. Nowadays, one could not evoke it without mentioning a few masterpieces such as *Dom Juan* by Molière or the opera *Don Giovanni* by Mozart. Even if it is hard to find in the 20th century, rewritings of the mythical scenario that can vie with these illustrious names, it is however undeniable that it remains very productive. France itself gives numerous proves to this vitality. Indeed, the story of *Don Juan* keeps on inspiring authors. It even seems to conquer new literary genres: confined for a long time to theatre only, it is however in the domain of fiction that the mythical hero experiences nowadays his most original uses.

But these literary rewritings are completed and enriched in the 20th century by two essential contributions. Firstly reviews have multiplied the different views on the myth and have maintained fertile conversations with fictional works. The birth in the literary world of this reflexive dimension considerably transforms the vision shared on this *Don Juan* fable. Secondly, the cinema embraces the myth and offers new reading propositions.

However this productivity should not overshadow this fact: the myth has been adapted to our times. It has undergone many transformations. Are they the proof of the myth's plasticity and the warrant of its survival or, on the contrary, are they steps that might lead to its destruction? At the end of the day, will Don Juan risk to be the victim of the fascination it inspires?

Keywords: Don Juan (legendary character), literature, cinema, criticism and interpretation, myth, licentiousness, psychoanalysis, intertextuality.

A Tristan.

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude envers mon directeur de thèse, M. Daniel-Henri Pageaux, dont les conseils et le soutien m'ont été très précieux, tout au long de ce travail. Je le remercie vivement pour sa disponibilité et sa bienveillance à mon égard.

Je souhaite, par ailleurs, témoigner ma reconnaissance à mes proches, pour leurs encouragements et leur présence à mes côtés, durant toutes ces années. Je désire remercier, tout particulièrement, mon frère Alexandre et mes parents, Jean-Michel et Perla, pour leur aide. Merci, également, à Eric et à Tristan, pour toute l'affection dont ils m'entourent au quotidien.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	8
PREMIÈRE PARTIE : NOUVELLES LECTURES	18
CHAPITRE 1 : NOUVELLES PERSPECTIVES CRITIQUES	19
1. RELECTURES DU MYTHE DE DON JUAN PAR LA CRITIQUE.	24
A) <i>De Bévoitte à Rousset : vers la constitution de Don Juan en tant que mythe littéraire.</i>	24
B) <i>Le tournant structuraliste : du Mythe de Don Juan au Dictionnaire de Don Juan.</i>	57
2. DON JUAN COMME « CAS » : APPROCHES CLINIQUES, PSYCHOLOGIQUES OU PSYCHANALYTIQUES DU HÉROS.	75
A) <i>Don Juan comme cas clinique : les hypothèses de Gregorio Marañón.</i>	81
B) <i>Le héros mythique et la psychanalyse : des relations complexes.</i>	90
3. LE HÉROS MYTHIQUE ET SES AVATARS.	111
A) <i>Entre mythe, histoire et légendes : rencontres de Don Juan avec Miguel de Mañara et avec le docteur Faust.</i>	113
B) <i>Casanova : un autre concurrent historique de Don Juan ?</i>	144
CHAPITRE 2 : LE MYTHE DE DON JUAN ET LA MUSIQUE	174
1. DON JUAN : UN MYTHE MUSICAL ?	178
2. IMPORTANCE DE MOZART AU 20^{ÈME} SIÈCLE.	205
3. NOUVELLES FORMES DE PRÉSENCE DE LA MUSIQUE AU 20^{ÈME} SIÈCLE.	228
CHAPITRE 3 : LE MYTHE DE DON JUAN REVISITÉ PAR LE CINÉMA	257
1. ADAPTATIONS DE DON JUAN À L'ÉCRAN.	260
2. VERS UNE DÉMYTHIFICATION : DISTANCE, RÉFLEXIVITÉ ET PARODIE	278
3. SÉDUCTEURS, « MACHOS », « LATIN LOVER » ET FEMMES FATALES... RÉMINISCENCES DONJUANESQUES ?	319
DEUXIÈME PARTIE : NOUVELLES FIGURES	354
CHAPITRE 4 : AUTOUR DU LIBERTINAGE : NOUVELLES FIGURES DU HÉROS	355
1. PLACE DE LA RELIGION DANS LE MYTHE DE DON JUAN AU 20^{ÈME} SIÈCLE.	360
A) <i>Quelques jalons historiques.</i>	360
B) <i>La dimension religieuse du mythe au 20^{ème} siècle.</i>	397
C) <i>Athéisme de Don Juan et laïcisation du mythe.</i>	419
2. NOUVELLES IDENTIFICATIONS DU HÉROS.	434
A) <i>Don Juan mystique : vers une nouvelle religiosité ?</i>	434
B) <i>Nouvelles figures du Diable.</i>	453
C) <i>Don Juan martyr et saint.</i>	474
CHAPITRE 5 : LES NOUVELLES FIGURES FÉMININES, UN RÔLE ESSENTIEL DANS L'ÉVOLUTION DU MYTHE....	492
1. ÉVOLUTION ET DIVERSIFICATION DE LA DISTRIBUTION DES PERSONNAGES FÉMININS.	495
A) <i>Anna et Elvire : deux figures particulières au sein du mythe.</i>	495
B) <i>Eviction du Mort et modifications de la distribution des personnages féminins.</i>	525
2. FEMMES ET MÉMOIRE.	538
A) <i>Le motif de la liste.</i>	538
B) <i>La mémoire en question.</i>	547
3. L'IMPORTANCE ACCRUE DES FEMMES.	552
A) <i>Le rôle croissant des femmes dans la définition du personnage de Don Juan.</i>	552
B) <i>Une prise de pouvoir des femmes ?</i>	558
CHAPITRE 6 : DES COMPARES AUX PERSONNAGES SECONDAIRES : ÉMERGENCE DE NOUVELLES FIGURES.	567
1. PERSISTANCE ET ÉVOLUTION DES RAPPORTS MAÎTRE/VALET AU SEIN DU MYTHE	570
A) <i>Importance de la parole et codification des rapports maîtres/valets.</i>	570
B) <i>Vers une prise de pouvoir du valet ?</i>	589
2. NOUVEAUX PARTENAIRES DE DON JUAN.	611
A) <i>Du valet à l'employé : nouveaux statuts pour les comparses du héros.</i>	611

B) <i>Une relation d'une nouvelle sorte : Don Juan et l'amitié.</i>	625
TROISIÈME PARTIE : DÉCONSTRUCTION	645
CHAPITRE 7 : LE PASSAGE À LA FORME ROMANESQUE : UNE RELECTURE FONDAMENTALE DU MYTHE	646
1. LA TRANSPOSITION NARRATIVE : UNE RÉINVENTION TOTALE DU MYTHE ?	650
A) <i>Identification problématique du héros.</i>	650
B) <i>Les techniques narratives au service d'une relecture du mythe.</i>	676
2. SYSTÈME DES PERSONNAGES ET PERSISTANCE DU THÉÂTRE	708
A) <i>Un système de personnages sous le signe du double.</i>	708
B) <i>Réminiscences théâtrales : figures de l'acteur.</i>	757
CHAPITRE 8 : L'EUPHÉMISATION DU CHÂTIMENT	792
1. NOUVELLES FORMES DE PRÉSENCE DU MORT AU 20^{ÈME} SIÈCLE.	796
A) <i>La remise en question du surnaturel.</i>	796
B) <i>Un goût prononcé pour la parodie.</i>	824
2. DIVERSIFICATION DES FORMES DE CHÂTIMENT.	849
A) <i>Des châtiments variés et originaux.</i>	849
B) <i>L'euphémisation du châtimement et ses conséquences.</i>	878
CHAPITRE 9 : VERS UNE DÉCONSTRUCTION DU MYTHE ?	900
1. UN HÉROS PROBLÉMATIQUE.	903
A) <i>Don Juan au 20^{ème} siècle : un anti héros ?</i>	903
B) <i>Problèmes de genre et questionnement identitaire : vers une féminisation du héros ?</i>	937
2. LA MISE EN CRISE DE L'ÉCRITURE.	972
A) <i>Omniprésence et importance de l'intertextualité.</i>	972
B) <i>L'émergence d'une dimension réflexive et métalittéraire.</i>	995
CONCLUSION	1020
BIBLIOGRAPHIE	1030
INDEX	1049
TABLE DES MATIÈRES	1053

INTRODUCTION

« Don Juan au 20^{ème} siècle », derrière cet intitulé se dessinent, déjà, un certain nombre de postulats, mais aussi, d'interrogations.

Tout d'abord, pour reprendre la question posée par Pierre Brunel, « qu'est-ce que Don Juan ? »¹, ou, plus précisément, « Qu'est ce que Don Juan au 20^{ème} siècle ? »

En effet, si ce dernier constate que Don Juan est, avant tout, un nom propre, avec tous les attributs que cela inclut², les nombreuses métamorphoses qu'a subies le personnage, avant de parvenir à notre époque, rendent sa définition beaucoup plus complexe. Pierre Guénoun souligne cet écueil :

« Les apports postérieurs, les croisements avec toutes sortes de mythes souvent peu connexes ne doivent pas obscurcir le thème initial. Dans le fond, chacun des auteurs que Don Juan a pu tenter a voulu camper son « Don Juan » bien à lui, parfois sans le moindre rapport avec celui des autres. C'est justement pour cela qu'il importe de clarifier dès l'origine. »³

Le nom Don Juan peut-il alors continuer à renvoyer à un référent unique ? La multiplicité des réécritures tend à superposer, à chaque nouveau héros qui réactualise le nom mythique, toutes les caractéristiques des Don Juan antérieurs, construisant, ainsi, un personnage pluriel. Cette pluralité est, selon François Rachline, à l'origine d'un véritable problème de représentation, de conceptualisation, de Don Juan :

« Accéder au pari dont par ses actes Don Juan trace les lignes de fuite suppose au préalable une rencontre avec le personnage. Cependant, celui-ci ne se laisse ni saisir ni mettre en scène aisément. Le nombre de ses figures rend presque impossible la représentation. D'où vient cette difficulté d'accès ? Pourquoi ne parvient-on pas facilement à se donner une idée du caractère, du statut social et même de l'aspect physique de Don Juan ? »⁴

Afin de contourner cette difficulté et d'éviter le risque d'éclatement, de dispersion, entre des figures multiples, souvent contradictoires, et sujettes à de perpétuelles métamorphoses, l'auteur propose alors de définir Don Juan non plus comme un simple personnage, mais comme un personnage conceptuel car :

¹ Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, p.VII

² Pierre Brunel note, en effet, qu'un nom propre comporte « les deux pouvoirs qu'a su lui reconnaître Roland Barthes : « le pouvoir d'essentialisation puisqu'il ne désigne qu'un seul référent », et le « pouvoir de citation (puisque'on appelle à discrétion toute l'essence enfermée dans le nom, en le proférant). » Ibid., p.VII

³ Pierre Guénoun, préface au *Burlador de Sevilla*, Tirso de Molina, Aubier Flammarion, édition bilingue, p.18

⁴ François Rachline, *Le pari de Don Juan*, p.15

« La notion de personnage conceptuel autorise des allées et venues entre les deux pôles où elle oscille. D'un côté, aucun concept n'a jamais fait l'amour avec une femme ; de l'autre, l'idée que nous nous façonnons de Don Juan échappe à l'emprise définitive de la pensée. Tantôt nous l'imaginons en homme occupé à séduire, tantôt nous nous reprenons et, avec un sourire au coin des lèvres, nous savons bien qu'on ne peut aimer mille et trois femmes, en Espagne seulement par surcroît. Tandis que nous nous arrêtons à ce dernier constat, Don Juan reprend ses droits dans notre imaginaire, et nous nous laissons à nouveau emporter par son irrémédiable course. Don Juan est ainsi le contraire d'une unité. (...) Pluriel, et pour cette raison vraiment singulier, Don Juan est donc aussi l'unité des contraires. »¹

De plus, la seule évocation de Don Juan fait naître toute une série d'échos aux éléments essentiels de son histoire : Don Juan c'est, par conséquent, également, le Repas avec le Mort, le châtement, les femmes séduites, le Catalogue... Le nom mythique est, pour cette raison, un signifiant plein : il est, à lui seul, un programme narratif. Ce dernier est enrichi, au 20^{ème} siècle, par toutes les variantes proposées par les nombreux auteurs qui ont, auparavant, repris et développé la fable donjuanesque.

Cette épaisseur du nom fait naître des attentes, mais aussi des questions : quels ingrédients de ce canevas sont privilégiés par les œuvres contemporaines ? Certains sont-ils, au contraire, régulièrement abandonnés ? Comment respecter la structure, tout en faisant preuve d'originalité et en l'adaptant à l'évolution des goûts et des mentalités ? Comment s'inscrire dans cette longue filiation littéraire et se positionner, par rapport à des modèles souvent illustres ?

Parmi ces prestigieux antécédents, trois jalons fondamentaux semblent synthétiser, à eux seuls, le parcours du héros, au fil des siècles, à tel point qu'il est impossible de penser Don Juan en faisant l'impasse sur leur version du mythe.

Tirso de Molina, tout d'abord, qui, avec *El Burlador de Sevilla*, créé aux alentours de 1620 et publié en 1630, donne naissance au personnage et au scénario mythique. Micheline Sauvage n'hésite pas à le qualifier de « démiurge », soulignant l'importance fondamentale de son œuvre :

« Du moment où la pièce espagnole du moine Gabriel Tellez, plus connu sous le pseudonyme de Tirso de Molina, eut rempli à l'égard du héros le rôle du démiurge (on n'en connaît pas d'incarnation antérieure au *Burlador de Sevilla*, qui date des premières années du XVII^{ème} siècle), l'art et la réflexion, le raffiné et le populaire de tous les pays d'Occident s'en saisirent et ne l'oublièrent pas. »²

Cette première attestation littéraire de la fable donjuanesque est, pourtant, profondément ancrée dans un lieu et une époque précis (l'Espagne du Siècle d'Or) et répond à une forte

¹ Ibid., p.35-36

² Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.7

visée apologétique. Rien, donc, à première vue, de ce qui fait l'universalité du mythe. Pierre Guénoun ne manque d'ailleurs pas de rappeler qu'il importe, pour ne pas faire de contresens sur la pièce, de bien la resituer dans son contexte : « Il importe donc de ne pas juger le premier « Don Juan » avec des yeux trop modernes, sous peine de se tromper sur sa valeur esthétique et sur l'enseignement qu'il renferme. »¹

Molière, quelques années plus tard, en 1665, ajoute une nouvelle dimension à l'œuvre du moine espagnol : le libertinage. La problématique religieuse, illustrée par Tirso de Molina, est infléchie vers une réflexion autour de l'athéisme. Ce changement d'orientation est déterminant puisqu'il introduit l'image d'un Don Juan libertin et « grand seigneur méchant homme », qui restera, par la suite, intrinsèquement liée à lui, dans l'imaginaire collectif.

Mozart, enfin, consacre cette représentation du héros sous les traits du libertin, à tel point que Don Juan semble complètement se fondre dans le 18^{ème} siècle du *Don Giovanni*. L'opéra mozartien achève, par ailleurs, de constituer le scénario donjuanesque en mythe, et l'apport de la musique n'est pas étranger à cette cristallisation mythique, à laquelle le génie du compositeur, et de son librettiste, Lorenzo da Ponte, contribue également. La représentation du héros donjuanesque est ainsi médiatisée par Mozart et Don Juan nous apparaît souvent davantage comme son contemporain que comme un gentilhomme du Siècle d'Or, d'autant plus que cet ancrage dans le 18^{ème} siècle le met en présence d'autres personnages, tels que Casanova, ou encore, Valmont, avec lesquels il entretient d'évidents liens.

Ces trois étapes construisent, en somme, la définition de Don Juan, telle que le 20^{ème} siècle la récupère, et on constate, d'emblée, comment ces strates successives viennent se superposer, tout en respectant les données essentielles du canevas initial.

Néanmoins, cet itinéraire ne serait pas complet, sans un détour par les relectures romantiques du mythe. En effet, ETA Hoffmann, dans son conte *Don Juan. Fabuleux évènement arrivé à un enthousiaste au cours d'un voyage*, revisite l'opéra de Mozart et ouvre la voie à une nouvelle interprétation du personnage de Don Juan. Mais c'est surtout Prosper Mérimée qui, en faisant entrer Miguel de Mañara et les éléments légendaires qui lui sont liés, dans le champ du mythe donjuanesque, amorce, avec *Les Ames du Purgatoire*, la dérive romantique, qui infléchit radicalement le scénario mythique et trouve encore des prolongements dans les réécritures contemporaines.

Placés dans la lignée de modèles si prestigieux et d'œuvres qui ont durablement marqué l'imaginaire collectif, comment les auteurs du 20^{ème} siècle peuvent-ils, lorsqu'ils décident de

¹ Pierre Guénoun, préface au *Burlador de Sevilla*, Tirso de Molina, Aubier Flammarion, édition bilingue, 1968, p.10

reprandre le scénario donjuanesque, trouver leur légitimité et leur originalité ? A première vue, en effet, il ne semble pas y avoir, à notre époque, de Don Juan susceptible de rivaliser avec le Burlador, Dom Juan ou Don Giovanni. Jean Massin souligne d'ailleurs cette infériorité des productions contemporaines, puisqu'il souhaite arrêter l'histoire du mythe à ses variantes romantiques, formulant ainsi une condamnation sans appel sur les réécritures ultérieures, auxquelles il ôte tout intérêt et toute valeur :

« Tirez toujours... sur le cordon. Don Juan est dans l'escalier, je veux dire au musée. Le terrible c'est qu'ils le savent. Ils le connaissent par cœur, ce musée. Ils n'écrivent pas une ligne sans tourner la tête pour se mesurer à l'ombre de tel grand devancier derrière leur épaule. Alors ils croient avoir trouvé la recette : ils se font ingénieux. Tout fiers du petit truc, du petit changement qu'ils ont astucieusement apporté et autour duquel ils ne ménagent pas les effets pour être sûrs qu'on le remarquera. Qu'on s'écriera au moins : « Tiens, c'est marrant ! »¹

Derrière ces propos, nous pouvons discerner deux idées fondamentales, pour le sujet de notre étude. Le premier constat qui s'impose à nous est qu'il existe, effectivement, au 20^{ème} siècle, de nombreuses réécritures du mythe de Don Juan. Celles-ci n'ont certes pas la notoriété de certaines œuvres des siècles précédents, mais elles témoignent d'une vitalité du sujet, de sa persistance à l'époque contemporaine. Mais cette productivité, si elle est une garantie de survie et offre d'indéniables possibilités de renouvellement et de variations, est à double tranchant. En effet, la dureté du jugement de Jean Massin nous porte à conclure à un affaiblissement de la portée mythique, sous la plume des auteurs contemporains. Mais cette dénaturation du mythe semble, surtout, s'accompagner de l'introduction d'une dimension réflexive, au sein même des œuvres littéraires. Cette secondarité est mise en avant, dans la citation, puisque le critique reproche aux écrivains, qui s'attellent au scénario donjuanesque, de chercher surtout à se démarquer des modèles existants et à mettre en valeur leurs propres trouvailles et inventions.

Cette réflexion s'accompagne d'une véritable inflation critique, autour du mythe. Cet apport est, sans aucun doute, l'un des enjeux fondamentaux de son évolution, au 20^{ème} siècle. Non seulement les interprétations se multiplient, autour du héros et du scénario mythique, mais ces dernières font irruption à l'intérieur même des œuvres de fiction. Bien entendu, on retrouve, dans ce domaine, la même ambivalence, quant au devenir du mythe. L'intérêt de la critique témoigne de la fascination que celui-ci continue à exercer, mais les dérives interprétatives peuvent aussi le détourner de son sens originel, le déformer et, par conséquent, provoquer son effritement.

¹ Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.71

En enfermant Don Juan dans des catégories d'analyse, les exégètes perdent parfois de vue sa spécificité, en tant que héros de fiction, personnage littéraire, et cèdent au vertige de l'interprétation, quitte à commettre de complets contresens. Jean Massin ironise sur cette tendance, qui peut devenir ridicule, lorsqu'elle est poussée à l'excès :

« Cocasses, ces sexologues, métasexologues et patasexologues qui se penchent gravement sur Don Juan. Pour l'un, Don Juan est homosexuel ; pour l'autre, impuissant ; sadique aux yeux de celui-ci ; masochiste au regard de celui-là ; pourquoi pas le tout ensemble ? Quel soulagement de s'en débarrasser en l'enfermant dans une catégorie explicative ! »¹

Le principal défaut de ces analyses est de se leurrer sur la nature de Don Juan. De tels diagnostics oublient que ce dernier n'est pas un personnage historique, ou un patient. La question posée ici est donc celle de la frontière entre Don Juan et le don juan² : l'Histoire nous offre toute une galerie de figures donjuanesques, d'hommes (et, par la suite, de femmes) qui ont partagé, avec le héros mythique, un certain nombre de traits et de comportements. Mais peut-on, pour autant, les englober dans le champ du mythe ? Rien n'est moins sûr, car « *Don Juan est exactement le contraire d'un donjuan* »³, comme le déclare Jean Massin, qui va même jusqu'à ajouter que le mythe est mort, justement, au moment où sont apparus dans la langue les termes de « donjuanesque » et de « donjuanisme » :

« vers 1850 (...), Don Juan est mort. Vers 1850 apparaissent justement dans notre langue les mots donjuanisme et donjuanesque ; un essaim de don Juans s'échappe en bombillant des entrailles du plus hautain solitaire. »⁴

Le passage du nom propre au nom commun serait alors synonyme d'affaiblissement, de banalisation. Mais cette évolution n'est-elle pas, également, la preuve de l'importance de Don Juan, dans notre culture occidentale ?

Bien entendu, ce glissement vers le nom commun nous renvoie à l'épineux problème de définition, que nous avons soulevé, dès les premières lignes de la présente introduction car, comme le remarque Pierre Brunel :

¹ Ibid., p.10-11

² Nous reprenons, pour l'orthographe du nom commun, le choix exposé par Pierre Brunel, et qui peut différer des variantes, proposées par les différents auteurs que nous serons amenés à citer : « Parmi les difficultés rencontrées, je ne peux passer sous silence celle de l'orthographe. (...) Je ne sais pas, à dire vrai, s'il y a une règle. Mais j'ai décidé arbitrairement d'en fixer une, en dépit même de certains écrivains, afin d'aboutir à une certaine homogénéité. (...) Nous utiliserons donc les deux capitales, Don Juan, quand il s'agira du personnage qui porte ce nom, du *burlador* de Tirso, à son dernier descendant. En revanche, on écrira don juan quand le nom propre deviendra nom commun, et la réunion se fera pour l'adjectif donjuanesque ou le substantif donjuanisme. » (*Dictionnaire de Don Juan*, p.II).

³ Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.10

⁴ Ibid., p.19

« Dans ce cas, le référent unique tend à nous échapper et une multiplicité se présente, qu'il semble très difficile de contenir- celle des différents Don Juan, celle aussi de tous les don juans qui, sans porter son nom, entretiennent avec lui quelque ressemblance »¹.

Dès lors, il nous a semblé primordial de prendre en considération cette multiplicité, dans l'élaboration de notre corpus et dans le choix des œuvres retenues, pour mener à bien notre étude.

Compte tenu de la genèse théâtrale du mythe, il est apparu comme évident et indispensable de ménager une place importante aux pièces de théâtre qui reprennent, au 20^{ème} siècle, le personnage de Don Juan. Mais ce critère générique a été associé à une perspective diachronique, fondamentale pour dégager les grandes lignes de forces, dans l'évolution du canevas mythique. Ce parcours chronologique nous a permis de confronter des œuvres aussi variées que *La vieillesse de Don Juan*, de M. Mounet Sully et Pierre Barbier (1906), *Les scrupules de Sganarelle*, d'Henri de Régnier (1908), *La dernière nuit de Don Juan*, d'Edmond Rostand (1921), *La mort qui fait le trottoir*, d'Henry de Montherlant (1958), *Monsieur Jean*, de Roger Vailland (1959), *La nuit de Valognes*, d'Eric-Emmanuel Schmitt (1989) et *L'Ambigu*, de Roland Topor (1996).

Mais une étude sur Don Juan, au 20^{ème} siècle, ne pouvait faire l'économie d'un apport majeur des auteurs contemporains : la transposition romanesque du scénario donjuanesque. Dès lors, il nous a paru intéressant d'intégrer, à notre corpus, des romans. De la même façon que pour les œuvres théâtrales, nous avons tenté de balayer, dans la mesure du possible, toute la période chronologique de notre sujet. Certains romans très contemporains, tels que *La mort de Don Juan*, de Patrick Poivre d'Arvor (2004), *Don Juan*, de Denis Tillinac (2003) ou *Don Juan 40*, d'Yves Salgues (1995) côtoient donc des réécritures plus anciennes, comme *La vie voluptueuse de Don Juan*, de Roger Fairrelle (1973), *Don Juan*, de Pierre-Jean Rémy (1982) et *Confession de Don Juan*, de Jacques de Bourbon-Busset (1987), ainsi que des œuvres appartenant, pour leur part, à la première moitié du siècle : *Saint Don Juan*, de Joseph Delteil (1930) et *Les Don Juanes*, de Marcel Prévost (1935).

Si ces livres proposent des traitements variés et originaux du mythe, ils présentent, néanmoins, un point commun, puisqu'ils reprennent tous, dans leur titre, dans les noms des personnages, ou dans les éléments de l'intrigue, des références explicites au scénario mythique et conservent, à leur héros, le nom de Don Juan ou, à défaut, celui de Jean. Cependant, comme le remarque Pierre Brunel, il est difficile d'isoler complètement le

¹ Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, p.VII

personnage mythique de la foule des don juans, qui partagent, avec lui, un nombre plus ou moins important de caractéristiques. L'auteur du *Dictionnaire de Don Juan* justifie, ainsi, son choix d'intégrer certaines de ces figures, aux côtés des autres Don Juan, plus clairement identifiables :

« Mais, à cet égard, nous avons voulu éviter toute raideur. Nous avons tenu à introduire des figures proches de Don Juan, des don juans littéraires comme Casanova ou Valmont, comme le Gille de Drieu La Rochelle ou le Solal d'Albert Cohen. Le terrain était plus solide quand le nom de Don Juan émergeait dans le texte. Même quand il restait implicite, la comparaison méritait d'être envisagée. »¹

Nous avons, pour cette raison, souhaité représenter, dans notre corpus, cette extension, tout en maintenant l'équilibre entre œuvres théâtrales et œuvres romanesques, ce qui nous a amené à retenir une pièce de théâtre, *Ornifle ou le courant d'air*, de Jean Anouilh (1955), et un roman : *L'homme couvert de femmes*, de Pierre Drieu La Rochelle (1925).²

Abordons à présent la question de l'extension géographique de notre sujet. Une étude englobant la France et l'Espagne aurait été beaucoup trop ambitieuse et aurait largement débordé le cadre de notre travail, ce qui explique notre choix de le restreindre à la littérature française. Néanmoins, s'agissant de Don Juan, il nous a semblé impossible de passer complètement sous silence les réécritures espagnoles contemporaines. Le mythe donjuanesque est, en effet, profondément rattaché, et attaché, à l'Espagne. Nous avons donc décidé d'intégrer, pour enrichir la confrontation entre les œuvres françaises, trois romans espagnols, qui présentent, chacun, des spécificités formelles propres ou une originalité dans le traitement du personnage de Don Juan (ces deux aspects pouvant même être réunis, chez certains de ces auteurs). Le choix du genre romanesque s'est imposé car, comme nous l'avons dit, la question de la transposition narrative du scénario mythique est cruciale au 20^{ème} siècle. Enfin, nous avons tenté, une fois de plus, de balayer, au maximum, toute la période correspondant à notre sujet, en proposant une première œuvre datée de 1922 (*Don Juan*, d'Azorín), une seconde de 1963 (*Don Juan*, de Gonzalo Torrente Ballester) et une dernière plus récente : *Larva*, de Julian Ríos, publiée en 1983 en espagnol, et traduite en français en 1995³.

¹ Ibid., p.7

² Précisons, au passage, que Gille (héros du roman de Pierre Drieu La Rochelle) et Ornifle sont tous deux mentionnés par Pierre Brunel, dès l'avant-propos de son *Dictionnaire de Don Juan* (op. cit., p.I), et possèdent leur entrée, ce qui nous apparaît comme la preuve de leur légitimité à figurer, parmi notre choix de réécritures du mythe de Don Juan.

³ Si les deux premiers romans seront cités en espagnol, nous avons, en revanche, choisi, pour le dernier d'entre eux, *Larva*, de Julian Ríos, de travailler plutôt sur la traduction française, et c'est donc à l'édition de 1995 que nous ferons référence. En effet, les jeux sur le langage occupant une place centrale dans le roman et donnant lieu,

Compte tenu de l'ampleur et de la richesse de notre sujet, il est évident, par ailleurs, que ce travail ne présente aucune prétention d'exhaustivité. L'ambition de proposer une galerie complète des réécritures contemporaines du mythe aurait été démesurée et n'aurait pu aboutir qu'à un long catalogue. Si la liste est, certes, un motif tout à fait donjuanesque, ce n'est pas, néanmoins, la dynamique que nous avons retenue pour aborder notre travail. Ainsi, nous avons souhaité, avant tout, choisir des œuvres permettant d'illustrer les grandes lignes de force de l'évolution du mythe, au 20^{ème} siècle, et représentatives des grandes tendances interprétatives, autour du personnage. Il est, de même, évident que chaque œuvre en question n'est étudiée que dans le cadre de cette confrontation, et pour venir à l'appui des éléments de notre démonstration. Nous ne prétendons donc pas fournir d'étude approfondie de chacune d'entre elles et, encore moins, de leurs auteurs, ce qui aurait risqué d'aboutir à une suite de monographies, orientation que nous avons, d'emblée, voulu écarter.

Si le choix de notre corpus traduit, par ailleurs, une volonté d'embrasser, d'un point de vue chronologique, l'ensemble du 20^{ème} siècle, avec des œuvres dont la publication s'étale, comme nous venons de le voir, de 1906 à 2004, il ne nous a pas paru, pour autant, opportun, ni même envisageable, de construire notre étude selon un plan diachronique. En effet, comme le rappelle Daniel-Henri Pageaux, au sujet des réécritures espagnoles du scénario mythique :

« Il existe une sorte de solidarité entre les histoires espagnoles en vertu de laquelle chacune a son sens propre, celui qui se dégage de la relation texte-lecteur, mais aussi un sens qui dépend de toutes les autres versions formant un tout qu'on peut appeler « mythe ». On retrouve l'idée de Lévi-Strauss selon laquelle le mythe est une histoire plus toutes ses variantes possibles. »¹

Cette perspective nous autorisera donc à considérer nos textes comme autant de variantes synchroniques, afin de mettre en évidence les grandes tendances qui se dégagent de, pour reprendre les termes de Daniel-Henri Pageaux, ce « tout qu'on peut appeler « mythe » ».

Par ailleurs, ces très nombreuses réécritures littéraires du canevas mythique ne sauraient être envisagées, sans un détour préalable par l'abondante production critique qui, au 20^{ème} siècle, s'est intéressée à Don Juan. Cet apport est d'autant plus important que le scénario donjuanesque a bénéficié des grands travaux sur le mythe, menés par les structuralistes, dans la lignée de Claude Lévi-Strauss. Ce sont eux qui ont, d'ailleurs, contribué à « mythifier » Don Juan et à fournir des outils d'analyse pertinents, pour rendre compte du schéma mythique et de ses invariants. Ce parcours critique, multiple et complexe, ne s'est, bien entendu, pas

notamment, à beaucoup de néologismes, mots-valises, mots forgés..., il apparaissait plus cohérent de les analyser directement dans la traduction française, afin d'en rendre compte de façon plus homogène. Cette solution paraissait d'autant plus adaptée que l'auteur lui-même a participé à la traduction française.

¹ Daniel-Henri Pageaux, article « Tirso de Molina », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.923

limité à l'influence du structuralisme et il sera, dès lors, particulièrement intéressant de croiser ces différents regards, sur Don Juan, qu'ils adoptent une perspective historique, psychanalytique, ou même médicale... Ces divers discours interprétatifs constituent, à eux-seuls, une première relecture du mythe de Don Juan, à notre époque.

Cependant, l'interprétation peut passer par d'autres voies que celle de la critique littéraire. Ainsi, une mise en scène, par exemple, est déjà, en elle-même, une relecture de l'œuvre qu'elle choisit de reprendre. S'agissant du mythe de Don Juan, deux orientations supplémentaires s'offraient à nous : la mise en musique et l'adaptation cinématographique. Trois relectures donjuanesques, donc, et trois genres distincts : théâtre, opéra, cinéma.

Afin de ne pas déséquilibrer l'économie générale de notre travail et de respecter une juste mesure entre chacune des parties, il nous est apparu impossible de traiter ces trois aspects. Nous avons, par conséquent, fait le choix d'écarter les mises en scène théâtrales. Cette décision se justifie par le fait que le théâtre n'est pas, contrairement au cinéma, une dimension spécifique du traitement du mythe, au 20^{ème} siècle. De plus, la difficulté à accéder à certaines mises en scène rendait délicate la constitution d'un corpus significatif et pertinent. Enfin, contrairement à l'opéra et au cinéma, le genre théâtral, indépendamment de la question de la mise en scène, occupe, comme nous avons pu le voir, une place importante, au sein de notre corpus littéraire, et bénéficie, pour cette raison, d'un traitement approfondi, dans les deux autres parties de notre étude. Par ailleurs, faire l'impasse sur la musique, dans une étude sur Don Juan, nous paraissait inconcevable, ne serait-ce qu'en raison de la place qu'occupe encore, à l'heure actuelle, l'opéra de Mozart, aussi bien dans la réception du mythe, que comme source permanente d'inspiration, pour les auteurs contemporains.

En effet, ces nouvelles lectures présentent l'intérêt, non seulement, de mettre en évidence l'évolution du regard porté sur Don Juan, mais aussi d'être en relation étroite et permanente avec le processus d'écriture, ou plutôt de réécriture. Cette porosité des frontières serait-elle, alors, une caractéristique de l'attitude du 20^{ème} siècle, à l'égard du mythe ? Il nous faudra, pour le vérifier, pénétrer, dans un second temps, au cœur des œuvres littéraires, afin de voir comment la littérature se nourrit, désormais, de la critique, tout en lui offrant une nouvelle matière, et comment elle tend, également, à s'imprégner des autres modes d'expression artistiques : la musique, bien-sûr, mais aussi, dans certains cas, le cinéma.

Il nous a semblé logique de débiter l'analyse de notre corpus par Don Juan et de nous demander, en premier lieu, quels sont ses nouveaux visages, au 20^{ème} siècle. Ces métamorphoses du héros ont d'inévitables répercussions sur l'évolution des autres

personnages qui, dans le scénario mythique, agissent ou se définissent, par rapport à lui : les femmes, tout d'abord, mais aussi les comparses, qu'ils conservent les traits canoniques du valet ou qu'ils fassent l'objet de traitements plus originaux et variés. Cette étude en trois étapes nous permettra de nous demander si les réécritures contemporaines du mythe contribuent à forger de nouvelles figures.

Ces dernières évoluent et interagissent de façon distincte, selon que les auteurs décident de conserver le genre théâtral ou, au contraire, d'explorer d'autres possibles, en proposant notamment, une transposition romanesque du canevas mythique. Cette entrée de Don Juan dans le roman est, sans aucun doute, un des apports majeurs du 20^{ème} siècle. Il nous a donc paru indispensable de lui consacrer un chapitre, afin d'envisager les bouleversements que cette transformation générique engendre, au niveau de la structure du mythe.

L'autre tendance récurrente des réécritures contemporaines concerne, non plus le genre choisi, mais la place accordée à la dimension surnaturelle de la fable donjuanesque, c'est-à-dire tout ce qui touche à la figure du Mort, au motif de la Statue de Pierre et au châtement du héros. Les modifications apportées à ces ingrédients indispensables du scénario mythique sont, elles aussi, lourdes de conséquences pour la survie du mythe et symptomatiques du regard critique porté, par les auteurs du 20^{ème} siècle, sur Don Juan.

Ce constat nous amènera, tout logiquement, à nous poser, en dernier lieu, la question de la déconstruction du mythe. La structure mise en place par Tirso de Molina, et renforcée par Molière et Mozart, est-elle suffisamment résistante pour intégrer les nouvelles lectures et les nouvelles figures que le 20^{ème} siècle n'a cessé de proposer ? La transposition romanesque et l'euphémisation du châtement du héros, qui s'accompagne d'une mise à distance du surnaturel et du religieux, sont déjà les marques du travail, au sens fort du terme, que les réécritures contemporaines font subir au mythe de Don Juan.

PREMIÈRE PARTIE : NOUVELLES LECTURES

CHAPITRE 1 :

NOUVELLES PERSPECTIVES CRITIQUES

La critique, étymologiquement dérivée du grec « kritikè » et du verbe « krino », c'est-à-dire, évaluer, juger, semble indissociable de l'acte d'écriture, et ce dès les origines de la littérature. Néanmoins, si elle s'est longtemps définie, essentiellement, comme une entreprise normative, elle n'est devenue un but en soi que plus tardivement. Le 20^{ème} siècle est marqué par la coexistence de trois grands types de critiques : la critique journalistique, encore relativement proche du sens étymologique et qui reste, le plus souvent, une critique de jugement, la critique universitaire, érudite, qui, au contraire, vise à expliquer et évite, la plupart du temps, de se montrer trop évaluative, et enfin, la critique faite par les écrivains eux-mêmes et qui alimente fréquemment leurs œuvres, traduisant le mouvement de circulation, de va-et-vient, qui s'est définitivement instauré entre création artistique et analyse critique. Or, par la vivacité des débats qu'elle a pu susciter et l'abondante production qu'elle a engendrée, la critique est bien devenue un champ d'étude à part entière, dont l'évolution s'inscrit parallèlement à celle de la littérature et, plus généralement, de l'histoire des idées. Tout comme les mouvements littéraires, les grands courants critiques se succèdent selon une double dynamique de rupture et de continuité. On peut donc dire, sans trop d'hésitations, que le 20^{ème} siècle est le siècle de la critique, et c'est bien la position de Gérard Genette, telle qu'elle est résumée par Fabrice Thumerel :

« Comme le montre Gérard Genette dans *Rhétorique et enseignement* (1966), le véritable siècle de la critique est bel et bien le vingtième : si l'on considère globalement la littérature et l'enseignement, on remarque qu'au 19^{ème} siècle, la fonction poétique prévalait sur la fonction critique alors qu'aujourd'hui c'est l'inverse. Notre époque est en effet celle de la réflexion critique et de la réflexivité de l'écriture. »¹

Cette idée d'une tendance générale du 20^{ème} siècle à favoriser l'introduction d'une dimension réflexive dans l'écriture est fondamentale car elle nous invite à prendre en compte la façon dont les œuvres littéraires absorbent le discours critique et peuvent revêtir, par moments, une portée véritablement métalittéraire. Or cet aspect est un trait particulièrement marquant des œuvres qui reprennent le mythe de Don Juan au 20^{ème} siècle. Dès lors, on ne

¹ Fabrice Thumerel, *La critique littéraire*, Arman Colin, coll. Cursus Lettres, Paris, 1998, p.73.

peut aborder un sujet tel que les réécritures contemporaines du mythe de Don Juan sans se demander, dans un premier temps, comment la critique s'est emparée, au 20^{ème} siècle, de ce mythe. En effet, les différentes approches critiques vont contribuer de façon essentielle à constituer le scénario donjuanesque en scénario mythique. Il est d'ailleurs significatif de remarquer qu'on ne parle pas, au début du siècle, de « mythe » de Don Juan mais plutôt de « légende » et c'est d'ailleurs le terme retenu par Georges Gendarme de Bévoite.

Ce dernier publie, en effet, en 1904, un ouvrage intitulé *La légende de Don Juan*, qu'il présente comme une entreprise inédite. Or, on peut noter que, dans l'introduction qu'il y ajoute, il n'emploie à aucune reprise le mot « mythe » pour désigner son sujet, mais bien celui de « légende » : « Je me propose d'offrir au public une étude complète sur la légende de Don Juan »¹ L'idée d'exhaustivité, présente dans cette citation, est d'autant plus importante qu'un peu plus loin, l'auteur qualifie sa démarche de « nouvelle ». Cela tend à suggérer que les premiers travaux de synthèse sur la « matière donjuanesque » dans son ensemble, pour ne pas parler de « mythe » de façon prématurée, ou encore de « thème »², naissent au tout début du 20^{ème} siècle, et guère avant. Le seul prédécesseur dans la filiation duquel Gendarme de Bévoite accepte de se placer est M. Farinelli. Mais si le critique reconnaît la pertinence de l'ouvrage que ce dernier fait paraître en 1896, il ne manque pas, néanmoins, d'en pointer les limites :

« La seule étude d'ensemble, celle de M. Farinelli, est un résumé, résumé précieux, d'une richesse et d'une sûreté d'information incomparables, d'une rare valeur critique. (...) s'il a enfin, avec une patience et une science admirables, recueilli d'une façon à peu près complète la liste des œuvres littéraires et musicales auxquelles la légende a donné naissance, M. Farinelli n'a pu, dans le cadre limité qu'il s'était tracé, aller jusqu'au fond du sujet et l'épuiser. »³

Le caractère synthétique de l'ouvrage est donc la seule restriction avancée par Gendarme de Bévoite, ce qui permet d'insister sur l'ambition d'exhaustivité qu'il affiche. De fait, *La légende de Don Juan* apparaît comme une somme qui servira longtemps de référence aux autres travaux et présente l'intérêt de recenser, dans une perspective historique et diachronique, les différentes versions permettant d'établir un corpus.

Mais cette approche va être remise en question par la suite, lorsque de nouvelles perspectives critiques vont se dessiner et proposer d'autres angles d'étude. C'est le cas, notamment dans les années 1970, lorsque Jean Rousset publie, en plein essor structuraliste,

¹ Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.XI

² Nous verrons, en effet, un peu plus loin que les termes de « mythe » et de « thèmes » posent des problèmes de définition et que la question de la terminologie apparaît comme un souci récurrent chez les auteurs qui se sont intéressés à Don Juan et, d'une manière plus générale, à l'étude des mythes littéraires.

³ Ibid, p.XI

son *Mythe de Don Juan*.¹ Cette fois-ci, le mot « mythe » est clairement prononcé et on peut se demander alors si Don Juan ne serait pas un mythe littéraire dans le sens où il est constitué, non seulement par la littérature mais aussi, et surtout, par les nombreux travaux critiques qu'il a inspirés... On voit ainsi émerger l'idée que la critique « travaille » le texte, au sens étymologique du terme, qu'elle le fait bouger. Du moins, dans le cas de Don Juan, on peut dire, sans risquer de trop s'avancer, que c'est la critique qui contribue à fédérer toutes les « poussières mythiques » éclatées, tous les éléments épars, et à retrouver une cohérence, à retracer la structure « en étoile » du mythe.

Cette perspective nous mène à la troisième grande étape, au sein des exégèses du mythe : celle constituée par la rédaction du *Dictionnaire de Don Juan*, sous la direction de Pierre Brunel². En effet, un dictionnaire a vocation à donner des définitions autour d'un sujet défini. L'ensemble des entrées doit donc se rattacher à ce thème central. On a une double dimension de clôture (le dictionnaire est circonscrit par son sujet, qui peut être plus ou moins large mais qui doit fédérer l'ensemble des termes qui y figurent) mais également d'ouverture (de nouvelles entrées peuvent faire leur apparition). Or, il est tout à fait significatif que Don Juan n'est plus une simple entrée, comme c'était le cas dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, dirigé par le même auteur.³ Au contraire, il est ici le sujet fédérateur de l'ouvrage, le point de convergence de toutes les notices proposées, comme l'indique la préposition « de ». Pierre Brunel justifie d'ailleurs la légitimité d'un tel ouvrage dans l'ouverture qu'il en rédige : « la multiplicité des Don Juan, les nombreuses facettes du personnage, ses avatars autorisent donc, sans aucun doute, à constituer un Dictionnaire de Don Juan. »⁴ Cependant, le *Dictionnaire de Don Juan* ne se limite pas à recenser les « avatars » du héros mythique, pour reprendre l'expression de Brunel. Il ne se borne pas à être un « Dictionnaire des Don Juan » mais a bien pour vocation de fournir une vision du mythe dans son ensemble. C'est donc à partir de chacun des pôles du scénario mythique que les articles se développent, permettant, à la fois, d'étendre la réflexion, tout en proposant une tentative de délimitation du sujet. Car, comme Pierre Brunel le remarque : « plus grave est la difficulté que présente la définition ou, pour parler comme les logiciens, l'extension »⁵

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Armand Colin, Paris, 1978

² *Dictionnaire de Don Juan*, sous la direction de Pierre Brunel, Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1999

³ *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, éditions du Rocher, Paris, 1988

⁴ *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.I.

⁵ Ibid, p.II

Ce sont à ces problèmes de définition et de délimitation que nous consacrerons un premier point, afin de tenter de voir comment la critique contribue à constituer Don Juan en tant que mythe. Pour cela, nous nous baserons sur les trois jalons que nous venons de mentionner et que constituent, respectivement, les travaux de Georges Gendarme de Bévotte, Jean Rousset et Pierre Brunel. Contrairement à l'approche synchronique que nous avons pris le parti de privilégier, pour l'étude des œuvres littéraires de notre corpus, c'est donc de façon chronologique que nous aborderons, dans un premier temps, la question de la critique donjuanesque. Ce choix s'explique par la nécessité d'inscrire les travaux critiques dans l'Histoire et dans l'évolution des idées, afin de mieux pouvoir les mettre en perspective. En effet, comme le remarque Philippe Daros :

« Le geste critique apparaît comme nécessairement inscrit *dans le temps historique* et, d'une manière ou d'une autre, comme également inscrit dans une évolution de l'histoire des idées, des formes, des cadres cognitifs et anthropologiques. En ajoutant immédiatement que cette inscription ne sous-entend en aucune manière ni linéarité, ni tension vers un but, mais simplement constance d'un mouvement, d'un parcours, d'une « relève » dialectique ou pas. Dès lors, il semble possible de dire que la « valeur » d'un geste critique, son éventuel pouvoir d'instauration d'une communauté d'interprétation, doivent d'abord être évalués par leur pertinence, encore une fois établie dans le temps, dans le temps historique. »¹

Néanmoins, les travaux critiques, s'ils servent le mythe de Don Juan, peuvent aussi l'infléchir, le détourner de son sens initial ou contribuer à y faire émerger de nouvelles dimensions. Ainsi, par exemple, Camille Dumoulié, se référant à l'interprétation psychanalytique du mythe, y voit une autre forme de réécriture, qui évoluerait parallèlement à celles que proposent les œuvres littéraires. La psychanalyse fonctionnerait ici comme une sorte de « double » du mythe littéraire :

« L'histoire de l'interprétation psychanalytique de Don Juan paraît redoubler celle du mythe lui-même. Tout comme le burlador « châtiment des femmes » devient, dans certaines œuvres romantiques, le champion de la féminité, de même, l'obsessionnel qui, en chaque femme, répète le ratage de l'objet maternel finit sous la figure d'un pervers découvreur du féminin »²

Qu'elle tire le héros mythique dans un extrême ou dans l'autre, cette lecture du scénario donjuanesque à la lumière des apports de la psychanalyse, est bien un des questionnements majeurs que le 20^{ème} siècle fait émerger autour du mythe de Don Juan. C'est donc l'approche du héros comme cas médical, voire comme cas pathologique, qui nous arrêtera dans un second temps.

¹ Philippe Daros. *L'art comme action. Pour une anthropologie du fait littéraire*, p.207-208

² Camille Dumoulié, article « Psychanalyse », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.759.

Il est important de noter, au passage, que ces différents regards, portés sur le mythe dans son ensemble, se retrouvent aussi au niveau des interprétations proposées autour de la pièce de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. On a donc, dès la première attestation littéraire du scénario mythique, la présence de toutes les préoccupations de la critique donjuanesque. Daniel-Henri Pageaux dresse un bilan de ces diverses orientations. Il met ainsi en évidence l'intérêt porté à la question de la paternité et des sources de la pièce, ainsi que la pluralité d'interprétations possibles, sur l'histoire de la comedia, en elle-même. Mais il est surtout intéressant de relever les deux tendances soulignées par Daniel-Henri Pageaux. Ce dernier montre, en effet, que la critique peut tendre à « démythologiser » la pièce, notamment par le biais de la psychanalyse et, par exemple, de ses hypothèses quant à la possible homosexualité du héros. Elle peut aussi, au contraire, « renforcer l'aspect mythique de Don Juan ». Dans ce cas, les exégètes pourront faire jouer le rapprochement avec d'autres mythes et personnages mythiques.¹

Une fois ce rapide panorama des travaux critiques autour du mythe de Don Juan brossé, dans ses grandes lignes, sans aucune prétention d'exhaustivité, nous reviendrons vers les rencontres du héros et de ceux que Pierre Brunel nomme, dans la citation rapportée plus haut, ses « avatars »². Ces croisements, dans le cas de Don Juan, présentent l'intérêt d'être très divers, puisque l'on relève des recoupements aussi bien avec des personnages historiques (Casanova, Miguel de Mañara) qu'avec des personnages légendaires ou, eux aussi, mythiques (Faust, par exemple). Si, pour la plupart, ces rapprochements sont attestés avant le 20^{ème} siècle, l'époque contemporaine les prolonge et se plaît à les interroger. Tout en illustrant le caractère fondamentalement syncrétique du mythe, la confusion qui a pu s'opérer, ponctuellement, entre Don Juan et ses avatars a contribué à modifier le portrait du séducteur mythique et, d'une façon générale, le mythe dans son ensemble. L'un des amalgames les plus fréquents est celui qu'on observe avec Casanova et qui conduit, plus généralement, à la réduction du héros mythique à un personnage type : le libertin.

Nous observerons donc comment le 20^{ème} siècle reprend cette question du libertinage, pour renforcer encore la confusion entre Don Juan et des personnages tels que Casanova ou Valmont, ou, parfois, pour, au contraire, s'en distancier radicalement. Mais nous envisagerons, auparavant, la postérité de deux rencontres romantiques du héros mythique,

¹ Voir Daniel-Henri Pageaux, article « Tirso de Molina », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.922-923.

² Voir ci-dessus, page 21

celle de Faust et de Miguel de Mañara, pour nous demander comment cette interprétation très orientée du mythe de Don Juan peut parvenir à survivre, hors romantisme, au 20^{ème} siècle.

1. Relectures du mythe de Don Juan par la critique.

A) De Bévotte à Rousset : vers la constitution de Don Juan en tant que mythe littéraire.

Parler de « mythe de Don Juan », afin d'en étudier les différentes réécritures, implique de partir d'un postulat : l'existence d'un mythe littéraire de Don Juan. Or, si cette idée apparaît, désormais, comme entendue et communément admise, elle est, en réalité, plus récente qu'on ne pourrait le croire de prime abord, et a soulevé d'épineux problèmes de définition et de terminologie. En effet, comme le souligne Daniel-Henri Pageaux, en amorce d'un chapitre qu'il consacre aux mythes : « Les mythes sont une conquête relativement récente du comparatiste à la différence des thèmes ou des images. Il y a un demi-siècle, on parlait plus volontiers, à propos de Don Juan, de « légende » que de « mythe »¹. Le recours à l'exemple de Don Juan, comme preuve même de la complexité de la définition du mythe, en tant qu'objet d'étude pour la littérature générale et comparée, témoigne bien que l'itinéraire qui a conduit le héros de la légende au mythe est loin d'être simple et linéaire. C'est ce parcours dont nous allons tenter de récapituler les grandes étapes.

- Mythe ou légende : problèmes de définition.

Si l'on se réfère à la préface que Pierre Brunel écrit au *Dictionnaire des Mythes littéraires*, la complexité de la question provient d'un « flou terminologique qu'on ne parviendra sans doute jamais à dissiper totalement, d'autant plus que, dans l'œuvre, le mythe se dégage difficilement du thème et qu'on pourrait même parler parfois de thèmes mythiques ».²

Cette résistance du mythe à se prêter à une définition stable provient de ce qu'André Dabezies appelle un « sens très élastique » du mot mythe. Il souligne, d'ailleurs, que les critiques n'hésitent pas à remplacer « mythe » par « légende » ou encore « thème littéraire ».³ Or, cette confusion, dont il fait état à propos du mythe de Faust, se retrouve, de la même manière, pour Don Juan. Il importe donc, dans un premier temps, de s'attacher à ces deux

¹ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, p.95

² *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, p. 7

³ André Dabezies, *Visages de Faust au 20^{ème} siècle*, p.9

couples d'oppositions : mythe/ légende et mythe/ thème littéraire, ce dernier point entraînant aussi à clarifier la notion de motif littéraire.

La définition du mot « légende » retenue par Pierre Brunel, que ce soit en ouverture au *Dictionnaire de Don Juan* ou au début de *Mythocritiques*¹, est celle d'André Jolles, dans *Formes Simples*². Ce dernier se rapproche, en effet, du sens étymologique du terme : « *legenda* », c'est-à-dire, choses à lire. L'exemple le plus représentatif serait donc les vies de saints. De plus, la légende répond bien aux caractéristiques d'une forme simple, telle que la définit André Jolles, puisqu'elle associe une « certaine disposition mentale, que viendra éclairer un geste verbal. »³Dans le cas de la légende, la disposition mentale est le besoin d'un modèle à imiter et le geste verbal est une image frappante, un motif ou un ensemble de motifs qui peut s'y associer. De plus, Pierre Brunel rappelle deux autres critères fondamentaux, quant à la démarche à adopter pour l'étude de ces « formes simples » : la prise en considération de la manière dont la forme simple (qui existe, en réalité, à l'état virtuel) s'actualise dans des formes actuelles et, plus particulièrement, dans des formes littéraires, et la nécessité de trouver une contre-épreuve, définie comme la « recherche d'une antiforme qui, a contrario, confirmera l'existence et l'efficacité de la forme. »⁴Or, la légende se prête parfaitement à cette double existence puisqu'elle peut, bien entendu, prendre une forme littéraire et elle a pour corollaire l'anti-légende qui, pour reprendre les termes de Pierre Brunel, « substituera au modèle un repoussoir : Don Juan, Faust, le Juif errant sont autant de contre-modèles dans ce qui est pour Jolles, non des mythes, mais des anti-légendes. »⁵André Jolles inclut donc bien, aux côtés de la légende, le mythe, parmi les neuf formes simples qu'il isole⁶ mais il est intéressant de voir que Don Juan entre plutôt dans la catégorie de l'anti-légende que du mythe, au sens strict. C'est donc, une fois de plus, une difficulté de classification qui apparaît ici.

De plus, nous pouvons noter d'emblée que cette définition de la légende est différente de celle que Georges Gendarme de Bévoite lui attribue dans son ouvrage. En effet, parlant de

¹ Pierre Brunel, *Mythocritiques. Théorie et Parcours*. p.17

² André Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1930, trad. Antoine-Marie Buguet, *Formes Simples*, Le Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1972

³ Pierre Brunel, *Mythocritiques. Théorie et Parcours*, p.17. L'auteur y reprend d'ailleurs la définition complète de la forme simple chez Jolles : « toutes les fois qu'une activité de l'esprit amène la multiplicité et la diversité de l'être et des événements à se cristalliser pour prendre une certaine figure, toutes les fois que cette diversité saisie par la langue dans ses éléments premiers et indivisibles, et devenue production du langage peut à la fois *vouloir dire* et *signifier* l'être et l'évènement, nous dirons qu'il y a naissance d'une *forme simple*. »

⁴ Ibid, p.17

⁵ Ibid, p.17

⁶ Pierre Brunel énumère ces neuf « formes simples » : légende, geste, mythe, devinette, locution, cas, mémorable, conte, trait d'esprit. (Ibid, p.17)

« légende de Don Juan », ce dernier ne se soucie pas réellement d'une quelconque rigueur terminologique et ne retient, dans ce terme, que trois grands aspects : la dimension fictive, le caractère composite et la très large diffusion, en tant que véhicule de tout un fond de superstitions.

Pour ce qui est de la distinction entre mythe et thème, Pierre Brunel remarque, dans l'ouverture du *Dictionnaire de Don Juan*, que le premier type d'études menées par les comparatistes, avant d'aborder le domaine complexe du mythe, ont été des études de thèmes : « c'est probablement en effet à partir du thème qu'il convient d'abord d'essayer de définir le mythe littéraire. »¹ Il trouve, d'ailleurs, un exemple de cette hésitation chez Raymond Trousson, qui choisit délibérément de ne pas recourir au terme de « mythe » ou à l'expression « mythe littéraire ». Néanmoins, l'évolution du titre de son essai qui, en 1965, s'intitulait *Etudes de thèmes* mais est réédité, en 1981, sous le titre *Thèmes et mythes*, semble trahir, selon Brunel, l'impossibilité de faire complètement abstraction du mythe et d'éviter l'écueil terminologique. Cela est d'autant plus vrai que la définition que Raymond Trousson propose du thème est extrêmement proche de celle que d'autres auteurs donnent justement du mythe littéraire. Nous pouvons nous reporter, pour le constater, à l'extrait que Pierre Brunel cite, dans la préface au *Dictionnaire des mythes littéraires* :

« lorsqu'un motif, qui apparaît comme un concept, une vue de l'esprit, se fixe, se limite et se définit dans un ou plusieurs personnages agissant dans une situation particulière, et lorsque ces personnages et cette situation auront donné naissance à une tradition littéraire. »²

Toujours dans le même but d'illustrer ces problèmes de terminologie, Pierre Brunel poursuit d'ailleurs sa démonstration en remarquant que cette définition du « thème », par Raymond Trousson, recoupe précisément le sens que Pierre Albouy attribue à la notion de « mythe littéraire ». Si les risques de confusion sont évidents, Pierre Brunel salue, néanmoins, chez Pierre Albouy, l'effort entrepris pour distinguer, justement, le thème du mythe littéraire, distinction qui lui paraît primordiale, même si les critères retenus par Pierre Albouy ne lui semblent pas totalement pertinents. En effet, ce dernier prend comme critère principal l'ajout que l'auteur, par son récit, apporte, ou non, aux données de la tradition, et qui serait le trait distinctif du mythe. Sans cette liberté créatrice, sans cette « palingénésie », on resterait donc du côté du thème et on ne parviendrait pas à basculer du côté du mythe littéraire : « Point de mythe littéraire sans palingénésie qui le ressuscite dans une époque dont il se révèle apte à

¹ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, p.11

² Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, p.11

exprimer au mieux les problèmes propres. »¹ Si cette idée de la palingénésie du mythe est intéressante et a obtenu un certain succès critique, elle n'est pas, selon Pierre Brunel, une distinction suffisante car toute reprise implique variation. Il n'y aurait donc pas là de critère définitoire permettant de faire, définitivement, la différence avec le thème. Par ailleurs, il importe de rappeler que les variations doivent être contenues dans certaines limites, car le mythe littéraire se lit aussi en fonction de la présence d'un certain nombre d'invariants. Ces quelques précisions permettent à Pierre Brunel, en définitive, d'opposer mythe et thème par le fait que le thème est un concept, que le mythe littéraire peut, justement, illustrer, tandis que le mythe repose sur des données stables, à partir desquelles on peut établir un scénario mythique. Mais, entre ces invariants, de nombreuses variations sont possibles, qui sont le signe même de la vie de la littérature.

Nous reviendrons, pour la préciser et pour la développer, sur cette définition du mythe littéraire mais, auparavant, d'autres mises au point terminologiques semblent importantes à effectuer, et, en premier lieu, celle qui distingue le thème du type. Cette notion de type est cruciale dans le cadre d'une étude sur Don Juan. Or, la principale difficulté est que le type interfère, chez certains critiques, avec le thème littéraire. Ainsi, si Simon Jeune partage, avec Raymond Trousson, la volonté d'éviter le mot « mythe », il ne reprend pas, pour autant, la même terminologie et Pierre Brunel observe qu'il appelle justement « type » ce qui, chez Raymond Trousson, correspondrait davantage au thème². Pour illustrer ce risque de confusion, il part de la définition que Simon Jeune donne du type, au chapitre 6 de *Littérature générale et comparée* :

« héros précis, réel ou légendaire (parfois, création purement littéraire d'un auteur) qui, doué d'une personnalité particulièrement forte ou impliqué dans une situation exemplaire ou déchirante, a frappé l'imaginaire des écrivains qui en ont fait le type d'un certain caractère ou d'une certaine destinée. »³

Il la compare ensuite aux propos de Trousson sur le thème, dans l'édition de 1965 de son ouvrage⁴. Pierre Brunel relève notamment l'idée du thème comme « expression particulière d'un motif, son individualisation ou, si l'on veut le résultat du passage du général au particulier »⁵. Or, le type, dont parle Simon Jeune, correspond bien à cette « individualisation » particulière d'un motif, ce dernier terme de motif désignant, pour Raymond Trousson, en

¹ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, p.12

² Pierre Brunel, *Mythocritiques. Théories et parcours*, p.28

³ Ibid, p.28

⁴ Raymond Trousson, *Un problème de littérature comparée : les Etudes de thèmes. Essai de méthodologie*, M.J. Minard, Paris, 1965

⁵ Pierre Brunel, *Mythocritiques. Théories et parcours*. p.28

1965, « une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude (...) soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés. »¹

Par cette comparaison des termes utilisés, respectivement, par Raymond Trousson et Simon Jeune et par la confrontation des définitions que chacun d'entre eux leur associe, Pierre Brunel parvient à la conclusion que tous deux tentent d'éviter à tout prix de recourir à l'idée de mythe mais sans, au bout du compte, y parvenir réellement. En effet, Raymond Trousson semble, en définitive, associer, par moments, le mythe et le thème et on constate la même confusion chez Simon Jeune, mais, cette fois-ci, entre le mythe et le type. Or, pour Pierre Brunel, cet amalgame n'est pas sans causer un certain nombre de problèmes et, en particulier, fait subir au mythe une « double réduction : réduction au nom du héros mythique principal ; réduction à une situation particulière. »² Cette remarque est déterminante dans le cas du mythe de Don Juan puisqu'elle nous amène vers l'idée d'une nécessité de prendre en compte la structure globale du scénario mythique et les relations entre les différents éléments qui le constituent. C'est d'ailleurs l'exemple de Don Juan que Pierre Brunel reprend, lui aussi, pour mettre en évidence les inconvénients de cette approche trop réductrice de la notion de mythe :

« De la même manière, réduire le mythe de Don Juan à l'incarnation du « motif du séducteur » revient à élaguer la tradition du « Don Juan Maraña » ou « Mañara », si importante à l'époque romantique. Même dans la *comedia* de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, il s'agissait beaucoup moins de séduire (comme l'a cru le premier traducteur français, Ch. Poitevin) que d'abuser- les femmes, certes, mais aussi le marquis de la Mota, le Roi et Dieu lui-même. »³

On voit donc se dresser ici une sérieuse objection à l'analyse de Don Juan comme le type du séducteur, de l'homme à femmes. Or, cette mise au point est d'autant plus essentielle que cette réduction du héros mythique à un type a été proposée, à différentes reprises, par la critique donjuanesque.

Or, quel que soit le type retenu, toute tentative de faire entrer le mythe de Don Juan dans cette seule perspective apparaît comme incomplète et beaucoup trop simplificatrice car, comme le rappelle Pierre Brunel :

« le mythe est un *ensemble*, qui ne saurait se réduire ni à une situation simple (...) ni à un type. Le type apparaît comme un avatar du héros mythique. Fixé à un moment donné, il peut donner l'illusion d'avoir effacé les images antérieures (...) La situation, de la même façon, est le résultat de la simplification d'une donnée mythique, soit par schématisation, soit par élimination. »⁴

¹ Ibid., p.28.

² Ibid., p.29

³ Ibid., p.29

⁴ Ibid., p.29-30.

On voit bien, au travers de ces propos, que la typologie fait problème, soit qu'elle conduise à une simplification abusive, soit, au contraire, qu'elle débouche sur une généralisation excessive. Dans l'ouverture du *Dictionnaire de Don Juan*, Pierre Brunel lui reproche ainsi d'osciller d' « une généralisation excessive où Don Juan se perd, à une réduction où il s'appauvrit. »¹ Il passe d'ailleurs en revue quelques exemples d'appauvrissements du héros mythique en type.

La réduction la plus fréquente est, bien entendu, celle de Don Juan au type du libertin, sur laquelle nous reviendrons dans notre seconde partie, pour lui consacrer un développement à part entière. La tendance inverse, qui tend davantage vers la généralisation, peut conduire à voir, dans Don Juan, l' « essence même de l'homme » et Pierre Brunel cite, comme phrase emblématique de cet élargissement complet du mythe et de sa portée, le propos de Micheline Sauvage : « Don Juan, c'est nous »² En effet, pour cette dernière, Don Juan est avant tout un « héros totalement temporel parce qu'il est le mendiant de l'éternel »³ Or cette condition, qui fait son originalité parmi les autres héros mythiques, est aussi ce qui le rapproche du commun des mortels : « nous sommes tous, ici bas, les mendiants de l'éternel. Don Juan c'est nous. »⁴ Sans atteindre un tel degré de généralisation, Georges Gendarme de Bévotte voit, dans le héros, un représentant, non pas de l'humanité toute entière, mais du sexe masculin. Don Juan serait donc l' « homme-type » :

« Certains contemporains le transfigurent et voient en lui une réussite de la nature. C'est l'homme type en qui sont réunies les plus hautes qualités physiques et intellectuelles de l'espèce : beau, vigoureux, distingué, psychologue sans pareil, artiste raffiné, il excelle à deviner le caractère de chaque femme, à pénétrer les replis de son âme et les mystères de sa beauté. »⁵

Cependant, voir en Don Juan « un exemplaire parfait du type masculin »⁶ implique de se focaliser, une fois de plus, sur un seul des pôles du mythe : les histoires d'amour et les relations avec les femmes. Or, cette vision est partielle et entraîne un affaiblissement du scénario donjuanesque, qui tend à se relâcher.

Don Juan est donc irréductible à un type unique, sous peine de devoir sacrifier, pour y parvenir, une partie des ingrédients essentiels du mythe. Nous avons une illustration de cette résistance du héros mythique à la typification dans la différence fondamentale qui persiste entre Don Juan et Carmen : si celle que l'on considère, parfois, comme son double féminin

¹ Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, p.XXIV

² Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p. 198

³ Ibid p.198.

⁴ Ibid, p.198

⁵ Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p.5

⁶ Ibid, p.9

peut incarner le type de l'espagnole, de la gitane andalouse et activer un certain nombre de clichés, liés à ce caractère hispanique, Don Juan, en revanche, résiste à cet enfermement dans le type de l'espagnol.

La question de l'origine espagnole de Don Juan a été posée à maintes reprises et Georges Gendarme de Bévotte en fait déjà état dans *La légende de Don Juan*, en 1904 : « La légende de *Don Juan* et du Convive de pierre est née très vraisemblablement en Espagne. »¹ La plupart des critiques reprendront, à sa suite, la même hypothèse. Néanmoins, si l'Espagne peut revendiquer la paternité du mythe et si, désormais, on ne songe plus à la lui contester, le même auteur n'hésite pas, en même temps, à insister sur l'universalité de la légende et du type donjuanesque :

« En dehors du caractère de Don Juan qui n'appartient en propre à aucun peuple ni à aucune époque, parce qu'il est une des manifestations les plus universelles de la nature humaine, la légende comprend des éléments très divers, religieux et profanes, qui sans être, peut-être, tous autochtones, ont été pour la première fois réunis en Espagne et ne pouvaient guère l'être ailleurs. Dans la suite, le surnaturel s'est atténué, puis effacé devant le côté humain du drame, dont les amours du héros n'ont pas tardé à devenir le thème principal. Cette transformation a fait perdre à Don Juan ce qu'il avait d'exclusivement national ; mais, primitivement, peu de fables ont, autant que la sienne, emprunté leur couleur et leur signification au milieu qui les vit éclore. »²

Ces propos montrent bien l'oscillation entre, d'une part, le désir de voir, dans Don Juan, un héros typiquement espagnol et, de l'autre, le constat de son irréductibilité à ce caractère national et de son indéniable universalité, caractéristique de sa portée mythique.

Plus radical que Georges Gendarme de Bévotte, qu'il cite cependant, Gregorio Marañón va, quant à lui, jusqu'à prendre le contrepied de l'opinion communément admise de ce qu'il nomme l'« espagnolisme » de Don Juan puisqu'il déclare que « Don Juan, bien qu'il soit venu au monde de la légende en Espagne, n'a presque rien d'espagnol. »³ Cette volonté de mettre l'accent sur la nationalité espagnole du héros serait, selon lui, le résultat d'un goût trop marqué pour le pittoresque et pour les clichés un peu faciles, qu'il ne manque pas de déprécier par la suite :

« Cependant, dans le cas de Don Juan, l'esprit du vulgaire le sépare difficilement de l'idée et de l'émotion espagnoles. Nommer Don Juan c'est évoquer les nuits andalouses, saturées de fleurs sous un ciel bleu profond ; les ruelles mystérieuses qui semblent un lit profond à l'amour ; les *caballeros* drapés jusqu'aux yeux dans leur cape (...) »⁴

¹ Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p.13

² Ibid, p.14

³ Gregorio Marañón, *Don Juan et le donjuanisme*, p.31

⁴ Ibid, p.31

On est clairement, dans ce passage, du côté de la dénonciation d'une Espagne faite de stéréotypes et d'idées reçues. Don Juan deviendrait alors un élément du folklore espagnol et bénéficierait, en retour, du succès de ce même folklore à l'étranger. Or, pour Gregorio Marañón, il s'agit là d'un aspect complètement secondaire du personnage, qui n'a rien à voir avec sa nature profonde et que l'on doit replacer du côté de la simple anecdote : « cet éclat espagnol qui entoure la figure de Don Juan est purement anecdotique »¹. A tel point que, pour le critique, Don Juan est même moins conforme à la mentalité espagnole qu'à celle d'aucun autre pays : « Il [cet éclat espagnol] n'a rien à voir avec l'essence de la psychologie donjuanesque, qui est une modalité universelle de l'amour humain et qui, dans son universalité, a moins de racines en Espagne qu'en aucun autre pays de la terre. »²

Pourtant, la tentation de voir, dans Don Juan, le type de l'espagnol, reste présente chez de nombreux auteurs et critiques. Ainsi, José Manuel Losada Goya n'hésite pas à affirmer qu'il « incarne le type traditionnel de l'Espagnol, avec les bonnes et les mauvaises acceptions du génie de ce peuple »³. De même, Michel del Castillo, rappelle la tradition espagnole consistant à jouer, chaque année, pour le jour des Morts, la pièce de Zorilla, *Don Juan Tenorio*. Or, selon lui, l'évolution du mythe, qui aboutit à cette pièce, est représentative de la mentalité espagnole :

« La moralité de cette fable est assez claire : le Don Juan de Tirso de Molina était damné. Cela ne plaisait pas aux Espagnols. Ils voulaient bien commettre le péché, mais non payer le prix de leurs fautes. Un poète les sauva de l'enfer.

Don Juan, sauvé ou damné, reste un personnage typiquement espagnol. »⁴

Reprenant cette question de l'hispanité du mythe, Daniel-Henri Pageaux remarque que le scénario mythique, tel que le cristallise la comedia de Tirso de Molina, ne saurait être détaché du contexte social et culturel de la pièce. Cela ne signifie pas, néanmoins, que Don Juan doive rester cantonné dans cette appartenance à l'Espagne. Le héros peut subir une délocalisation mais cette dernière appellera nécessairement certaines modifications :

« Dans ces conditions, l'histoire mythique de Don Juan serait bien cette histoire exemplaire suscitée par une société, une culture, comme réponse à ses problèmes particuliers. Le « mythe » de Don Juan, hors de l'Espagne, sera donc obligatoirement une altération de l'histoire que nous venons de suivre et de définir. »⁵

¹ Gregorio Marañón, *Don Juan et le donjuanisme*, p.32

² Ibid, p.32

³ José Manuel Losada Goya, article « Hispanisme », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p..466

⁴ Michel del Castillo, *Le sortilège espagnol*, Fayard, Paris, 1977, p.226

⁵ Daniel-Henri Pageaux, article « Tirso de Molina », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.918-919

Ainsi, en dépit de cet ancrage très fort dans la société espagnole qui lui a donné naissance, le héros mythique a rapidement dépassé les frontières espagnoles et il a pu s'adapter à d'autres pays et d'autres milieux, sans pour autant perdre ses caractéristiques essentielles. Evoquant *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, de Molière, Georges Gendarme de Bévotte voit, dans le héros, un symbole de « l'aristocratie française du XVIIème siècle, avec ses passions, ses mœurs, ses qualités et ses vices »¹ Ainsi, le cadre espagnol serait dépassé et il y aurait une plasticité du héros, lui permettant de devenir représentatif de tous les milieux qu'il traverse. Cette dimension nouvelle, conférée à Don Juan par Molière, est confirmée par la suite : « il prend ainsi une ampleur et une signification jusqu'alors inconnues : au débauché conçu par un moine espagnol, au dément grossièrement caricaturé par Dorimon et par Villiers, Molière a substitué une figure représentative de son siècle. »² Don Juan transcende donc les limites strictes du cadre espagnol qui lui a donné naissance et s'adapte aux sociétés et aux époques qui le reprennent inlassablement. Michel del Castillo le compare, ainsi, à une « auberge espagnole » car « on trouve en lui ce qu'on y met. Cela prouve d'ailleurs l'universalité du mythe. »³

Au contraire, Carmen a plus de mal à se sortir de cette réduction au type, voire même au stéréotype. Dans son étude sur le film *Carmen* de Carlos Saura, Pietsie Feenstra revient sur les deux œuvres fondatrices du personnage, la nouvelle de Prosper Mérimée et l'opéra de Bizet, pour en conclure que « La figure de Carmen est souvent présentée dans le contexte stéréotypé de la gitane espagnole mais les deux sources ne la mettent pas au premier plan ; elle est seulement plus accentuée dans la version de Bizet. »⁴ Or, cette image stéréotypée de la femme gitane s'associe à l'image de la danse et du flamenco et véhicule un archétype : celui de la femme fatale. Carmen véhicule donc une image relativement figée de l'Espagne, associée à un certain folklore et à toute une série d'idées reçues. Daniel-Henri Pageaux explique d'ailleurs que cette dernière contribue fortement, par l'intermédiaire de l'opéra de Bizet, au développement de ce qu'il nomme une « Espagne seconde »⁵, c'est-à-dire une Espagne exotique, construite autour d'un certain nombre de clichés :

« Avec la Carmen de Bizet (1875) une Espagne, déjà souvent mise en scène acquiert une dimension de sensualité fatale qui existait dans certaines nouvelles depuis le XVIIème siècle à

¹ Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p.226

² Ibid, p.226

³ Michel del Castillo, *Le sortilège espagnol*, p.225

⁴ Pietsie Feenstra et Michèle Lagny, *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995)*, à corps perdus , p .87

⁵ Daniel-Henri Pageaux, *Le bûcher d'Hercule. Histoire, critique et théorie littéraire*, Honoré Champion, Paris, 1996, p.74

laquelle se mêlent des décors exotiques, des danses et des chants à tonalité sinon joyeuse, du moins festive. »¹

Le point de vue des étrangers sur Carmen contribue donc au développement du genre de l'espagnolade, caractérisé par un « scénario stéréotypé aussi bien dans l'intrigue que dans les emplois », mais surtout « la présence de décors et de costumes [qui] rend toujours vivante cette fameuse « couleur locale » dont est friand le public. »² Il y aurait, ainsi, une part importante de folklore dans le personnage de Carmen, notamment lorsqu'elle est vue par le regard des étrangers. Cela expliquerait, selon Michel del Castillo, la réticence des espagnols à l'égard de l'héroïne : « Les Espagnols n'aiment pas *Carmen*. Ils trouvent que tous les personnages de ce conte sont tirés du pire folklore. »³ Pourtant, paradoxalement, il y aurait, derrière cette défiance, une certaine forme de fascination pour la légende ou, du moins, une difficulté à s'en distancer totalement :

« Les Espagnols s'abandonnent souvent à la facilité du folklore. Les danseuses en robe à volants, coiffées d'œilletons artificiels, ne dansent pas que pour les touristes. Les Espagnols aussi sont prisonniers de leur propre légende. »⁴

Carmen est donc associée beaucoup plus facilement que Don Juan à une vision stéréotypée et conventionnelle de l'Espagne et on peut dire, pour cette raison, qu'elle incarne le type de l'espagnole, ou, plus précisément, de l'andalouse et de la gitane. Associée à la danse et au flamenco, elle allie, aux clichés de ce folklore hispanique, une image archétypique de la femme fatale. Don Juan, face à elle, apparaît comme un personnage, à la fois, plus complexe, moins caricatural et surtout plus universel.

Néanmoins, si beaucoup de critiques s'accordent à dire que Don Juan ne peut être, à proprement parler, un type, il leur est plus difficile de s'accorder sur ce qu'il est réellement. Ainsi, Micheline Sauvage, rejetant également ce terme, lui oppose celui de « situation », notion sur laquelle il importe de s'arrêter un instant : « Don Juan n'est pas un caractère mais un cas, il n'est pas un type mais une situation. »⁵ Se dégagent, dans cette citation, deux couples d'opposition : caractère et cas, d'un côté, type et situation, de l'autre. Nous laisserons, pour l'instant, de côté la question de la définition de Don Juan comme cas, car elle fera l'objet d'un développement dans la partie suivante. En revanche, la distinction entre type et situation semble fondamentale, dans l'itinéraire qui doit nous mener, rappelons-le, de la légende au

¹ Ibid, p.74

² Daniel-Henri Pageaux, *Le bûcher d'Hercule*, op. cit., p.74

³ Michel del Castillo, *Le sortilège espagnol*, p.217

⁴ Ibid, p.217

⁵ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.175

mythe de Don Juan. En effet, ce terme de « situation » est le point d'orgue de la définition qu'André Dabéziés propose du mythe de Faust :

« Sous une forme ou sous une autre, et donnant lieu aux interprétations les plus contradictoires, Faust demeure l'illustration symbolique d'une situation humaine exemplaire pour telle ou telle collectivité, autrement dit, il apparaît comme l'un des mythes privilégiés qui éclairent l'homme d'aujourd'hui sur les conditions toujours actuelles de son humanité. »¹

Cette définition du mythe comme « situation humaine exemplaire », si elle s'applique ici à Faust, permet aussi, semble-t-il, de jeter un regard intéressant sur Don Juan, ce que confirme le commentaire de Daniel-Henri Pageaux :

« Il est tentant, voire éclairant, de parler de « situations fondamentales » à propos d'un pacte avec le Diable (Faust), d'un châtement (Don Juan), d'un sacrifice (Iphigénie), du non-respect de la mort, pour Don Juan ou Antigone. »²

De plus, l'analyse des mythes littéraires, tels que Faust ou Don Juan, en terme de « situation », présente l'avantage de les resituer dans la continuité des grands mythes primitifs, tels que les définissent les ethnologues, les anthropologues ou les historiens des religions. On trouverait donc ici la preuve que, des uns aux autres, il n'y a pas solution de continuité et que les mythes primitifs sont, comme le précise Daniel-Henri Pageaux, « loin de disparaître en littérature ». ³

En effet, la synthèse qu'André Dabéziés fait des éléments primitifs du mythe, revient sur la même idée centrale du mythe comme « situation de l'homme dans le monde » :

« chaque génération, chaque collectivité réinterprète le mythe en fonction du contexte humain, de l'expérience originale qu'elle vit. Pourtant, selon Jung, toutes ces variations produisent de siècle en siècle le même archétype⁴ et participent de la même création mythique qu'on observe chez les primitifs. (...) On sait, en effet, que, en quête de représentations mythiques plus simples, moins déformées par contaminations et mélanges, les historiens des religions se sont attachés plus particulièrement aux mythes des peuples primitifs. Ils ont montré combien les représentations symboliques reflétaient une conscience existentielle très profonde la condition de l'homme au milieu de l'univers, en même temps qu'une réaction instinctive et saine de la communauté. Ils ont défini ce mythe comme « histoire vraie qui s'est passée au commencement du temps et qui sert de modèle au comportement humain »⁵. Récit à la fois cosmique et humain, il rend compte de la situation de l'homme dans le monde et prend valeur narrative pour l'individu comme pour la communauté. »⁶

¹ André Dabéziés, *Visages de Faust au 20^{ème} siècle*, p.507.

² Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, p.95-96

³ Ibid, p.95

⁴ Voir Carl Gustav Jung, *Types psychologiques*, trad. Y. Le Lay, Genève, 1953

⁵ André Dabéziés cite ici Mircéa Eliade. Dans *Aspects du mythe*, ce dernier revient sur cette expression d'« histoire vraie », qu'il associe, cette fois-ci, à l'idée d'« histoire sacrée » : « Le mythe est considéré comme une histoire sacrée, et donc une « histoire vraie », parce qu'il se réfère toujours à des *réalités* ». L'emploi de l'italique pour le mot « réalités » est explicité par la suite de la démonstration : « Le mythe cosmogonique est « vrai » parce que l'existence du Monde est là pour le prouver ; le mythe de l'origine de la mort est également « vrai » parce que la mortalité de l'homme le prouve, et ainsi de suite. » (*Aspects du mythe*, p.17)

⁶ André Dabéziés, *Visages de Faust au 20^{ème} siècle*, p.16

Néanmoins, cette parenté du mythe et du mythe littéraire ne doit pas cacher un certain nombre de difficultés, que Pierre Brunel résume, de façon claire et synthétique, en introduction à son *Dictionnaire des mythes littéraires*. Prenant comme point de départ les travaux de Philippe Sellier¹, il démontre que « le mythe littéraire ne se réduit pas à la survie du mythe ethno-religieux en littérature. »²

Il est vrai que la définition que propose Philippe Sellier du mythe ethno-religieux comme « récit fondateur, anonyme et collectif, qui fait baigner le présent dans le passé et est tenu pour vrai, dont la logique est celle de l'imaginaire et qui fait apparaître à l'analyse de fortes oppositions structurales »³, fait émerger trois points communs, mais aussi, trois différences avec le mythe littéraire. Selon lui, tous deux partagent bien la « saturation symbolique », « l'organisation serrée » et « l'éclairage métaphysique ». En revanche, le mythe littéraire se distingue du mythe primitif par le fait qu'il « ne fonde ni n'instaure plus rien », que « les œuvres qui l'illustrent sont, en principe, signées » et qu'il n'est pas « tenu pour vrai ».⁴ S'appuyant sur le même texte de Philippe Sellier et sur l'analyse qu'en propose Pierre Brunel dans son introduction au *Dictionnaire des mythes littéraires*, Daniel-Henri Pageaux offre une synthèse qui nous permettra de finir d'esquisser une définition du mythe littéraire, directement applicable à Don Juan, et de récapituler les différentes catégories de mythes. En effet, il nous rappelle qu'aux côtés du mythe « ethno-religieux », que nous venons d'évoquer, on retrouve bien « d'autres mythes, récits exemplaires nés de la littérature : Tristan et Yseult, Faust ou Don Juan et il y a en littérature des « éléments mythiques », tels que le philtre de Médée, le pacte avec le Diable (Faust) ou la statue de pierre (Don Juan). »⁵

Cette première définition a l'intérêt de faire émerger deux éléments fondamentaux. Elle nous présente, tout d'abord, le mythe comme récit. Or, ce trait est crucial en ce qu'il nous permet de nous diriger vers l'élaboration d'un scénario mythique, d'une structure narrative, et donc de rejoindre les analyses de Lévi-Strauss, en nous acheminant vers la perspective structurale, qui sera également celle de Jean Rousset et sur laquelle nous aurons l'occasion de nous arrêter par la suite. Mais elle ajoute, à cette première dimension, un autre critère : la présence de ce que Daniel-Henri Pageaux nomme des « éléments mythiques », qui ne sont pas sans rappeler l'origine sacrée du mythe. C'est d'ailleurs bien à la statue de pierre et à la

¹ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, 1984

² Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, p.13

³ Ibid, p.12

⁴ Ibid, p.13

⁵ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, p.96

présence du Mort que Jean Rousset recourt pour prouver qu'un « fonds mythique enfoui affleure dans le Don Juan qui naît en 1630 ». Il va même jusqu'à postuler, dans cet élément, une « survivance d'anciens cultes des morts avec offrande de nourriture », arrivant ainsi à la conclusion qu'« on le voit ainsi se [Don Juan] rapprocher de la sphère mythique dont il semblait d'abord s'éloigner. »¹

On voit bien que le terme « mythe » désigne, avant tout, chez Jean Rousset, le mythe éthno-religieux mais il y aurait continuité de l'un à l'autre. Même si le mythe littéraire détourne souvent le mythe primitif de son sens original, s'il peut lui ajouter de nouvelles significations ou, au contraire, gommer certains de ses éléments, la littérature n'en demeure pas moins, pour reprendre l'heureuse formule de Pierre Brunel, un « conservatoire des mythes »²

Aux côtés de ces mythes littéraires, à proprement parler, Pierre Brunel relève, comme le rappelle Daniel-Henri Pageaux, « d'autres manifestations littéraires du mythe qui peuvent être considérées, non sans quelques réserves, comme des mythes littéraires. »³ L'énumération de ces autres « manifestations littéraires du mythe » se révèle intéressante car elle permet de cerner, par contraste, les spécificités du mythe littéraire, au sens strict. Ainsi, les mythes de ville ne répondent pas pleinement à la définition de mythes littéraires car le développement en récit n'y est pas forcément présent. Le critère définitoire de la mise en récit est donc bien confirmé. Au contraire, le mythe politico-héroïque obéit bien à cette exigence d'un récit, qui prend, dans ce cas précis, pour point de départ, un personnage historique dont il propose, pour reprendre les propos de Pierre Brunel « la magnification (...) selon les processus caractéristiques de l'épopée »⁴ Or, le problème est ici que, contrairement à ce que l'on observait pour les villes, les possibilités offertes au récit sont trop larges, pour ne pas dire illimitées. On voit ainsi émerger un deuxième trait déterminant : l'idée que le mythe littéraire a besoin, pour exister, d'un scénario stable, qui puisse, à la fois, se prêter à la variation et, en même temps, proposer un certain cadre, relativement rigide et en dehors duquel le mythe ne peut sortir, sous peine de s'affaiblir.

Cette dualité de contraintes et de libertés est, d'ailleurs, parfaitement résumée par Daniel-Henri Pageaux :

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.6

² Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, p.11

³ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, p.96

⁴ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, p.13

« Entre ces données stables, il y a place pour les « variantes », signe même de « la liberté, de la vie de la littérature », note Pierre Brunel. Ajoutons : signe aussi d'une contrainte, plus ou moins grande, de l'imaginaire lorsqu'il se tourne vers ce scénario. »¹

Enfin, à mi-chemin entre mythes primitifs et mythes littéraires, Pierre Brunel distingue une dernière catégorie : les mythes parabibliques. En effet, il constate qu'ils ne se constituent pas véritablement, la plupart du temps, à partir du texte sacré directement, mais plutôt par la médiation d'un texte littéraire intermédiaire, à partir de la « réussite exceptionnelle d'une œuvre où le scénario était agencé avec maîtrise. » Ils sont donc bien, dans une certaine mesure, constitués par la littérature, mais ils ont une autre source, à laquelle on peut néanmoins remonter. Ils se distinguent donc des mythes littéraires à proprement parler qui, comme le rappelle Pierre Brunel, sont « deux fois littéraires si l'on veut. »²

Toutes ces mises au point terminologiques étant faites, force est de constater que Don Juan semble bien répondre à la définition que nous avons tenté d'établir du mythe littéraire. En effet, il fait son entrée en littérature dans la pièce de Tirso de Molina, au 17^{ème} siècle, en Espagne. Sa naissance est donc datée et signée. De plus, en tant qu'expression d'une « situation humaine existentielle », il correspond aux critères établis par André Dabezies, au sujet, notamment, du mythe de Faust.

Enfin, on peut discerner, dès la pièce espagnole, la présence d'un schéma mythique relativement marqué, qui peut devenir un premier canevas, à partir duquel s'élaboreront les textes ultérieurs. Daniel-Henri Pageaux remarque que cette importance du récit est même mise en abyme, au sein même de la comedia, grâce au personnage de Don Pedro qui se livre « à l'affabulation, au mensonge, à la mythification d'un séducteur inconnu » :

« Il rappelle opportunément qu'il n'y a pas de mythe sans récit, sans histoire. (...) Ce faisant, il est le premier à élaborer une sorte de vulgate du mythe donjuanesque, mélange de vérité et de mensonge, d'éléments triviaux et poétiques, mensonge qui devient vérité, comme il le soutient à deux reprises. (...) C'est l'oncle, c'est la société qui fabriquent le mythe donjuanesque, précisant ses contours sataniques, qui en exagèrent la portée ou la tonalité surnaturelles et qui font du séducteur plus qu'un homme. »³

Cette place centrale attribuée au récit est d'autant plus importante que l'histoire de Don Juan est celle de la répétition sans fin, qui redouble la réitération de l'acte de narration :

¹ Daniel-Henri Pageaux, *Littérature générale et comparée*, p.100

² Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, p.13

³ Daniel-Henri Pageaux, article « Tirso de Molina », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.916

« Il n'y a de mythe que répété. C'est d'abord la répétition d'une histoire qui la rend exemplaire. Or, l'histoire de Don Juan est celle d'une répétition : le mythe de Don Juan est donc, prioritairement, le mécanisme sans lequel il n'y a pas de mythe. »¹

On peut donc dire que, dès sa première attestation, le mythe de Don Juan est tout destiné à faire l'objet d'un travail de « mythisation », défini par Daniel-Henri Pageaux comme « le processus d'entrée en littérature, puis dans un texte, d'un matériau. Elle permet de saisir le mythe littéraire dans un perpétuel devenir qui devient objet d'étude. Au sens fort du terme, le mythe est pour la littérature un « pré-texte », un avant-texte. »²

Pourtant, cette approche de Don Juan en tant que mythe littéraire ne s'est faite que progressivement, à la suite de tout un travail de réflexion critique, qui a bénéficié de toutes les recherches menées, d'une façon plus générale, sur le mythe, dans les années 1950-1960. Ce sont ces travaux, conjugués à l'essor de la pensée structuraliste, qui vont conduire à jeter un regard neuf sur le sujet et à prendre conscience de l'existence d'un scénario mythique. Les premières réflexions critiques se posent la question en d'autres termes et s'intéressent davantage à la recherche des sources et au modèle d'un éventuel Don Juan historique, plutôt qu'à la structure du mythe à proprement parler. C'est, notamment, le cas de Georges Gendarme de Bévoite qui place la question des sources au centre de ses préoccupations et adopte une perspective résolument historique et chronologique.

- *La légende de Don Juan de Georges Gendarme de Bévoite : une première tentative de synthèse.*

Si les limites de l'entreprise de Georges Gendarme de Bévoite ont été, depuis longtemps, mises en évidence, *La légende de Don Juan* reste la première tentative de synthèse complète autour du personnage et de ses attestations littéraires et c'est à ce titre que l'ouvrage doit encore sa postérité. Dès les premières lignes de son avant-propos, l'auteur annonce cette volonté d'exhaustivité : « Je me propose d'offrir au public une étude complète sur la légende de *Don Juan*. »³Ce travail est, selon lui, aussi ambitieux qu'inédit puisque « ce n'est pas la seule question des origines qu'il faut traiter, c'est l'histoire complète de la légende. Elle est à faire. »⁴Ce projet n'est pas, néanmoins, exempt de difficulté et, parmi les obstacles, il souligne, notamment, l'étendue colossale du travail puisqu'il mentionne le problème de « la longueur de l'ouvrage », mais aussi sa « complexité » et également le fait qu'il nécessite de

¹ Ibid., p.917

² Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, p.97.

³ Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.XI

⁴ Ibid, p.VII

« se familiariser avec des littératures et avec des langues. »¹Ces trois écueils permettent de pointer plusieurs caractéristiques de la légende de Don Juan : son caractère international (Gendarme de Bévoite utilisera, à plusieurs reprises, le terme de « cosmopolitisme »), son extension sur plusieurs siècles, ce qui rend le sujet encore plus difficile à circonscrire, et enfin l'étendue de la question. Cette complexité explique le caractère jusque là inédit de l'entreprise, que ne manque pas de mettre en avant l'auteur : « D'autres travaux, à en croire leurs titres, annoncent une histoire complète de la légende, ce ne sont que des études vagues, superficielles, incomplètes, dont aucune n'est remontée aux sources mêmes. »²Ce reproche adressé aux œuvres antérieures met en évidence la dimension historique de l'approche proposée et l'intérêt porté, notamment, à la question des sources. Enfin, la méthode proposée par Georges Gendarme de Bévoite est établie à partir des défauts de ses prédécesseurs puisque le principal écueil à éviter semble être de ne pas isoler chaque œuvre et de maintenir une perspective résolument diachronique, chronologique : « elles ne tiennent pas suffisamment compte, faute de les connaître, des œuvres antérieures qui la préparent, et parfois l'expliquent. »³

Cette organisation strictement chronologique de l'œuvre marque bien l'appartenance de *La légende de Don Juan* à la critique historique. Nous verrons, par la suite, qu'une approche telle que celle de Jean Rousset peut, au contraire, s'appliquer à un corpus de textes constitué en synchronie, sans, pour autant, perdre sa pertinence.⁴ Cependant, si cette perspective historique n'est plus la seule à être envisagée, il n'en reste pas moins que l'ouvrage de Gendarme de Bévoite fait date dans la critique donjuanesque, en tant que somme, synthèse récapitulative, qui offre un point de départ précieux aux travaux postérieurs sur Don Juan. C'est dans ce sens que Michel Berveiller, en 1961, rend hommage à son auteur, qu'il décrit comme un « historien des lettres, envers qui, je tiens à le déclarer dès maintenant, j'ai une très grande dette (...) auteur d'un livre capital sur La légende de Don Juan. »⁵L'expression « historien des lettres » replace d'emblée Gendarme de Bévoite dans le champ critique qui est le sien et c'est, d'ailleurs, ce panorama diachronique qui, associé à l'exigence d'exhaustivité, entraîne l'admiration du critique :

¹ Ibid, p.VII

² Ibid, p.XII

³ Ibid, p.XII

⁴ Voir plus loin l'étude consacrée au *Mythe de Don Juan* de Jean Rousset.

⁵ Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p.8

« Dans cet ouvrage, qui demeure le plus complet sur l'évolution littéraire de la légende, en tous les pays, depuis les origines jusqu'à 1906, Bévotte a le plus souvent tenu son dessein de montrer « Don Juan » non comme une essence immuable mais comme le sujet d'une suite de métamorphoses. »¹

La pertinence de l'ouvrage réside donc, selon Michel Berveiller, dans le fait qu'il dresse un bilan des versions successives de la légende et permet, ainsi, d'en constater les différents infléchissements.

Le souci de respecter l'évolution chronologique de la légende et d'en observer, ainsi, les transformations et les métamorphoses pose, néanmoins, un problème méthodologique à l'auteur. En effet, ce dernier, lorsqu'il justifie le plan adopté, annonce le choix de séparer la littérature, la musique et la peinture dans trois parties distinctes. Pourtant, comme il le reconnaît lui-même :

« telle œuvre musicale a influé sur les œuvres littéraires qui l'ont suivie. Le Don Juan de Mozart, par exemple, a directement inspiré celui d'Hoffmann. Il serait donc logique d'étudier l'œuvre du musicien à la place qu'elle occupe dans l'évolution de la légende. Ce système plus rationnel aboutirait à une extrême confusion. »²

La justification du plan apparaît quelque peu contradictoire, même si, encore une fois, la volonté d'organisation chronologique ressort clairement. Nous verrons que ce n'est pas la seule contradiction que revêtent la méthode et les positions adoptées par l'auteur dans son étude.

Une fois le plan établi et commenté, l'autre écueil méthodologique dont fait état Bévotte, et auquel tous les critiques qui lui succéderont se heurtent également, est la délimitation du corpus : « Mais en raison même de la multitude et de la variété des œuvres qui de près ou de loin se rattachent au thème de Don Juan, une grave difficulté se présente : préciser et délimiter le sujet. »³Pour clarifier la question, l'auteur commence par établir une distinction entre Don Juan, « caractère donjuanesque » et « donjuanisme », défini comme « une conception de l'amour et même une certaine philosophie de la vie si générale et si humaine qu'elle existe en dehors du héros qui lui a donné son nom et ses descendants directs. »⁴Michel Berveiller reprendra cette idée d'un donjuanisme préexistant à la naissance de Don Juan en postulant l'existence d'un « type d'hommes », observable avant même la première attestation littéraire du héros mythique et dont il serait possible d'isoler les caractéristiques et de proposer une

¹ Ibid, p.8

² Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p.XIX

³ Ibid, p.XVII

⁴ Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p.XVII

définition. ¹Or, ce personnage type est ramené, un peu plus loin, à deux figures : celle de « l'éternel amant » et du « séducteur-né »². Seule la dimension amoureuse et la question de la séduction sont donc exploitées, ce que confirme l'énumération des trois grands points de définition proposés :

- « 1° Le nombre inhabituel des femmes qui se succèdent dans son existence
- 2° L'évidence que non seulement il a du goût pour les femmes, mais qu'il leur plaît, et beaucoup plus que ne leur plaît le commun des hommes
- 3° Le fait, enfin, qu'il met les plaisirs de cette sorte au dessus de tous les autres. »³

Cette définition indique bien qu'il n'y a pas encore de prise en compte d'un scénario mythique, puisque seul un aspect de la légende donjuanesque est mis en avant. Dès lors, le problème est qu'il devient, comme le remarque Georges Gendarme de Bévoite, proprement impossible d'étudier « tous les personnages qui par leur moralité se rattachent plus ou moins à la race Donjuanesque ».⁴

Le critère établi, pour résoudre cette difficulté, est de distinguer les œuvres qui entretiennent des rapports avec la légende donjuanesque mais pour lesquelles tout porte à croire que « leurs auteurs les ont écrites sans songer à celle-ci. Il n'y a donc pas lieu de s'en occuper », de celles qui ont été « composées avec l'intention de peindre un caractère Donjuanesque et d'incarner, sous un autre nom, dans un milieu différent, un représentant nouveau du Donjuanisme »⁵Pour ces dernières, le critique déclare qu' « il est manifeste que l'auteur a subi l'influence de la légende. »⁶Enfin, il distingue un troisième type d'œuvres : celles qui « sans avoir avec la légende de parenté réelle, semblent avoir été inspirées par elle, ou dont elle paraît tout au moins avoir été l'occasion. »⁷L'accumulation des verbes modaux dans la précédente citation traduit bien la difficulté de régler, de façon rigoureuse et objective, cette question du corpus. On remarque, en effet, une évidente subjectivité dans les distinctions proposées. Par exemple, dans les cas où, comme il le mentionne, « le côté surnaturel de la fable a disparu, les événements humains qui en constituent la trame ont été renouvelés, le héros a changé de nom »⁸, comment être certain que l'auteur a réellement voulu placer son héros dans la filiation de Don Juan et qu'il a eu ce dernier à l'esprit, lors de l'élaboration de

¹ Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p.9

² Ibid, p.11

³ Ibid, p.11

⁴ Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.XVII

⁵ Ibid, p.XVII

⁶ Ibid, p.XVII

⁷ Ibid, p.XVIII

⁸ Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.XVIII

son œuvre ? On voit donc bien qu'il y a des failles dans cette façon de définir le corpus, et ce sont ces obstacles que Jean Rousset tentera de surmonter grâce à l'approche structuraliste.

Après avoir défini ces trois catégories d'œuvres, Gendarme de Bévotte leur applique, à chacune un type d'approche. S'il choisit de ne pas étudier le premier groupe, il justifie l'étude du second groupe d'ouvrages par le fait que « ce sont là des rameaux éloignés du tronc principal, mais ils en sont issus et ne sauraient en être détachés qu'arbitrairement. »¹ Enfin, les œuvres de la troisième catégorie seront abordées mais comme contrepoints, afin de montrer comment elles « mettent en relief par le contraste des traits propres aux vrais Don Juan ». ²

L'autre grand problème soulevé par *La légende de Don Juan*, avec la délimitation du corpus, est celui de la rigueur terminologique. Ainsi, après avoir parlé de « légende » de Don Juan, il remplace, à la page XVII, le mot « légende » par celui de « thème donjuanesque », sans établir aucune distinction entre les deux termes. Or, nous avons pu voir, plus haut que ces deux mots sont, désormais, loin d'être interchangeables et que de nombreux critiques se sont, depuis, essayés à en clarifier le sens et le domaine d'application. De même, il introduit, par moments, le terme « fable », puisqu'il parle de « fable du Convive de pierre », aux pages XVII et 2. Or, cette notion de « fable » est, elle-même, relativement floue et difficile à cerner. Reprenons, par exemple, la définition du *Dictionnaire des genres littéraires* :

« la fable apparaît moins comme un genre déterminé que comme une nébuleuse originelle à partir de laquelle se sont formés peu à peu divers types de fiction, faisant une part plus ou moins grande au narrateur, ou même l'excluant au profit des divers locuteurs qui se sont emparés de l'univers du discours. »³

Le risque de confusion est d'autant plus grand que « au XVII^e et au XVIII^e siècle, le mot fable est couramment employé au sens de *mythe*. »⁴

Enfin, le mot « type » est, lui aussi, employé par Georges Gendarme de Bévotte pour désigner le héros, comme, par exemple, dans la phrase suivante : « c'est un exemplaire parfait de type masculin »⁵, ce qui ne fait que compliquer encore la question de la terminologie, d'autant plus que ce terme a, en fonction des exemples, des acceptions différentes. En effet, si l'on se réfère à la définition retenue par Pierre Brunel et empruntée à C.G Jung⁶, le type se définit comme « un exemple ou un modèle du caractère générique propre à une espèce ou à

¹ Ibid, p.XIX

² Ibid, p.XIX

³ *Dictionnaire des genres littéraires*, Encyclopedia Universalis, Albin Michel, p.284

⁴ Ibid, p.283-284

⁵ Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p.9

⁶ C.G Jung, *Types psychologiques*, trad. Y. Le Lay, Genève, Librairie de l'Université Georg, 1968, def n°57, p.476

une communauté. »¹C'est bien le sens convoqué dans l'exemple que nous avons cité, tout comme dans cet autre passage :

« Mais qu'il coure après des chimères, ou s'attache à des objets plus positifs, sa personnalité est si puissante et si humaine qu'il est devenu généralement un type représentatif de son milieu. Il partage avec quelques héros, éternels comme lui, la gloire d'incarner non pas un petit nombre d'idées et de sentiments, mais tout un ensemble de mœurs, d'opinions, de doctrines qui lui donnent une valeur symbolique. »².

En revanche, ce n'est pas exactement avec cette acception que le mot est employé lorsque Georges Gendarme de Bévoite déclare, au sujet de Don Juan, « c'est l'homme type »³ puisque, dans ce cas, son sens est affaibli et il est employé davantage comme un adjectif qualificatif.

Outre ce flou terminologique, Pierre Brunel pointe du doigt, dans l'approche de George Gendarme de Bévoite, un autre problème qui relève davantage, cette fois-ci de la démarche à proprement parler. En effet, ce dernier reproche à l'auteur de *La légende de Don Juan* de ne reconnaître le caractère fondamentalement composite de la légende que pour mieux chercher à la décomposer, au lieu de l'analyser comme un tout, un ensemble :

« les auteurs dramatiques n'ont pas tardé à fondre ensemble ces trois légendes primitivement distinctes, et à mêler si bien les détails empruntés à l'une et à l'autre, que, de nos jours, le critique peut croire à une identité d'origine. En réalité, ces origines sont différentes. »⁴

Cette phrase met bien en évidence la manière de procéder de Gendarme de Bévoite : les éléments a priori distincts mais que la légende a, peu à peu, associés, et à partir desquels elle s'est composée, sont, à nouveau, séparés par le critique, qui s'attache à les montrer chacun dans leur indépendance, séparément des autres. On voit donc bien le va-et-vient entre travail de composition de la légende et entreprise de décomposition de l'analyse critique. Cette impression est encore accentuée un peu plus loin : si l'on reprend la métaphore employée dès les premières pages de l'ouvrage et qui compare la légende à un « tissu », il apparaît que le travail de Tirso de Molina a été de tisser des éléments épars ensemble, afin de donner naissance à Don Juan. Or, c'est exactement le travail inverse que Georges Gendarme de Bévoite se propose d'effectuer, puisqu'il annonce sa volonté de dissocier à nouveau chaque composante, afin d'isoler les différents matériaux formant le scénario donjuanesque :

« Le premier qui a créé la légende est celui qui a recueilli et groupé les parties différentes qui la composent : sa formation n'est ni historique, ni spontanée, elle est artificielle ; et il nous est aisé maintenant de la reconstituer (...) Nous pouvons voir comment elle a pris corps, au moyen de

¹ Propos cités par Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, Ouverture p.XXII

² Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.11

³ Ibid, p.5

⁴ Ibid ; p.55

quels emprunts, de quels amalgames son auteur lui a donné sa forme définitive. Nous avons retrouvé les matériaux dont il s'est servi : voyons comment il les a mis en œuvre. »¹

En parlant de « matériaux », le critique tente donc de décomposer cet ensemble complexe qu'est le tissu légendaire. Cette démarche va à l'encontre d'une des caractéristiques fondamentales de la légende, qui est justement cet aspect composite.

Mais les problèmes soulevés par l'approche de Georges Gendarme de Bévotte dans *La légende de Don Juan* ne se réduisent pas à ces questions terminologiques ou méthodologiques. Le fond même de la démarche a pu être contesté par les travaux qui lui ont fait suite. Ainsi, la dimension résolument historique et le très vif intérêt porté à la question des sources vont être le principal point de désaccord entre cette étude et les travaux plus récents, proposés, notamment, dans le prolongement du structuralisme.

Pour Gendarme de Bévotte, l'œuvre est révélatrice de l'époque qui lui donne naissance, elle est un miroir de son temps. L'histoire de la légende de Don Juan s'inscrit donc parallèlement à l'histoire de la littérature, de la mentalité et des sociétés. La posture du critique est résolument tournée vers l'extérieur : univers personnel de l'auteur, société, milieu, événements historiques contemporains de l'œuvre, qui n'est pas réellement prise en considération comme unité signifiante autonome, mais toujours en relation avec des facteurs externes. La prise en compte de la dimension biographique est, par exemple, revendiquée par l'auteur lorsqu'il déclare :

« Nous devons donc nous proposer d'analyser les conditions de ces changements. Elles sont nombreuses et complexes : les unes sont historiques et tiennent aux circonstances particulières dans lesquelles l'œuvre a été conçue ; d'autres, à certaines arrière-pensées de l'auteur, à l'état d'esprit dans lequel il écrivait ; celles-ci à des raisons d'art, de morale, de philosophie générales ; celles-là à une certaine conception de l'amour. Ces conditions varient avec chaque écrivain et lui sont personnelles. »²

Mais ces facteurs liés à la biographie de l'auteur se complètent par d'autres influences, en relation avec le contexte historique et social :

« Quand l'historien en aura déterminé l'influence sur les transformations de la légende, il aura à rechercher des causes plus générales et plus profondes : ce sont celles qui tiennent au milieu, au climat, à l'état social, politique et moral de toute époque et de tout pays qui produit un Don Juan. »³

Si la méthode est clairement explicitée ici, le terme « historien » réaffirme, par ailleurs, cette volonté de faire, avant tout, l'histoire de la légende de Don Juan. On a, de plus, l'idée que

¹ Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p.58

² Ibid, p.XV

³ Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p.XV

chaque Don Juan est influencé par l'époque qui lui donne naissance, tout en étant, en même temps, le miroir de cette époque, le reflet de la société dans laquelle il apparaît. Ce glissement du héros mythique vers un représentant d'une époque et d'une société données tend à le faire basculer du côté du type :

« Don Juan, dès le principe a représenté non seulement une philosophie de la vie qui lui était propre, mais un état de mœurs, un ensemble de croyances, communs à un grand nombre de ses contemporains. Il a toujours été l'expression des sociétés qui l'ont conçu. Il faut, pour le comprendre, connaître ces sociétés et rechercher dans leur vie privée et publique, les causes qui ont modifié les interprétations antérieures du héros. »¹

Nous sommes bien du côté d'une critique externe, qui recherche des liens de causalité et des explications en dehors de l'œuvre. En effet, il s'agit d'une entreprise explicative qui ne vise pas l'analyse du fonctionnement des textes en eux-mêmes mais plutôt la mise en relation des variantes avec les évolutions historiques et sociales ou avec les biographies des différents auteurs. Ainsi, s'il y a bien une double dynamique de constantes et de variations, celles-ci sont toutes expliquées par des facteurs externes et ne sont envisagées qu'en tant que révélatrices de ces circonstances extérieures. Le critique agit bien, avant tout, comme un historien :

« Il est donc nécessaire, pour expliquer les modifications que la légende subit d'âge en âge et de pays en pays, de suivre le développement des idées et des mœurs à travers les peuples et les siècles. Le personnage de Don Juan, tout en conservant un certain nombre de caractères permanents, ne cesse de se transformer au gré des milieux qu'il traverse et qu'il représente. »²

Le but revendiqué par Georges Gendarme de Bévoite est de redonner toute son ampleur historique au sujet, ainsi que ce qu'il nomme sa « dimension morale » :

« Rechercher dans ces conceptions si diverses du héros l'âme même des générations et des races qui l'ont conçu, n'est-ce pas donner au sujet toute son ampleur historique, en même temps que toute sa valeur morale ? »³

La logique et la cohérence de l'étude résident donc dans l'union de cette perspective diachronique, qui permet d'embrasser l'évolution de la légende, les rapports entre les œuvres qui se succèdent et les variations qu'elles affichent, et de l'attitude critique visant à voir dans ces mêmes œuvres le reflet d'une époque, d'une société et d'un auteur, voire d'un groupe d'individus.

¹ Ibid, p.XV-XVI

² Ibid, p.XVI

³ Ibid, p.XVI

Le critique affirme, par ailleurs, sa volonté de dégager une organisation, aussi bien dans le corps même de la légende que dans les interprétations que cette dernière suscite, afin de répondre à des objectifs de rigueur et de clarté :

« Tel sera notre double point de vue : nous chercherons à reconstituer les différentes étapes de la légende, à préciser les rapports qui unissent les parties multiples de ce vaste ensemble, à en renouer les liens. D'autre part, nous retrouverons en chaque œuvre à la fois la personnalité de son auteur, et l'influence prépondérante de son temps et de son pays. En combinant ces éléments et en démêlant la part de chacun d'eux, nous mettrons dans cette étude une certaine cohésion et une certaine logique. »¹

Mais ce souci de rigueur et de précision est interprété, par certains, comme de l'érudition un peu gratuite et qui présente le défaut de détourner l'attention des véritables enjeux. Ainsi, dès 1953, Micheline Sauvage critique *La Légende de Don Juan* pour sa démarche trop historique. En effet, pour elle, celle-ci perd sa pertinence lorsqu'on aborde un mythe puisque seule importe la manière dont chaque œuvre vient enrichir ce qu'elle appelle la « matière donjuanesque » :

« Cette nature mythique de la fable dispense d'une préface d'histoire littéraire touchant la légende. Cet autre travail est affaire d'érudits. Pour qui envisage *le cas Don Juan*, c'est en tant qu'ils ont contribué par une œuvre à dégager la situation donjuanesque que Tirso de Molina, Zorrilla ou Mozart sont intéressants, et alors c'est au fur et à mesure de l'analyse que le personnage renvoie à ses auteurs. »²

On remarque ici la primauté du personnage fictif, et donc du texte, sur l'auteur. Ce dernier n'est pas un sujet d'étude en tant que tel mais ne peut être abordé qu'à l'occasion, si l'analyse du héros y ramène. De plus, Micheline Sauvage rejette l'idée d'une étude des œuvres dans une perspective diachronique et renvoie l'entreprise de Georges Gendarme de Bévoite du côté de l'érudition, contrairement à Michel Berveiller qui en saluait l'esprit de synthèse et d'exhaustivité. Elle lui reproche, en effet, de justement s'attarder sur chaque version de la légende, en suivant l'ordre chronologique et en s'intéressant à son évolution, en rapport avec le contexte historique et social et la biographie des auteurs :

« Du même coup, il ne pouvait s'agir d'étudier successivement d'un point de vue sociologique, les diverses incarnations de Don Juan au cours des siècles et à travers les pays d'Europe où il a trouvé figure. M. Georges Gendarme de Bévoite a eu beau écrire qu'il « a toujours été l'expression des sociétés qui l'ont conçu (et qu') il faut, pour le comprendre, connaître ces sociétés », lui-même avouait d'ailleurs que « le caractère de Don Juan... n'appartient en propre à aucun peuple ni à aucune époque, parce qu'il est une des manifestations les plus universelles de la nature humaine. » C'est le cosmopolitisme du mythe. Voilà pour calmer la susceptibilité de l'Espagne, qui s'est émue quelquefois de s'en voir imputer la paternité. »³

¹ Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.XVI

² Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.11

³ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.11

Ces propos soulignent les contradictions dans la position de Georges Gendarme de Bévotte. Il aborde, d'un côté, le personnage littéraire dans une perspective sociologique, comme le reflet des sociétés qui lui ont donné naissance, mais, de l'autre, il postule l'idée d'une universalité et d'un cosmopolitisme du mythe, ce qui pourrait déboucher sur l'idée d'une nature essentielle de Don Juan, qui transcenderait ses actualisations dans les œuvres, qu'elles soient littéraires, cinématographiques ou musicales.

Mais cette citation, en mentionnant la revendication, par l'Espagne, de la paternité du mythe, nous amène à revenir sur une préoccupation, centrale dans *La Légende de Don Juan* : la question des sources. L'auteur reprend et discute toutes les hypothèses qui ont pu être faites avant lui, quant aux possibles origines de la légende. Ce travail systématique illustre d'ailleurs bien l'ambition érudite que lui reproche, entre autres, Micheline Sauvage. Il dissocie, dans un premier temps, les éventuels modèles historiques des sources proprement littéraires, pour s'attacher, dans un premier temps, aux premiers : « Il a longtemps été admis sans discussion que cette légende avait un fondement historique et son point de départ dans un évènement ancien, grossi et embelli ensuite par l'imagination et la superstition populaires. »¹

Il reconnaît cependant rapidement que cette idée d'un fondement historique de la légende donjuanesque ne peut trouver de vérification concrète et reste du domaine de la spéculation :

« Que valent ces affirmations ? Sur quels fondements reposent-elles ? Le héros du drame espagnol est-il réellement un personnage historique ? S'est-il passé un évènement qui, transmis de bouche en bouche, et conservé dans les chroniques de Séville, tel le Romancero du *Cid*, aurait inspiré Tirso de Molina ou un autre poète ? »²

Toutes ces interrogations trouvent une réponse un peu plus loin, qui va dans le sens de la prudence et du refus de formuler des conclusions hâtives sans preuves véritables : « On peut seulement établir quelques rapprochements entre des récits antérieurs et l'histoire de Don Juan ; mais les ressemblances sont vagues, incomplètes, trop générales pour que l'on puisse conclure à une filiation. »³

Si l'existence d'une chronique ayant pu inspirer *El burlador de Sevilla* se révèle problématique, la recherche d'un personnage historique ayant servi de modèle à la création de Don Juan est tout aussi incertaine. Georges Gendarme de Bévotte explore deux directions. D'une part, il formule l'hypothèse de l'existence d'un Don Juan historique, piste qui se révèle particulièrement fertile puisqu'elle donne notamment naissance à toute une branche de la

¹ Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p.20.

² Ibid, p.22

³ Ibid, p.24

littérature donjuanesque, celle qui descend de Miguel de Mañara, que certains ont pris, à un moment donné, pour le « vrai Don Juan »¹. D'autre part, il met en évidence comment, à défaut d'un Don Juan Tenorio ayant réellement existé, certains se sont attachés à retrouver des personnages historiques qui auraient pu servir de modèle au héros mythique, ce que l'auteur nomme des « prototypes » :

« Dans cette question des origines historiques de la légende, on a trop cédé au désir de trouver, à défaut d'un Don Juan Tenorio ayant réellement existé, des personnages semblables qui auraient pu être son prototype (...) On ne l'a pas découvert ; et, jusqu'à ce jour, il n'existe ni trace, ni souvenir matériel des événements qui auraient pu inspirer l'auteur du *Burlador*. »²

Mais, dans un cas comme dans l'autre, l'enquête historique se révèle peu fructueuse, ce que le critique est contraint de reconnaître un peu plus loin : « Mais, à défaut de source historique, n'existe-t-il point en Espagne, antérieurement au *Burlador* quelque pièce religieuse, quelque poésie populaire, contenant les premiers germes de la légende ? »³ On voit donc que la question des sources s'est déplacée : ne pouvant être résolue au niveau historique, Gendarme de Bévoite tente de lui trouver une réponse d'ordre littéraire. Cette investigation ne donne pas des résultats plus probants puisque chaque hypothèse envisagée est immédiatement renvoyée dans le domaine de l'incertain et de la conjecture : « S'il n'est pas impossible qu'un drame religieux sur le même sujet ait été représenté antérieurement au *Burlador*, l'existence de cette pièce n'est donc nullement établie. Le fût-elle, la question des origines serait reculée et non résolue. »⁴ On constate, dans cet exemple, que le raisonnement de l'auteur tourne à vide : non seulement il n'y a pas de preuve attestée de l'existence d'une telle source littéraire, mais, en plus, celle-ci se limiterait à déplacer le problème au lieu de le résoudre puisqu'il s'agirait ensuite de s'interroger sur les éventuels modèles de ladite version. La question semble donc sans fin et condamnée à ne trouver que des réponses très hypothétiques.

De fait, tout le développement qui suit reste basé sur des suppositions, comme le montre la multiplication des précautions oratoires et des verbes de modalité : « Si aucune œuvre connue ne contient, antérieurement au *Burlador*, tous ces éléments réunis, ils se trouvent isolés et dispersés dans des œuvres différentes, où l'on peut légitimement supposer que l'auteur est allé les puiser pour les mêler ensuite. »⁵ Cette idée d'éléments épars dans différentes œuvres, dont Tirso de Molina aurait pu s'imprégner, pour ensuite les organiser dans sa pièce, reste

¹ Nous reprenons ici le titre de l'essai d'Esther Von Loo, *Le vrai Don Juan*, éditions SFELT, Paris, 1950

² Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.25

³ Ibid, p.29

⁴ Ibid, p.29

⁵ Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.34

problématique car elle incite à dissocier tous les ingrédients du scénario donjuanesque, pour en chercher, ensuite, d'éventuels modèles, dans les littératures antérieures avec lesquelles l'auteur espagnol a pu être en contact. Or, cette recherche ne peut manquer d'apparaître subjective et relativement aléatoire.

De plus, Georges Gendarme de Bévotte met en évidence un autre écueil : même si des ressemblances peuvent être établies entre le *Burlador* et, par exemple, le drame jésuite d'Ingolstadt, mettant en scène le personnage de Léontio, il est difficile de savoir laquelle des deux œuvres a influencé l'autre : l'histoire de Léontio est-elle réellement une source pour le moine espagnol ou n'est-ce pas plutôt le *Burlador* qui a ensuite inspiré les versions successives de ce drame ? De telles interrogations amènent le critique à remettre en cause sa méthode et à en dénoncer, lui-même, les limites :

« Mais ces pièces sont toutes postérieures au *Burlador* et le résumé fort incomplet qui nous a été conservé de celle de 1615 ne contient en réalité aucun de ces détails particuliers dont la présence simultanée dans l'œuvre espagnole et l'œuvre allemande établirait entre elles une incontestable relation. Il est certain qu'après son universelle diffusion, la légende de *Don Juan*, en raison de son analogie avec celle de Léontio, a fourni plus d'un trait aux Pères qui ne cessaient de reprendre le drame d'Ingolstadt, en le remaniant. Il est au contraire fort improbable que ce drame ait fourni à la légende de *Don Juan* quelques-uns de ses éléments constitutifs. »¹

Ces incertitudes amènent à se poser une ultime question : peut-on postuler l'existence d'un motif, littéraire ou peut-être folklorique, pré existant, une sorte d' « œuvre mère » qui aurait pu inspirer, à la fois, les deux auteurs ? Mais, cette hypothèse ne pouvant, une fois de plus, être confirmée avec fiabilité, le problème n'en est que déplacé, et non pas résolu :

« Mais à défaut du drame allemand, l'écrivain espagnol aurait pu connaître les sources auxquelles a puisé le père jésuite. La légende du Léontio germanique et celle de Don Juan, sans dériver l'une de l'autre, pourraient avoir une même origine. Est-il donc possible de remonter jusqu'au commun ancêtre de Léontio et de Don Juan ? »²

L'intérêt porté par l'auteur de *La légende de Don Juan* aux possibles sources du *Burlador de Sevilla* ne se révèle donc pas plus productif que la recherche d'un hypothétique Don Juan historique. La très grande érudition dont fait preuve Georges Gendarme de Bévotte, dans tout ce développement, ne permet pas de résoudre ces difficultés, ce qui tendrait à justifier les reproches que lui adresseront, par la suite, d'autres critiques, comme, par exemple, Micheline Sauvage.

Une autre posture adoptée par l'auteur, au début de son étude, peut porter à émettre quelques réserves : son approche de la légende de Don Juan, à la fois, comme un tissu mais

¹ Ibid, p.39.

² Ibid, p.41.

aussi comme une sorte de tout organique, qui posséderait sa propre autonomie et existerait indépendamment des œuvres, aurait son évolution et sa vie propre, comme le souligne le nombre important de personnifications.

En effet, la légende est, avant tout, envisagée comme un tissu, une trame, un ensemble, ce qui semble induire l'idée d'une cohérence, que la chronologie entre les différentes œuvres du corpus permet de reconstituer :

« La légende forme un tissu sans discontinuité, et c'est la suite de cette trame qui nous a paru tout d'abord intéressant de rechercher et de reconstituer avec précision. Nous pouvons ainsi situer chacune des œuvres dans le vaste ensemble dont elle fait partie et mieux la comprendre. »¹

Cette analyse de la légende comme un tout conforte les réticences de Pierre Brunel face au travail de décomposition auquel l'auteur ne manque pas, par la suite, de la soumettre. Mais l'originalité de la position de Georges Gendarme de Bévotte réside davantage dans la façon dont il envisage, ensuite, cet ensemble, comme une entité autonome et immanente, comme le montre la présence de métaphores organiques :

« Elle s'est développée successivement, suivant une loi naturelle, suivant une force intérieure, comme un corps grandit en vertu des causes de développement qu'il porte en lui. Dans cette évolution graduelle, chaque œuvre a reçu quelques éléments de l'œuvre précédente et, à son tour, a réagi sur celle qui l'a suivie. »²

Le lien entre chaque œuvre est perçu comme linéaire et on a une conception évolutionniste, presque darwinienne, avec l'impression d'une construction progressive, chaque œuvre ajoutant une nuance à la précédente et enrichissant l'ensemble. Cette théorie se heurte d'ailleurs à la prise en considération de certaines réécritures du mythe au 20^{ème} siècle, qui nous orienteraient plutôt vers une certaine forme de déconstruction et de mise en crise. La métaphore de l'arbre généalogique traduit bien cette vision orientée du matériau légendaire :

« La reconstitution, même incomplète, de cette histoire donnera à l'œuvre entreprise une certaine unité : remonter jusqu'aux sources les plus reculées ; montrer comment elles ont été captées et groupées ; établir ensuite la filiation des œuvres issues de l'œuvre mère, et en dresser en quelque sorte l'arbre généalogique, voilà, dans un sujet en apparence incohérent et diffus, un premier fil conducteur. »³

On retrouve, à plusieurs reprises, cette même idée d'un perpétuel devenir, au travers, toujours, de métaphores organiques :

¹ Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p.XII

² Ibid, p.12

³ Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p.XIII

« Si la légende évolue conformément à son essence et en développant naturellement les germes qu'elle portait en elle dès le principe, si chaque fruit qu'elle produit naît des rejetons antérieurs, il n'en est pas moins vrai que toute œuvre nouvelle modifie celle dont elle est sortie. »¹

Les termes « essence » et « principe », ainsi que le champ lexical de la maturation, entraînent une vision quasi déterministe. L'évolution de la légende serait déjà inscrite au-delà même de toute actualisation historique. On note, néanmoins, que cette conception reste un peu vague, quant aux contours de la légende. Ainsi, il y aurait, selon le critique, aux côtés des facteurs extérieurs, historiques notamment, d'autres causes intrinsèques d'évolution de la légende :

« La légende a eu et poursuit encore son évolution ; et les conditions qui la règlent sont multiples : plusieurs sont extérieures et tiennent au temps, au pays, au milieu, aux idées générales qui influent sur elle. D'autres sont intrinsèques, lui sont en quelque sorte personnelles. »²

Cette idée d' « essence » de la légende fait écho, chez Gendarme de Bévoite à l'hypothèse d'une essence du héros mythique lui-même, permettant de définir une « espèce donjuanesque », repérable par une nature profonde et un certain nombre de traits communs :

« De quelque façon que le héros lui-même ait été compris par ses innombrables interprètes, que les uns en aient fait un débauché ou un impie, les autres un chercheur de l'idéal féminin ; ceux-ci un bourreau ; ceux-là une victime ; à travers la difficulté de ces créations, il conserve un certain nombre de caractères essentiels, de traits communs, qui se retrouvent dans les conceptions les plus opposées (...) Ces traits constituent le fond même de sa nature, permettent de distinguer des autres la race à laquelle il appartient (...) Parfois même, il changera de nom (...) chacune de ses incarnations ne fera de lui qu'un individu différent dans une même espèce. »³

L'auteur postule bien, ici, l'existence d'une « espèce donjuanesque » immuable, que l'on peut déceler derrière les variantes successives. Mais le problème est de faire coïncider cette notion de permanence, qui permettrait de définir la nature profonde du héros et ses caractéristiques fixes et essentielles, avec la volonté de faire de Don Juan un type ancré dans une société et une époque données : « il demeure la variante du même type, cent fois repris, parce qu'il appartient plus qu'aucun autre à son temps ou à sa race. Mais parmi ces innombrables figures de libertins, et de révoltés, il en est deux plus rigoureuses et plus représentatives de l'espèce à laquelle appartient Don Juan. »⁴

Cette contradiction est, d'ailleurs, formulée par l'auteur lui-même puisqu'il défend la thèse que le héros est formé par « couches successives », c'est-à-dire qu'il est bien construit par la somme de toutes les œuvres musicales, littéraires et picturales qui se sont attachées à le

¹ Ibid, p.XV

² Ibid, p.XII

³ Ibid, p.6

⁴ Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.31.

représenter, mais, en même temps, on conserve l'hypothèse d'une appartenance à la même race et donc d'une ressemblance profonde entre tous les Don Juan :

« Don Juan n'est pas de ces héros figés dès le principe dans une attitude définitive. Il a été, si l'on peut dire, formé par couches successives. Cependant, un même air de famille règne entre les multiples représentants du genre. Ils ont tous en commun un certain nombre de sentiments qui les font reconnaître de la même race. »¹

Nous pouvons prendre quelques exemples de la façon dont Gendarme de Bévotte développe cette idée d'une essence donjuanesque. Nous pouvons, tout d'abord, remarquer que ce dernier donne, par moments, l'impression de juger les œuvres sur la façon dont elles parviennent à concilier le respect de cette nature profonde du personnage avec son adaptation au monde qu'il est censé représenter, dans lequel il naît et dont il doit incarner, d'une certaine manière, le type exemplaire. Cette subjectivité l'invite, parfois, à formuler des jugements quelque peu catégoriques et expéditifs sur certains traitements littéraires de la légende. Micheline Sauvage relève, par exemple, certaines attaques adressées à la version de Dorimon. De fait, le critique formule des reproches explicites quant à de prétendues incohérences, au niveau de la psychologie du héros :

« Cette transformation du fier Sévillan en un assassin est contraire à toute vérité : Don Juan peut avoir tous les vices, il en est un qui est en contradiction avec sa nature, c'est la lâcheté. La bravoure est le propre de tels caractères : elle est leur orgueil, la dernière survivante des vertus ancestrales : en elle ils mettent toute leur conception de l'honneur, et pour eux la seule déchéance morale serait d'y faillir. Don Juan n'y manque, il est vrai, que dans une crise de méchanceté furieuse. Partout ailleurs, il est brave, il l'est même jusqu'à l'invraisemblance. »²

L'expression « contraire à toute vérité », par son aspect très tranché, a suscité un commentaire de Micheline Sauvage, qui l'interprète comme une accusation d'erreur, adressée à l'auteur du *Festin de Pierre ou le Fils Criminel* et un peu radicale à son goût :

« Tout gauchissement du personnage au-delà d'une certaine limite, déterminée justement par ses traits fondamentaux, entraîne *ipso facto* sa dénaturation (le personnage cesse d'être Don Juan), dénaturation que le commentateur, parfois sans s'apercevoir la curieuse importance du terme, n'hésite pas à appeler erreur. »³

Georges Gendarme de Bévotte postule donc l'existence d'une vérité sur Don Juan, qui permettrait de distinguer, avec netteté, ce qu'il est ou, au contraire ce qu'il n'est pas, et de déceler les éventuelles « erreurs », pour reprendre le terme qui gêne Micheline Sauvage par son aspect trop catégorique. Mais c'est sans doute Michel Berveiller qui s'élève avec le plus

¹ Ibid, p.7

² Ibid, p.120

³ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.14

de force contre cette idée d'un savoir universel sur Don Juan et d'une nature immuable du héros mythique, conduisant à « adopter une définition toute subjective de Don Juan » et à « y rapporter les fantaisies plus ou moins aberrantes auxquelles ce thème a donné lieu. »¹ Pour lui, en effet, il y a, dans cette volonté de définir, de façon stricte et rigide, le héros, un risque de parti pris, qui pousse l'auteur à chercher, à tout prix, une cohérence dans ses métamorphoses successives et une confirmation de l'orientation qu'il souhaite donner à la légende. De plus, selon Michel Berveiller, la définition que le critique propose de Don Juan se situe trop du côté de l'éloge, voire même du dithyrambe, elle comporte donc une trop grande part de subjectivité :

« Bévoite a le plus souvent tenu son dessein de montrer « Don Juan » non comme une essence immuable mais comme le sujet d'une suite de métamorphoses. Pourtant- si puissant est notre besoin de trouver à travers le changement une permanence-, il lui est arrivé plus d'une fois de se référer à sa seule conviction intime pour affirmer : Don Juan « est » ceci, ou il « n'est pas » cela, pour en arriver à conclure sur cet étonnant dithyrambe : « C'est un surhomme, un représentant supérieur de l'espèce humaine (...) »²

Mais, outre les commentaires qu'il a suscités, le passage de l'analyse de la pièce de Dorimon, cité plus haut, est intéressant pour d'autres raisons. Tout d'abord, on y observe, une nouvelle fois, le terme « nature », qui traduit l'hypothèse d'une personnalité fixe, qui comprend un certain nombre de traits de caractères indispensables à la définition du personnage. Elle illustre bien, par ailleurs, la façon dont le critique parvient à tirer l'exemple littéraire du côté de la thèse qu'il soutient. On note, ainsi, l'utilisation d'explications psychologiques pour rationaliser et expliquer le comportement d'un personnage littéraire, comme par exemple dans l'expression « crise de méchanceté furieuse ». La notion d'in vraisemblance est également importante à commenter ici : la vérité de Don Juan peut le conduire à sortir du cadre du vraisemblable. L'essentiel, pour lui, est de rester conforme à sa nature, qui est sa réalité, sa « vérité ». Il n'est donc pas soumis aux conventions théâtrales. Cette question de l'in vraisemblance du héros est développée et approfondie plus loin puisque l'auteur reprend la phrase de Nicolas Boileau au sujet de la distinction entre le vrai et le vraisemblable³ et en déduit que, si Don Juan est parfois invraisemblable, c'est, justement, parce qu'il est « trop vrai », qu'il représente avec trop d'exactitude la diversité et la réalité du milieu qui lui a donné naissance :

« Ces contradictions n'existent que si l'on voit dans le héros un personnage de convention, tracé d'après un plan préconçu et non pas un être réel, multiple et divers, comme son milieu. Replaçons

¹ Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p.8

² Ibid, p.8

³ Nicolas Boileau, *Art Poétique*, 1674, chant I.

Don Juan dans la vie, et ce qui déconcerte en lui sur la scène apparaît comme la reproduction exacte de la réalité. C'est parce qu'il est trop vrai qu'il a pu sembler invraisemblable. »¹

C'est au nom de cette conformité avec une réalité, elle-même bien souvent disparate, que Gendarme de Bévoite explique les apparentes contradictions du *Dom Juan* de Molière. Parlant de la peinture du caractère du héros dans la pièce, il déclare, en effet :

« Aussi offre-t-elle la variété souvent disparate qui est le propre de la vie : elle n'est pas une ; ou plutôt, son unité est plus intime que visible ; il faut, pour l'apercevoir, bien connaître cette réalité dont elle est la représentation. On découvre alors que, sous ses multiples manifestations d'apparence contradictoire, le caractère est identique à lui-même ; les traits qui le constituent, si hétérogènes qu'ils semblent être, ont entre eux une harmonie profonde : qu'il joue au dévot, ou blasphème ouvertement ; qu'il berne M. Dimanche, enjôle une paysanne ; qu'il raille son père, ou mette l'épée à la main pour sauver son propre ennemi, Don Juan demeure le même homme : le grand seigneur aux dehors brillants, chevaleresque à l'occasion, et au fond irrémédiablement pervers. »²

Pourtant, cette hétérogénéité apparente s'oppose à l'idée d'une harmonie profonde et surtout à l'hypothèse d'un caractère permanent, unique, auquel Molière reste, quoi qu'il arrive, fidèle. C'est, du moins, le sens qui se dégage de la suite de la citation :

« C'est par là qu'il est original et qu'il appartient non plus seulement à la littérature, mais à l'histoire. Il symbolise l'aristocratie française du XVII^e siècle, avec ses passions, ses mœurs, ses qualités et ses vices. Il est, sur son époque, un document non moins précis et plus vivant que les Sermons, les Lettres, les Mémoires des contemporains. Il condense en lui ce que nous trouvons épars dans les multiples écrits du temps ; il prend ainsi une ampleur et une signification jusqu'alors inconnues : au débauché conçu par un moine espagnol, au dément grossièrement caricaturé par Dorimon et par Villiers, Molière a substitué une figure représentative de son siècle. »³

Ce passage est fondamental car l'auteur déplace Don Juan du domaine de la littérature vers celui de l'histoire. Le héros apparaît alors comme un témoignage historique et le symbole d'une catégorie sociale bien déterminée. Le rôle de Molière serait donc, selon lui, de faire accéder le personnage à ce statut de « figure représentative de son siècle. » Le problème posé est que, dans ce cas, Don Juan ne peut plus être analysé réellement comme un type universel : il est circonscrit dans l'espace et dans le temps. La difficulté est de faire coïncider cette approche avec l'idée d'une nature profonde et permanente du héros légendaire.

L'analyse d'un Don Juan littéraire en particulier, celui d'Hoffmann, est l'occasion de mettre en évidence cette transposition du plan de la littérature à celui de l'histoire. En effet, Georges Gendarme de Bévoite y décrit le héros d'Hoffmann comme un produit de l'imagination de son auteur, un « Don Juan imaginaire », qu'il oppose à celui qu'il nomme le

¹ Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.224-225

² Ibid, p.226

³ Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.226

« Don Juan historique » : « Nous retrouvons dans cette conception tous les caractères des héros romantiques ; l'antithèse est absolue entre le Don Juan historique et ce Don Juan imaginaire. »¹ Or, par « historique », le critique désigne ici le personnage littéraire tel qu'il a été écrit par les auteurs précédents. Il semble postuler l'existence d'une vérité sur le héros, contre laquelle la liberté créatrice ne peut pas s'élever. On a donc une confusion entre « historique » et « littéraire », entre « histoire » et « histoire de la littérature ».

Le parti pris est évidemment subjectif puisque, entre plusieurs versions littéraires du personnage, l'auteur choisit d'accorder la légitimité à certaines, pour ensuite rejeter celles qui les contredisent, comme des dérives fantaisistes : « cet amant fatal dont la passion embrase et tue, que nous allons retrouver chez les romantiques, est déjà tout tracé dans la vision extravagante d'Hoffmann. »², ou encore : « Il faut se garder de chercher dans sa fantaisie une inspiration, même lointaine, du *Don Juan* de Mozart : c'est en réalité une élucubration essentiellement originale et personnelle, simplement provoquée par une audition de cet opéra. »³ Georges Gendarme de Bévotte reproche à l'œuvre d'Hoffmann son caractère trop personnel, original et surtout « imaginaire ». Or, cette méfiance à l'égard de la part d'imagination dans la réécriture du personnage est, de prime abord, déroutante, tout comme l'était l'idée d'une opposition entre un Don Juan « historique » et un Don Juan « imaginaire ». Elle semblerait, en effet, postuler l'existence d'une vérité sur le personnage, d'une réalité fixée une fois pour toutes, que les auteurs ne peuvent librement contredire. C'est, d'ailleurs, vers ce sens que nous entraîne Micheline Sauvage, lorsqu'elle revient sur ce passage de *La légende de Don Juan* :

« Don Juan est un personnage à décrire et analyser avec patience, à mettre en scène avec prudence, un personnage avec lequel on compte, qui n'a plus besoin de créateurs mais d'interprètes (auteurs et acteurs) dont on pourra discuter les interprétations au nom de Don Juan lui-même, et sur lequel on peut se tromper (...) Le même Gendarme de Bévotte, trouvant qu'Hoffmann a, dans ses rapports avec le héros, trop donné licence à sa fantaisie, à sa subjectivité, ne parle-t-il pas de son personnage comme d'un « don Juan imaginaire » ? Le mot est joli, quand on y pense »⁴

L'existence d'un savoir établi sur Don Juan, qu'il faut respecter et que l'on peut interpréter, mais non trahir, est reprise ici. De plus, l'expression « avec lequel on compte », confère au personnage une réalité, une sorte de vie indépendante des œuvres dans lesquelles il apparaît, ce que viennent confirmer les propos qui suivent : « Don Juan est don Juan. Il n'est pas

¹ Ibid, p.425

² Ibid, p.427

³ Ibid, p.426

⁴ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.14

réalisable, c'est-à-dire qu'il ne saurait être quelqu'un qu'on peut rencontrer quelque part, mais il est réel. Don Juan existe. »¹

Néanmoins, si Georges Gendarme de Bévoite voit dans le « Don Juan imaginaire » d'ETA Hoffmann un écart par rapport au Don Juan « historique », il en reconnaît, cependant, l'influence et la postérité. En effet, il souligne la rupture radicale que cette œuvre introduit dans la façon de concevoir le type donjuanesque :

« Si le conte d' Hoffmann, de peu d'importance par lui-même, ne relève véritablement d'aucun modèle antérieur, par contre il a exercé sur les conceptions ultérieures du type de Don Juan une influence prépondérante. De lui date la réhabilitation, l'exaltation même du personnage, devenu le symbole de l'aspiration de l'homme vers la suprême beauté. »²

Ce changement de perspective est d'autant plus crucial qu'il est à l'origine de l'interprétation romantique du héros, qui sera déterminante pour sa fortune littéraire :

« Celle-ci marque dans l'histoire de la légende une étape vraiment décisive. C'est l'ancienne et classique représentation du personnage qui disparaît à tout jamais. Don Juan transformé, idéalisé, héros intellectuel, philosophe, moral, ne rappelle plus guère son premier ancêtre, l'insouciant caballero aux folles équipées. Il est chez Hoffmann la première incarnation vraiment romantique du *type*, il est même beaucoup plus romantique qu'il ne le sera chez Byron. »³

Mais cet infléchissement romantique de la légende fait courir au mythe un risque de dénaturation, comme le souligne Micheline Sauvage. Cette dernière, reprenant les analyses de Gendarme de Bévoite, se plaît à montrer que, en définitive la plasticité du héros mythique connaît des limites et que Don Juan ne peut être sans cesse réinventé :

« Don Juan n'est plus pour personne une glaise ductile et docile, passivement prête à devenir ce qu'on voudra. « Don Juan », écrit M. Gendarme de Bévoite, « est un de ces héros dont les traits généraux et essentiels ont été une fois fixés. Ils ont beau représenter les différents milieux qu'ils traversent d'âge en âge, malgré des modifications de détail, ils demeurent éternellement eux-mêmes. » Ce en dépit des reprises innombrables par une multitude surprenante d'auteurs, des dramaturges aux cinéastes, des musiciens aux philosophes, des poètes aux essayistes, des psychologues aux psychanalystes. A travers ces reprises si diverses qui *devraient* impliquer des conceptions parfois incompatibles entre elles, don Juan garde pourtant une permanence, un certain nombre de traits communs essentiels- ceux qui définissent don Juan. Tout gauchissement du personnage au-delà d'une certaine limite, déterminée justement par ses traits fondamentaux, entraîne *ipso facto* sa dénaturation. »⁴

Cette idée d'un canevas général à respecter, en dépit des variations, sous peine de dénaturer le héros et de risquer de le rendre méconnaissable, conduit donc à isoler certaines constantes, permettant de parler d'un type donjuanesque. Le structuralisme, s'il renonce à

¹ Ibid., p.14

² Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.426

³ Ibid, p.427

⁴ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.14

établir de tels traits caractéristiques au niveau de la psychologie du héros, va cependant bien s'attacher, lui aussi, à dégager des invariants, auxquels le mythe, malgré sa plasticité, doit se plier. Mais ces éléments récurrents, il ne les trouve plus du côté du héros mais dans la structure globale du mythe.

B) Le tournant structuraliste : du *Mythe de Don Juan* au *Dictionnaire de Don Juan*.

Roland Barthes rejette l'idée d'un caractère « immanent » du mythe de Don Juan, que Georges Gendarme de Bévotte postulait dans son étude. En effet, nous avons vu que, dans l'introduction à *La légende de Don Juan*, l'auteur défendait l'hypothèse d'une sorte d'autonomie de la légende, qui vivrait indépendamment des formes dans lesquelles elle s'incarne tour à tour. La définition que Roland Barthes propose du mythe est incompatible avec une telle conception :

« On peut concevoir des mythes très anciens, il n'y en a pas d'éternels ; car c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique. Lointaine ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la « nature » des choses. »¹

Cette définition du mythe comme parole rejoint l'étymologie du terme, *mythos*, qui, chez Aristote, par exemple, signifie récit/ fable. Le mythe ne peut donc se concevoir, selon Barthes, indépendamment de son actualisation sous forme d'un récit ou plutôt d'un message au sens large, car, pour lui, tout peut être mythe :

« Puisque le mythe est une parole, tout peut-être mythe, qui est justiciable d'un discours. Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles. »²

Ainsi, l'étude formelle du mythe doit se faire indépendamment de son contenu, en faisant abstraction de la matière :

« La parole mythique est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée : c'est parce que tous les matériaux du mythe, qu'ils soient représentatifs ou graphiques, présupposent une conscience signifiante, que l'on peut raisonner sur eux indépendamment de leur matière. »³

¹ Roland Barthes, *Mythologies*, p.182

² Ibid, p.181

³ Ibid, p.182-183

La forme dont parle Roland Barthes n'est donc pas une forme vide, abstraite, détachée de toute contingence historique. Il n'y a pas réellement de solution de continuité entre la critique historique, telle que la pratique Gendarme de Bévotte, et la sémiologie :

« Moins terrorisée par le spectre du « formalisme », la critique historique eût été peut-être moins stérile, elle eût compris que l'étude spécifique des formes ne contredit en rien aux principes nécessaires de la totalité et de l'Histoire. Bien au contraire : plus un système est spécifiquement défini dans ses formes et plus il est docile à la critique historique. Parodiant un mot connu, je dirai qu'un peu de formalisme éloigne de l'Histoire, mais que beaucoup y ramène. »¹

La sémiologie n'est pas une approche isolée, la description formelle doit s'accompagner d'une étude historique, qui la relie à l'idéologie. C'est cette nécessaire confrontation de deux perspectives complémentaires qui, pour Barthes, caractérise la mythologie qui « fait partie à la fois de la sémiologie comme science formelle et de l'idéologie comme science historique. »², en ce qu'elle étudie des « idées en forme ». ³

Ce caractère fondamentalement historique du mythe pose quelques problèmes à Claude Lévi-Strauss, qui va s'attacher à en pointer les contradictions dans son *Anthropologie Structurale*. En effet, dans la perspective anthropologique qui est la sienne, il est délicat d'admettre que le mythe puisse être totalement soumis au hasard des actualisations historiques. En effet, la présence, à des endroits fort éloignés de la planète, de variations autour d'un même fonds mythique invite à réfuter cette hypothèse :

« Reconnaissons plutôt que l'étude des mythes nous amène à des constatations contradictoires. Tout peut arriver dans un mythe ; il semble que la succession des événements n'y soit subordonnée à aucune règle de logique ou de continuité. Tout sujet peut avoir un quelconque prédicat ; toute relation concevable est possible. Pourtant, ces mythes, en apparences arbitraires, se reproduisent avec les mêmes caractères, souvent avec les mêmes détails, dans diverses régions du monde. D'où le problème : si le contenu du mythe est entièrement contingent, comment comprendre que, d'un bout à l'autre de la terre, les mythes se ressemblent ? »⁴

Cette contradiction est d'autant plus fondamentale que le mythe de Don Juan l'illustre tout particulièrement. Il s'agit d'un mythe lié, à première vue, à un contexte historique précis et bien déterminé. En cela, il se situe plus du côté de l'hypothèse de Roland Barthes, quant au caractère entièrement contingent du contenu mythique et de la nécessité d'une actualisation historique pour le faire exister. Pour Jean Rousset, cette dimension historique du mythe de Don Juan pourrait même aller jusqu'à contredire son appartenance à la « famille des mythes », telle que peuvent la définir les ethnologues : « Or Don Juan est né à l'âge

¹ Ibid, p.184

² Roland Barthes, *Mythologies*, p.185

³ Ibid., p.185

⁴ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p.237.

historique, à l'âge moderne, il est daté, on en connaît la première version, cette version authentique qui échappe aux ethnologues. »¹Pourtant, poussant plus avant sa réflexion, il en vient à montrer que les choses ne sont pas, en définitive, si tranchées et que l'on peut retrouver, dans le scénario donjuanesque, certains éléments plus anciens, non datés historiquement :

« Ce n'est pas tout : ce Mort que le vivant offense en l'invitant à souper, ce Mort qui revient pour punir, il sort d'une légende populaire largement répandue dans l'Occident chrétien. Ainsi un fonds mythique enfoui affleure dans le *Don Juan* qui naît en 1630. Et sous cet humus légendaire, on devine, peut-être, un substrat plus profond, une survivance d'anciens cultes des morts avec offrande de nourriture. On sait l'importance du repas, de l'échange alimentaire dans le scénario donjuanesque. On le voit ainsi se rapprocher de la sphère mythique dont il semblait d'abord s'éloigner. »²

La présence du Mort permettrait donc, selon Jean Rousset, de dégager, dans le scénario donjuanesque, des éléments appartenant au « temps sacré des commencements », dans lequel la pensée anthropologique s'attache à ancrer tout contenu mythique.

Cet enracinement dans le passé a pour corollaire la recherche d'éventuels prolongements dans le présent, et même, dans le futur, indispensables pour pouvoir conférer au mythe l'idée de permanence qui lui est couramment associée :

« Don Juan n'a pas tardé à se rendre indépendant de son inventeur et du texte fondateur ; Tirso et le *Burlador* originels sont oubliés, les utilisateurs n'y font plus référence, mais Don Juan ne se laisse pas oublier, il vit d'une vie autonome, il passe d'œuvre en œuvre, d'auteur en auteur, comme s'il appartenait à tous et à personne. »³

Jean Rousset applique bien ici, à l'exemple de Don Juan, le constat formulé par Lévi-Strauss quant à la « double structure à la fois *historique* et *anhistorique* »⁴ du mythe. Cette analyse est d'autant plus fondamentale, dans la démonstration de Lévi-Strauss, que c'est en se fondant sur cette observation du système de temporalité mythique que l'anthropologue va formuler le parallèle déterminant entre l'étude des mythes et la linguistique : d'un côté, le contenu mythique et, de l'autre, la langue et la parole. En effet, se plaçant dans la continuité des travaux de Saussure sur la langue, Lévi-Strauss rappelle que « la langue appartient au domaine d'un temps réversible, et la parole, à celui d'un temps irréversible. »⁵Or, cette distinction entre langue et parole, établie autour des systèmes temporels auxquels toutes deux

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.5.

² Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.6

³ Ibid., p.7

⁴ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 239

⁵ Ibid., p.239

se réfèrent, est, selon lui, également opérante pour le mythe, ce qui se révèle crucial pour sa démonstration :

« Or, le mythe se définit aussi par un système temporel, qui combine les propriétés des deux autres. Un mythe se rapporte toujours à des événements passés : « avant la création du monde », ou « pendant les premiers âges », en tout cas « il y a longtemps ». Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur (...) Cette double structure, à la fois *historique* et *anhistorique*, explique que le mythe puisse simultanément relever du domaine de la *parole* (et être analysé en tant que tel) et de celui de la *langue* (dans laquelle il est formulé) tout en offrant, à un troisième niveau, le même caractère d'objet absolu. Ce troisième niveau possède aussi une nature linguistique, mais il est pourtant distinct des deux autres. »¹

On voit ici se dessiner le rapprochement entre mythe et langage, qui constitue l'un des fondements de l'analyse structurale des mythes. Lévi-Strauss postule ainsi, par exemple, le caractère arbitraire des thèmes mythologiques, appliquant en cela le principe saussurien de l'arbitraire du langage et des signes linguistiques. Il oppose radicalement cette position à l'hypothèse de Jung quant à l'existence d'archétypes :

« Selon Jung, des significations précises seraient liées à certains thèmes mythologiques, qu'il appelle des archétypes. C'est raisonner à la façon des philosophes du langage, qui ont été longtemps convaincus que les divers sons possédaient une affinité naturelle avec tel ou tel sens. »²

Cette première hypothèse de l'arbitraire du thème mythologique, lorsqu'il est pris isolément, est essentielle car elle permet de conclure que c'est la façon dont les éléments mythiques se combinent entre eux qui, seule, produit du sens. Dès lors, le mythe apparaît bien comme une structure, une combinatoire entre des éléments fixes, qui peuvent permuter entre eux, se combiner de différentes manières au sein d'un scénario mythique, conférant ainsi, à l'ensemble du système, sa vitalité. Cette double dynamique de modification et de conservation des invariants est fondamentale car c'est elle qui garantit au mythe sa survie et sa productivité. Daniel-Henri Pageaux résume d'ailleurs bien cette spécificité de la structure mythique, en s'appuyant, notamment, sur les principes du structuralisme, tels que les définit Jean Piaget³ :

« De la « structure », le mythe conserve les trois caractéristiques retenues par Jean Piaget : la totalité, la transformation et l'autoréglage. Le mythe selon Aristote est bien *synthesis*, organisation conçue comme totalité, totalité organique. Il connaît pourtant des transformations, son contenu peut être modifié et l'on peut dire que celui-ci est essentiellement mouvement. Mais le mythe se règle lui-même de façon à tendre à sa propre conservation. Les éléments indispensables à sa structure doivent subsister ; faute de quoi la structure disparaît et fait place à une autre. Le mythe est un

¹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 239-240

² Ibid, p.238

³ *Formation et survie des mythes*, actes du Colloque de Nanterre, dir. Jean Piaget, 1974, Paris, Les Belles Lettres.

système, un ensemble cohérent, dynamique, qui évolue en fonction d'exigences, de paramètres internes propres. »¹

Mais la plasticité du mythe ne doit pas cacher le caractère en même temps contraignant du canevas mythique, le mythe fonctionnant alors, pour les écrivains, comme un « imaginaire sous contrôle ». ²

Avant de mettre en évidence les éléments mythiques spécifiques au scénario donjuanesque, tels que les dégage, par exemple, Jean Rousset, dans *Le mythe de Don Juan*, il importe de préciser la nature de ces éléments. C'est, encore une fois, du côté de la comparaison entre mythe et langage que se tournent aussi bien Roland Barthes que Claude Lévi-Strauss, pour répondre à cette question. Nous avons vu que, pour Lévi-Strauss, le mythe relève, à la fois, de la langue et de la parole, tout en se situant, également, à un « troisième niveau », de nature linguistique lui aussi. Cette situation du mythe à un niveau « supérieur », par rapport au langage, se retrouve également chez Roland Barthes, qui voit, dans le mythe, un « système sémiologique second »³ Par « second », Roland Barthes désigne le fait que le mythe s'édifie à partir d'une « chaîne sémiologique » préexistante (signifiant-signifié-signe) qu'il reproduit, en quelques sortes, à un niveau supérieur puisque le signe (association d'un signifiant et d'un signifié) retombe, dans le nouveau système, au rang de simple signifiant :

« Et c'est précisément ce terme final qui va devenir premier terme ou terme partiel du système agrandi qu'il édifie. Tout se passe comme si le mythe décalait d'un cran le système formel des premières significations. »⁴

C'est cette particularité du mythe qui, selon Claude Lévi-Strauss, le distingue de tous les autres faits linguistiques : « Le mythe est langage, mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à *décoller* du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler. »⁵ Ce langage qui « travaille » à un niveau supérieur est appelé par Roland Barthes « méta-langage » par opposition au « langage-objet », dont il se sert aussi mais, cette fois-ci, pour se construire :

« On le voit, il y a dans le mythe deux systèmes sémiologiques, dont l'un est déboîté par rapport à l'autre : un système linguistique, la langue (ou les modes de représentation qui lui sont assimilés), que j'appellerai *langage-objet*, parce qu'il est le langage dont le mythe se saisit pour construire son propre système ; et le mythe lui-même, que j'appellerai *méta-langage*, parce qu'il est une seconde langue, *dans laquelle* on parle aussi de la première. »⁶

¹ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, p. 97-98

² Ibid, p.98.

³ Roland Barthes, *Mythologies*, p.187

⁴ Ibid, p.187

⁵ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, p.240.

⁶ Roland Barthes, *Mythologies*, p.188

Cette définition du mythe comme méta-langage est particulièrement éclairante pour les productions artistiques du 20^{ème} siècle, qui ont tendance à jouer sur cette dimension réflexive du mythe et à multiplier les réflexions et les mises en abyme, au sein des œuvres, sur le mythe lui-même, mais aussi sur la création ou sur le langage, d'une façon plus générale.

Partant de ce principe que le langage est utilisé, dans le mythe, avec des « propriétés spécifiques » qui « ne peuvent être cherchées qu'*au-dessus* du niveau habituel de l'expression linguistique »¹, Lévi-Strauss tire deux conclusions fondamentales :

« 1^o/ comme tout être linguistique, le mythe est formé d'unités constitutives. 2^o/ Ces unités constitutives impliquent la présence de celles qui interviennent normalement dans la structure de la langue, à savoir les phonèmes, les morphèmes et les sémantèmes. Mais elles sont, par rapport à ces derniers, comme ils sont eux-mêmes par rapport aux morphèmes, et ceux-ci par rapport aux phonèmes. Chaque forme diffère de celle qui précède par un plus haut degré de complexité. Pour cette raison, nous appellerons les éléments qui relèvent en propre du mythe (et qui sont les plus complexes de tous) : grosses unités constitutives. »²

Cette expression de « grosses unités constitutives » est précisée dans la phrase suivante : « Comment procédera-t-on pour reconnaître ou isoler ces grosses unités constitutives ou mythèmes ? »³

C'est également en termes d' « unités constitutives » que Jean Rousset définit les trois invariants qu'il isole dans le mythe de Don Juan et sur lesquels il fonde véritablement toute son analyse du scénario mythique. On perçoit, dès lors, tout ce que son approche doit au structuralisme et comment elle se place dans la lignée des travaux effectués par Roland Barthes et Claude Lévi-Strauss sur les mythes :

« La première tâche, avant d'établir le corpus pertinent, consiste à décrire et articuler le domaine en isolant les éléments distinctifs dont le groupement formera le scénario donjuanesque permanent. On obtient alors les unités constitutives- les invariants- qui sont au nombre de trois. »⁴

La présence de ces trois invariants serait donc le critère permettant de rattacher ou, au contraire, d'exclure tel ou tel ouvrage mettant en scène un avatar du héros mythique du corpus donjuanesque. Cette structure rigide permettrait ainsi, tout en laissant bien au mythe une certaine plasticité, d'éviter une trop grande usure du canevas mythique, qui lui ferait courir le risque d'aboutir à sa dégradation complète.⁵

¹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, p.241

² Ibid, p.241

³ Ibid, p.241

⁴ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.6

⁵ Jean Rousset mentionne d'ailleurs ce danger d'un affaiblissement, d'une dégradation du mythe et, par la même occasion, du héros mythique : « Il y a toutefois un revers à cette plasticité, à cette action de longue durée sur

Mais, s'il existe, selon Jean Rousset, un schéma mythique immuable qui est, selon lui, indispensable à la survie du mythe de Don Juan, ce dernier, pour échapper à la sclérose, n'exclut pas les variations. Citant Jakobson, Jean Rousset remarque d'ailleurs même que « seule l'existence d'éléments invariants permet de reconnaître les variations », puisque « sans les variations, le scénario se réduirait, dans ses récurrences successives, à la répétition d'un schéma rigide ou inerte. »¹ Cette importance cruciale des variations pourrait même pousser à postuler qu'il n'existe pas fondamentalement de version « canonique » du mythe de Don Juan, même si l'on a tendance à se référer spontanément à la pièce de Tirso de Molina car elle est, historiquement, la plus ancienne. Mais le mythe ne peut se laisser enfermer dans un seul scénario, sous peine de perdre toute sa vitalité. Son dynamisme tient, justement, au fait qu'il multiplie les variantes et que l'on peut établir un corpus de versions qui est, par définition, « inachevable »², tant que le mythe continue à être perçu comme tel.

On voit donc comment l'approche structurale du mythe se décentre des préoccupations qui pourraient dominer dans la critique historique, telle que la conçoit, par exemple, Gendarme de Bévoitte. En effet, la recherche des sources et de la version authentique de la légende n'a plus ici de réelle pertinence. Pour Claude Lévi-Strauss, cette nouveauté constitue un progrès non négligeable dans le champ des études mythologiques :

« La méthode nous débarrasse donc d'une difficulté qui a constitué jusqu'à présent un des principaux obstacles au progrès des études mythologiques, à savoir la recherche de la version authentique ou primitive. Nous proposons, au contraire, de définir chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions. Autrement dit : le mythe reste mythe aussi longtemps qu'il est perçu comme tel. »³

Non seulement, la version historiquement la plus ancienne n'apparaît plus comme déterminante, mais elle est même mise sur le même plan que toutes les autres versions du même mythe : « Puisqu'un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes, l'analyse structurale devra les considérer toutes au même titre. »⁴

Cette définition du mythe comme l'ensemble de ses variantes est déterminante et jette un éclairage crucial sur notre propos : étudier les réécritures du mythe de Don Juan au 20^{ème} siècle équivalant à se pencher sur les variantes de ce même mythe à une époque donnée, le postulat de Lévi-Strauss nous autorise à prendre en considération toutes les versions dans

l'imagination collective : c'est l'usure et la dégradation, *un donjuan ! Le donjuanisme !* » (*Le mythe de Don Juan*, p.8) L'emploi de l'italique, qui met en valeur le « un », suggère bien cet affaiblissement, le héros mythique étant rabaissé au type banal du coureur de jupons et de l'homme à femmes.

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.11

² Ibid., p.11

³ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, p.249

⁴ Ibid., p.249

lesquelles le schéma mythique peut être identifié, sans établir de hiérarchie entre elles et sans se poser la question de la pertinence de leur étude puisque ce sont toutes ces versions, même de qualité inégale, qui constituent le mythe de Don Juan au 20^{ème} siècle.

Pourtant, si la question des origines et des sources historiques du mythe de Don Juan semble être reléguée au second plan, dans une perspective structuraliste, Jean Rousset lui consacre, néanmoins, tout un développement, dans un chapitre intitulé « Genèse ». Cette préoccupation, en apparence contradictoire, se justifie par le statut particulier qu'occupe le mythe de Don Juan, par rapport aux autres mythes primitifs, quasi exclusivement de tradition orale. En effet, la genèse du mythe se caractérise comme « cette phase première de l'élaboration qui échappe en principe à toute vérification, puisqu'elle est toujours antérieure aux documents existants »¹ Or, Don Juan fait exception à cette règle puisqu'il offre à la critique son « acte de naissance bien attesté », ce qui, selon Jean Rousset, entraîne des modifications dans la façon d'appréhender cette question des origines.² En effet, ces « certitudes inhabituelles » conduisent à formuler des hypothèses quant à la manière dont ont pu, avant Tirso de Molina, se cristalliser les différents éléments, afin d'aboutir à cet élément construit et achevé qu'est le *Burlador de Sevilla*. Mais tout l'intérêt de la démarche de Rousset est de se baser, pour proposer ces hypothèses, sur la structure mythique et sur les invariants qu'il a, auparavant établis. C'est donc bien, une fois de plus, le schéma mythique et les relations entre ses unités constitutives qui priment et Jean Rousset ne recoupe pas, en définitive, les perspectives de la critique historique, qui recherche, avant tout, des sources a priori, des modèles préexistants du mythe :

« Laissant de côté le problème des sources au sens strict, je poserai la question de l'origine d'une façon différente : peut-on, partant des seuls traits constitutifs précédemment établis, remonter (conjecturalement mais logiquement) à des données préexistantes, éparées, sans relations nécessaires entre elles, qu'un geste imprévisible, et indémontrable, aurait rassemblés et organisés en un système cohérent et surchargé de sens : le *Burlador de Séville* ? Cette opération supposée, je la présente comme une hypothèse déduite de la structure telle que je l'ai démontrée et recomposée dans les chapitres précédents. »³

La façon dont sont exposées ces « données préexistantes » est très intéressante. En effet, Jean Rousset isole des « pré-composantes », au nombre de quatre. Mais celles-ci se regroupent, en réalité, deux par deux, ce qui permet de créer un système dynamique. On a, ainsi, l'idée que chaque élément constituant le scénario mythique est le résultat d'une tension productive. Pour le Mort, par exemple, il s'agit du croisement entre une légende populaire

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.107

² Ibid., p.107

³ Ibid., p.107-108

ancienne, autrement dit un motif folklorique, et un « débat théologique contemporain » de Tirso de Molina. C'est la rencontre de ces deux éléments qui déboucherait sur ce que Rousset nomme « l'invariant fondamental ». En ce qui concerne le héros, on aurait, également, l'association fortuite entre un élément plus ancien et une composante historique, propre au contexte d'écriture du *Burlador* :

« Quant au héros, je le situerai à un carrefour où se rencontrent un emploi dramatique et un thème de l'imagination baroque européenne ; l'emploi est celui du jeune premier, coureur d'aventures et transgresseur de lois et d'interdits ; le thème, c'est l'inconstance, l'instabilité foncière du monde et de l'esprit, qui s'associe automatiquement à la figure de l'acteur, porteur de rôles successifs. »¹

On voit bien ici que l'emploi dramatique déborde le cadre du Siècle d'Or espagnol et qu'il apparaît donc comme une constante plus ancienne. Au contraire, le thème baroque de l'instabilité du monde et de l'être correspond à la sensibilité particulière d'une époque, délimitée historiquement. On relève, de plus, dans la présentation que Jean Rousset fait des deux pré-composantes aboutissant à la naissance du personnage de Don Juan, l'ébauche des trois axes qu'il a dégagé, lors de l'étude menée, au préalable, sur l'invariant mythique correspondant, justement, au héros. En effet, l'expression « transgresseur de lois et d'interdits » rappelle l'analyse du personnage comme un « réprouvé face à ses juges » ; le motif de l'instabilité et de l'inconstance baroques évoquent la définition de Don Juan comme « l'improvisateur face à la permanence », enfin, les références à l'emploi du jeune premier, tout comme la fin de la citation, qui mentionne la « figure de l'acteur porteur de rôles successifs », se rattachent à la troisième approche proposée : celle du rapprochement entre le héros mythique et un « comédien et ses spectateurs ».

On peut donc dire que, grâce à l'opposition, deux à deux, de ces quatre composantes, Jean Rousset nous livre un condensé de toute la structure mythique, telle qu'il a pu la dégager tout au long de son essai. Il ne manque plus qu'à introduire le troisième invariant : le groupe féminin. Jean Rousset le rattache à l'élément précédent (le héros), comme sa conséquence logique, son prolongement : « Pour le groupe féminin, troisième force du réseau, je propose de le faire naître, par dérivation interne, du personnage de l'inconstant ; virtuose de la tromperie, il postule à lui seul la répétition des fraudes et la pluralité des victimes. »² On voit bien, à travers ce raisonnement, comment l'articulation en un système construit et en un réseau d'oppositions dynamiques produit ce que Jean Rousset nomme le « mélange décisif »,

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.108

² Ibid., p.108

qui se matérialise, au 17^{ème} siècle, en Espagne, dans la création de la pièce de Tirso de Molina.

Mais si la méthode structurale est primordiale dans la démarche de Jean Rousset, on voit cependant ici qu'elle n'exclut pas la prise en compte de la dimension historique. Elle présente néanmoins deux grands avantages : elle permet de dégager la logique du système mythique et les grandes articulations entre les trois invariants qui le constituent, tout en proposant un critère fiable pour l'établissement d'un corpus des différentes versions du mythe :

« On constate que je propose une méthode structurale, dont je n'accepterai cependant pas toutes les conséquences ; en dégageant du chaos des versions et des incohérences du devenir historique les points forts et les nœuds de relation, elle fournit un ordre logique et justifie l'ordonnance du livre. Elle a d'autre part constitué un outil indispensable dans une phase intermédiaire de la recherche : l'établissement du corpus. »¹

La démarche structurale est donc une étape fondamentale mais pas forcément, selon Jean Rousset, l'unique aboutissement possible à l'étude du mythe de Don Juan. Elle reste davantage le préalable indispensable à la suite du travail qu'il propose, autour des « variations » et des « métamorphoses » génériques du scénario mythique, saisies, cette fois-ci, dans leur perspective diachronique : « Si j'ai établi les termes d'une structure, ce n'est pas pour exclure la diachronie. Mais comment faire l'histoire de ce qu'on n'a pas d'abord décrit et composé en ses unités simples et stables ? »² Le structuralisme n'est donc pas, pour Jean Rousset, l'unique modèle d'investigation possible.

La conséquence de cette analyse du mythe de Don Juan comme structure articulée autour de trois invariants reste néanmoins de décentrer l'intérêt du héros mythique vers les relations que ce dernier entretient avec le reste du système. Or, cette idée est fondamentale si l'on se replace dans la perspective adoptée par Claude Lévi-Strauss dans son *Anthropologie Structurale*. En effet, s'attachant à définir la nature des mythèmes, ce dernier parvient à une première conclusion partielle qui est que « chaque grosse unité constitutive a la nature d'une relation. »³ Il la précise ensuite par une seconde hypothèse qui accorde encore plus de poids à cette idée d'une relation :

« Ces remarques conduisent à une nouvelle hypothèse, qui nous met au cœur du problème. Nous posons, en effet, que les véritables unités constitutives des mythes ne sont pas les relations isolées, mais des *paquets de relations*, et que c'est seulement sous forme de combinaisons de tels paquets que les unités constitutives acquièrent une fonction signifiante. »⁴

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.9

² Ibid., p.11

³ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, p.241

⁴ Ibid., p.242

Cette définition des unités constitutives du mythe comme « paquets de relations » est bien appliquée à l'exemple de Don Juan par Jean Rousset :

« Voilà un dispositif triangulaire minimal qui détermine un triple rapport de réciprocités ; entre ces trois unités, et à l'intérieur de chacune d'entre elles, maintes combinaisons sont concevables qui assurent au mythe sa mobilité, son élasticité et par suite sa réserve de virtualités, donc de métamorphoses. »¹

Dans cette optique, le personnage de Don Juan ne saurait donc être considéré que comme une simple fonction, dans l'ensemble des relations possibles au sein du triangle. Il agirait en réaction ou, cas le plus fréquent, en opposition, par rapport aux autres forces en présence. Pour cette raison, il n'apparaît qu'en troisième et dernière position dans l'énumération des invariants : « en troisième rang, le héros, qui n'existe pleinement comme Don Juan que dans son rapport aux deux autres composantes ». ² On voit ainsi se dessiner une hiérarchie entre les unités constitutives du scénario mythique, hiérarchie qui porte déjà en elle une interprétation du mythe ou, du moins, une lecture orientée. Jean Rousset insiste d'ailleurs fortement sur cet ordre de succession entre les trois invariants : « Je place à dessein les trois invariants dans l'ordre de succession : Mort- groupe féminin- héros ; ils forment dans cet ordre, qui est leur ordre d'importance, les trois chapitres de ma première partie de l'essai qui va suivre. »³

C'est donc le Mort, « émissaire surnaturel, opérateur du fantastique et agent du dénouement, vers lequel tout converge », qui apparaît en tête du système. Or, cette interprétation est essentielle dans la réception du mythe car elle focalise l'intérêt sur le dénouement surnaturel et le châtement du héros. En faisant du Mort le protagoniste essentiel du mythe, Jean Rousset témoigne, avant tout, d'une volonté de revenir aux fondements du canevas mythique et de se dresser contre l'affaiblissement progressif subi par cet invariant, au cours de son évolution historique, affaiblissement dont les versions du 20^{ème} siècle semblent marquer le point d'orgue, comme nous aurons l'occasion de le voir.

Si le Mort est bien le chaînon indispensable de la structure, sans lequel on « raconterait une autre histoire » et « on passerait à côté du mythe », le deuxième invariant, le groupe féminin, est, quant à lui, l'articulation, la charnière entre le premier invariant et le troisième, c'est-à-dire le héros. Jean Rousset insiste, pour le définir, sur la position centrale des victimes féminines de Don Juan et sur la richesse des combinaisons qu'elles offrent, dynamisant ainsi le mythe et permettant de nombreuses variations :

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.9

² Ibid, p.9

³ Ibid, p.9

« au centre, le groupe féminin, très riche en combinaisons possibles, destinées à retentir sur l'ensemble ; et au centre de cette constellation d'héroïnes, je l'ai dit, Anna (...) elle fait fonction de charnière entre les trois unités du système donjuanesque. »¹

On peut dire, en définitive, qu'il n'existe pas, pour Jean Rousset, de suprématie du héros sur les deux autres unités constitutives du mythe : ce qui importe, ce sont, avant tout, les relations entre les trois constituants, leur agencement les uns par rapport aux autres. Ce n'est qu'à partir du 19^{ème} siècle et, notamment, de la relecture romantique de Don Juan, que se dessine la prédominance du héros et que se modifient les relations, au sein de la structure, entre les trois invariants. Cette évolution pourra même aller jusqu'à l'éviction totale du premier des trois pôles du système : le Mort, qui disparaît tout bonnement de certaines réécritures contemporaines. Dans de tels cas, se pose la question des possibilités de survie du mythe : jusqu'à quel point ce système de relations peut-il être modifié, sans risquer de dénaturer complètement la structure ?

En effet, c'est bien à un changement radical de lecture du scénario mythique que nous expose cette focalisation nouvelle du romantisme sur le personnage de Don Juan, pour lui-même, et non plus en relation avec les autres forces en présence. Jean Rousset s'insurge contre cette tendance qui, selon lui, a pour effet de transformer ce que Raymond Trousson nomme un « mythe de situation » en un « mythe de héros ». ² Or, nous avons vu plus haut que Don Juan appartenait de plein droit, aux côtés de Faust, à la conception du mythe comme « situation humaine ». Jean Rousset refuse, dans cette perspective, de réduire l'interprétation du mythe à une analyse du héros mythique et il lui récuse même le titre de « personnage », trop susceptible, selon lui, d'induire une dérive psychologisante dans l'analyse :

« Je souhaite éviter, dans la mesure du possible, de construire mon Don Juan en *personnage*, d'explorer les orientations du penseur ou les secrets de l'homme de désir, de bâtir - une fois de plus ! - une psychologie du super amant, de l'érotisme intensif ou insuffisant, obsédé ou déréglé ». ³

Une autre conséquence fondamentale de cette approche du mythe comme structure, basée sur une série de relations entre un nombre limité d'unités constitutives, est que cette structure, tout en se prêtant à un nombre très important de variantes, doit aussi, comme nous l'avons dit, garder un minimum de rigidité, pour pouvoir rester reconnaissable et ne pas risquer la dissolution. Dès lors, il apparaît que les systèmes mythiques peuvent s'altérer complètement

¹ Ibid., p.9

² Raymond Trousson, *Les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, 1965, p.35 et..., propos rapportés par Jean Rousset, dans *Le mythe de Don Juan*, p.12

³ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.12

et qu'ils sont donc voués à être éphémères, mortels. Roland Barthes rattache cette idée de mortalité à l'affirmation du caractère fondamentalement historique des mythes :

« Je l'ai dit, il n'y a aucune fixité dans les concepts mythiques : ils peuvent se faire, s'altérer, se défaire, disparaître complètement. Et c'est précisément parce qu'ils sont historiques, que l'histoire peut très facilement les supprimer. »¹

Claude Lévi-Strauss consacre, quant à lui, un chapitre d'*Anthropologie Structurale II* à cette question.² Son analyse montre bien que la très grande plasticité du mythe connaît, cependant, des limites, au-delà desquelles il cesse d'être identifiable en tant que tel :

« On sait, en effet, que les mythes se transforment. Ces transformations qui s'opèrent d'une variante à l'autre d'un même mythe, d'un mythe à un autre mythe, d'une société à une autre société pour les mêmes mythes ou pour des mythes différents, affectent tantôt l'armature, tantôt le code, tantôt le message du mythe, mais sans que celui-ci cesse d'exister comme tel ; elles respectent ainsi une sorte de principe de conservation de la matière mythique, aux termes duquel de tout mythe pourrait toujours sortir un autre mythe. Cependant, il arrive parfois qu'au cours de ce procès, l'intégrité de la formule primitive s'altère. Alors, cette formule dégénère ou progresse, comme on voudra, en deçà ou au-delà du stade où les caractères distinctifs du mythe restent encore reconnaissables, et où celui-ci conserve ce que, dans le langage des musiciens, on appellerait sa « carrure ». »³

Cette hypothèse d'une « mortalité » des mythes est d'autant plus importante pour notre sujet qu'elle jette un éclairage intéressant sur la façon dont le 20^{ème} siècle se plaît à jouer, du moins dans le cas du mythe de Don Juan, avec les frontières entre variations, transformations, et déconstruction. Jusqu'où peut-on alors déconstruire le scénario mythique, jouer avec, le parodier...sans risquer de finir par le perdre totalement ? Cette question pourra apparaître comme centrale, d'autant plus que l'étonnante vitalité du mythe de Don Juan, à notre époque, semble bien pouvoir être mise en relation avec sa capacité à survivre justement à cette déconstruction, et à se nourrir de toutes les tentatives de parodie et de mise à distance dont il est l'objet.

Dès lors, la délimitation du corpus apparaît bien comme un enjeu particulièrement important. En effet, si l'on accepte la définition du mythe comme « l'ensemble de ses variantes », il importe d'inclure toutes les versions, sans établir de hiérarchie entre elles. Mais il faut, en contrepartie, s'interroger sur le fameux « stade » en deçà ou au-delà duquel la « formule primitive » s'altère, au point de causer la dissolution du scénario mythique. Le corpus est donc, à la fois, extrêmement ouvert, en perpétuelle évolution, puisque chaque

¹ Roland Barthes, *Mythologies*, p.193.

² Claude Lévi-Strauss, « Comment meurent les mythes », *Anthropologie Structurale II*, p.301

³ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale II*, p.301

nouvelle œuvre peut venir l'augmenter, mais aussi circonscrit par des frontières qu'il importe de délimiter soigneusement.

Cette double dimension se retrouve parfaitement dans une autre étape, cruciale pour la critique donjuanesque : l'élaboration du *Dictionnaire de Don Juan*, sous la direction de Pierre Brunel. Cet aspect, à la fois fermé et très souple, de la forme choisie est souligné par les auteurs d'un autre dictionnaire, relativement proche, par son sujet, de la problématique qui nous intéresse, puisqu'il s'agit d'un dictionnaire de mythocritique. Dans leur préface, Danièle Chauvin et Philippe Walter justifient ce choix d'une « forme qui sort d'elle-même, garante d'ouverture, de dialogue et de confrontation. »¹ Ils précisent, par la suite, cette idée, afin de devancer les objections. Leurs propos pourraient, nous semble-t-il, s'appliquer, dans une certaine mesure, à l'entreprise menée par Pierre Brunel :

« On nous objectera que le dictionnaire est tout le contraire d'un livre ouvert : il aligne, dans sa clôture alphabétique, des définitions arrêtées, et s'il invite à la dérive, c'est toujours à l'intérieur de sa clôture même... Mais on sait bien aussi que le dictionnaire peut inciter à la découverte, au rêve ou à la réflexion. »²

Cette invitation à la découverte, aussi bien qu'à la réflexion, semble être, justement, l'un des objectifs atteints par le *Dictionnaire de Don Juan*. Derrière l'apparente rigidité de la structure de l'œuvre, contrainte par l'organisation alphabétique et la stricte délimitation du sujet, du moins en apparence, cette dernière permet, en réalité, de rendre compte de ce que Pierre Brunel nomme « l'épaisseur du mythe ». C'est d'ailleurs sur cette idée que s'achève son avant-propos :

« Effectives, substitutives, parodiques, ces rencontres rythment la longue production donjuanesque, qui s'étend sur quatre siècles. On s'apercevra vite que la lignée est moins pure qu'elle ne devrait. Ce que le mythe de Don Juan perd en densité, il le gagne en épaisseur. »³

Par « rencontres », l'auteur désigne ici la confrontation de Don Juan et du Commandeur, tout en faisant allusion à la multiplicité des traitements dont ce motif a pu faire l'objet au cours des quatre siècles qui séparent la première attestation littéraire du mythe, dans la pièce de Tirso de Molina, des œuvres les plus contemporaines.

En plaçant ces « rencontres » du Vivant et du Mort au centre du scénario mythique, il se positionne dans la lignée de Jean Rousset, puisqu'il prend bien en compte l'existence d'une structure d'ensemble, organisée autour d'un « noyau constitutif », qui est, à ses yeux, la

¹ Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, éditions Imago, Paris, 2005, p.7

² Ibid., p.8

³ Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, p.V.

« rencontre de Don Juan et du Commandeur, du Vivant (ou de celui qui croit l'être) et du Mort (qui ne l'est pas tout à fait). »¹ On retrouve bien, ici, la place prépondérante de l'Invité de pierre qui, rappelons le, est aussi ; chez Jean Rousset, le premier des trois invariants. On voit donc le refus de réduire le mythe à la succession des seules intrigues amoureuses et Don Juan au type du séducteur. Le désir de clarifier, dès cet avant-propos, la question de l'orthographe du nom du héros mythique confirme d'ailleurs cette volonté de distinguer clairement Don Juan des don juans, c'est-à-dire des hommes à femmes, des coureurs de jupons... En effet, Pierre Brunel rappelle que l'on a tendance à les rapprocher systématiquement et, partant de là, à risquer de les confondre et de faire des amalgames entre le héros et ses avatars :

« On considère habituellement que de Don Juan et, disons même de Don Juan Tenorio, procèdent non seulement les autres Don Juan (cela va de soi), mais les don juans qui n'en seraient que les imitateurs, plus ou moins pâles, plus ou moins lointains. »²

Or, si l'on établit une telle filiation, se pose alors la question de la légitimité à faire figurer, dans le *Dictionnaire de Don Juan*, le nombre considérable de ces don juans, ce qui se révèle problématique. Dès lors, recourir au critère distinctif de la structure et de la rencontre centrale avec le Mort apparaît comme une nécessité, pour pouvoir restreindre le corpus et le délimiter de façon pertinente et cohérente.

Néanmoins, cette restriction n'exclut pas une certaine ouverture, comme le montrent les trois adjectifs employés par Pierre Brunel pour désigner les traitements possibles de cette rencontre : « effective », « substitutive », « parodique ».³ Ces derniers traduisent, en effet, le souci de prendre en compte l'ensemble des variantes, proposées, au fil des siècles, autour de ce canevas mythique. Par sa présentation alphabétique, le dictionnaire permet justement de laisser le lecteur parcourir l'étendue de ces possibilités, sans les hiérarchiser et en laissant libre cours à sa réflexion.

Cependant, le recours au Mort pour circonscrire le sujet présente des limites, que l'auteur laisse entendre. La métaphore de la « lignée (...) moins pure qu'elle ne devrait » montre que le schéma mythique a tendance à se diluer, ce qui risque d'aboutir à la dégradation du mythe, voire à son éclatement complet. C'est d'ailleurs dans ce sens que résonne la dernière phrase de l'avant-propos, puisqu'elle suggère que l'épaisseur acquise par le mythe au cours de son évolution pourrait se révéler, en définitive, à double tranchant : « Encore faut-il que cette épaisseur ne l'étouffe pas, qu'elle ne soit pas une autre modalité, inattendue, du poids qui

¹ Ibid, p.V

² Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, p.IV

³ Ibid, p.V

l'entraîne dans l'abîme... »¹L'épaisseur du mythe, en se substituant à sa « densité, est donc, d'un côté, à l'origine de sa productivité et de son extraordinaire plasticité, mais elle est, en contrepartie, synonyme d'affaiblissement, de dégradation. Pierre Brunel rappelle d'ailleurs que ce noyau central de la confrontation avec la Statue du Commandeur peut être absent de certaines versions du mythe littéraire, ce qui rend encore plus délicate la détermination du corpus et le choix des entrées du dictionnaire.

C'est cette difficulté à délimiter l'extension du sujet qui amène l'auteur à formuler, en définitive, la problématique qui sera cruciale pour bien cerner les enjeux de l'entreprise :

« Un tel amalgame, qui peut aller jusqu'à la faustisation de Don Juan, une telle substitution ne se font qu'au prix de grandes difficultés. Elles m'ont conduit à poser, pour la présentation d'ensemble qui précèdera le Dictionnaire proprement dit, non pas la question « Lequel est Don Juan ? » ou « Qui est Don Juan ? » mais « Qu'est-ce que Don Juan ? »²

Cette formulation est intéressante car elle reflète, en quelque sorte, le processus de « mythisation » dont a fait l'objet Don Juan. En effet, ce dernier n'est plus, ici, un personnage unique, dont on peut décliner l'identité et énumérer les caractéristiques. Non seulement, il est, désormais, multiple mais il est même plus que cela puisque son nom est devenu un signifiant plein qui a, à lui seul, valeur de récit, de programme narratif. Anita Leandro, dans son étude sur Carmen, résume bien cette densité référentielle du personnage mythique :

« La dimension mythique de Carmen introduit dans le récit filmique ce deuxième récit, implicite, mais qui, par sa renommée, est aisément reconnu par le spectateur. Au fur et à mesure qu'un personnage de fiction devient le sujet d'une suite d'élaborations littéraires, cinématographiques et autres, un savoir le concernant est par conséquent partagé dans la sphère sociale. Le personnage mythique est donc un récit qui, par son ancrage socioculturel, peut subir des variations multiples, sans perdre pour autant son identité narrative. »³

Reprenant les catégories élaborées par Philippe Hamon, elle désigne ce rôle du héros mythique par le terme de « personnage référentiel » :

« Le personnage mythique correspond, dans la triple distinction élaborée par Philippe Hamon, à une catégorie de personnages-référentiels, personnages qui renvoient à « un sens plein et fixe, immobilisé par la culture, à des rôles, des programmes et des emplois stéréotypés » et dont la lisibilité dépend d'une reconnaissance de la part du lecteur. Cette reconnaissance atteste en effet une mise en circulation de discours et la célébrité de ce genre de personnage fonctionne comme un préambule du récit qui va se dérouler. Elle en est le synopsis qui informe le spectateur. »⁴

¹ Ibid, p.V

² Ibid, pV

³ Anita Leandro, *Le personnage mythique au cinéma : étude des représentations de Carmen*, Thèse de Doctorat sous la direction de Michel Marie, soutenue en 1997 à l'Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle, p.19.

⁴ Ibid, p.68.

On peut, ainsi, mieux comprendre que le *Dictionnaire de Don Juan* soit amené à inclure toute une série d'entrées thématiques autour des principaux éléments qui jalonnent le parcours du héros : Statue, repas, mort, fuite, trahison, amour, abandon... Celles-ci cohabitent avec d'autres qui sont plutôt liées à ses traits de caractère, aux diverses facettes qui constituent sa personnalité : honneur, hypocrisie, inconstance... car, dans ce domaine également, le nom même de Don Juan déclenche toute une série d'attentes, a valeur de programme. On peut d'ailleurs dire que l'épaisseur du mythe se retrouve tout à fait dans cette capacité du nom du héros mythique à inclure, peu à peu, de nouvelles connotations et à devenir, à lui seul, un horizon d'attentes pour le lecteur.

La forme du *Dictionnaire de Don Juan* est particulièrement adaptée pour illustrer cette structure étoilée du mythe puisqu'elle part du héros et parvient à balayer tous les thèmes qui lui sont liés, tout en les articulant autour de ce principe fédérateur, que constitue Don Juan. On retrouve donc, de même, les autres figures du mythe, puisqu'elles sont incluses dans le scénario mythique et qu'elles se définissent toutes autour du héros et par rapport à lui. On voit donc comment, derrière l'apparente linéarité, le caractère purement énumératif, de la liste alphabétique, se dessinent, en réalité, des réseaux dynamiques de relations et d'oppositions.

Mais, comme Pierre Brunel ne manque pas de le remarquer, cette liste des personnages liés au héros mythique ne peut manquer de se compléter par une autre énumération : celle des avatars de Don Juan :

« Mais cette liste nombreuse, elle n'est pas seulement celle des femmes abusées, celle des maris ou des amants trompés, pour laquelle il faudra même une religieuse, même Dieu. Elle est celle des nombreux visages de ce personnage qui, lui aussi, peut être jeune ou vieux, beau ou laid, noble ou ignoble, exposé en pleine lumière ou créature de l'ombre. Il peut s'appeler Juan, ou Monsieur Jean, Tenorio ou Maraña, mais aussi Ornifle, Laurent Deneuve, Gille... »¹

Don Juan semble donc être, par définition, le héros du catalogue : registre de ses conquêtes amoureuses, tenu par son valet, énumération de ses « burla », liste de ses rivaux, ennemis ou dupes, mais aussi, et surtout, multitude de ses « doubles », ceux que la littérature lui a, ponctuellement ou durablement, associés : Casanova, Faust, Valmont, Lovelace... Si ces associations sont plus ou moins motivées et ont eu une postérité très inégale, il n'en reste pas moins qu'elles ajoutent une nouvelle épaisseur au héros mythique, allant dans le sens, cette fois-ci, d'une certaine opacité. En effet, tous ces croisements n'ont cessé d'ajouter de nouvelles significations au mythe. Mêmes éphémères, elles ont pu complexifier encore la représentation de Don Juan. C'est, par exemple, le cas des rencontres avec des libertins

¹ Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, p.I

célèbres, tels que Valmont ou Casanova, qui ont durablement infléchi la réception donjuanesque du seul côté du libertinage, délaissant d'autres aspects tout aussi essentiels.

On comprend, dès lors, que le nom, tout comme le personnage, de Don Juan puisse faire l'objet, à lui seul, d'un dictionnaire, tant sont nombreuses les significations et les associations d'idées que sa simple évocation fait venir à l'esprit du lecteur. Pierre Brunel reprend cet argument de la complexité du personnage pour justifier son projet : « La multiplicité des Don Juan, les nombreuses facettes du personnage, ses avatars autorisent donc, sans aucun doute, à constituer un *Dictionnaire de Don Juan* ». ¹Cette phrase résume, en fin de compte, les grandes articulations de l'ouvrage : nous avons, en effet, évoqué les entrées qui se rattachent aux « nombreuses facettes du personnage » et celles qui renvoient davantage à ses « avatars », il nous reste donc à mentionner les très nombreux articles faisant état de ce que Brunel nomme la « multiplicité des Don Juan ». En effet, Don Juan a été, au cours des quatre derniers siècles, une source d'inspiration constante pour les artistes et le *Dictionnaire de Don Juan* rassemble, pour ne pas dire matérialise, l'étendue de cette production artistique. Derrière l'expression de « multiplicité des Don Juan », on voit émerger l'idée d'une singularité de chacun d'entre eux, chaque auteur ayant revisité le mythe à sa façon et ayant créé « son » propre Don Juan. La littérature n'est d'ailleurs pas la seule approche retenue, même si elle totalise le plus grand nombre d'articles, puisque les arts visuels, le cinéma et la musique sont aussi représentés, tout comme la littérature au second degré, avec quelques auteurs ou analyses critiques.

Là encore, la forme du dictionnaire et le classement alphabétique permettent d'ouvrir des pistes à la réflexion sans rien imposer, puisqu'aucune hiérarchie n'est établie entre les différentes approches présentées et c'est au lecteur d'effectuer les croisements et les rapprochements et de choisir son parcours au sein de l'ouvrage. Elle permet, de plus, de se poser la question des frontières du mythe, en le conduisant jusqu'aux limites de la dégradation ou de la parodie et en confrontant le scénario mythique à certaines œuvres dans lesquelles il n'est, pour ainsi dire, plus reconnaissable. Sa structure en arborescence ou, comme nous le disions plus haut, en étoile, matérialise d'ailleurs parfaitement le fonctionnement du mythe et la façon dont on parvient, en partant d'un élément en apparence aussi délimité qu'un nom propre, à embrasser un très grand nombre de thématiques et de champs du savoir.

Enfin, c'est à une réflexion sur le mythe littéraire et sur sa capacité d'auto engendrement que l'œuvre nous invite. On peut donc dire qu'elle comporte une inévitable dimension réflexive : elle nous fait prendre conscience de la façon dont les œuvres, et même les arts,

¹ Ibid, p.I

dialoguent entre eux, de la capacité du personnage mythique à se constituer, à lui seul, programme narratif et même horizon d'attente pour les lecteurs, et de l'étonnante productivité du canevas mythique, qui se prête aux très nombreuses variations et se nourrit, aussi bien, du discours critique dont il est l'objet, que des tentatives de déconstruction et de parodie.

Nous avons donc pu voir, au terme de ce parcours, comment Don Juan s'est, peu à peu, constitué en tant que mythe, au cours du 20^{ème} siècle, grâce aux travaux critiques dont il a fait l'objet. De Georges Gendarme de Bévotte à Jean Rousset, on a vu se dessiner l'évolution d'une perspective, avant tout, historique vers une nouvelle approche, fortement influencée par le structuralisme des années 1960 et qui a permis de dégager un scénario mythique minimal. En prenant l'initiative de proposer un *Dictionnaire de Don Juan*, Pierre Brunel, quant à lui, tout en conservant cette idée d'une structure centrale, indispensable à la définition du mythe, propose une vision beaucoup plus large mais aussi plus problématisée des rapports que ce dernier entretient avec la littérature, et avec la création artistique en général.

Cependant, parallèlement à ces trois grandes étapes de la critique donjuanesque, un autre type de perspectives ne doit pas être occulté. En effet, aux côtés de ces approches qui tentent de définir le mythe, ou la légende dans le cas de Gendarme de Bévotte, dans sa globalité, d'autres travaux abordent le personnage de Don Juan en l'isolant du scénario mythique et comme un cas qu'il s'agirait d'étudier, de diagnostiquer et même, éventuellement, de traiter...

2. Don Juan comme « cas » : approches cliniques, psychologiques ou psychanalytiques du héros.

Le mot « cas » est polysémique et son utilisation ne peut faire l'économie d'une mise au point terminologique. Le choix de cette expression ne peut manquer de convoquer au moins une référence : celle de l'essai de Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*. Nous pouvons donc, dans un premier temps, nous reporter à la justification qu'elle donne de ce terme. Elle part, pour cela, de la définition du mythe comme « situation-archétype (au sens où C.J. Yung parle des archétypes de l'inconscient collectif) tout à fait générale et pour ainsi dire coextensive à la réalité humaine. »¹ De cette définition découle une intemporalité et une universalité du mythe, puisque ce dernier pourrait se définir comme « une histoire qui n'a que faire de l'histoire. »² Or, Micheline Sauvage remarque que Don Juan ne coïncide pas totalement avec cette « situation-archétype » consubstantielle à la nature humaine, d'autant plus que son origine,

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.8

² Ibid, p.9

beaucoup plus tardive que celle de la plupart des mythes, est datée et signée. Elle en déduit qu'il serait « peut-être impropre de parler de mythe là où la situation décrite est non pas une situation-archétype fondamentale, mais *une* riposte parmi d'autres possibles à une telle situation. »¹C'est de cette impossibilité que découle, selon elle, la nécessité d'employer un autre terme et, donc, de recourir au mot « cas », qui traduit, dans ce contexte, « à l'intérieur d'une situation générale, une « diathèse » particulière. »²

Le « cas Don Juan », tel que l'entend Micheline Sauvage, est, par conséquent, une notion bien spécifique et l'auteur, elle-même, précise bien qu'il ne faut pas confondre ce qu'elle nomme un « cas humain » avec le cas médical, comme ont pu le faire plusieurs critiques. Elle se dresse, d'ailleurs, contre ce qu'elle considère être une dérive de l'analyse : « Le donjuanisme n'est pas un mal qu'on soigne, et c'est le simplifier arbitrairement et abusivement que de l'expliquer par la physiologie, la psycho-physiologie ou la psychiatrie. »³ En ce qui nous concerne, ces mises au point terminologiques établies, nous n'excluons pas du champ de notre étude toutes ces approches du héros comme cas médical ou pathologique, qu'elles soient psychologiques, physiologiques ou psychanalytiques, car elles constituent, selon nous, une relecture intéressante que le 20^{ème} siècle a proposé du personnage de Don Juan et leur influence sur les versions contemporaines du mythe est loin d'être négligeable.

De fait, on retrouve bien déjà cette acception médicale du mot « cas » chez Georges Gendarme de Bévotte. Ce dernier analyse Don Juan en termes de normalité et de déviance. Il en arrive à une déduction paradoxale, dont il souligne lui-même, d'ailleurs, les contradictions. En effet, il postule, d'un côté, l'universalité du héros, ce qui, dans son raisonnement corroborerait plutôt la thèse de la normalité, la norme étant pour lui ce qui est partagé par une communauté d'individus. Mais il fait référence, d'un autre côté, à un « état physique et moral irrégulier ». Or, cette notion d'irrégularité postule bien l'existence d'un écart, d'une déviance par rapport à la norme précédemment établie :

« Toutefois, si universel qu'il soit, il n'est pas totalement normal : il est l'indice d'un état physique et moral irrégulier. Il intéresse le psychologue et le physiologiste comme un cas dont la fréquence ne diminue pas l'originalité. Le moraliste s'en inquiète comme d'un désordre apporté dans l'ordre social. »⁴

Les restrictions présentes dans ce propos montrent que l'auteur a l'impression de devoir faire face à un paradoxe et que, pour lui, la fréquence et l'universalité de Don Juan s'opposeraient, de prime abord, à sa définition comme un cas original. La vision très

¹ Ibid, p.9

² Ibid., *Le cas Don Juan*, p.9

³ Ibid, p.9

⁴ Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p.2

normative de cette approche est renforcée par l'évocation du « moraliste » et de l' « ordre social », que Don Juan viendrait perturber, en y apportant un certain « désordre ».

Le héros apparaît donc comme déviant par rapport à trois types de normes : psychologique, physiologique et morale. En cela, il relève d'un discours médical qui vise à comprendre sa déviance et à, si possible, la corriger pour rétablir la norme et l'ordre qu'il dérange. Ce raisonnement ne peut manquer d'évoquer la façon dont est abordée la folie jusqu'au 19^{ème} siècle. La suite du passage montre bien, d'ailleurs, cette approche du héros selon les principes d'une médecine totalement dépassée de nos jours puisque le diagnostic proposé convoque la médecine des humeurs :

« Il se développe à la faveur de certaines circonstances : il lui faut pour naître un milieu propice et il ne croît que chez des tempéraments déterminés. Les organismes faibles, à sang pauvre, les esprits amis de la règle, les cœurs capables de sentiments profonds et durables lui sont réfractaires. De même les générations épuisées ne le produisent pas. Inversement, il se trouve des époques dont les conditions de vie et les mœurs lui fournissent un terrain particulièrement fertile »¹

On remarque, dans ce passage, les traces de la médecine humorale (« sang pauvre », « tempérament »), ainsi que tout un champ lexical concernant la théorie de l'adaptation des espèces au milieu dans lequel elles vivent. L'emploi de tous ces termes renvoyant à la biologie ne manque pas d'interpeller, si l'on considère qu'ils sont appliqués ici à un personnage littéraire et légendaire...D'autres pousseront encore plus loin ce diagnostic médical du héros, selon les hypothèses de la médecine des humeurs, et Micheline Sauvage cite, notamment, une phrase de Marcel Barrière, tout à fait représentative de cette tendance :

« La constitution de celui-ci (Don Juan) est remarquable par son relatif défaut de lymphes, par sa dose très mesurée de bile, par la prédominance du sang artériel, enfin par le parfait équilibre des forces nerveuses. »²

C'est avant tout l'idée d'équilibre qui semble ressortir de cette citation : « *relatif défaut de lymphes* », « *dose très mesurée* », « *parfait équilibre des forces nerveuses* » (c'est nous qui soulignons). De même, Georges Gendarme de Bévoite, après avoir rangé Don Juan du côté d'une certaine forme de déviance, lui reconnaît néanmoins une santé exceptionnelle, ce qui ne va pas sans soulever quelques contradictions :

« La santé physique, qui est le fondement du Donjuanisme, agit sur l'ensemble de l'individu. Don Juan est beau ; il est brave, habile à tous les exercices ; c'est un exemplaire parfait du type masculin. »³

¹ Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.2

² Marcel Barrière, *L'Art des Passions*, cité par Micheline Sauvage dans *Le cas Don Juan*, p.9

³ Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.9

Cette santé est, selon lui, liée au fait que le Donjuanisme est conforme à l'état de nature :

« On peut même dire que le Donjuanisme est un instinct inné, primitivement normal, et qu'il n'est devenu une anomalie que par l'institution du mariage, par la force des lois et des mœurs, en même temps que par l'appauvrissement physique de la race. »¹

Cette conception du héros comme représentant de l'homme naturel s'oppose bien aux propos précédemment évoqués, qui présentaient le Donjuanisme comme un dérèglement, proche de la pathologie. Don Juan serait donc le symbole du conflit entre nature et culture. La suite de la citation confirme cette interprétation :

« Il est contraire à une organisation sociale qui a règlementé et endigué les rapports sexuels, à une conception morale qui a vu dans l'amour le principe de toutes les mauvaises passions. Aussi, l'Eglise lui a lancé l'anathème et, par un juste retour, Don Juan a riposté en attaquant la religion et ses dogmes au nom de la nature qui chez tous les hommes fait triompher la loi de l'amour. »²

Le Donjuanisme est bien vu, ici, comme un instinct naturel et inné et c'est la société et la morale qui, en instaurant des normes, le rejette du côté de la déviance et incite le héros à se marginaliser.

Cette vigueur du Don Juan primitif, cet extraordinaire fond de santé trouvent néanmoins une exception dans l'interprétation romantique du personnage : « La littérature malade née de la Révolution et de l'Empire ne semblait guère devoir s'accommoder de cette manifestation exubérante de l'animal humain. »³ Le Romantisme marquerait donc un tournant : il va accorder le héros mythique à sa sensibilité, en le tirant du côté de la maladie, qui est, en réalité, un trait de l'époque, et non une caractéristique du personnage. En effet, le Don Juan naturel et plein de vitalité n'est pas assez tourmenté pour la génération du Mal du Siècle. Celle-ci va profondément modifier le sens du Donjuanisme, pour l'accorder à ses problématiques :

« Le Donjuanisme n'est plus qu'un effort impuissant et exaspéré vers un bien irréel. C'est une sorte de névrose, née de l'absence d'équilibre entre la faculté de concevoir et celle d'exécuter ; c'est une exaltation anormale de l'imagination mal servie par une désespérante faiblesse musculaire. »⁴

La conception du Donjuanisme comme une pathologie ou une dégradation morale serait donc davantage le résultat d'un transfert des auteurs romantiques sur le héros. Mais il s'agit là, pour Gendarme de Bévoite, d'une dérive, qui conduit à un abâtardissement du personnage :

¹ Ibid, p.8

² Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.8

³ Ibid, p.3

⁴ Ibid, p.3-4

« Ce Don Juan abâtardi devient un objet de pitié. C'est une victime lamentable que les hommes plaignent et que le Ciel ne châtie plus. Comme il est naturel, ce malade fournit de nombreux sujets d'observation aux psychologues qui analysent sa mentalité et aux médecins qui scrutent sa physiologie. Ceux-ci découvrent les tares de sa dégénérescence nerveuse ; ceux-là expliquent les causes morales de sa morbidité. »¹

Le détournement romantique du mythe contribue bien, pour le critique, à donner du Donjuanisme une vision malade et à en faire une déviance, susceptible de relever du discours médical et psychologique. Mais cette interprétation reste, selon lui, ponctuelle et ne fait que confirmer, par contraste, la thèse d'une bonne santé naturelle de Don Juan.

Mais l'éloge de la santé du héros, qui conduirait à en faire, selon Micheline Sauvage, « l'homme typiquement normal »² n'est pas, aux yeux de la critique, plus pertinent que le diagnostic de déviance précédemment évoqué : « Il est dérisoire de faire de Don Juan un homme qui a des hormones en trop ou en moins, et en général, de le définir par son tempérament mauvais ou bon. »³ C'est avant tout l'impression de contradiction que cette dernière retient : on veut, à la fois, faire du héros le représentant parfait de l'homme naturel et bien portant mais, d'un autre côté, on ne peut s'empêcher de voir, dans l'outrance de son comportement amoureux, la marque d'une fêlure, d'une dérive pathologique. Pour Micheline Sauvage, on est bien face à un « diagnostic contradictoire » :

« Ce diagnostic contradictoire, qui fait de don Juan, à la fois le type du mâle parfaitement sain et un homme blessé, ne peut se comprendre et se résoudre que sur le plan mythique. Sur le plan purement psychologique les psychologues, sur le plan purement physiologique les endocrinologistes, sur le plan purement littéraire les critiques, auront beau se pencher sur ses tendances, sur ses glandes ou sur son histoire, ils ne pourront pas sortir de cette alternative : don Juan est sain *ou* il est mal portant. Ce n'est que sur le plan du mythe qu'il peut être les deux à la fois sans contradiction. »⁴

La thèse soutenue ici est intéressante car elle met en valeur la spécificité du mythe, qui peut dépasser les oppositions. L'italique, qui met en valeur la préposition « ou », montre bien que la critique cherche à enfermer le héros dans des catégories rigides, à le classer à tout prix, que ce soit du côté de la santé ou de la maladie. Or, pour l'auteur, ce souci normatif n'est pas pertinent lorsqu'on l'applique à un personnage mythique. Le défaut de la plupart des approches est, en effet, de chercher à aborder Don Juan comme un patient réel, alors que le mythe ne répond pas aux mêmes lois de cohérence que la réalité. De plus, l'autre inconvénient de ces analyses est d'être cloisonnées, chacune dans un champ disciplinaire, et donc

¹ Ibid, p.4

² Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.133

³ Ibid, p.9

⁴ Ibid, p.134

d'entraîner une vision réductrice du héros mythique, au lieu de croiser les problématiques et de tenir compte de l'ensemble des facteurs à l'œuvre dans la construction du personnage.

Il est également intéressant de noter que, chez Micheline Sauvage, Don Juan est étudié à la lumière de la psychologie, de l'histoire ou de la morale, alors que, pour Georges Gendarme de Bévotte, c'est, au contraire, l'étude du héros qui fournit des renseignements sur la psychologie, la morale et l'histoire de son époque. On peut donc dire que les postures sont inversées :

« L'étudier, c'est donc suivre à travers les âges non pas seulement l'évolution d'un représentant curieux de l'espèce humaine et d'une conception intéressante de l'amour. C'est, en quelque sorte, étudier la morale et la psychologie des peuples qui l'ont produit. (...) Le psychologue fait plus de découvertes sur l'âme humaine, ses mobiles et ses ressorts, en observant ses anomalies qu'en l'étudiant dans son fonctionnement régulier et uniforme. Pour cette raison, la légende de Don Juan fournit une riche matière à études historiques et morales. »¹

Gregorio Marañon reprendra, à son tour, cette idée que Don Juan est le révélateur de l'attitude de toute une société et de toute une époque à l'égard de l'amour et des relations entre hommes et femmes, à tel point que son existence dépend, selon lui, étroitement de l'évolution des modalités de la vie amoureuse. Ainsi, le regard porté sur lui et l'intérêt, plus ou moins vif qu'il éveille, selon les périodes, traduiraient les variations de l'organisation de la vie sexuelle :

« Il n'y a pas de doute qu'entre hier et aujourd'hui le problème a complètement changé d'aspect. Les discussions sur Don Juan ont perdu leur actualité pour les critiques et les naturalistes et commencent à passer dans le domaine des archéologues. La vie se transforme à une vitesse vertigineuse, et particulièrement la vie amoureuse, à cause des conditions propres à notre temps. »²

Nous nous arrêterons juste un moment sur ces deux termes : « naturalistes », « archéologues ». Ils résument, en effet, parfaitement bien le regard porté par le critique sur le mythe de Don Juan. En tant que « modalité fixe de l'instinct »³, le donjuanisme intéresse les naturalistes puisqu'il relève d'une approche scientifique et médicale, c'est sur cette dernière que nous allons revenir dans un instant, afin d'en résumer les grandes orientations et d'en constater les limites. Mais, dès lors que Don Juan n'est plus d'actualité, qu'il est relégué au rang de personnage d'un autre temps, il devient un témoignage de ce passé, au même titre qu'un monument, et c'est en cela qu'il devient l'objet d'étude des archéologues. Marañon rejoint alors bien Georges Gendarme de Bévotte puisque le donjuanisme devient un miroir

¹ Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p.12

² Gregorio Marañon, *Don Juan et le donjuanisme*, Stock, Paris, 1958

³ Ibid, p.19

d'une société et d'une époque et peut rendre compte de leur histoire, de leur psychologie, de leur morale...

A) Don Juan comme cas clinique : les hypothèses de Gregorio Marañon.

Gregorio Marañon aborde le héros mythique en docteur, qui se trouverait confronté à un cas clinique, un patient qu'il s'agirait de diagnostiquer. La récurrence du mot « instinct », tout au long de son essai, nous plonge d'emblée dans une approche biologique et naturelle du donjuanisme. Il n'hésite pas, ainsi, à parler d' « instinct donjuanesque », présent chez certains hommes, de façon ponctuelle ou, au contraire, permanente :

« Evidemment, c'est une erreur, et je l'ai commise moi-même, de considérer le donjuanisme comme une modalité fixe de l'instinct qui conditionne invariablement la vie de l'homme qui le possède. (...) Il arrive souvent, par exemple, que dans l'adolescence et dans la première jeunesse un grand nombre d'hommes soient possédés par un instinct typiquement donjuanesque qui s'évanouit ensuite. »¹

Don Juan n'est plus abordé ici uniquement en tant que personnage littéraire mais bien plutôt comme un type humain permettant de définir un trait de personnalité, le donjuanisme, que l'on retrouve de façon innée et naturelle chez certains individus. Ce caractère inné est développé dans le dernier chapitre de l'essai puisque Gregorio Marañon y parle de « La tendance congénitale et le milieu dans la création de Don Juan ». ²L'approche développée ne peut manquer d'évoquer les théories naturalistes avec la thèse d'une influence du milieu sur les êtres et une certaine forme de déterminisme, à travers la nature congénitale du donjuanisme notamment :

« Etre ou ne pas être Don Juan est indépendant de la volonté. On naît Don Juan. Et l'homme qui prétend l'être sans disposition native se couvre inévitablement de ridicule. Tout ce que j'ai remarqué au sujet de l'âme donjuanesque fait ressortir clairement le caractère congénital des attributs essentiels du grand séducteur. »³

On voit bien à quel point ce parti pris s'éloigne des analyses du héros mythique que nous avons eu l'occasion d'évoquer jusqu'à présent. Le personnage littéraire sert ici avant tout à construire une catégorie de la vie sexuelle et amoureuse, dans laquelle on peut, ensuite, choisir de ranger, ou pas, des individus réels, des personnalités historiques. De plus, le donjuanisme, comme trait de personnalité, peut être présent chez ces personnes à des degrés

¹ Gregorio Marañon, *Don Juan et le donjuanisme*, p.19

² Ibid, p.121

³ Ibid, p.121

variables, puisque le « facteur congénital » peut l'emporter sur toutes les autres dispositions de l'homme ou, au contraire, se limiter à une simple prédisposition :

« Le facteur congénital, aussi bien dans la vie sexuelle que dans les autres manifestations humaines, est parfois si énergique qu'il domine toutes les forces contraires ; mais parfois il n'a pas cet élan initial et il est, plutôt, une prédisposition. Prédisposition qui peut demeurer cachée, quand elle ne rencontre pas une circonstance favorable à son épanouissement. »¹

Le facteur contextuel permet d'aborder la question de la relation au milieu, deuxième déterminisme dont dépendrait l'existence de Don Juan, aux yeux de l'essayiste. En effet, selon lui, « le milieu a donc une importance décisive dans la genèse de Don Juan. »²L'expression « genèse de Don Juan » est, en ce sens, intéressante à commenter puisqu'elle semble remettre en cause le caractère congénital du donjuanisme. Elle justifie l'opposition que Gregorio Marañón établit entre donjuanisme précoce et donjuanisme tardif. Il y aurait ainsi deux types de Don Juan : ceux dont le facteur congénital est tellement puissant qu'il triomphe des contraintes du milieu et ceux chez qui la prédisposition, trop faible, peut se trouver « occasionnellement jugulée par le milieu ». ³Cette approche évoque bien entendu les théories naturalistes et revêt un aspect normatif puisque le critique essaie d'établir des lois de correspondance entre la pression exercée par le milieu et la manifestation de l'instinct donjuanesque : « Cette inhibition peut durer toute la vie ; mais, en certains cas, si la pression du milieu se relâche, le donjuanisme apparaît tardivement. Ce genre de cas est universellement connu. »⁴On relève, dans cet exemple, la volonté de généralisation et le ton relativement dogmatique de l'auteur. Ce dogmatisme est encore plus marquant dans la comparaison établie, par Marañón, entre donjuanisme et homosexualité. L'homosexualité est ici envisagée comme un point de comparaison, un exemple pédagogique pour illustrer la loi à démontrer. On a donc une volonté de généralisation et de normalisation très nette :

« Ce problème, je le répète, se pose pour toutes les formes de la vie humaine. Pour la vie sexuelle, l'exemple le plus clair est offert par l'homosexualité. On n'est un homosexuel que si on possède une disposition congénitale à l'être. Et cette disposition peut être si puissante qu'elle triomphe malgré milieu, éducation et morale opposés. Elle peut aussi demeurer latente et se manifester ou non selon que les circonstances la favorisent ou l'étouffent. »⁵

Sachant qu'à l'époque où écrit Gregorio Marañón, l'homosexualité était considérée comme une déviance, on perçoit la vision normative et prescriptive jetée sur le donjuanisme.

¹ Ibid, p.121

² Ibid, p.122

³ Gregorio Marañón, *Don Juan et le donjuanisme*, p.122

⁴ Ibid, p.122

⁵ Ibid, p.121-122

Le désir de proposer des outils scientifiques pour comprendre et étudier Don Juan se retrouve également dans les développements sur les attributs et les caractéristiques physiques du héros, qui ne vont pas sans rappeler les théories de la physiognomonie. En effet, cherchant à asseoir sa thèse selon laquelle les hommes se rattachant au type donjuanesque se caractériseraient, contrairement aux idées reçues, par une virilité diminuée, le critique s'appuie sur des constats physiques et en déduit que « le physique du véritable Don Juan confirme son indélicate virilité. »¹ Une telle affirmation se heurte, bien entendu, à une première difficulté : celle de l'identification du « véritable Don Juan ». En effet, les portraits du Don Juan littéraire ne sont pas systématiques dans les œuvres qui le mettent en scène et ne permettent pas de dresser un physique donjuanesque type, sur lequel tous les auteurs se seraient, par la suite, arrêtés. La façon dont Gregorio Marañón contourne cet écueil est révélatrice d'un problème méthodologique posé par son essai : l'amalgame fréquent, tout au long de l'œuvre, entre Don Juan comme héros littéraire et mythique, le type banalisé du don juan et les avatars historiques du personnage, qui ont pu être confondus avec lui à une époque donnée. Ainsi, pour étayer ses propos sur le physique du séducteur, l'auteur recourt à des représentations de deux de ces avatars : Don Miguel de Mañara et Casanova. Il se base d'ailleurs sur des portraits qu'il a pu observer de ces deux personnages célèbres pour en déduire l'apparence indélicate et peu virile de Don Juan :

« Don Miguel de Mañara, considéré comme un des modèles humains du Séducteur, apparaît dans une toile peinte par Murillo sous les traits d'une ravissante jeune fille. Casanova, insigne Don Juan, dans l'unique portrait que nous connaissions de lui, a la perfection et la délicatesse de traits d'une femme. »²

On peut voir, derrière ce raisonnement déductif et cette volonté d'établir des normes générales, quasi scientifiques, un certain flottement, que confirme la suite du passage, encore plus subjective, puisqu'elle fait appel à l'expérience personnelle de l'auteur : « Et presque tous les Don Juan qui nous ont approché étaient loin des normes énergiques et hirsutes du prototype masculin. »³

La conclusion de l'analyse bascule clairement du côté de la physiognomonie puisqu'elle propose des correspondances entre des caractéristiques physiques et la personnalité, les aptitudes à l'amour... On a donc une volonté délibérée de généraliser et c'est d'ailleurs bien sur le type donjuanesque que Marañón achève son raisonnement, type qu'il oppose au « prototype masculin » et qui n'est plus, à proprement parler, le Don Juan mythique :

¹ Ibid, p.24

² Gregorio Marañón, *Don Juan et le donjuanisme*, p.24

³ Ibid, p.24

« La morphologie qui correspond aux hommes doués d'une puissance amoureuse extraordinaire est, en général, plutôt inesthétique : stature assez réduite, jambes courtes, visage aux traits fortement accusée, peau rude et poilue, barbe abondante. Ils ne ressemblent donc pas du tout au Don Juan, svelte, élégant, à la peau fine, à la chevelure souple et ondulée, à la moustache légère ou à la petite barbe pointue que nous voyons traverser les salons et les scènes de théâtre. La recherche méticuleuse de sa mise, et quelquefois son excentricité, accentuent encore cette absence de virilité dans le type. »¹

Mais l'analyse du physique type du Don Juan, que Marañón tente de proposer au début de son essai, ne peut revêtir toute la précision souhaitée ni se révéler totalement pertinente, compte tenu du degré de généralisation qu'elle impose. C'est pourquoi le critique y revient dans son dernier chapitre, en l'appliquant, cette fois-ci, à un avatar bien réel du héros mythique : Casanova. Cette démarche se justifie par le fait que le vénitien est, selon l'auteur, « un Don Juan authentique. Peut-être le document donjuanesque le plus précis et le plus complet que nous offrent l'histoire et la littérature. »²Ce terme de « document » est intéressant car il autorise, semble-t-il, à utiliser le personnage historique pour comprendre le héros littéraire et à se livrer sur lui à une approche proprement médicale, soulignée d'ailleurs par le titre du chapitre : « Histoire clinique et autopsie de Casanova. » Ce postulat de départ présente, bien entendu, les inconvénients d'une réduction de la portée du mythe et d'une simplification excessive, l'assimilation entre Don Juan et Casanova étant loin d'aller de soi, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin.³Mais ce rapprochement permet néanmoins à Gregorio Marañón de disposer d'un portrait précis à examiner, toujours dans la perspective d'une concordance entre les caractéristiques physiques et les particularités morales et comportementales :

« La taille gigantesque et le maxillaire inférieur peu développé correspondent au type morphologique de l'eunuque et sont l'antithèse du type hypergénital caractérisé précisément par la taille exiguë et le prognathisme. C'est ainsi que le satyre est toujours représenté, même dans les caricatures populaires. »⁴

On voit bien ici comment les singularités morphologiques de Casanova sont utilisées pour corroborer l'hypothèse centrale de Marañón : le manque de virilité associé au caractère donjuanesque.

On peut d'ailleurs remarquer que l'auteur, lui-même, formule les similitudes entre la démarche qu'il propose et les hypothèses fort controversées de la physiognomonie. Il devance

¹ Ibid, p.24

² Gregorio Marañón, *Don Juan et le donjuanisme*, p.184.

³ Les conséquences de la rencontre et de l'amalgame entre Don Juan et Casanova feront l'objet du dernier point de ce chapitre.

⁴ Gregorio Marañón, *Don Juan et le donjuanisme*, p.181.

ainsi les reproches que l'on pourrait lui adresser en se justifiant d'emblée quant à cette possible parenté :

« Je dois reconnaître ici que c'est exact, mais que je suis honoré d'être comparé à un admirable esprit tel que Lavater. A l'époque où il vivait, la science qui essayait d'établir un parallèle entre le corps et l'âme avait un aspect quelque peu fantasmagorique qui fait sourire aujourd'hui. Sourire sans plus, sans la moindre moquerie, et en pensant humblement aux sourires de ceux qui étudieront dans deux siècles notre science actuelle que nous croyons définitive. Un aspect intéressant de la biologie contemporaine est la tentative de ressusciter, en l'accommodant aux normes scientifiques modernes, la physiognomonie ancienne. »¹

C'est donc au nom de la biologie et de ses progrès que le critique justifie le recours à des raisonnements proches de ceux de Lavater et qui pourraient sembler dépassés et fantaisistes. Le recours au vocabulaire de la biologie est, soit dit en passant, marquant, tout au long de l'essai. On retrouve, par exemple, l'expression « être atteint de donjuanisme », comme s'il s'agissait d'une pathologie touchant certains individus et déformant leur comportement :

« Il est certainement persuadé de l'extrême importance que présentent, aux yeux de ses futures victimes, les moindres détails de sa parure, ce qui n'entrerait jamais dans la tête d'un homme qui ne serait pas atteint de donjuanisme ».²

Cette citation est d'autant plus significative qu'elle impose une distinction entre l'homme « normal » et l'homme « donjuanisé ». Cette opposition est particulièrement frappante dans l'essai puisque Gregorio Marañón établit comme hypothèse de base que Don Juan est tout l'inverse du modèle de virilité qu'on a pu lui associer et qu'il est, au contraire, dans ce domaine, bien inférieur aux autres représentants de son sexe. Il est donc rangé dans ce que l'auteur nomme les « secteurs équivoques de la sexualité » :

« L'individu le plus viril est souvent timide à son insu en présence d'une femme. L'effronterie, par un inexplicable paradoxe, se rencontre au contraire dans les secteurs équivoques de la sexualité. L'inverti, le cornard complaisant, le Don Juan manquent généralement de cette pudeur intime du sexe qui n'abandonne jamais les hommes normaux, aussi audacieux soient-ils dans les autres activités de la vie. »³

L'écart est tel que les rapports hommes/femmes en sont même, d'après lui, complètement inversés, ce qui permettrait à Marañón d'expliquer, par la même occasion, le pouvoir de fascination exercé par les Don Juan sur le sexe féminin, en dépit de leur manque de puissance virile :

« Et aussi d'exercer sur le beau sexe un pouvoir qui est une espèce d'enchantement, de sorte que c'est lui, Don Juan, qui devient le centre de la gravitation sexuelle. Le mécanisme normal de

¹ Ibid, p.181

² Gregorio Marañón, *Don Juan et le donjuanisme*, p.157

³ Ibid, p.159

l'amour en est donc bouleversé puisque l'attraction doit se produire en sens inverse, c'est-à-dire que l'homme doit être attiré vers la femme, centre physiologique et source du désir. »¹

Le ton dogmatique et normatif de ce passage est, encore une fois, représentatif de la démarche du critique et de son désir de scientificité mais l'intérêt du propos est aussi de mettre Don Juan à la place de ses victimes féminines, au centre du processus de séduction, ce qui revient à lui enlever son caractère actif et à faire de lui l'objet passif du désir féminin, inversion contraire à ce que Marañon nomme la « mécanique normale de l'amour ». Sans chercher, pour notre part, à établir une telle norme prescriptive dans les rapports de séduction et les comportements amoureux, nous pouvons noter, néanmoins, l'importance que prend cette posture objectale de Don Juan dans les versions contemporaines du mythe. En effet, nombreux sont les auteurs qui, au 20^{ème} siècle, insistent sur l'instrumentalisation de Don Juan par les femmes et qui font du chasseur la proie offerte à la traque du désir féminin.²

Cette thèse de la virilité indécise de Don Juan est, sans aucun doute, la clef de voûte de l'analyse de Gregorio Marañon. Il la poursuit d'ailleurs, en dépit des critiques très vives qu'elle suscite, au fil de ses écrits et n'hésite pas à la réaffirmer avec force au début de *Don Juan et le donjuanisme* :

« Ces cas mis à part, je dois déclarer que mon interprétation de la virilité équivoque de Don Juan, me semble de plus en plus certaine ; même si elle doit être soigneusement limitée à un groupe d'exemplaires précis, les plus caractéristiques. »³

Cette théorie s'appuie notamment sur le rapprochement entre le donjuanisme et la sexualité des adolescents, caractérisée par une certaine forme d'indétermination :

« Il est certain que ce donjuanisme juvénile et passager, qui est le plus fréquent, fortifie ma théorie sur la faible virilité de Don Juan ; car précisément, l'adolescence est l'étape de l'indétermination, de l'hésitation normale du sexe. L'homme véritable, dès qu'il est un homme mûr, cesse d'être un Don Juan. Ceux qui le demeurent effectivement jusqu'à la fin de leur vie c'est parce qu'ils conservent les traits de cette indétermination juvénile. Et c'est précisément un des secrets de leur pouvoir et de leur séduction. »⁴

On a, dans cette citation, une opposition particulièrement significative entre « homme véritable » et « Don Juan ». Cette antithèse va complètement à l'encontre de l'idée communément admise et défendue, notamment, par Georges Gendarme de Bévoite, qui fait de Don Juan le type même de l'homme, un symbole de la masculinité. Gregorio Marañon

¹ Ibid, p.149

² Nous renvoyons, pour les exemples littéraires liés à cette évolution, au chapitre 9, qui aborde la question de la déconstruction du mythe.

³ Gregorio Marañon, *Don Juan et le donjuanisme*, p.21.

⁴ Ibid, p.20.

n'hésite pas, encore une fois, à devancer l'objection puisqu'il réfute explicitement le point de vue de Gendarme de Bévette, pour mieux asseoir sa thèse :

« Si je proteste, c'est uniquement parce qu'on le considère comme l'homme parfait, car il est hors de doute qu'il ne l'est pas. Et aussi quand on parle, comme Gendarme de Bévette, de « la puissance superbe de sa virilité. » Son secret est tout autre. »¹

L'amour donjuanesque s'oppose donc, selon Marañon, à l'amour de l'« homme véritable » car Don Juan est incapable d'aimer un type fixe de femmes, d'éprouver de la jalousie et de s'interdire de divulguer ses exploits amoureux. Or, le critique précise :

« Tous ces traits, entre autres, qui font actuellement relâche, démontrent combien l'amour particulier à Don Juan se trouve proche de l'amour indifférent et indéterminé des espèces animales. Et, dans l'espèce humaine, proche de l'amour des adolescents, des faibles et des intersexuels. En somme, loin du grand amour, caché et différencié, de l'homme véritable. »²

C'est de cette affirmation que découle, selon Gregorio Marañon, l'erreur d'interprétation dont ses idées ont pu faire l'objet, de la part du grand public notamment. En effet, sa pensée a eu tendance à être simplifiée et schématisée pour aboutir à l'affirmation de l'homosexualité de Don Juan. Néanmoins, le critique se défend d'un tel raccourci et refuse d'avancer catégoriquement un tel propos. Il revient, au contraire, sur ses déclarations antérieures pour les préciser et effacer le malentendu :

« De cet ensemble, de ce que j'ai déjà exposé en diverses occasions, ce qui a le plus frappé le grand public, c'est la conclusion que Don Juan est un efféminé, presque un homosexuel. Cependant, ce n'est pas exactement ce que j'ai voulu dire. Don Juan possède un instinct inachevé, adolescent, arrêté, en présence de l'attraction qu'exerce la femme, à l'étape générique et non pas à l'étape strictement individuelle, qui est la seule parfaite. »³

De fait, il est certain que le nom de Gregorio Marañon a été associé, de façon quasi systématique, à cette théorie de l'homosexualité refoulée du héros mythique, comme le montre, par exemple, cette formule de Micheline Sauvage, qui ne manque pas d'y faire une allusion lorsqu'elle aborde la question des lectures psychanalytiques du mythe :

« Se souvenir du tabou tragique qu'une telle fixation étend sur toutes les femmes, on pourra même supposer que c'est de là que vient l'homosexualité latente de Don Juan (afin de contenter insidieusement le professeur Marañon). »⁴

¹ Ibid, p.29.

² Gregorio Marañon, *Don Juan et le donjuanisme*, p.28

³ Ibid, p.28

⁴ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.136

Mais il parvient à répondre aux moqueries, tout en replaçant ses paroles dans leur contexte véritable, puisqu'il renvoie cette interprétation simpliste de ses idées du côté des « gens mal informés », par opposition aux savants, parmi lesquels il se place :

« Nous, les biologistes, nous jugeons le problème de l'indécision du sexe avec un critère distinct et beaucoup plus généreux que les gens mal informés. En effet, quand on aborde ce sujet devant eux, ils clignent de l'œil furtivement. De plus, si l'indétermination de l'instinct, typique chez Don Juan, suppose la possibilité de s'écarter du chemin normal (ce que la réalité démontre dans les cas les plus imprévus) elle n'empêche pas qu'il existe beaucoup plus de Don Juan qui, pendant toute leur vie, suivent physiologiquement ce bon chemin et ne s'en écartent jamais. »¹

C'est bien sous l'égide de la biologie que se place ici l'auteur et Don Juan est envisagé comme un patient et un déviant, comme le montre l'insistance sur le vocabulaire normatif : « s'écarter du chemin normal », « suivent physiologiquement ce bon chemin et ne s'en écartent jamais »... Cette idée de l'écart par rapport à une norme est fondamentale et traduit bien la stigmatisation de l'homosexualité, considérée comme une dérive pathologique du comportement amoureux, à l'époque où écrit Gregorio Marañón.

On voit également bien, à travers ces propos, que la thèse d'une homosexualité systématique et plus ou moins affirmée du personnage est rejetée, ou, du moins, nuancée par l'auteur. Don Juan se rapprocherait de l'amour homosexuel par l'indétermination de son instinct sexuel mais il resterait à une étape intermédiaire entre ce dernier et l'idéal de virilité de l'homme hétérosexuel. Si Gregorio Marañón n'assume donc pas entièrement l'interprétation du héros mythique sous l'angle de l'homosexualité refoulée, cette théorie va, en revanche, trouver des échos dans les réécritures littéraires du mythe au 20^{ème} siècle, confirmant l'idée, que nous avons avancé plus haut, d'une circulation particulièrement intense entre littérature et discours critique. En effet, de nombreux auteurs ne manquent pas de suggérer cette piste de l'ambiguïté sexuelle du séducteur², voire même de l'affirmer plus ou moins explicitement³. L'hypothèse très controversée de Gregorio Marañón se révèle ainsi une source fertile d'inspiration littéraire.

On peut faire le même constat au sujet d'une autre analyse tout aussi discutable : celle de la stérilité associée au type donjuanesque. Pour appuyer cette affirmation, le critique recourt, à nouveau, au cas particulier et au détour par le personnage historique, puisqu'il se base sur le

¹ Gregorio Marañón, *Don Juan et le donjuanisme*, p.29

² Voir par exemple Gille dans le roman de Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, que nous analyserons plus loin.

³ Nous pouvons prendre l'exemple d'Eric-Emmanuel Schmidt dans *La nuit de Valognes*, sur lequel nous reviendrons plus loin, dans les chapitres consacrés aux analyses littéraires.

fait que Casanova, en dépit de ses multiples conquêtes amoureuses, ne semble pas avoir été confronté réellement à la question de la paternité :

« Si la variété de son matériel féminin et ses bonnes dispositions naturelles eussent été conformes à ce qu'il en raconte, il eût parcouru le monde sous la menace imminente et constante d'une paternité. Or, sauf quelques cas isolés, ses rapports avec les femmes ne laissent pas de traces convaincantes d'une exceptionnelle virilité. Même en tenant compte des précautions que prenait, de son propre aveu, notre fameux chevalier pour ne pas compliquer par des problèmes familiaux ses aventures passagères, il est surprenant qu'elles n'aient laissé d'autres traces que des ressentiments et quelques rares et problématiques rejets en chair et en os. »¹

Le raisonnement, derrière les apparences de la logique, reste subjectif et quasiment syllogistique et c'est sur un argument proprement invérifiable qu'achève Marañon, puisqu'il prend pour ultime preuve de la stérilité de Casanova sa sècheresse, son manque de tendresse à l'égard des enfants, cherchant par là à expliquer le physiologique par du psychologique. Enfin, la dernière étape est celle de la généralisation, qui permet de passer de la stérilité de Casanova à celle de Don Juan, ou plutôt des Don Juan en général :

« D'autre part, cette soi-disant « macrogénitosomie » ne concorde pas avec la certitude que Casanova a été stérile, à l'égal de presque tous les Don Juan, comme l'a remarqué pertinemment Perez de Ayala. »²

Cette déduction est d'autant plus problématique que nous parlons d'un personnage littéraire et que, par conséquent, l'argument selon lequel un homme qui séduit tant de femmes devrait être encombré de descendants n'est pas réellement pertinent : il serait opérant dans la réalité, mais la littérature est libre de choisir de ne pas s'intéresser à la question de l'éventuelle paternité du héros mythique. Le 20^{ème} siècle, d'ailleurs, saisira, quant à lui, cette opportunité d'explorer de nouveaux aspects de la personnalité du personnage : les relations familiales peuvent y être approfondies, notamment celle de Don Juan et de ses enfants³. La descendance nombreuse du séducteur peut même suggérer, au contraire, une certaine fertilité.⁴ Enfin, l'antithèse ultime et, il faut le dire, relativement provocante, de ce soupçon de stérilité réside dans l'enfantement par le héros lui-même, devenu androgyne, de son propre enfant.⁵

Nous pouvons donc dire, au terme de cette analyse, que les positions défendues par Gregorio Marañon sont loin de faire l'unanimité et sont, surtout, basées sur certaines ambiguïté au niveau de la définition de l'objet d'analyse. En effet, le passage permanent de

¹ Gregorio Marañon, *Don Juan et le donjuanisme*, p.184

² Gregorio Marañon, *Don Juan et le donjuanisme*, p.184

³ Le héros a, par exemple, des fils chez Denis Tillinac, une fille disparue tragiquement dans le roman de Patrick Poivre d'Arvor et à laquelle il rend hommage pendant tout le livre.

⁴ C'est le cas, notamment du héros de Montherlant, qui fait référence à la « foule de ses bâtards », parmi lesquels il a choisi de développer une relation filiale et des rapports père-fils privilégiés avec Alcacer.

⁵ On retrouve cette innovation dans la pièce de Topor, que nous étudierons en détail plus loin.

Don Juan au donjuanisme, du personnage mythique à ses avatars historiques et au type banalisé du donjuan souligne bien la difficulté de soumettre un héros littéraire, un être de papier, à une approche clinique aussi normative. La psychanalyse saura-t-elle, au contraire, surmonter cet obstacle ?

B) Le héros mythique et la psychanalyse : des relations complexes.

Après avoir montré, comme nous l'avons évoqué en début de partie, les limites des approches exclusivement psychologiques, physiologiques ou même littéraires, de Don Juan, Micheline Sauvage semblait reconnaître une légère supériorité aux hypothèses d'ordre psychanalytique, la psychanalyse étant, selon elle, « préparée à comprendre le mythique. »¹ De fait, si l'on se reporte, par exemple, aux propos de Jean Bellemin-Noël, on constate bien que le psychanalyste ne se laisse pas enfermer dans les frontières hermétiques des différentes approches, que Micheline Sauvage déplorait justement :

« Ainsi la première originalité de la théorie de l'inconscient est-elle d'avoir montré que la séparation entre les diverses attitudes et activités de l'homme était superficielle. Il a fallu établir qu'il y a continuité entre l'enfant et l'adulte, entre le « primitif » et le « civilisé », entre le pathologique et le normal, entre l'extraordinaire et l'ordinaire. Une fois ces barrières détruites, on voit se combler d'un seul coup le fossé qui maintenait à l'écart l'une de l'autre des productions comme le symptôme, les récits fantastiques, les tabous des peuplades polynésiennes, l'organisation et la portée des jeux chez le petit garçon ou la petite fille. (...) Un rêve, un jouet, un rite, une association secrète, un mythe, une légende, une fable, une épopée, une comptine, un roman, une plaisanterie, la magie d'un poème ne forment des objets d'étude distincts que pour les spécialistes qui croyaient travailler sur des matériaux hétérogènes. A partir du moment où ces phénomènes humains sont considérés comme étant *pour une part* les réalisations d'un même Inconscient, il devient légitime qu'un même interprète s'en occupe. »²

Cette citation confirme bien que la psychanalyse permet de ne pas s'enfermer dans des oppositions réductrices, notamment entre normal et pathologique. Elle parvient à concilier des positions en apparence contradictoires et présente l'avantage de ne pas s'arrêter à des critères de distinction superficiels pour délimiter ses objets d'étude. Au contraire, elle peut analyser indifféremment, et en adoptant la même approche, toutes les productions de l'inconscient, aussi diverses soient-elles. Or, parmi ces formes d'expression de l'inconscient humain, figure le mythe. Analyser Don Juan d'un point de vue psychanalytique semble donc pertinent et, selon Micheline Sauvage, il s'agit là de l'unique solution de ne pas avoir à trancher entre la déviance et la santé du héros.

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.134

² Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, PUF, Paris, 2002, p.12

Néanmoins, il importe de bien distinguer le discours psychanalytique sur le mythe de l'analyse du héros par la psychanalyse, dans une démarche analogue à celle d'une thérapie. Camille Dumoulié opère bien cette distinction fondamentale. Ce dernier précise en effet :

« La psychanalyse des personnages de théâtre ou de roman, qui n'ont ni psyché ni inconscient, est une entreprise vaine ; mais c'est pour la même raison que l'approche psychanalytique est justifiée dans la lecture des textes ou des récits mythiques : elle évite le psychologisme et invite à considérer le personnage comme le nom qu'une certaine configuration anonyme du désir a pris dans l'histoire, configuration et histoire, elles, analysables, car elles sont des faits de langage et des créations de l'imaginaire, à travers lesquelles nous interrogeons l'énigme du désir. »¹

Ce glissement du nom du personnage mythique vers la désignation d'un concept plus général, correspondant à une configuration particulière du désir est d'autant plus intéressant qu'il suggère un processus de renversement : Don Juan n'est plus totalement marginalisé, il devient lui-même une catégorie d'analyse, à la lumière de laquelle on pourra examiner d'autres cas, pour choisir, ou non, de les y faire entrer.

Outre l'affinité que la psychanalyse entretient avec le matériau mythique, notamment dans la façon de dépasser ses apparentes contradictions, cette dernière offre une autre garantie de légitimité, que Micheline Sauvage ne manque pas de mettre en avant. En effet, elle rappelle que la plupart des approches psychanalytiques convergent autour de l'idée d'une blessure cachée du héros, qui le poursuit et explique ses actes. Cette blessure serait liée à une perte originelle, qu'il va chercher, par la suite, à compenser ... Mais cette thématique de la quête d'un objet perdu, que Don Juan ne parvient pas à retrouver, dépasse le cadre de la psychanalyse puisque la critique la fait remonter au romantisme. Cela ne fait qu'en renforcer l'importance et lui donner plus de crédit, d'autorité :

« Une tradition qui déborde beaucoup la psychanalyse, et qui est même peut-être antérieure au romantisme, mais à laquelle la première a prêté la force de son dogmatisme et le second son attrait un peu louche, veut que le Séducteur ait autrefois, comme dit la poète, perdu ce qui ne se retrouve. »²

Ainsi, la psychanalyse offrirait la possibilité de théoriser les interprétations du mythe, que les auteurs romantiques avaient déjà pressenties et exprimées dans leurs œuvres. Mais cette vision du scénario mythique reste partielle, et partielle, puisqu'elle s'applique surtout à certaines versions du mythe : celles que le Romantisme en a proposé. On a, en effet, l'impression que les réécritures romantiques du mythe préparaient, en quelque sorte, la voie aux analyses psychanalytiques mais, rappelons-le, pour certains critiques, comme, par

¹ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.7

² Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.135

exemple, Gendarme de Bévotte, le Don Juan romantique résulte d'une forme d'abâtardissement du héros mythique, il n'est pas vraiment fidèle au « vrai » Don Juan, caractérisé par sa santé hors normes et sa vigueur... L'approche psychanalytique aurait donc du mal à rendre compte de l'ensemble des réécritures du personnage et de la totalité de son parcours, de Tirso de Molina à l'époque contemporaine.

Cet écueil est soulevé par Camille Dumoulié, qui n'hésite pas à parler, au sujet de Don Juan, de « nature fuyante de l'objet » :

« Les études psychanalytiques du mythe, à proprement parler, sont rares et récentes. Cela tient peut-être à la nature fuyante de l'objet. Dans le cas d'Œdipe et d'Hamlet, l'objet est conventionnellement identifié aux textes de Sophocle et de Shakespeare. Avec Don Juan, rien de tel. »¹

En effet, non seulement Don Juan a été l'objet d'innombrables réécritures mais, surtout, ces versions, si nombreuses, peuvent présenter des variations considérables et même des contradictions importantes. Nous avons mentionné, par exemple, l'infléchissement que le Romantisme fait subir au scénario mythique et, surtout, au héros. Partant de là, sur quel Don Juan faut-il se baser pour proposer une étude psychanalytique rigoureuse et ne pas se heurter à trop d'incohérences ? Pour Camille Dumoulié il s'agit là d'une tâche difficile et deux options seulement semblent pouvoir prétendre à quelque pertinence et à une relative fiabilité : celle choisie par Otto Rank, dans *Don Juan et le double* et celle adoptée par Maurice Molho dans ses *Mythologiques*. Le critique justifie son choix de la façon suivante :

« L'un, parce qu'il s'efforce de prendre en compte le mythe littéraire comme tel, dans ses multiples versions et son évolution. L'autre, parce qu'il s'attache essentiellement au texte fondateur et est ainsi légitimé à dégager la structure matricielle du mythe. »²

Il importerait donc, dans un cas comme dans l'autre, de rester cohérent et de se tenir à la perspective choisie. Ces deux alternatives, quoique différentes, présentent l'intérêt d'avoir une certaine objectivité : elles ne sélectionnent pas uniquement les versions du mythe permettant de vérifier leurs hypothèses et elles peuvent se justifier, l'une comme l'autre, d'un point de vue méthodologique.

Par ailleurs, le motif fédérateur de la quête ou de l'objet perdu, que dégagait Micheline Sauvage comme hypothèse principale de l'interprétation psychanalytique du personnage de Don Juan, ne suffit pas à gommer entièrement les divergences qui s'élèvent, au sein même de l'école psychanalytique :

¹ Camille Dumoulié, article « Psychanalyse » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.761

² Ibid, p.761

« Il ne faudrait d'ailleurs pas croire que, d'accord avec les autres sur le mal de Don Juan, les psychanalystes le soient entre eux sur la nature de ce mal. (...) Quelque mystérieuse et inoubliable amour de jeunesse ? Un visage de femme ineffaçable qui fut pour lui *la* femme ? (...) Mais pourquoi pas plutôt, plus subtilement, l'image de la mère. (dont nous ignorons justement tout) ? La fixation oedipienne est ici une hypothèse bien affriolante pour un psychanalyste. »¹

Le rapprochement entre Don Juan et Œdipe apparaît comme une piste incontournable de l'analyse psychanalytique du mythe, à tel point que Camille Dumoulié n'hésite pas à parler d'une « oedipianisation » de Don Juan². Cette étape serait, selon lui, indispensable car « De Freud à Lacan, le processus d'intégration psychanalytique de Don Juan consiste à l'« oedipianiser ». »³

Maurice Molho, dans ses *Mythologiques*, consacre quelques pages à ce qu'il nomme un « essai d'une lecture psychocritique de DJ1 »⁴ Le choix du titre associé à cette étude nous place d'emblée dans l'optique du rapprochement entre Don Juan et Œdipe : « Œdipe Burlador ou la théorie du masque ».⁵ De fait, aux yeux de l'hispaniste, la force de la pièce de Tirso de Molina est de concilier le schéma mythique donjuanesque et la structure oedipienne, du moins dans ses éléments principaux :

« Ceci revient à dire que le propre de DJ1 est de réaliser la structure mythique DJ à travers une structure psychique essentiellement fondée sur les tensions de l'Œdipe, - ce qui d'emblée lui assure son universelle efficacité. »⁶

L'insertion d'un scénario de type oedipien dans le système des personnages du mythe de Don Juan aurait, selon l'auteur, deux intérêts : l'Œdipe est considéré comme un élément universel et structurant du psychisme humain et il impose des tensions dramatiques entre les personnages, qui peuvent servir de canevas à l'auteur.

Maurice Molho parvient donc à reconstruire la pièce espagnole en mettant en son centre l'élément principal du schéma oedipien : le meurtre du Père. Il analyse, en effet, le Commandeur comme un substitut du père puisqu'il est bien le rival à éliminer, celui qui se dresse entre le héros et la femme convoitée. Or, si l'on se réfère non plus à l'Œdipe masculin mais, comme l'y invite Maurice Molho, à l'Œdipe féminin, il apparaît que le père d'Anna est bien, pour cette dernière, l'objet sur lequel se cristallise le désir et l'attachement, une fois le

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.135,

² Camille Dumoulié, article « Psychanalyse » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.759

³ Ibid, p.759

⁴ Maurice Molho choisit de désigner sous le sigle DJ1 la première version littéraire du mythe de Don Juan, c'est-à-dire la pièce de Tirso de Molina. C'est donc sur cette dernière que porte principalement l'étude qui nous intéresse ici.

⁵ Maurice Molho, *Mythologiques : Don Juan, La vie est un songe*, José Corti, Paris, 1995, pp. 125-141.

⁶ Ibid., p.127

détachement initial à la mère amorcé. Ce déplacement vers une structure oedipienne moins connue que l'Œdipe masculin mais tout aussi riche en tensions, si ce n'est plus, est, selon le critique, une des raisons de la réussite de l'œuvre :

« L'originalité du *Burlador* est, du reste, d'avoir situé le héros mythique dans la perspective d'un Œdipe féminin, ce qui conduit l'artiste- solution heureuse et féconde- à faire fonctionner Don Juan en *tiers* entre une femme et l'instance paternelle représentée par le Commandeur. »¹

Contre la tentation fréquente de voir dans la relation qui unit Don Juan et le Commandeur un double de celle qui existe entre le héros et son propre père, mettant ainsi ce dernier dans la position d'Œdipe, l'analyse de Maurice Molho présente l'intérêt de rajouter une étape dans cette identification entre les deux personnages. Don Juan ne serait alors qu'un « Œdipe indirect », nécessitant la médiation d'un tiers : la fille du Commandeur qui est, elle aussi, enfermée dans un scénario oedipien. Cette approche permet de renforcer la position centrale de la femme dans le système triangulaire des personnages et de rajouter une tension supplémentaire. Elle nous invite aussi à mieux comprendre peut-être l'ambiguïté du personnage d'Anna dans certaines versions du mythe.

Une première étape de l'analyse de la pièce de Tirso à la lumière du mythe d'Œdipe est donc bien de voir dans le meurtre du Commandeur le désir de se substituer au père réel en tant qu'objet du désir féminin :

« En tuant le Commandeur, Don Juan élimine l'obstacle qui lui interdit d'accéder à l'objet d'amour. Cet obstacle n'est autre que l'être auquel s'est fixé, dans la résolution de l'Œdipe, le désir féminin. Le père, dans ces conditions, peut, à la limite, se constituer en rival- ce qui revient à dire que le meurtre du Commandeur dans DJ1 pourrait n'être que la projection d'un fantasme par lequel le sujet, rivalisant frénétiquement avec le Phallus, écarte le père réel en vue de se substituer à lui. »²

Mais un second pas est franchi, par la suite, puisque le critique démontre qu'Anna peut être vue comme un substitut de la mère. Dès lors, on s'acheminerait vers une représentation beaucoup plus classique de l'Œdipe, qui ajouterait à la figure du Commandeur une complexité nouvelle :

« Il est, certes, le rival de Don Juan en tant que père de Doña Ana, mais si Doña Ana porte en elle l'image de la mère, le rival du *moi* dans le jeu triangulaire de l'Œdipe n'est autre que son propre père qu'*il lui faut tuer*. Ainsi donc, le Commandeur, s'il est le rival du sujet- ce que l'Œdipe féminin conduit à poser-, se trouve l'être à un double titre : en tant que père de Doña Ana, et en tant qu'époux de la Mère, dans la mesure où Doña Ana représente pour le sujet l'instance maternelle. »³

¹ Ibid., p.127

² Maurice Molho, *Mythologiques : Don Juan, La vie est un songe*, p.128

³ Ibid., p.129

Cette hypothèse d'une identification de la fille du Commandeur à une figure maternelle est confortée par l'analyse de l'onomastique, dans la pièce de Tirso de Molina. En effet, selon Maurice Molho, les deux femmes nobles séduites par le héros mythique, Anna et Isabelle, sont toutes deux liées à l'image de la maternité puisque « *Ana* est le nom de la mère par excellence : mère de la Mère de Dieu.¹ » Elle partage, de plus, avec Isabelle l'idée d'une maternité inespérée puisque les deux femmes sont, à l'origine, présentées comme stériles. Le critique insiste sur ce rapprochement entre les deux personnages bibliques et sur la signification qu'il revêt pour l'interprétation du scénario donjuanesque :

« C'est de toute évidence la même maternité, et, sous deux noms, une seule et même figure de Mère miraculée : *Ana*, mère de la Vierge, et Elisabeth, mère de Jean, *-Isabel, madre de Juan*, en expression espagnole (celle même du poète qui a produit DJ1). Il se trouve donc que les deux nobles femmes que séduit Don Juan condensent par leur nom même, le motif hagiographique qu'il connote- l'image *réitérable* d'une instance maternelle symbolique à laquelle se trouve lié de surcroît, par un jeu de l'Écriture, le nom même de *Juan*.² »

L'idée de répétition est fondamentale et inscrite au cœur même de la séduction donjuanesque. Maurice Molho le souligne bien lorsqu'il rappelle que la caractéristique essentielle de la structure Oedipienne, lorsqu'on la projette sur l'activité amoureuse du héros, est d'être « indéfiniment répétitive »³ et que « l'hypothèse psychanalytique élémentaire consisterait à poser que ces femmes sans nombre ne sont qu'un « substitut de la seule et unique bien-aimée qui reste interdite même à Don Juan (fantasme oedipien) »⁴. On retrouve ainsi le motif de la quête de l'objet perdu, de la femme unique et irremplaçable, que le héros cherche à retrouver en multipliant les conquêtes amoureuses et qui ne serait peut-être que la mère. Cette interprétation est également rappelée par Véronique Gély, au sujet du personnage d'Anna, tel que le présentent les réécritures romantiques du mythe : « Le personnage romantique d'Anna « résurrection de la mère, ange gardien » est alors à comprendre, selon Otto Rank, comme son double. »⁵

Nous avons vu que Micheline Sauvage voit, dans cette hypothèse, le fondement de l'interprétation psychanalytique du mythe de Don Juan. Cependant, Maurice Molho souhaite dépasser ce stade de l'analyse puisque que, pour lui, le héros ne se contente pas de rechercher, derrière chaque femme séduite, la mère inaccessible :

« Pour Don Juan, en effet, jouir n'est pas seulement poursuivre et reconnaître dans chaque femme l'image de la mère irremplaçable, mais aussi et *surtout* se livrer à une agression, qui est la bourle,

¹ Ibid., p.129

² Maurice Molho, *Mythologiques : Don Juan, La vie est un songe*, p.130

³ Ibid., p.129

⁴ Ibid., p.129

⁵ Véronique Gély, article « mère » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.617

dont la destinataire, à travers la femme agressée, n'est autre que la mère elle-même. Autrement dit, la finalité de la bourle est de châtier par le truchement d'une femme, l'instance maternelle qu'elle symbolise. »¹

Cette ambivalence du héros à l'égard de la figure maternelle, à la fois aimée et détestée, semble informer la relation que le héros entretient avec les femmes : à travers chacune de ses victimes féminines, c'est bien la mère que Don Juan tenterait de blesser, obéissant à ce que Maurice Molho appelle une « mécanique de revanche »².

Cette complexification et cette répétition sans fin du schéma oedipien serait donc l'élément fondamental de la construction du personnage de Don Juan, dès la pièce de Tirso de Molina :

« Le personnage de Don Juan (DJ1) s'édifierait donc sur une double adversation : au père et à la mère, - à la mère contre le père, condamné au nom du fils. Il s'agit, au vrai, d'un Œdipe qui s'étend et se multiplie en lui-même, afin d'assurer au sujet le bénéfice d'un triomphe sans cesse réitéré sur la mère interdite, - c'est-à-dire contre le père qu'on ne lui pardonne pas de préférer. »³

On a ici l'impression d'un auto-engendrement du schéma oedipien : la multiplication à l'infini de l'Œdipe permet de comprendre la compulsion de répétition qui anime le héros mythique et de constater la productivité du scénario donjuanesque. Cette idée d'une répétition permanente du mythe et de sa structure oedipienne est explicitée dans certaines versions modernes et, plus particulièrement, dans le *Don Juan* de Pierre-Jean Rémy. La fin ouverte du roman suggère bien que l'histoire peut se répéter inlassablement et nous pouvons également noter que le meurtre du père n'y est plus uniquement symbolique. En effet, par un subterfuge narratif, Don Juan en arrive à tuer son propre père puisqu'il est, sans le savoir, le fils du Commandeur et le frère d'Anna, qu'il vient de violer. Le scénario oedipien s'en trouve renforcé, d'autant plus que le tabou de l'inceste est, cette fois-ci, réellement transgressé par le héros.

L'interprétation de Maurice Molho nous a permis de mettre en évidence les modes de présence de la structure oedipienne dans le schéma mythique donjuanesque et de mieux comprendre les raisons qui ont pu pousser la critique psychanalytique à postuler un rapprochement entre Don Juan et Œdipe. Néanmoins, cette analyse du personnage mythique est soumise à certaines restrictions, que le critique ne manque pas de rappeler. En effet, Don Juan ne peut être abordé comme un patient face à son analyste. En tant que personnage littéraire, il ne peut disposer d'un inconscient propre, ni d'un langage, en dehors de celui que lui fournit le texte :

¹ Maurice Molho, *Mythologiques : Don Juan, La vie est un songe*, p.131

² Ibid., p.131

³ Maurice Molho, *Mythologiques : Don Juan, La vie est un songe*, p.132

« Une première remarque s'impose : le SUJET dont il a été parlé ne saurait en aucun cas être celui de l'inconscient, car il ne saurait être question de dévoiler l'inconscient de Don Juan ni le Sujet qui s'y constitue. La raison en est que Don Juan n'est qu'un personnage intervenant dans une structure narrative, autant dire : un être de papier, qui, comme tel, n'a ni inconscient, ni langage propre. Son langage est celui du texte, et l'Œdipe qu'il représente (...) n'existe que dans la mesure où il est l'écho, l'image nécessaire du nôtre. Ce qui revient à dire que Don Juan, dans la perspective d'une approche psychanalytique, n'est pas un Sujet, mais que le Sujet de *Don Juan* c'est moi (...) Cette considération, qui ne devra jamais être perdue de vue, assigne à la psychanalyse du personnage des limites qu'elle ne saurait en aucun cas transgresser. Don Juan n'est pas un analysant étendu sur un divan. »¹

Cette prise de conscience des limites du discours psychanalytique, appliqué à un personnage littéraire, est fondamentale et Otto Rank en faisait déjà état dans *Don Juan et le double* lorsqu'il envisageait la possibilité de comparer Don Juan et Œdipe :

« Il est tout de même inadmissible de considérer la légende de Don Juan uniquement dans le sens de Freud, et de l'expliquer par le complexe du père. (...) Mais une telle interprétation qui se justifie dans l'analyse d'un individu ne peut nous suffire quand il s'agit d'un motif littéraire populaire. Car la transformation du fils, resté fidèle à la mère intangible, en un contempteur cynique et infidèle des femmes, suppose un travail de refoulement, de déplacement, de sublimation qu'on peut dans une certaine mesure reconstituer avec assez de vraisemblance, mais qu'il ne faut à aucun prix confondre avec l'origine de la légende. »²

Par ailleurs, cette exploitation de la structure oedipienne pour relire, mais aussi réécrire, le mythe de Don Juan est présentée, par Véronique Gély, comme une trouvaille commode issue du « romanesque le plus facile ». Elle signale, aux côtés de l'interprétation proposée par Maurice Molho ou Micheline Sauvage, une autre approche, inspirée, pour sa part, des travaux de Julia Kristeva et de Sarah Kofman, et défendue, principalement, par Camille Dumoulié :

« Toutefois, en s'inspirant de Julia Kristeva et de Sarah Kofman, Camille Dumoulié suggère une autre interprétation : peut-être, demeuré dans l'identification primaire de l'enfance à la figure maternelle, le héros qui « fait la femme » cherche à libérer de la loi des hommes tout autant sa mère que lui-même. En ne se reconnaissant de dette « qu'envers la Nature-Mère », Don Juan libère aussi la femme de la maternité et du lien qu'elle implique entre la femme et l'homme- père ou fils. Si Don Juan n'a pas de mère, ce n'est alors pas seulement parce qu'il est l'homme de l'instant qui échappe au passé comme au destin³, mais aussi parce qu'il affirme lui-même son refus d'être né d'une femme. »⁴

Il importe donc de ne pas confondre le héros mythique ou littéraire avec un individu réel et de ne pas plaquer, sur les origines de la légende, des constructions faites a posteriori. De fait, la psychanalyse se heurte, tout comme l'approche psychologique et clinique évoquée plus

¹ Ibid., p.140

² Otto Rank, *Don Juan et le Double*, p.148-149.

³ Véronique Gély établit, en effet, un lien entre la figure de la mère et l'inscription dans le temps, et, par conséquent, la construction d'un « destin » donjuanesque : « Donner une mère à Don Juan revient surtout à l'inscrire dans le temps : la naissance appartient au passé et implique un destin. La mère détermine la vie de son enfant. » (article « mère », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.617).

⁴ Véronique Gély, article « mère » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.618

haut, au sujet, par exemple, de Gregorio Marañón, à un problème de délimitation de son objet. Camille Dumoulié remarque, à ce sujet, que « les psychanalystes qui font porter leur étude sur la psychopathologie de la vie amoureuse se réfèrent moins au mythe lui-même qu'à ce que Mélanie Klein appelle « le Don Juan type ». »¹ Or, ce « Don Juan type » est difficile à définir, compte tenu des nombreuses métamorphoses subies par le personnage, au cours de son parcours littéraire.

L'abondance et l'importance de ces variantes, au niveau du canevas mythique, font émerger, également, une autre difficulté, à laquelle se heurte l'interprétation psychanalytique du mythe. En effet, Camille Dumoulié remarque :

« Dès Tirso, puis tout au long de son histoire, le schéma oedipien est détourné, déformé, perverti, au point qu'une psychanalyste finit par se demander, au détour d'une incise : « est-il annonciateur de l'Anti-Œdipe » ? »²

Mais si la littérature donjuanesque entraîne des transformations importantes de la structure oedipienne, l'auteur fait remarquer, par la suite, qu'elle peut, au contraire, par moments, montrer un désir fort de se conformer à cette même structure. C'est alors non plus le mythe d'Œdipe qui est modifié mais plutôt celui de Don Juan, que les auteurs vont déformer, travailler, jusqu'à le faire entrer dans le canevas oedipien préexistant. Cette coalescence des deux mythes est particulièrement marquante au moment du romantisme, comme le souligne Camille Dumoulié :

« La structure oedipienne est certainement sous-jacente dans le mythe de Don Juan, au point de finir par émerger et d'imposer, chez les romantiques, comme une normalisation du schéma originellement perverti. »³

Par ailleurs, en utilisant l'expression « Anti-Œdipe », ce dernier fait allusion aux travaux de Monique Schneider, qui oppose deux types de quête : la quête donjuanesque de la séduction et celle de la vérité, à laquelle se livrent Œdipe mais aussi Hamlet. Or, le mot « séduction » est, dans le vocabulaire de la psychanalyse, un terme riche de sens et particulièrement complexe. En effet, Monique Schneider rappelle que la poursuite du séducteur a été la première préoccupation de l'entreprise psychanalytique : « poursuivre le séducteur, parvenir à le débusquer, tel fut en effet le premier visage de la quête psychanalytique. »⁴ Ce « séducteur » est donc à l'origine de la névrose du patient, ce qui permet de remettre en cause le discours normatif et stigmatisant dont il faisait auparavant

¹ Camille Dumoulié, article « Psychanalyse » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.760

² Ibid., p.759

³ Ibid., p.762

⁴ Monique Schneider, *Don Juan et le procès de la séduction*, Aubier, Paris, 1994, p.10

l'objet : « Grâce à la théorie de la séduction, en tant qu'elle situe la cause du mal en dehors du psychisme singulier, le malade bénéficie d'une relative présomption d'innocence. »¹ Même si cette théorie est, par la suite, abandonnée ou, du moins, remise en question par Freud lui-même, il est intéressant de constater qu'elle débouche sur un rapprochement entre le séducteur et celui qui incarne au plus haut point cette séduction et ses dangers : le Diable. Don Juan devient ainsi une figure diabolique², qui doit être pourchassée et dont il s'agit, à tout prix, d'instruire le procès. De fait, le héros apparaît souvent, au théâtre, comme un individu en fuite et il est au cœur des tentatives des autres personnages pour l'arrêter, que ce soit pour le pousser à réparer l'honneur blessé ou pour le forcer à tenir une promesse. Au contraire, Œdipe est à la recherche du coupable, c'est lui qui a l'initiative de la poursuite, même si sa quête de la vérité le conduit au constat tragique de sa propre culpabilité. C'est en raison de ce changement d'orientation que Monique Schneider oppose radicalement Don Juan et Œdipe car, selon elle, « un renversement de structure semble en effet caractériser la quête selon qu'elle prend pour cible, soit le rapt séducteur, soit l'obtention du vrai. »³

Outre ce renversement de la quête et du type de procès instruit, la psychanalyste note une autre modification importante du schéma oedipien dans le mythe de Don Juan. Elle soulève, en effet, la question du déplacement du parricide vers un autre représentant de l'autorité, n'appartenant plus à la lignée du héros :

« Le déplacement qui s'effectue est décisif : c'est, dans un premier temps, l'échange verbal avec le père, ou avec un ancêtre familial, qui constitue le lieu où s'opère une destitution du père. Destitution symbolique qui a pour contrepartie un meurtre effectif, prenant pour cible un personnage porteur d'autorité, père ou époux ; mais celui auquel Don Juan donne la mort est situé, non dans la lignée d'origine, mais dans celle de la femme rencontrée. Le meurtre vient ainsi sacraliser non le rattachement à un Ancêtre situé au départ de la lignée, mais le phénomène d'échange sur lequel s'ouvre le rapport à la femme insérée dans une autre lignée. »⁴

Le meurtre n'est donc pas, à proprement parler, celui du père mais, plutôt, de son double, modification que Maurice Molho, comme nous avons pu le voir, interprétait comme la présence du schéma de l'Œdipe féminin, associé à la structure œdipienne au sens strict. Monique Schneider, quant à elle, voit dans ce relâchement des motifs du parricide et de l'inceste, pourtant à la base même du mythe d'Œdipe, un éclatement de ce qu'elle appelle la « vision monolithique de l'Ancêtre ». Or, cette modification est d'autant plus cruciale que,

¹ Monique Schneider, *Don Juan et le procès de la séduction*, Aubier, Paris, 1994, p.10

² Monique Schneider poursuit cette association du séducteur et du Diable en rapprochant le procès du séducteur des procès de l'Inquisition contre la possession diabolique et les sorciers : « Derrière le procès du séducteur, tel qu'il se déploie dans chaque histoire singulière, se profilerait un procès mettant aux prises les tribunaux inquisitoriaux et la puissance diabolique. » Ibid., p.11.

³ Ibid., p.13

⁴ Ibid., p.85

selon elle, un versant important de l'entreprise psychanalytique s'articule autour de cette question de « l'héritage patriarcal », à tel point qu'elle en vient à formuler l'hypothèse suivante :

« A l'arrière-plan de la question clinique, s'indiquent des choix qui renvoient à des finalités assignées à la psychanalyse, par lesquelles cette dernière se situe dans une position de continuité ou d'écart à l'égard de l'héritage patriarcal. »¹

Le mythe de Don Juan poserait bien alors les mêmes questions que la psychanalyse elle-même puisque, comme Monique Schneider ne manque pas de le rappeler, « le thème de la continuité ou de la discontinuité sur lesquelles s'ouvre la filiation est au centre du mythe donjuanesque. »²

Don Juan et Œdipe apparaissent donc, aux yeux de Monique Schneider, comme deux personnages antithétiques, qui incarnent deux positions de la psychanalyse freudienne : d'un côté, le désir de renouer, à travers le scénario œdipien, avec l'héritage patriarcal et, de l'autre, la volonté de « casser la continuité de la perpétuation ancestrale »³, inscrite au cœur du comportement donjuanesque. Mais cette opposition entre les deux héros mythiques peut cacher une ressemblance plus profonde entre eux, comme le suggère cette remarque, au sujet du motif de la cécité dans les deux mythes :

« Ne pas voir, occulter, effacer les traces : Don Juan s'adonne à l'équivalent d'une cécité systématique, cécité présentée comme stratégique. Cécité qui fait du héros à la fois le frère masqué et l'antithèse d'Œdipe : alors qu'Œdipe rencontrait la cécité dans l'acharnement déployé afin d'exhumer le passé, Don Juan connaît, à sa manière, cette cécité à l'égard du passé, mais ce non regard correspond à une revendication, non à une blessure. »⁴

Cette hésitation qui vise à faire de Don Juan un « anti-Œdipe » ou, peut-être, au contraire, un double de ce dernier était déjà présente dans la première partie de l'essai puisque, après avoir opposé les deux types de quête, celle de la séduction et celle de la vérité, la psychanalyste en arrivait à poser la possibilité d'une complicité cachée entre les deux :

« Néanmoins, le revirement spectaculaire qui s'instaure lors du passage d'un théâtre de la séduction à un théâtre de la vérité n'est peut-être que l'autre face d'une complicité souterraine. Si Œdipe et Hamlet se livrent à une quête qui se présente comme antithétique de celle de Don Juan- la quête héroïque du vrai-, l'objet qu'il s'agit d'éclairer n'est pas sans rapport avec le thème de la séduction : il s'agira, dans l'une et l'autre trajectoire, de faire la lumière sur une faute amoureuse, sur une séduction cachée doublée d'un meurtre. »⁵

¹ Monique Schneider, *Don Juan et le procès de la séduction*, p.91.

² Ibid., p.91

³ Ibid., p.92

⁴ Ibid., p.101. L'orthographe du nom de Don Juan s'explique ici par le fait que Monique Schneider part de l'analyse de la pièce de Molière.

⁵ Monique Schneider, *Don Juan et le procès de la séduction*, p.16

Il est d'ailleurs à noter que, dans l'intrigue donjuanesque, le héros est pris, comme nous l'avons dit, comme objet d'une autre quête : celle de ses poursuivants. Or, cette quête parallèle s'apparente fort à celle que l'on retrouve dans les mythes d'Œdipe ou d'Hamlet puisqu'elle a, elle aussi, pour but la vérité. On a donc bien les mêmes ingrédients et c'est juste le centre d'intérêt qui est déplacé.

La référence au mythe d'Œdipe semble bien incontournable et tout à fait fondamentale, dès lors que l'on aborde Don Juan sous l'angle de la psychanalyse. Les deux scénarios mythiques ont, non seulement, des liens incontestables mais leur confrontation contribue surtout à enrichir l'interprétation de chacun d'entre eux. Par ailleurs, la mise en relation de ces deux récits mythiques est d'autant plus inévitable que l'entrée de Don Juan dans le genre romanesque permet au scénario mythique de se développer et d'explorer des aspects de la légende et de la personnalité du héros que le théâtre, en raison des contraintes techniques et matérielles de la représentation, était, plus ou moins, contraint de laisser dans l'ombre. On voit ainsi se développer les récits consacrés à l'enfance du héros, aux relations avec ses parents, domaine que le resserrement temporel de l'intrigue théâtrale avait, jusqu'à présent, laissé inexploité. La souplesse du genre narratif offre même aux romanciers des moyens variés de combler ces « trous » dans la biographie donjuanesque, que ce soit au moyen d'analepses qui permettent de convoquer les souvenirs du héros sur son enfance ou ses parents¹, ou en faisant débiter le récit à la naissance du héros, au lieu de le condenser sur les derniers moments, avant le châtement final². Cette préoccupation nouvelle pour le « roman familial » du héros mythique et pour les débuts de sa vie, avant même sa carrière de séducteur, est d'autant plus marquée que ces œuvres sont toutes postérieures au développement de la critique psychanalytique et sont donc imprégnées des hypothèses que cette dernière a pu formuler à son sujet. Il s'opère, de la sorte, un va-et-vient particulièrement intéressant entre analyses critiques et réécritures littéraires du mythe. Les secondes s'inspirant des premières et n'hésitant pas, d'ailleurs, à les mettre en abyme dans le corps même de leurs textes, avant de devenir, à leur tour, pour elles, matière d'analyse et d'interprétations nouvelles...

¹ Cette première solution est, par exemple, choisie par Denis Tillinac dans son *Don Juan* ou par Patrick Poivre d'Arvor dans *La mort de Don Juan*. Dans ces deux romans, le choix d'une narration rétrospective à la première personne permet au héros de revenir sur son enfance et d'évoquer des sujets tels que son attachement à sa mère ou les relations conflictuelles avec la figure paternelle.

² C'est, notamment, l'option choisie par Joseph Delteil dans *Saint Don Juan* ou par Roger Fairelle, dans *La vie voluptueuse de Don Juan*. Ces deux œuvres ont, en effet, la particularité de couvrir, de façon chronologique, toute l'existence du héros, de sa naissance jusqu'à sa mort.

Monique Schneider voit, dans cette irruption des exégètes à l'intérieur même des œuvres, la preuve que, avec Don Juan, on assiste à une généralisation de la méprise. Celle-ci opère, aussi bien, dans la fiction, qu'elle soit théâtrale ou narrative, que dans les commentaires qu'elle appelle :

« Dévoiler, démasquer Don Juan : une telle exigence est aussi bien à l'œuvre dans les textes qui mettent en scène le personnage que dans les exégèses qui s'engagent à sa poursuite. Le jeu de méprise qui s'installe sur la scène théâtrale ne risque-t-il pas alors de s'emparer de la quête interprétative ? »¹

L'analyste pourrait donc bien devenir, à son tour, une victime des tromperies du héros et sa présence au sein de certaines versions contemporaines ne fait que renforcer l'idée qu'il est peut-être soumis au même traitement que les autres personnages et condamné à être, tôt ou tard, séduit par Don Juan, au sens fort du terme (charmé mais aussi trompé, dupé...). C'est, du moins, la question que Monique Schneider pose dans la suite de ses propos :

« Les interprètes vont d'ailleurs surgir, dans les versions tardives, comme participant eux-mêmes à l'action. (...) Les exégètes viendraient-ils grossir la troupe des femmes trompées et des défenseurs du droit matrimonial bafoué ? »²

On a bien confirmation que Don Juan est, à première vue, un sujet qui résiste à la psychanalyse et à toute tentative plus générale de l'enfermer dans une interprétation.

Mais ces mises en abyme des différentes approches critiques du mythe, à l'intérieur des textes, même si elles sont souvent parodiques³, traduisent un autre aspect : en se constituant comme objet d'étude pour la psychanalyse, Don Juan est, lui-même, devenu un concept psychanalytique, servant à désigner ce que Camille Dumoulié nomme une « déviation du comportement amoureux ». ⁴Il y a là un glissement de l'étude du mythe de Don Juan à celle du donjuanisme, comme catégorie nouvelle offerte à la « psychopathologie de la vie amoureuse ». ⁵ Or, le problème de cette nouvelle façon d'appréhender le héros mythique est de le faire basculer, à nouveau, dans une approche très normative, inhérente au champ de la psychopathologie, et de le réduire, une fois de plus, à un type, représentatif d'une déviance, d'un trouble du comportement amoureux. Don Juan apparaîtrait alors comme un malade qu'il s'agirait de guérir. S'il continue, malgré tout, de relever du domaine d'interprétation de la psychanalyse, on peut, en revanche, se demander s'il est toujours appréhendé en tant que

¹ Monique Schneider, *Don Juan et le procès de la séduction*, Aubier, Paris, 1994, p.8

² Ibid., p.8

³ On peut se reporter notamment à la pièce de Montherlant, qui figure parmi les œuvres de notre corpus littéraire d'analyse, et qui met en scène trois « penseurs-qui-ont-des-idées-sur-Don Juan. » (Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, acte III, scène 2, pages 126-134)

⁴ Camille Dumoulié, article « Psychanalyse », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.759

⁵ Ibid, p.759-760

personnage littéraire et mythique, ou s'il ne risque pas de basculer complètement du côté du patient à soigner. De plus, les approches psychanalytiques, au même titre que les autres tentatives d'interprétation, peuvent avoir, au bout du compte, un effet réducteur sur le mythe, en enfermant Don Juan dans des catégories pré établies. Camille Dumoulié souligne le paradoxe de cette volonté d'enfermement d'un personnage qui est, justement, caractérisé par son inconstance et son désir perpétuel de fuir : « On pourra trouver qu'à changer de catégorie on ne gagne rien, et que l'on enferme encore plus cet être de fuite multiforme dans un schéma réducteur, voire caricatural. »¹ Don Juan se caractériserait donc par sa volonté d'échapper à toute forme d'interprétation normative, tout comme il se soustrait à la poursuite de ses poursuivants et des femmes séduites. Il y aurait, ainsi, un évident parallèle entre les analystes et les victimes du séducteur, le héros multipliant les leurres et les tromperies afin de bernier les uns aussi bien que les autres. Ce rapprochement est fait, d'ailleurs, par Camille Dumoulié, dans la dernière partie de son article, intitulée très explicitement « Les dernières conquêtes de Don Juan ou la séduction des psychanalystes. »²

Si le héros mythique résiste à toute tentative interprétative et incarne, de façon parfaite, la séduction diabolique, il existerait, néanmoins, une catégorie d'analyse qui, aux yeux de Camille Dumoulié, serait assez large pour contenir le mythe, sans le réduire : la perversion. En effet, partant du constat, déjà évoqué plus haut, que Don Juan pervertit la structure œdipienne, le critique rebondit sur le verbe « pervertir », pour conclure à l'identification du personnage et de la figure du pervers :

« La perversion, voilà bien ce qui permet de caractériser le comportement du héros, d'expliquer la structure d'ensemble du mythe comme la dynamique unissant ses divers éléments, et de comprendre, enfin, pourquoi Don Juan fait un mauvais névrosé. »³

L'analyse de Don Juan comme pervers n'entend, en aucun cas, se substituer à l'approche œdipienne du mythe, dans la continuité de laquelle elle se place d'ailleurs. Paul-Laurent Assoun formule clairement cette idée puisqu'il déclare :

« C'est pourquoi nous partons d'une analyse de cette modalité de défi par laquelle le style pervers se distingue pour y situer cette passion des femmes. Que celle-ci aille de pair- assumons le jeu de mots- avec la passion du père imaginaire nous désigne une voie vers cette impasse si intensément créatrice de la perversion. C'est avec la même énergie- et il n'en manque pas- que le pervers se rue vers la possession des femmes et la provocation de la statue du commandeur. »⁴

¹ Ibid., p.762

² Ibid., p.764

³ Ibid., p.762

⁴ Paul-Laurent Assoun, *Le pervers et la femme*, Anthropos, Paris, 2^{ème} édition, 1995, p.XVII

La comparaison avec la figure d'Œdipe semble donc être un mode d'accès à la structure perverse du mythe.

Par ailleurs, en faisant référence à la « provocation de la statue du commandeur », l'auteur introduit le motif, essentiel à ses yeux, du défi. Or, selon lui, défi et perversion sont deux éléments étroitement liés :

« Il est remarquable qu'un mot permet de nommer cette structure du défi : c'est le terme « pervers ». Il est vrai que le terme est éminemment équivoque, renvoyant à la double idée : morale, de perversité, et psychopathologique, de perversion. Mais justement, cette ambiguïté renvoie à une véritable « amphibologie » du défi, qui agit au croisement du registre éthique et du registre du désir. »¹

Cette définition du pervers est fondamentale à retenir car elle explique les dérives que l'on peut trouver dans une certaine vulgate psychanalytique et qui conduiraient à faire de Don Juan un pervers au sens exclusivement éthique, c'est-à-dire à ne retenir que l'idée de perversité, et donc à simplifier à outrance le schéma mythique pour faire rentrer le héros dans la catégorie du « collectionneur » et dans celle, plus générale et encore plus connotée négativement, du « prédateur sexuel »². Pierre Guénoun, dans sa préface au *Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, aborde cette question de la perversion et souligne le danger de sa généralisation :

« Moraliste au départ, Don Juan finit immoraliste, cela par un glissement où l'étrangeté rejoint la normalité, puisque, dans un domaine avant tout physiologique, les sociétés ont imposé un ordre qui n'est pas en accord avec les données qu'elles s'efforcent de régir, créant ainsi des conflits- et des souffrances-, dont le « donjuanisme » est, tout simplement, une des expressions, avec ses infinies gradations, lesquelles, au-delà d'un certain seuil, débouchent sur la perversion. Mais, au fait, où commence la perversion en sexologie ? Si, dans des domaines précis qui relèvent plutôt de la criminologie, il existe une frontière parfaitement définissable, bien outrepassant celui qui prétend la tracer sans une connaissance approfondie et la compréhensive conviction qu'il ne faut, en aucun cas, généraliser le particulier, erreur que commettent la plupart de ceux qui traitent du « donjuanisme », ce qui explique tant de confusions, tant d'incroyables bévues chez des écrivains par ailleurs doués. »³

Paul-Laurent Assoun, quant à lui, insiste bien sur la nécessité de conserver, si l'on veut appliquer le terme « pervers » au héros mythique, les deux sens du terme :

¹ Ibid., p.5

² Cette confusion pourrait se retrouver, par moments, à la lecture de l'ouvrage d'Alberto Eiguer, *Psychanalyse du libertin* (Dunod, Paris, 2010). En effet, même si l'auteur ne formule pas explicitement de tels raccourcis, la présence de Don Juan au milieu des prédateurs sexuels et dans un ouvrage qui aborde le libertinage sous l'angle principal de la perversité pourrait conduire le lecteur à ranger le héros mythique parmi ces prédateurs. Une telle assimilation est particulièrement frappante dans un épisode de la série télévisée *Esprits criminels*. Cette série policière utilise des notions de psychologie et de psychanalyse pour profiler les suspects et expliquer leurs comportements. Or, dans une de ces enquêtes, le meurtrier est un prédateur sexuel et un collectionneur qui va être, à plusieurs reprises, qualifié de « Don Juan », ce qui traduit bien que l'amalgame est fait entre le héros mythique et le pervers sexuel (Saison 4, DVD 3, épisode 1)

³ Pierre Guénoun, préface au *Burlador de Sevilla*, Tirso de Molina, Aubier Flammarion, collection bilingue, 1968, p.12

« Nous pouvons dire avec précision que le défi est la modalité spécifique sous laquelle le pervers se rapporte à la loi. Au point même que la présence d'un vécu de défi est le plus sûr repère d'une structure perverse au regard de l'inconscient. (...) Le mythe de Don Juan en est l'expression typique, puisque, type du pervers- au double sens du terme- il incarne la question de la perversité en même temps que le problème de la structure perverse. »¹

Un autre point de coïncidence entre l'Œdipe et la structure perverse est le rapport à la Loi. Don Juan est, avant tout, un héros de la transgression. Il a besoin d'une norme à laquelle s'opposer et du regard des autres personnages pour valider cette révolte :

« On peut donc conclure que le défi est dépendant d'une structure de la Loi. Qu'il ne soit pas vu comme défi, et il est annulé : vu par personne, il ne serait littéralement rien. Qu'il ne soit pas éprouvé comme défi, et il serait un acte « normal » ou indifférent, ce qui serait le pire danger pour qui veut le provoquer. Le but du défi est donc d'impressionner le Tiers- le Témoin- par la représentation d'une transgression. »²

Ce constat de la nécessité d'une norme à laquelle s'opposer, comme préalable à l'existence de Don Juan, était déjà présent, par exemple, chez Gregorio Marañón qui remarquait que le donjuanisme était d'autant moins présent que les normes sociales et morales avaient tendance à se relâcher :

« S'il est vrai, d'une part, que la coutume et la morale monogamiques peuvent étouffer le donjuanisme chez les personnalités médiocres, il est, d'autre part, également certain que les formes énergiques, propres au Don Juan archétype, sont exaltées dans une ambiance hostile. Cette dernière remarque explique pourquoi le séducteur apparaît sous des traits héroïques à une époque où il ne saurait être un Don Juan sans se soulever contre une religion et une morale sociale extrêmement sévères, et rigoureusement opposées à toute rébellion sexuelle. (...) Or, pour l'instinct, il n'existe pas de meilleur tonique que la tentative de l'étouffer. Voici la raison du sens aphrodisiaque qu'ont au fond les prohibitions et les limitations en amour et de l'action calmante que possède la liberté »³.

L'intérêt de l'analyse de Paul-Laurent Assoun est de montrer comment ce rapport à la Loi se joue sur le plan de l'inconscient et donc de l'articuler avec la question de l'Œdipe et de la perversion.

Dans le schéma œdipien, la transgression est celle de l'interdit de l'inceste et le refus de la loi du père. Or, selon Paul-Laurent Assoun, le pervers se construit sur un manque, lorsqu'il réalise, après avoir évincé le père, qu'il ne peut, en réalité, désirer sans la Loi et qu'il a besoin de cette dernière pour pouvoir exister. Il recense trois étapes. Après la victoire sur le Père on a, tout d'abord, l'impression d'un Paradis initial, dans lequel le pervers a triomphé du père et vit dans l'illusion de sa toute puissance et de la pleine possession de son objet. Mais, dans un

¹ Paul-Laurent Assoun, *Le pervers et la femme*, p.5

² Paul-Laurent Assoun, *Le pervers et la femme*, p.6

³ Gregorio Marañón, *Don Juan et le donjuanisme*, p.122-123

second temps, il réalise qu'il ne peut désirer que dans la Loi et la transgression. C'est cette prise de conscience qui est à l'origine du manque, trait distinctif du pervers :

« On comprend que, contrairement au névrosé qui se prive de l'objet, acceptant la frustration au nom de la Loi (quitte à protester dans la rébellion ponctuelle du symptôme), le pervers passe outre la menace. Mais justement il introduit par ce geste même un manque dans son être, qui lui permet d'éviter l'angoisse, en l'immergeant paradoxalement au fond du sujet, comme un secret fabuleux, inaccessible au sujet lui-même. L'expression concrète de ce manque consécutif au « clivage du Moi » n'est autre qu'un rapport distant et somme toute impossible à l'objet. »¹

Le troisième temps consiste dans la tentative, sans cesse renouvelée mais vouée à l'échec, de combler ce manque. Cette entreprise se fait sur deux plans : l'accumulation insatiable des conquêtes féminines mais aussi le besoin de réitérer en permanence la transgression initiale à l'égard du père, en cherchant des figures d'autorité à défier. La perversion se situe donc bien dans le prolongement de l'Œdipe mais elle permet d'affiner l'approche psychanalytique du héros mythique. Camille Dumoulié insiste sur l'importance de cette nouvelle orientation :

« Cela tient moins à un renversement radical des interprétations qu'à l'évolution même de la psychanalyse qui a quitté le strict domaine des névroses pour se consacrer à l'étude d'autres structures et, en particulier, de la perversion. Lorsque Œdipe et Hamlet occupaient l'empyrée du panthéon mythique de la névrose, Don Juan faisait figure de dilettante. Il est en passe d'acquérir ses lettres de noblesse psychanalytique. »²

L'interprétation de Don Juan sous l'angle de la perversion permet aussi d'éclairer son rapport complexe aux femmes. Ces dernières ne sont pas perçues, selon Paul-Laurent Assoun, comme une finalité en soi pour le pervers mais plutôt comme une tentative pour atteindre le Père et surmonter l'angoisse de castration. Le désir semblerait donc paradoxalement absent chez le séducteur :

« Cela nous permet de comprendre que, à chaque objet « volé », c'est la menace de castration que surmonte, en quelque sorte, l'homme du défi pervers. (...) Il est à peine paradoxal de soupçonner, à ce stade de l'analyse, que Don Juan ne se fait une mission de son désir, que parce qu'il n'en a pas, au fond : c'est le manque-à-être de son désir qu'il tente à chaque fois de meubler et de surmonter. (...) Cela nous découvre des perspectives inattendues : que Don Juan, l'homme à femmes, ne s'y réfère en fait que comme « signes » qui manifestent un désir impossible et une obsession d'autant plus lancinante du Père qu'il ne peut être véritablement intégré. »³

Le défi prime ici sur le désir de séduction mais l'ambiguïté est que les femmes ne sont pas entièrement dupes et peuvent assumer une certaine fascination pour le héros. Le critique postule, en effet, une affinité entre Don Juan et les femmes, liée au rapport que ce dernier entretient avec la question de la castration. Le déni de sa propre castration placerait ainsi le

¹ Paul-Laurent Assoun, *Le pervers et la femme*, p.10

² Camille Dumoulié, article « Psychanalyse », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.759

³ Paul-Laurent Assoun, *Le pervers et la femme*, p.11

séducteur dans une position analogue à celle des femmes et le mettrait en position de leur parler de cette connaissance privilégiée qu'il a à leur sujet :

« Don Juan se transforme en détecteur de féminité (*odor femina*) dans la mesure même où il fait de la castration son affaire. C'est aussi de cela qu'il parle aux femmes, de leur rapport le plus intime à cet objet de la castration. S'il séduit, c'est qu'il en parle en connaissance de cause. La séduction procède ici de l'expertise.»¹

Don Juan apparaît donc comme le détenteur d'une connaissance privilégiée des femmes et son pouvoir de séduction semble découler de l'affinité qu'il nourrit, au plus profond de lui-même, avec elles, en ce qui concerne, notamment, le déni de la castration :

« Par ailleurs, de façon plus mystérieuse, en déniait sa propre castration, Don Juan, par le manque même de son être, semble nommer ainsi le manque propre à la femme, ce qui ferait sa fascination propre de pervers, et finalement sa séduction.- comme si sa propre position par rapport à la castration évoquée plus haut lui donnait le mystérieux privilège de « sentir » les femmes et de les conquérir- c'est en ce sens que Don Juan « connaît » la féminité, comme s'il respirait l'*odor di femina*. »²

On comprend alors que les femmes puissent nourrir des sentiments ambivalents à l'égard du séducteur et qu'elles ne puissent se garder de ressentir une certaine attirance. Cette ambiguïté est d'autant plus importante que le héros mythique est, d'une certaine façon, un libérateur pour les femmes, puisqu'il est le premier à reconnaître une certaine autonomie au désir féminin. Les analyses de Paul-Laurent Assoun sur la perversion permettent donc de rejoindre le constat d'Otto Rank lorsqu'il voyait, dans Don Juan, un « émancipateur de la femme » :

« Mais d'un autre côté, Don Juan est aussi dans un certain sens le véritable émancipateur de la femme. Il libère la jeune fille des chaînes dans lesquelles la religion et la morale, créées pour l'avantage de l'homme, l'ont emprisonnée, par le fait qu'il ne veut pas mettre sur elle son emprise définitive, mais seulement en faire une femme (surtout les nonnes enlevées au cloître). »³

Don Juan devient ainsi, pour reprendre l'expression de Camille Dumoulié, un « accoucheur de la féminité »⁴. Daniel-Henri Pageaux souligne ce rôle du héros, dès la pièce de Tirso de Molina, puisqu'il remarque, au sujet du personnage de Thisbée :

« La venue sur scène suffit à changer un personnage embarrassé de lieux communs poétiques en une femme, un être de chair et de désir : coup de théâtre singulier, affirmation soudaine et totale du pouvoir du séducteur. »⁵

Il est, d'ailleurs, intéressant de noter que certains auteurs du 20^{ème} siècle reprennent et renforcent cette idée. Angélique, par exemple, dans *La nuit de Valognes* d'Eric-Emmanuel

¹ Paul-Laurent Assoun, *Le pervers et la femme*, p.XVIII.

² Ibid., p.12

³ Otto Rank, *Don Juan et le double*, p.201.

⁴ Camille Dumoulié, article « Psychanalyse », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.764

⁵ Daniel-Henri Pageaux, article « Tirso de Molina », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.917

Schmitt, est l'exemple même de la jeune fille qui revendique le rôle de Don Juan dans son « devenir femme » et assume le désir qu'elle a pour lui. Mais la principale originalité des versions modernes est de passer du plan métaphorique au littéral puisque Don Juan, dans la pièce *L'Ambigu*, de Topor, accouche au sens propre d'une fille, ou plutôt d'un bébé hermaphrodite, fille mais aussi garçon. Quant au héros de *Larva*, de Julian Rios, il est, lui-même, sacrifié par la foule de ses victimes et ressuscite dans la peau d'une fille... Cette prise de pouvoir, plus ou moins explicite, des femmes est d'ailleurs suggérée par Otto Rank, qui souligne l'instrumentalisation de Don Juan :

« Il est plutôt un instrument sans volonté entre les mains de la femme qui conquiert son émancipation des chaînes d'une superstition sexuelle en se servant de l'homme. »¹

La psychanalyse, en s'intéressant à la perversion, parvient à rendre compte de l'ensemble de la structure donjuanesque. Les trois invariants du scénario mythique sont, en effet, présents dans cette approche puisque le pervers mène une double quête pour combler le manque fondamental dont il souffre : transgression du Père, qui le conduit au Mort, et accumulation des conquêtes féminines. On retrouve bien ainsi un schéma articulé autour de trois pôles : le Mort/ les femmes/ le héros. Mais Paul-Laurent Assoun va encore plus loin puisqu'il établit un lien entre la perversion et le passage à l'écriture, et, plus précisément, la modernité littéraire. L'évolution de Don Juan vers une figure de pervers s'inscrirait donc parallèlement à une réflexion sur l'écriture, faisant du héros un double de l'écrivain :

« Mais ce qui donne cette vocation paradoxale au pervers est justement son propre narcissisme qui en fait un miroir à foyers multiples. C'est son miroir qu'il tend à la féminité pour la faire s'éprendre, en même temps, de lui et d'elle-même. C'est aussi, finalement, ce qui en fait un grand écrivain- en quoi nous bouclons la boucle. C'est paradoxalement par carence d'élaboration du fantasme que le pervers doit passer à l'écriture comme on passe à l'acte. (...) »²

L'évocation du miroir et la convocation du mythe de Narcisse permettent de relier l'analyse du héros mythique sous l'angle de la perversion avec les hypothèses d'Otto Rank sur le motif du double et son rôle dans le mythe de Don Juan. La référence à Dorian Gray³ ne fait que le confirmer puisque le personnage d'Oscar Wilde est l'un des exemples développés par Rank dans la première partie de son essai, consacré au double. Il choisit, en effet, ce roman pour illustrer « le parallélisme entre la crainte et la haine du Double, et l'amour narcissique de sa propre image. »⁴ Mais ici le dispositif du miroir est démultiplié, réfléchi en

¹ Otto Rank, *Don Juan et le double*, p.201.

² Paul-Laurent Assoun, *Le pervers et la femme*, p.XXI

³ Ibid., p.XX

⁴ Otto Rank, *Don Juan et le double*, p.101

un « miroir à foyers multiples » puisque Don Juan n'est pas le seul personnage à évoquer Narcisse : les femmes aussi sont dans une posture narcissique puisqu'elles contemplant, dans le héros mythique, en même temps, leur propre reflet, dont elles s'éprennent. La rencontre de la question du narcissisme et du Double ne fait que confirmer la fécondité de l'interprétation du scénario donjuanesque à la lumière de la notion psychanalytique de perversion.

Monique Schneider postule même, par le rapprochement avec le mythe de Narcisse, l'existence de doubles féminins de Don Juan. Les femmes sont, en effet, comparées à des « prisons se multipliant comme des doubles, renvoyant au héros l'image d'une identité originellement enfermée dans celle de la mère ». Elle déduit de cette comparaison que :

« Ce que Don Juan fuit dans la femme vise ce qui, en elle, risque de fonctionner comme enclos matriciel, maternel. (...) Les doubles féminins représentent ces existences virtuelles, prénatales, l'identité de l'enfant se confondant au départ avec celle de la mère, existences placées sous le signe du haut risque. (...) C'est en effet sur fond d'arrêt pétrifié ou de refus de reconnaissance qu'advient un pullulement de doubles. (...) La multiplicité donjuanesque ne naît-elle pas de la mise en morceaux de ce miroir impossible, éclatement producteur de doubles ? »¹

Le narcissisme permettrait ainsi d'expliquer la répétition inlassable des conquêtes donjuanesques et, surtout, son irrépressible besoin de prendre la fuite, à chacune d'entre elles :

« Concernant l'urgence de la fuite, une fuite qui rendrait de nouveau possible le désir, le déni porte sur l'avènement d'une éventuelle disparition de l'image, telle qu'elle se produit à la fin du mythe de Narcisse. Pour que ce risque soit conjuré, se joue d'emblée une opération de capture, qui vient arracher l'objet à une menace de captivité immobilisante : enfermement dans le couvent ou dans les liens conjugaux (...) Enlèvement qui risquerait de se muer en enfermement dont serait victime le libérateur, si ne survenait un autre arrachement. (...) Une telle éventualité est neutralisée d'emblée par la revendication fondamentale qui habite Don Juan : être lui-même l'origine de toute mobilité, parler en premier, reprenant ainsi à son compte la place de Narcisse vis-à-vis d'Echo, incarner le pouvoir de l'initiative ou, du moins, celui de la réaction active. »²

La fuite, composante essentielle du scénario donjuanesque trouve, ici, une explication, par le biais du mythe de Narcisse. Mais Monique Schneider pousse encore plus loin son analyse puisqu'elle part de ce motif de la fuite pour établir une comparaison entre le mythe de Don Juan et le devenir même de la psychanalyse :

« Comment comprendre ce thème récurrent de la captivité, comme si s'ouvraient, béantes, tout au long du parcours donjuanesque, des prisons qui risquent de se refermer définitivement sur leur proie ? Comment alors ne pas situer le salut dans la fuite, dans l'inlassable évasion ? La question est d'autant plus difficile à élaborer qu'il est possible que la pensée psychanalytique, dans ses théorisations les plus récentes, soit elle-même prise dans le mirage donjuanesque : toute situation fondamentale serait faite d'enfermement, tout être étant supposé captif d'une configuration initiale, familiale dans la plupart des cas, qui voudrait le garder aliéné. »³

¹ Monique Schneider, *Don Juan et le procès de la séduction*, p.162-163

² Ibid., p.155

³ Ibid., p.159-160

Le rapprochement avec Narcisse est donc bien, au même titre que la référence à Œdipe, une clef d'interprétation du mythe de Don Juan et l'analyse de ce dernier sous l'angle de la perversion est d'autant plus féconde qu'elle parvient à articuler ces différentes approches, sans en exclure aucune.

Par ailleurs, l'écriture apparaît, dans la citation de Paul-Laurent Assoun, comme un acte au sens fort, qui obéit à une nécessité pour le héros :

« C'est par défaut d'imagination en quelque sorte- en contraste du névrosé qui ne cesse de médier son rapport à l'Autre par le fantasme- que le pervers doit se projeter dans une écriture d'autant plus créative qu'elle est destinée à lui apprendre tout de lui-même. »¹

Cette idée d'une écriture créative, qui se fait action, rappelle le statut de la parole donjuanesque qui, elle aussi, repose sur des actes de langage, en multipliant les énoncés performatifs, tels que la promesse ou, surtout, le défi. On comprend mieux, dès lors, la métaphore de la boucle, employée par le critique.

Mais le lien établi entre perversion et écriture est d'autant plus important que Paul-Laurent Assoun voit, dans l'écriture perverse l'avenir de la littérature, le symbole même de la « littérature (post) moderne » :

« Pour le dire en termes schématiques : ce n'est peut-être pas un hasard si, après un moment observable encore au siècle dernier où la littérature se distinguait comme refuge névrotique, la littérature (post)moderne en vient à passer au service de la mise en scène de la subjectivité perverse. En ce sens, c'est la condition inconsciente de la littérature qui aurait évolué : entendons que la position du sujet de l'écriture par rapport au malaise de la civilisation aurait « bougé ». Le « succès » de l'écriture perverse tiendrait à sa fonction de fétichisation, dans laquelle l'érotisme contemporain se reconnaît volontiers. »²

Le mythe de Don Juan, en inaugurant cette écriture perverse, se placerait donc à l'origine de la modernité littéraire et serait, aussi, un mythe de la création artistique.

La psychanalyse semble donc offrir des clés interprétatives intéressantes pour comprendre le mythe de Don Juan et elle ouvre même, à partir du scénario donjuanesque, la voie à une réflexion sur sa propre évolution et sur l'acte même d'écriture. La seule difficulté à laquelle elle se heurte est, comme nous l'avons vu, la question de la délimitation de son objet d'étude, Don Juan étant un être de papier et non un patient ordinaire... Ce problème, partagé d'ailleurs par l'approche psychologique ou biologique du donjuanisme, est récurrent et conduit, par moments, à une confusion entre le héros mythique et certains de ses avatars, tels que Casanova ou Miguel de Mañara. Ce sont sur ces rencontres de Don Juan et d'autres

¹ Paul-Laurent Assoun, *Le pervers et la femme*, p.XXI

² Ibid., p.XXI-XXII

personnages, historiques ou légendaires, et sur leur influence dans l'évolution du mythe, que nous terminerons ce chapitre.

3. Le héros mythique et ses avatars.

Comme nous avons pu le constater dans les deux premières parties de ce chapitre, les travaux critiques qui s'intéressent au mythe de Don Juan recensent avec récurrence un certain nombre de problèmes terminologiques et méthodologiques, qui soulignent la complexité de cet objet d'étude. Ainsi, à la question de la définition du terme de « mythe » et de la possibilité de parler de mythe littéraire de Don Juan, viennent s'ajouter les hésitations sur la délimitation du sujet et sur son extension. Il semble que cette incertitude soit inhérente au personnage même de Don Juan, dont Pierre Brunel souligne, dans les propos introductifs à son *Dictionnaire de Don Juan*, que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner, qu'il est, par excellence, le héros du catalogue, de la « lista », qui n'est d'ailleurs « pas seulement celle des femmes abusées, des maris ou amants trompés, pour laquelle il faudra même une religieuse, même Dieu »¹, mais aussi « celle des nombreux visages de ce personnage qui, lui aussi, peut être jeune ou vieux, beau ou laid, noble ou ignoble, exposé en pleine lumière ou créature de l'ombre.»²

Cette énumération de personnages donjuanesques, susceptibles de mériter leur place dans un *Dictionnaire de Don Juan*, montre bien que, derrière l'apparente unicité du nom propre, il est très difficile de ramener Don Juan à un référent unique. Pierre Brunel, s'appuyant sur les travaux de Roland Barthes, insiste bien sur ce statut particulier :

« Don Juan est d'abord un nom propre, avec les deux pouvoirs qu'a su lui reconnaître Roland Barthes : le « pouvoir d'essentialisation puisqu'il ne désigne qu'un seul référent », et le « pouvoir de citation (puisque'on appelle à discrétion toute l'essence enfermée dans le nom, en le proférant) ». Dans ce cas, le référent unique tend à nous échapper et une multiplicité se présente, qu'il semble très difficile de contenir- celle des différents Don Juan, celle aussi de tous les don juans, qui sans porter son nom, entretiennent avec lui quelque ressemblance, le nom propre pouvant devenir un nom commun. »³

Nous allons tenter de nous arrêter sur deux grandes orientations, dans la multitude de ces don juans, qui ne se confondent pas tous avec Don Juan mais appellent néanmoins à la comparaison avec le héros mythique. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à l'infléchissement du mythe qui, à partir du 19^{ème} siècle, conduit, à un amalgame entre Don

¹ Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, op. cit., p.I.

² Ibid. p.I

³ Ibid., p.VII

Juan Tenorio et une figure historique, déjà transfigurée, à cette époque-là, par la légende : Miguel de Mañara. Cette division du corpus mythique, pour ainsi dire, en deux branches est d'autant plus problématique qu'elle conduit à des modifications radicales du scénario mythique. De plus, le héros de fiction, inventé par Tirso de Molina, se trouve alors mis en concurrence avec un personnage réel, ce qui cristallise tous les débats critiques autour de l'existence d'un Don Juan historique, qui aurait inspiré le *Burlador de Sevilla*, et donne lieu à des hypothèses aussi variées que contestables, dont nous avons déjà dit quelques mots plus haut et sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir dans un instant. Pierre Brunel souligne d'ailleurs le caractère problématique de cette évolution du mythe dans deux directions qui peuvent, par certains aspects, se révéler contradictoires :

« Une question difficile se pose alors, et on ne peut l'éluder quand on passe des Don Juan baroques et classiques aux Don Juan romantiques. Don Juan de Marana est-il encore Don Juan ? Est-il encore un don juan ? Historiquement, il se rattache non à cette figure de théâtre, le *burlador*, mais à un homme qui a réellement existé, Miguel de Mañara. Sémantiquement, il ne va pas au bout du donjuanisme, mais passe par un temps d'arrêt, et évolue vers une conversion. Un tel amalgame, qui peut aller jusqu'à la faustisation de Don Juan, une telle substitution ne se font qu'au prix de grandes difficultés. »¹

Le terme de « faustisation » nous apparaît particulièrement intéressant dans ce contexte car il permet de rattacher à la dérive « mañaresque » du mythe de Don Juan une autre rencontre du héros mythique, qui lui est quasiment contemporaine ou, du moins, s'ancre également dans le traitement romantique du personnage : celle de Don Juan et de Faust. Ce cas de coalescence entre deux mythes, qui ont, d'ailleurs, de nombreux points communs, est d'autant plus intéressant qu'on en retrouve encore des traces dans certaines productions artistiques de notre corpus, qu'elles soient littéraires ou cinématographiques. On voit donc à quel point cette filiation abusive et erronée de Don Juan et de Miguel de Mañara est productive et source d'inspiration pour de nombreux auteurs. Mais c'est surtout l'influence de cette variante du scénario mythique donjuanesque et sa persistance dans le discours critique et dans la réception du mythe, au 20^{ème} siècle, qui justifie la place que nous lui accordons dans ce chapitre. En effet, force est de constater que cette relecture romantique du personnage de Don Juan a infléchi durablement le regard porté sur le héros mythique et que les démentis les plus sérieux et les mieux argumentés ne parviennent pas à venir à bout de ce parasitage.

Le problème de cette cohabitation entre deux Don Juan ayant été abordé, nous pourrons ensuite, pour suivre les deux temps de la réflexion de Pierre Brunel, évoquée plus haut, quant au statut particulier de Don Juan en tant que nom propre, revenir sur l'antonomase qui nous

¹ Ibid., p.V

permet de passer de Don Juan au don juan et nous intéresser à une autre confusion très fréquente : la réduction du héros mythique à la figure du libertin et son amalgame, plus particulièrement, avec un personnage historique ayant parfaitement illustré le libertinage : Casanova. Ce choix de placer ici une réflexion sur le lien qui unit Don Juan avec cet autre personnage de libertin célèbre s'explique par le fait que leur assimilation est extrêmement fréquente à notre époque, à tel point qu'on ne distingue plus forcément, dans le langage courant, un Don Juan d'un Casanova et que la distinction entre l'un et l'autre se révèle de plus en plus floue dans l'imaginaire collectif. Or, il semble intéressant, avant de rentrer dans le détail des œuvres et de voir comment le 20^{ème} siècle reprend ou, au contraire, écarte cette représentation de Don Juan comme un libertin, de nous arrêter sur la place de la question du libertinage dans l'évolution du mythe de Don Juan et dans sa réception critique. Ce passage nous apparaît d'autant plus obligé que Casanova apparaît, dès l'ouverture du *Dictionnaire de Don Juan*, parmi les avatars du héros mythique, puisque Pierre Brunel le présente comme l'un des « don juan littéraires¹ », auxquels son ouvrage ne peut faire l'économie d'accorder une place.

A) Entre mythe, histoire et légendes : rencontres de Don Juan avec Miguel de Mañara et avec le docteur Faust.

Il n'est pas possible d'entreprendre une réflexion sur les réécritures contemporaines du mythe de Don Juan sans accorder une place à une rencontre fondamentale dans son évolution : celle du héros de Tirso de Molina, le fameux « Burlador de Sevilla » avec une figure historique, Miguel de Mañara y Vicentelo de Leca, gentilhomme sévillan, né en 1627 et mort en 1679. En effet, les rapports entre le personnage mythique et le personnage historique, devenu par la suite légendaire, vont être, à partir du 19^{ème} siècle et de la publication par Prosper Mérimée, en 1834, d'une nouvelle qui marque un tournant décisif dans la littérature donjuanesque, *Les âmes du Purgatoire*, d'une grande richesse. C'est à cette superposition entre mythe, Histoire et légende et à ses répercussions sur le scénario mythique que nous allons nous intéresser maintenant. Bien entendu, ce sujet, très vaste et fort complexe, déborde largement le cadre de notre étude et a, surtout, déjà été très rigoureusement traité par Olivier Piveteau. Ce sont donc, en particulier, sur ses travaux que nous nous appuierons pour tenter

¹ Ibid. p.VII

de dégager, dans une synthèse qui ne prétend nullement à l'exhaustivité, l'apport de la figure de Mañara dans le devenir du mythe de Don Juan aux 20^{ème} et 21^{ème} siècles. La confusion amorcée par les auteurs du 19^{ème} siècle trouve-t-elle une quelconque fortune chez les écrivains et chez les critiques contemporains ? Quelle place est désormais celle du seigneur sévillan au sein de l'immense corpus donjuanesque ? Son souvenir continue-t-il à « hanter » le mythe, voire à l'infléchir ?

Il va de soi que Miguel de Mañara ne peut, en aucun cas, se réduire à la seule question de son assimilation à Don Juan et de son influence sur l'évolution de ce dernier. Cette épaisseur et cette richesse du personnage historique sont mises en valeur par Olivier Piveteau, dès l'introduction de l'ouvrage qu'il lui consacre, puisqu'il insiste bien sur le fait que, si l'amalgame avec Don Juan est bien une des facettes importantes du personnage, celle-ci n'exclut pas « d'autres aspects qui composent une figure légendaire parmi les plus riches et contradictoires du patrimoine espagnol. »¹ Ainsi, si Don Juan ne saurait se laisser enfermer dans la figure de Mañara, comme ont tenté de le laisser entendre parfois ceux qui ont voulu faire de ce dernier le modèle du héros mythique, le « vrai Don Juan », on peut dire que la réciproque est tout aussi vraie et que Mañara est irréductible à Don Juan, son portrait étant infiniment plus complexe et plus nuancé que ce que suggérerait un tel rapprochement.

Il ne ressort pas moins de ces considérations qu'il est désormais devenu impossible de penser l'un sans l'autre, que cela inspire ou, au contraire, embarrasse les auteurs. Cette « aberrante confusion », pour reprendre l'expression d'Olivier Piveteau², est donc lourde de conséquences, aussi bien pour le mythe que pour l'Histoire.

Sur le plan mythique, tout d'abord, ce dernier précise bien à quel point la critique donjuanesque ne peut plus, désormais, faire l'économie, au moment de parler de Don Juan, d'un détour par cet hôte, parfois encombrant, que représente Miguel de Mañara :

« La preuve est ainsi donnée que, si on peut parfaitement engager une réflexion sur le mythe de Don Juan en faisant abstraction de l'histoire de Miguel de Mañara, comme l'attestent plusieurs essais parus dans les dernières décennies, il est devenu en revanche impossible aujourd'hui de penser l'histoire du mythe donjuanesque sans faire référence à ce gentilhomme sévillan du XVII^{ème} siècle. »³

Quant à l'Histoire, elle a été envahie littéralement par le mythe :

« Ce n'est pas à sa personne propre d'authentique figure historique que Miguel de Mañara (1627-1679) doit sa célébrité, mais à la fascination qu'exerce depuis bientôt quatre siècles l'un des mythes

¹ Olivier Piveteau, *Le Don Juan malgré lui : Don Miguel de Mañara entre histoire, légende et littérature*, éditions Classique Garnier, Paris, 2010, p.19.

² Ibid. p.17

³ Ibid. p.18

littéraires et artistiques les plus féconds de l'époque moderne. (...) Non, si Don Miguel est connu, si des milliers de pèlerins, plus ou moins bien informés, viennent chaque année se recueillir sur sa tombe, c'est qu'ils croient ou espèrent s'incliner devant le tombeau de Don Juan. »¹

Cette assimilation est si présente que Piveteau n'hésite pas à employer une expression très forte, celle de « parasitisme macabre », pour qualifier ce phénomène de cohabitation de deux êtres, « l'un charnel, l'autre fictif »².

La dernière conséquence de cette contamination de l'Histoire par le mythe réside dans un brouillage des données biographiques et historiques, comme si cet « effritement de la consistance historique »³ de Mañara, sans être forcément délibéré, était, du moins, facilité par la prégnance de la relecture donjuanesque du personnage.

Sans trop entrer dans le détail des œuvres littéraires qui mettent en scènes des personnages de Don Juan hérités de cette fusion avec Mañara et dont l'analyse fera l'objet d'un développement dans notre deuxième et notre troisième partie, nous allons tenter de réfléchir maintenant à la façon dont le mythe de Don Juan a pu être revisité à la lumière de la légende de Miguel de Mañara et les traces durables que cette rencontre a laissées, au 20^{ème} siècle, dans l'imaginaire donjuanesque. Doit-on parler d'une simple variante du mythe de départ ou d'un véritable infléchissement du scénario mythique ? S'achemine-t-on vers une rupture entre deux branches divergentes du mythe de Don Juan : l'une issue en droite ligne de Don Juan Tenorio et de Tirso de Molina et l'autre due à la postérité des œuvres de Prosper Mérimée et, à sa suite, d'Alexandre Dumas qui donnent naissance à un Don Juan hybride, le Don Juan de Marana ou de Mañara, pour ne citer que deux graphies, dans la longue liste des variantes que les versions successives ont fait subir au nom propre ?

Soulever de telles questions impose de revenir sur l'origine de ce qu'Olivier Piveteau décrit comme « l'identification de deux légendes, l'une fondée sur un personnage historique, l'autre sur un personnage fictif ».⁴ Cette façon de présenter le problème est d'autant plus éclairante qu'elle permet à l'auteur de revenir sur les propos de Micheline Sauvage qui parlait, quant à elle, d'« identification entre l'homme de l'histoire et l'homme du mythe »⁵. En effet, ce qui peut sembler n'être qu'une nuance terminologique recoupe, en réalité, certains enjeux fondamentaux de la présence de Miguel de Mañara au sein du mythe de Don Juan. De fait, l'analyse de Micheline Sauvage est tout à fait emblématique du positionnement critique qui a

¹ Ibid. p.16

² Ibid. p.16

³ Ibid. p.18

⁴ Ibid. p.432

⁵ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.55, propos cités par Olivier Piveteau, op. cit. p.432

longtemps fait autorité : la tentation de voir en Mañara le modèle historique de Don Juan ou, au contraire, son émule, mais, dans tous les cas, un personnage donjuanesque qui s'inscrirait, aux côtés du héros mythique et fictif, comme son double réel, charnel. Ainsi, si cette dernière s'appuie sur l'impossibilité chronologique pour récuser l'hypothèse visant à faire de Miguel de Mañara une possible source d'inspiration du Burlador de Sevilla, elle semble accorder beaucoup plus de crédit à l'autre grande tendance interprétative : celle d'une imitation délibérée du modèle donjuanesque par le personnage historique. Pourtant, elle prend bien soin de parler de « tradition » pour évoquer cette théorie :

« Cette date fait preuve : Mañara ne peut pas être l'origine (historique) de la légende de Don Juan. Preuve que double aussitôt une tradition aussi vivace que multiple : Miguel Mañara a choisi un jour Don Juan pour modèle, le Don Juan du mythe, ce mythe auquel Tirso, quelque quatorze ans auparavant, avait donné corps. Séville depuis est possédée par le mythe, et Miguel Mañara est sévillan. La tradition- précision inutile mais piquante- veut même que ce soit lors d'une représentation du *Burlador* que Miguel de Mañara ait élu son héros et fait vœu devant ses amis d'être Don Juan. »¹

Par ce terme de « tradition », Micheline Sauvage fait notamment référence aux éléments relatés dans la biographie romancée d'Esther Van Loo², dont Olivier Piveteau a bien montré le rôle dans la confusion entre Don Juan et Miguel de Mañara et a souligné le manque de rigueur historique, voire même, par moments, la dimension fortement mystificatrice. Mais on constate, dans la suite de ses analyses, une certaine difficulté à démêler justement l'histoire de la légende. Le Miguel de Mañara dont elle dresse le portrait, afin d'en souligner les caractéristiques donjuanesques, est, en effet, en réalité, déjà imprégné de certains traits issus de la tradition légendaire. Pourtant Micheline Sauvage le présente, avant tout, comme un personnage historique et c'est sur ce statut qu'elle insiste lorsqu'elle déclare :

« Il est même, lui de chair et d'os, lui que son existence historique autoriserait à s'écarter de la légende, plus conforme à l'orthodoxie profonde du donjuanisme que certains Don Juan manqués du mythe ».³

Les termes renvoyant à la réalité du personnage montrent bien ici que Micheline Sauvage fait de Mañara une incarnation du donjuanisme et attribue son rapprochement avec le héros mythique à certains épisodes donjuanesques avérés de son existence et non à une relecture de sa vie à la lumière du mythe. On retrouve d'ailleurs, à plusieurs reprises, cette volonté de rattacher la figure de Mañara au réel, à l'histoire : « Le prestige de la fable de la vie de Miguel Mañara laisse tout de même entre les deux héros un écart qui est à la fois celui de la copie au

¹ Ibid. p.54

² Esther Van Loo, *Le vrai Don Juan, Don Miguel de Mañara*, Sfelt édition, Paris, 1950

³ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.55

modèle et du réel au mythe. »¹ Même lorsqu'elle s'arrête sur des exemples qui montrent bien à quel point les faits et gestes du gentilhomme sévillan ont pu être revus et réinterprétés pour les faire coïncider avec des éléments appartenant au mythe de Don Juan, elle n'en parle pas moins toujours de « réel » et non pas de légende :

« Pas d'influence possible ici de la tradition sur la légende, mais au contraire le réel semble se mouler sur le mythe. Le personnage historique de Mañara se dégage peu à peu comme un cas de possession par le mythe de Don Juan. »²

Olivier Piveteau s'attache à bien dissiper cette confusion en montrant, de façon très rigoureuse, qu'au moment de son entrée dans la sphère littéraire, sous la plume de Prosper Mérimée, Miguel de Mañara n'appartient plus uniquement à l'histoire mais est bien devenu l'objet de toute une tradition légendaire. C'est cette légende, dont certains éléments seront d'ailleurs annexés avec fortune, par de nombreux auteurs, dans le scénario donjuanesque, qui rencontre la figure du Burlador au 19^{ème} siècle. Mais comment cette fusion de deux légendes peut-elle s'opérer lorsque l'une a pour l'objet un personnage réel et l'autre un personnage de fiction, né de la littérature ?

Un détour par les différents sens du mot « légende » peut se révéler pertinent et permettre de mesurer ce que la rencontre avec Mañara peut apporter à l'imaginaire donjuanesque. Olivier Piveteau récapitule les six acceptions du terme, tel que les définit *Le Grand Robert*. Parmi ces six définitions, trois peuvent être écartées car elles sont sans pertinence par rapport au sujet qui nous intéresse : « inscription (d'une médaille, d'une monnaie) », « texte accompagnant une image » et « nomenclature explicative permettant d'interpréter une carte ».³ En revanche, les trois suivantes sont d'autant plus éclairantes qu'elles mettent en valeur, comme le remarque Olivier Piveteau, « autant de territoires distincts de l'univers d'un personnage comme Mañara. »⁴ Il est intéressant de revenir sur ces trois acceptions, telles que l'auteur les commente, et de réfléchir à la façon dont elles peuvent trouver une place au moment de leur croisement avec le mythe de Don Juan.

Le premier de ces sens du mot « légende » correspond à son étymologie, du latin médiéval « legenda », choses qui doivent être lues, en particulier les vies de Saint. Par toute l'entreprise hagiographique dont il fait l'objet, visant à obtenir sa canonisation, on peut dire que Mañara est tout à fait apte à vérifier cette valeur étymologique du terme. Or, cette dimension exemplaire, associée à la légende, dans ce cas, apporte un éclairage intéressant, si on la

¹ Ibid. p.57

² Ibid. p.56

³ Olivier Piveteau, op. cit., p.279

⁴ Ibid. p.279

confronte au mythe de Don Juan. En effet, certains critiques, comme André Jolles, ont tenté d'analyser le héros mythique comme un contre-exemple et de faire donc du scénario donjuanesque non pas une légende mais une anti-légende. Mais il est évident que cette interprétation ne peut s'appliquer aux réécritures mañaresques du personnage de Don Juan. Les héros issus du Don Juan de Marana, ou qui empruntent, du moins, au personnage historique sa conversion spectaculaire, rebasculent de fait dans le champ de la légende et retrouvent la valeur d'exemplarité qui n'était absolument pas inscrite dans le canevas mythique originel. On mesure dès lors bien l'infléchissement causé par l'entrée, dans le champ du mythe, du personnage de Mañara.

Pierre Brunel souligne d'ailleurs cette difficulté à trouver une interprétation satisfaisante du héros mythique, qui soit capable de rendre compte de toutes ses facettes et, par conséquent, de s'appliquer avec pertinence aussi bien à Don Juan Tenorio qu'à ses avatars inspirés par Miguel de Mañara.

Cette impossibilité d'analyser, en définitive, Don Juan sous l'angle du libertinage est un exemple particulièrement représentatif des limites que l'évolution romantique du personnage impose aux tentatives de définition du héros et des écueils que doit contourner la critique donjuanesque pour ne pas risquer d'exclure de son champ d'étude tout un pan important de la littérature inspirée par le séducteur mythique.

Cette complexification du mythe, à partir de l'entrée en littérature de Mañara, évolue vers l'émergence de deux branches distinctes, au sein du corpus donjuanesque, pour ne pas dire antithétiques sur certains points. C'est, d'une certaine manière, l'hypothèse défendue par Maurice Molho, dans ses *Mythologiques*. Ce dernier voit, en effet, dans l'adjonction de la légende de Mañara au scénario mythique, une volonté de créer un contre-mythe édifiant, pour contrebalancer le modèle négatif que représente le héros de Tirso de Molina.

Mais Olivier Piveteau ajoute deux autres acceptions du mot « légende », qui s'appliquent également au personnage de Miguel de Mañara :

« Ensuite la légende est entendue comme un récit populaire traditionnel, plus ou moins fabuleux, qui a parfois un fondement historique, mais se rapproche nettement du mythe. Enfin, on parle de légende pour la représentation (de faits ou de personnages réels) accréditée dans l'opinion, mais déformée ou amplifiée par l'imagination, la partialité, c'est ainsi (...) que l'on peut évoquer la légende qui déforme la vraie personnalité d'un homme célèbre, d'une héroïne. »¹

Le rapprochement entre légende et mythe, en tant que « récit populaire traditionnel plus ou moins fabuleux » explique que le mythe de Don Juan ait pu être, à de très nombreuses

¹ Ibid. p.279.

reprises, comme nous l'avons mis en évidence dans le début de ce chapitre, défini, lui aussi, comme une légende. Il suffit, pour vérifier le succès qu'a rencontré cette désignation, de rappeler le titre choisi par Georges Gendarme de Bévotte, qui livre, avec sa *Légende de Don Juan*, l'une des premières synthèses de grande ampleur sur le sujet. On comprend, dès lors, la facilité avec laquelle la tradition mañaresque a pu se fondre dans le scénario mythique : plus qu'à la récupération d'une figure historique par le mythe, on assiste plutôt en fait à la fusion de deux matériaux légendaires, somme toute relativement proches d'un point de vue structurel, comme nous aurons l'occasion de le rappeler un peu plus loin. Par les éléments fabuleux qu'elle a déjà intégrés et son lien à la tradition orale et populaire, l'histoire de Don Miguel, tel que Don Juan la rencontre au 19^{ème} siècle, est déjà tout à fait apte à faire l'objet d'une récupération par le mythe.

Mais cette mythification d'une figure historique apporte, en contrepartie, à la fiction donjuanesque une illusion de réalité ou, plutôt, d'historicité. En effet, si la légende a la capacité de déformer la vraie personnalité d'un homme célèbre, pour reprendre le dernier des trois sens, cités plus haut, sa rencontre avec la littérature, à travers l'amalgame entre Mañara et Don Juan, déforme aussi les caractéristiques du héros de fiction. Ainsi, si Mañara, en rencontrant Don Juan, se pare de traits fictifs supplémentaires et s'éloigne encore de l'Histoire, au contraire, les Don Juan qui s'inspirent de lui acquièrent plus de réalité, et même une certaine forme de consistance historique. Suite à cette double évolution, l'écart entre les deux personnages tend encore à s'atténuer et il est alors logique que leur assimilation ne puisse qu'en être facilitée.

Olivier Piveteau met en lumière l'influence du Prologue des *Ames du Purgatoire*, écrit par Prosper Mérimée en 1834, dans cette confusion. En effet, en faisant état de deux légendes distinctes, qui se sont ensuite, fondues en une seule, l'écrivain semble renvoyer à une tradition associant Miguel de Mañara et Don Juan, qui préexisterait à l'écriture de sa nouvelle. Or, Olivier Piveteau dénonce le caractère trompeur de cette affirmation, appelée à devenir un « article de foi dans les ouvrages critiques »¹, puisque la confusion entre les deux personnages fait justement suite à l'invention littéraire du Don Juan de Marana, par Prosper Mérimée lui-même :

« Une chose est sûre : on ne rencontre rien de tel dans la documentation biographique et hagiographique réunie autour de la figure de Mañara avant le romantisme. (...) Notons au passage que ces mêmes documents se révèlent tout aussi exempts de graphies fantaisistes, tendant à substituer Maraña à Mañara, et qu'il ne vient à l'idée d'aucun des auteurs ou témoins de

¹ Ibid., p.434

prénommer Juan celui que chacun s'accorde à appeler Miguel, à défaut de connaître parfois tout autre détail supplémentaire de sa biographie. »¹

Cet éclaircissement montre bien que l'entrée de Miguel de Mañara dans le mythe de Don Juan se fait véritablement par la littérature et c'est cette dernière qui va ensuite, à son tour, infléchir et modifier sa légende propre. Cette situation est d'autant plus intéressante qu'elle est relativement rare ou, du moins, beaucoup moins fréquente que l'imprégnation inverse d'une œuvre littéraire par des éléments légendaires ou mythiques.

Tout porte ainsi à croire que ce que Mérimée a souhaité présenter comme la confusion de deux traditions autour de la figure de Don Juan n'ait été en fait que l'évolution parallèle de deux légendes distinctes, dont Piveteau se plaît à souligner, en outre, les « analogies structurelles » :

« Outre le fait qu'à bien des égards la légende de Mañara apparaît non pas intégrée, mais parallèle à celle de Don Juan, et partageant avec cette dernière de simples analogies structurelles, nous retiendrons enfin que l'examen des sources sévillanes les plus crédibles de l'époque romantique tend à mettre sérieusement à mal l'argument mériméen sur l'existence d'une tradition de confusion des deux légendes vers 1830. »²

Cette similitude de structure explique, comme nous l'avons évoqué plus haut, la facilité avec laquelle cette idée d'une assimilation antérieure entre les deux personnages a pu se répandre avec succès à la suite de Mérimée. D'ailleurs, la façon dont le Père Granero décrit la composition de la légende mañaresque, dans certains de ses propos cités par Olivier Piveteau, semble d'autant plus intéressante qu'elle nous aide aussi à comprendre la fortune qu'a rencontrée la cristallisation du mythe de Don Juan dans la figure historique de Mañara :

« C'est là un exemple typique de ce que nous pourrions appeler la réincarnation des mythes. Une fois perdue ou oubliée la base historique et réelle d'origine, les vieilles traditions et légendes d'un peuple ont besoin de revêtir la dépouille d'un personnage pour maintenir leur vitalité et leur consistance. Et c'est alors que les réminiscences poétisées et sublimées de ces éléments anciens sont amalgamées, fondues et solidifiées sous la forme d'un bloc unique avec des événements récents, auxquels elles prêtent leur mystérieuse auréole. »³

On pourrait même aller jusqu'à dire que la création du Don Juan de Marana renouvelle, une seconde fois, le même processus : si les circonstances historiques de l'existence du noble sévillan ont été amalgamées à des éléments folkloriques et transcendées par eux, pour donner corps à un premier personnage légendaire, ce dernier est, à nouveau, coupé de ses origines véritables et de ce qui lui reste de réalité, pour permettre sa rencontre avec d'autres invariants

¹ Ibid., p.435

² Ibid., p.558

³ Biographie de Miguel de Mañara par le Père Jesus María Granero, édition de 1963, p.4. Propos cités par Olivier Piveteau, op. cit., p.557-558

mythiques, issus, cette fois-ci, du mythe de Don Juan, qu'il va, à son tour, pouvoir incarner, tout en contribuant à le cristalliser et à le renouveler.

Mais, en prêtant ses traits et sa « dépouille », pour reprendre l'expression du Père Granero, à Don Juan, Miguel de Mañara rejoint aussi toute une préoccupation récurrente de la critique donjuanesque, celle de l'historicité de Don Juan. Micheline Sauvage déclare d'ailleurs, à ce propos, que Don Juan est bien trop vraisemblable pour ne pas être historique.¹ Ironie du sort, c'est une invention littéraire qui contribue avec le plus d'acharnement à lui tenir lieu d'origine historique, puisque, comme le rappelle Michel Berveiller, dans *Eternel Don Juan* : « aujourd'hui encore, bien des gens croient dur comme fer qu'un « Don Juan de Maraña » exista réellement et qu'il servit de modèle à Tirso de Molina pour sa pièce. »² Le héros fictif créé par Mérimée prend donc tellement de place dans l'imaginaire collectif que, non seulement, il devient une source d'inspiration majeure de la littérature donjuanesque, mais, en plus, il contamine la réception critique du personnage mythique. Ainsi, la certitude qu'un Don Juan de Maraña a bien existé débouche même sur l'hypothèse, en dépit de l'impossibilité chronologique, que Miguel de Mañara est, lui-même, le prototype de Don Juan. Olivier Piveteau rattache principalement ce processus au succès des *Ames du Purgatoire* et au talent de mystification et de falsification dont a su faire preuve leur auteur :

« On serait plutôt enclin à y voir l'aboutissement somme toute logique d'un argument spécieux, mis en œuvre par le narrateur des *Ames du Purgatoire*. Tout en s'engageant, en effet, à ne rapporter de son personnage que ce qui lui appartient en propre, Mérimée compose un florilège d'épisodes qui non seulement n'ont rien d'authentique du point de vue de la biographie de Mañara, mais sont parés, en outre, de cette séduction particulière que leur confère le fait d'être des aventures donjuanesques des plus vraisemblables. »³

Cette adjonction de péripéties proprement donjuanesques aux épisodes issus de la légende de Mañara éveille d'autant plus d'échos qu'elle recoupe une tendance que l'on retrouve déjà dans l'entreprise biographique autour du personnage : la tentation d'exalter les désordres de sa jeunesse, pour faire mieux ressortir, par contraste, le côté spectaculaire de sa conversion et la sainteté de la suite de sa vie. Cependant, Olivier Piveteau ne manque pas d'alerter sur le total manque de fiabilité des témoignages qui attestent de cette jeunesse tumultueuse. Il met ainsi en lumière le caractère souvent rétrospectif de tels propos et la possibilité d'une reconstitution a posteriori d'un portrait qui semble entretenir plus d'affinités avec le développement

¹ « Plusieurs auteurs ont trouvé, dans les œuvres, don Juan trop vraisemblable pour n'être pas « vrai », c'est-à-dire historique. » (Micheline Sauvage, *Le Cas Don Juan*, op.cit. p.57)

² Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, op.cit., p.168

³ Olivier Piveteau, op. cit., p.472

ultérieur de la légende, au 18^{ème} siècle, qu'avec les chroniques sévillanes, contemporaines de l'existence du gentilhomme :

« Tout au plus, pouvons-nous ramener à de justes proportions l'évocations de « frasques » et « d'incartades » retentissant, en rappelant le silence absolu, sur cette période de la jeunesse de Don Miguel, de chroniques sévillanes, pourtant habituellement prolixes. (...) Rien n'exclut donc non plus que cette réputation de Miguel Mañara- méritée ou non, il ne nous est pas loisible d'en décider- ait pu survivre au souvenir, ou du moins à la reconstitution rétrospective de ses amis d'enfance. (...) Coïncidence ou non, nous devons bien admettre d'indiscutables analogies entre ce portrait haut en couleurs et la silhouette du personnage légendaire qui apparaît ensuite au 18^{ème} siècle et, à plus forte raison, dans la littérature, à partir du romantisme. »¹

Ainsi, s'il n'y a pas, à proprement parler, de donjuanisation de Mañara avant Mérimée, l'hypothèse d'une exagération des vices et des défauts qui ont pu être les siens avant sa conversion, dans le but de rendre cette dernière plus saisissante et plus exemplaire, n'est pas à rejeter. Or, parmi ces péchés de jeunesse, il est tout à fait possible d'inclure et, par la suite, de mettre en avant, des comportements susceptibles d'être, a posteriori, interprétés comme des caractéristiques donjuanesques. C'est d'ailleurs dans ce sens que l'on pourrait comprendre les propos d'Antoine de Latour, qui qualifie Miguel de Mañara de don Juan, et nous insistons bien ici sur la minuscule au mot « don », mais, en revanche, le distingue radicalement de Don Juan Tenorio, tel que le crée Tirso de Molina. Olivier Piveteau cite, à ce propos, un extrait des *Etudes* sur l'Espagne et sur l'Andalousie, que l'hispaniste a publiées, avant sa biographie de Miguel de Mañara :

« Il y a deux types de don Juan, et l'un et l'autre appartiennent à Séville. Nous avons longuement parlé du plus ancien, du plus populaire, don Juan Tenorio. Le second, personnage plus réel (il est avant tout historique), était un chevalier de Calatrava, appelé don Miguel de Mañara. Impie et libertin, il épouvanta ses contemporains de ses excès et de ses vices. »²

Cette citation est intéressante car elle pose la question de l'existence d'un type donjuanesque, d'une essence donjuanesque, pourrait-on même dire, et c'est par ce biais qu'elle réunit le personnage de fiction et la figure mi-historique, mi-légendaire. Ainsi, Miguel de Mañara, s'il ne peut être le modèle historique de Don Juan, n'en reste pas moins un exemple de donjuanisme, du moins dans la première partie de sa vie. Par ailleurs, ces propos, dont l'objectif semble être de bien rétablir la distinction entre les deux personnages, n'en confirment pas moins le caractère inévitable du rapprochement et le lien désormais très fort qui les unit. Olivier Piveteau ne manque pas de s'interroger sur l'ambiguïté du biographe :

¹ Ibid., p.336

² Antoine de Latour, *Etudes sur l'Espagne. Séville et l'Andalousie*, t.II, p.132. Propos cités par Olivier Piveteau, *ibid.* p.471.

« Si l'ambiguïté fondamentale qui le travaille avait contribué à accréditer, en dépit des dénégations apparentes, la thèse d'un Mañara donjuanesque ? Au portrait fortement stéréotypé et contrasté (d'abord un débauché, puis un saint) que le savant hispaniste a offert à son modèle, il faut joindre en effet l'insistant recours à des périphrases qui définissent Mañara par rapport au paradigme du *Burlador*, au point de mettre en péril le propos initial visant à distinguer nettement les deux personnages. »¹

L'un des passages, choisis par l'auteur du *Don Juan malgré lui* pour illustrer son analyse, illustre parfaitement cette attitude paradoxale. D'ailleurs, l'utilisation, par Antoine de Latour, d'une tournure hypothétique n'en alimente pas moins la confusion, tout en proposant une forme de relecture donjuanesque du personnage de Mañara :

« A voir Don Juan Tenorio si impétueux dans le mal, en se demandant ce que la passion ferait d'un tel homme, le jour où elle s'appliquerait au bien. Ce qu'elle en ferait, l'histoire de Miguel de Mañara est là pour nous l'apprendre. Sous ce rapport, on serait tenté de croire que ce n'est pas un autre don Juan mais don Juan rentré en lui-même, don Juan converti, don Juan redevenu chrétien. »²

Ce commentaire traduit bien la tendance à placer les deux personnages, en définitive, sur le même plan et à faire de Mañara un Don Juan repent et racheté, sans tenir compte du fait que le héros mythique, en tant qu'invention littéraire, se doit a priori de respecter les grands invariants du scénario, tels que les a fixés Tirso de Molina dans le *Burlador de Sevilla*. Cette donjuanisation de Don Miguel est d'autant plus tentante que les écrits de ce dernier et, notamment, son *Discours sur la Vérité* et son Testament, contiennent une dimension d'auto-accusation et mettent justement l'accent sur les crimes que le pêcheur repent se reproche d'avoir commis, durant ses années d'égarement. Ces propos, s'ils se placent, comme le met en évidence Olivier Piveteau, sous le signe de l'exagération, et comportent peut-être une part de pose³, n'en viennent pas moins alimenter, en dépit de leur manque de fiabilité biographique, la dérive de la légende de Mañara vers le mythe de Don Juan, au moment du Romantisme.⁴

Inversement, l'accumulation de vices et de crimes dont s'accuse Miguel de Mañara s'est pleinement intégrée, par la suite, à la littérature donjuanesque et certains auteurs n'ont pas manqué de s'en inspirer pour enrichir le scénario mythique et y trouver de nouveaux possibles narratifs. D'autres vont même jusqu'à attribuer certains propos et écrits célèbres du

¹ Olivier Piveteau, op. cit., p.472-473

² Antoine de Latour, *Don Miguel de Mañara. Sa vie, son Discours sur la Vérité, son testament, sa profession de foi*, p. 4. Propos cités par Olivier Piveteau, op. cit., p.473

³ Voir notamment op.cit., p. 348 : « ces prétendus aveux ne nous offrent rien de concret et ne nous permettent pas de tirer une quelconque conclusion sur la nature des fautes que s'imputait le vénérable *Hermano Mayor* au soir de sa vie, ni sur le mobile qui pouvait l'inciter à se présenter sous un jour si noir aux yeux de ses contemporains. »

⁴ Pour approfondir cette question, on pourra se reporter aux analyses d' O. Piveteau, op. cit., p.348 et...

personnage historique à leur héros de fiction.¹ Mais c'est surtout l'épithète choisie par ce dernier qui a remporté une étonnante fortune au sein de la production mythique, ultérieure au romantisme.

On voit bien, à travers cet exemple, la capacité du mythe à fédérer les éléments épars, qu'ils soient mythiques, légendaires, ou même historiques. Cette puissance d'intégration du mythe contribue à brouiller les frontières et à renforcer l'amalgame entre la figure de Mañara et celle de Don Juan.

Nous n'irons pas plus loin dans le débat qui oppose ceux qui cherchent à minimiser les désordres de la jeunesse du candidat à la sainteté et ceux qui, au contraire, pensent que l'humilité ne peut suffire à expliquer de tels propos, sans qu'il n'y ait, au moins, un fond de vérité dans les crimes confessés. Le remarquable travail d'Olivier Piveteau offre, sur ce sujet, une synthèse complète et claire des différentes hypothèses formulées à ce sujet. Nous retiendrons surtout pour l'heure un élément : le fait que cet autoportrait de Mañara contribue à faire de lui une figure de l'excès. En effet, la violence de ces accusations, fondées ou non, souligne une certaine forme de démesure qui s'applique, tout aussi bien, par la suite, aux « crimes de sainteté », pour reprendre l'expression de Joseph Delteil², qui caractérisent le pêcheur, une fois rentré en lui-même, dans la seconde partie de sa vie.

En effet, cette notion d'excès est présentée par Olivier Piveteau comme l'une des principales raisons du succès de la variante mériméenne du personnage de Don Juan et donc, plus largement, de l'amalgame entre la légende de Don Miguel et le mythe donjuanesque. Cette idée est fondamentale car elle met en avant un apport bien spécifique de l'interprétation romantique du personnage, qui laisse des traces durables dans les réécritures mythiques contemporaines, que nous étudierons par la suite. Ainsi, la prompte donjuanisation de Mañara et la fortune littéraire de cette dérive du mythe relèveraient de deux facteurs principaux : l'« attrait de son incontestable historicité »³ et, surtout, le fait que ce dernier apparaît comme une figure de la démesure :

« Mon hypothèse est la suivante : il y avait dans cette nouvelle interprétation du mythe une caractéristique qui pouvait apparaître à la fois comme l'essence même du donjuanesque et comme un argument éminemment apte au développement narratif et à la mise en scène dramatique. Cette

¹ Nous reviendrons sur cette utilisation dans la partie suivante car son étude implique de pénétrer plus avant dans l'étude des textes littéraires. Contentons-nous pour l'heure de ne citer qu'un exemple, particulièrement représentatif, de cette récupération : celui de Joseph Delteil dans son roman *Saint Don Juan*.

² Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.454 : « Il s'agissait pour lui d'atteindre dans la voie de l'expiation les même crime que dans la voie du péché. Il chercha des *crimes de sainteté*. »

³ Olivier Piveteau, op. cit. p.776

propriété qui désignait Mañara comme une incarnation plus que vraisemblable de Don Juan est la notion d'excès. »¹

Or, Don Juan est, lui-même, un héros de l'excès, de l'*hybris*, ne serait-ce que par le côté incontrôlable et illimité de son désir, que Molière a si bien résumé à l'acte I scène 2 de sa pièce². Les analyses de Camille Dumoulié, sur lesquelles s'appuie Piveteau pour sa démonstration, montrent bien à quel point cet éclairage est précieux pour saisir l'essence de l'amour donjuanesque.

D'ailleurs, il est fondamental de noter que, pour le psychanalyste, l'excès contribue à faire de l'histoire de Don Juan non pas une simple légende mais un mythe à part entière. On voit donc l'importance que prend, dès lors, cette notion dans la critique donjuanesque. L'excès contribuerait ainsi à la mythification du personnage et serait rattaché à ce que Camille Dumoulié nomme « l'économie du sacré » :

« Quoique inventée par le christianisme, l'histoire de Don Juan n'est pas une simple légende mais bien un mythe qui touche à deux éléments essentiels du sacré : le contact entre la vie et la mort, et le motif du double. Mais un autre élément mis en jeu par l'économie du sacré a fait se perpétuer le mythe jusqu'à l'époque moderne : l'excès, dont on peut dire qu'il inscrit Don Juan dans la lignée des héros de la tragédie grecque, coupables d'*hybris*, et qu'il constitue aussi, dans un monde désacralisé, une expérience subjective du dépassement des limites dont les dieux étaient les gardiens. »³

Cette relation entre sacré, double et excès est particulièrement intéressante pour la question qui nous intéresse ici : les raisons qui ont contribué à faire de Miguel de Mañara une figure donjuanesque par excellence. En effet, Jean Rousset mettait déjà en avant, dans son étude *Le mythe de Don Juan*, le rôle du Mort, et donc du sacré, pour la constitution de l'histoire de Don Juan en mythe. De son côté, Otto Rank, dans *Don Juan et le Double*, soutient l'idée selon laquelle le scénario mythique s'inscrit, dès son origine même, sous le signe de la dualité :

« Nous trouvons donc dès le début, dans la tradition du folklore de Séville, deux personnages de Don Juan qui (...) ont été tout de suite confondus partiellement, de sorte que, dans des ouvrages ultérieurs, les différences entre ces deux héros disparaissent et que leur sort devient identique. En opposition avec le Don Juan Tenorio il existe, comme le fait remarquer Heckel, dans l'histoire du Don Juan de Marana, un réel fonds historique. (...) Constatons ici seulement le fait que le personnage de Don Juan entre dans la tradition comme un Double. »⁴

¹ Ibid., p.776.

² Molière, *Dom Juan*, acte I, scène 2, p.31 : « Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs : je me sens un cœur à aimer toute la terre ; et comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses. »

³ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.13

⁴ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, p.150-151

Or, ces deux dimensions se trouvent ici réunies et mises en relation autour d'un troisième pôle, celui de l'excès, ce qui permet de renforcer encore la cohésion et le dynamisme du système.

En effet, la notion d'excès est reliée au sacré puisqu'elle serait tout ce qui reste, dans un monde désacralisé, de l'essence même de l'héroïsme, tels que l'incarnait, notamment, la tragédie, avec l'hybris, qui constitue une offense aux Dieux. Mais on peut aussi établir un lien avec le motif du double : comme le souligne Otto Rank, c'est justement grâce à la présence de son double, la plupart du temps son valet, que Don Juan peut être totalement négatif et pousser ses vices jusqu'à l'excès :

« Il eût été impossible de faire du personnage de Don Juan ce chevalier frivole, sans conscience, n'ayant respect de rien, si Leporello précisément ne constituait pas la partie de Don Juan qui représente la critique, la peur, c'est-à-dire la conscience du héros. »¹

On voit donc bien en quoi cette analyse de Don Juan en tant que figure de l'excès permet de fédérer tous les ingrédients fondamentaux de son essence mythique. Or, si l'on reprend ces trois aspects (sacré, dualité, excès) et qu'on les confronte, cette fois-ci, à la relation qui unit Don Juan à Don Miguel de Mañara, on arrive bien à la conclusion d'Olivier Piveteau :

« A lire l'analyse du terme « excès » par Jean Starobinski, telle que la résume Camille Dumoulié, on ne peut s'empêcher de se demander jusqu'à quel point Mañara- sous son visage légendaire s'entend- ne correspond pas encore mieux que Don Juan lui-même à cette définition. »²

Il est, tout d'abord, indéniable que la légende de Mañara apporte au scénario mythique de nouveaux éléments, aptes à renforcer la présence du sacré, tels que l'anecdote de la rue du Cercueil et la rencontre du héros avec son propre enterrement. Ces deux épisodes constituent un versant important de la légende populaire de Mañara dans la tradition sévillane et deviendront, par la suite, des emprunts récurrents du mythe donjuanesque à cette dernière.

L'histoire de la Rue du Cercueil constitue ainsi, selon Olivier Piveteau, « un des motifs privilégiés dans les versions donjuanesques de la légende de Mañara »³. Il la présente comme un cas à part dans les aventures littéraires du personnage, en raison de son caractère biographique inédit. On la retrouve ainsi dans les épisodes racontés par la biographie du Père Cárdenas en 1679. Plutôt que de la résumer, nous pouvons emprunter à Olivier Piveteau la traduction qu'il donne de ce récit :

« Etant jeune, et avant de revenir à une vie rangée, il arriva que, passant une nuit par la rue dite du Cercueil, en cette ville de Séville, il sentit qu'on lui donnait un coup sur le crâne, si dru que cela le

¹ Ibid., p.158

² Olivier Piveteau, op. cit. p.777

³ Ibid. p.311

fit choir à terre, et, au même moment, il entendit une voix qui disait : « *Apportez le cercueil, car il est mort.* » Il se leva, troublé et hors de lui, n'osant poursuivre son chemin, et revint sur ses pas ; et il apprit par la suite que dans la maison où il se rendait on l'attendait pour le tuer ; d'où il reconnut que le coup avait été de la main de Dieu, et l'avertissement du ciel, l'un et l'autre ordonnés par la divine providence pour le sauver de la mort, qui immanquablement l'attendait. »¹

Mais la notoriété de l'aventure est également favorisée par sa localisation dans un lieu qui a déjà abrité plusieurs légendes populaires sévillanes. A ce sujet, Olivier Piveteau, lorsqu'il étudie la «topographie de la légende» mañaresque, va même jusqu'à placer la rue du Cercueil aux côtés de la Santa Caridad :

« Tout porte à croire en effet qu'il est un second foyer de développement de cette légende, à partir duquel le discours fabuleux sur Mañara a pu irradier d'autant mieux qu'il s'agit d'un quartier déjà riche en connotations fantastiques et superstitieuses. Je veux parler ici du quartier de *Santa Cruz*, et plus précisément de la Rue du Cercueil (*calle del Ataúd*). »²

Ainsi, la rue du Cercueil est un lieu qui est déjà entré en littérature et où s'ancrent plusieurs légendes et superstitions. Elle se prête donc parfaitement à l'épisode dont elle est le théâtre et contribue, par son aura, à en renforcer la portée symbolique et la résonance. Olivier Piveteau s'attarde même sur les affinités entre les connotations attachées à ce lieu et la figure légendaire de Mañara :

« Quoi qu'il en soit, cette rue du Cercueil, dont le nom si évocateur et l'exceptionnelle configuration pourraient donc avoir inspiré un romancier du 17^{ème} siècle antérieur à Don Miguel, semble également avoir été choisie tout exprès pour servir de décor aux aventures de celui qu'on considère parfois comme un mystique de la mort. »³

On peut donc dire que l'endroit se prête à l'émergence du surnaturel et de l'extraordinaire. Pourtant, cette dimension a pu gêner les tenants de la canonisation de Don Miguel qui ont préféré en proposer une interprétation plus rationnelle, en lui trouvant une explication psychologique ou en convoquant les connaissances de l'époque sur les hallucinations. Dans tous les cas, l'accent est mis sur les conséquences de l'aventures, plus que sur ses circonstances troublantes puisque ce qui se donne à voir, avant tout, ici, c'est le pécheur rappelé sur la voie de Dieu et qui va se jeter dans le repentir.

De plus, Olivier Piveteau émet quelques réserves sur le crédit à accorder au caractère biographique de l'épisode puisqu'il remarque qu'il n'est connu que par des tiers et qu'aucun des écrits de Don Miguel n'en fait le récit. De plus, il souligne qu'il existe des divergences entre la version du biographe, que nous avons retranscrite plus haut, et celle de Velasco, page

¹ Ibid. p.313

² Ibid. p.399

³ Ibid. p.404

de Miguel de Mañara, qui se présente comme un témoin direct de la scène. Or, là encore, la prudence est de mise car on ne dispose d'aucun élément confirmant sa présence, au moment de l'épisode. Les différences que l'on remarque entre les deux récits concernent, notamment, la chronologie puisque Velasco place la phrase avant la chute : on ne peut donc plus la mettre sur le compte du choc et de l'étourdissement et elle semble même en être la cause, en raison de l'émotion qu'elle provoque chez le jeune homme. Ainsi, la chute n'est plus liée à un acte de violence mais plutôt au saisissement, à l'effroi, ce qui accentue encore le côté surnaturel de l'anecdote.¹

Le second motif est celui de la rencontre du héros avec son propre enterrement. Le schéma narratif de l'épisode est le suivant : un héros pécheur, la plupart du temps sur le point d'enlever une religieuse d'un couvent, est averti par le Ciel en devenant le témoin de son propre enterrement et se jette alors dans le repentir.

Olivier Piveteau remarque, à son sujet, qu'il s'agit bien d'un élément populaire, qui fait partie intégrante de la tradition sévillane relative à Mañara, avant que celui-ci ne devienne un personnage littéraire.² Il s'agit d'ailleurs d'une légende répandue en Espagne et même en Europe, bien antérieure à la naissance du gentilhomme sévillan, puisqu'Olivier Piveteau en mentionne même des traces dans certaines croyances corses, au sujet de l'apparition des morts sous forme de rêves et de visions, ce qui montre bien l'origine celtique, et même préhistorique du motif.³

Cette légende archaïque est notamment reprise dans l'histoire de l'étudiant Lisardo, divulguée par le roman de Cristobal Lozano, et les nombreuses versions qui en ont été données à cette époque. Les deux personnages sont même, selon Piveteau, associés par la tradition populaire et légendaire, avant même l'entrée de Mañara en littérature :

« Or, de notre point de vue, ces sources folkloriques immémoriales ne semblent pas rendre compte seulement de la popularité de la légende de Lisardo, mais également de celle de Mañara, puisque tout semble indiquer qu'une tradition orale ait associé à ce personnage le même motif fantastique plus d'un demi-siècle avant que Mérimée n'en donne une version littéraire. »⁴

Cet épisode, totalement absent du corpus donjuanesque, avant l'apparition, dans le champ du mythe, de la figure de Mañara, rencontre, à partir du 19^{ème} siècle, un grand succès car il est un élément déclencheur spectaculaire et particulièrement marquant de la conversion radicale

¹ Pour le récit complet de Velasco et son analyse détaillée nous renvoyons à l'ouvrage d'Olivier Piveteau, *ibid.*, p.318.

² Voir Olivier Piveteau, *ibid.* p.417

³ Olivier Piveteau s'appuie notamment sur les travaux de Dorothy Carrington pour évoquer ce rapprochement, auquel il n'adhère d'ailleurs pas complètement. Voir Olivier Piveteau, *op. cit.* p.423.

⁴ *Ibid.* p.422

du héros. Nous verrons plus loin que ce motif peut aussi, au 20^{ème} siècle, faire l'objet de variations plus ou moins importantes, voire même d'un véritable détournement.¹

Olivier Piveteau attribue également la fortune de cette association d'un élément folklorique et légendaire à l'histoire de Mañara au fait qu'on trouve très vite des séquences narratives qui unissent la scène de l'enterrement et celle de la rue du Cercueil. Le caractère biographique du second épisode viendrait alors faciliter l'intégration du premier, en le faisant bénéficier de ce que l'on pourrait appeler, de façon certes anachronique, un effet de réel :

« Si l'on devait s'interroger sur les éléments qui ont pu favoriser l'association à l'histoire de Mañara du motif légendaire de la rencontre de son propre enterrement par un héros, c'est peut-être à ce type de séquence que nous pourrions nous intéresser : l'enchaînement avec l'épisode de l'enterrement d'un épisode énigmatique au cours duquel le personnage éprouve la sensation d'être frappé violemment, sans se découvrir aucun agresseur, voilà qui constitue une analogie troublante avec la présence dans la tradition sévillane de deux récits similaires : celui de la rue du Cercueil, et celui de la rencontre par Mañara de son propre enterrement. »²

Nous pouvons donc voir que la légende de Mañara apporte au mythe de Don Juan des épisodes à forte portée dramatique, qui contribuent au renforcement de la présence du surnaturel et du sacré. Pour ce qui est du motif du double, il est évident que le lien entre les deux personnages a pu très vite se concevoir sous le signe de la dualité et c'est d'ailleurs une interprétation proposée par Otto Rank dans son essai, puisqu'il propose de voir, en Mañara, un « Double moins connu du Don Juan », qui « représente probablement un type qui a dû exister à cette époque, qui se repent à temps de ses péchés et participe ainsi à la grâce divine. »³ Certes, cette assimilation de Mañara à un double historique de Don Juan est basée, chez Otto Rank, sur un postulat erroné, comme le rappelle Olivier Piveteau :

« Une erreur plus importante se rencontre chez Otto Rank (...) Le psychiatre autrichien semble avoir vu dans Miguel Mañara, prétendument « proche parent du personnage de Don Juan Tenorio », le double historique du *Burlador*. Tributaire, il est vrai, des analyses de Heckel (...), il fonde l'un de ses arguments sur l'idée erronée d'une assimilation précoce des deux personnages. »

Néanmoins, il reste pertinent de dire qu'une fois la rencontre entre les deux héros opérée, par l'entremise de la littérature et, notamment, de Prosper Mérimée, les deux personnages ont pu se confondre au point de devenir de véritables doubles. Cette idée de dualité pourrait même nous conduire à la dialectique, mise en place par Maurice Molho, entre le mythe (celui de Don Juan) et le contre-mythe (de Mañara, mis en place à des fins d'édification et d'exemplarité :

¹ Nous renvoyons pour cela à la deuxième et à la troisième partie de notre étude, consacrées à l'étude des versions littéraires du mythe.

² Ibid. p.419-420

³ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, p.151

« Ceci a tout l'air d'une falsification du folklore au bénéfice d'une propagande religieuse qui pourrait bien avoir forgé dans le champ même de [Don Juan] un excellent contre-poison contre la diabolique exaltation du Tenorio. On se trouverait donc en présence, avec Mañara, non d'un Don Juan, mais d'un anti-Don Juan, où le surnaturel intervient non pour éliminer le héros funeste, mais seulement pour le mettre en garde, et nous mettre en garde avec lui, contre l'oubli de Dieu. »¹

Certes, Olivier Piveteau souligne bien que cette hypothèse, quoique fort stimulante, reste, à l'heure actuelle encore, à confirmer ; mais nous pouvons néanmoins nous y arrêter un moment car, si elle manque de bases solides au niveau historique, elle n'en trouve pas moins des échos très intéressants, dès lors qu'on la confronte à l'évolution du mythe, à partir du 19^{ème} siècle. En effet, il est révélateur de noter que, à partir du romantisme, le mythe de Don Juan s'achemine vers un besoin, justement de sauver Don Juan. Or, Maurice Molho oppose Mañara et Don Juan par rapport à la place du surnaturel : mise en garde d'un côté, châtement de l'autre, c'est-à-dire rachat in extremis du pécheur ou refus catégorique de se repentir. Cette alternative apparaît, dans l'évolution du mythe, avant même sa rencontre avec la légende mañaresque : dans son exaltation de l'amour et de la quête d'absolu, le Romantisme ne pouvait manquer de porter un regard neuf sur Don Juan. Jean Massin mentionne d'ailleurs la continuité logique de cette relecture romantique du personnage, déjà annoncée par Hoffmann et poursuivie, ensuite à travers les versions successives, comme celles de Grabbe, Pouchkine ou Lenau. Cette première étape ne se traduit pas par la modification radicale de l'issue du mythe, à savoir la mort du héros. Mais la fin tragique se colore d'ambiguïté.

Chez Pouchkine, par exemple, le Commandeur est bien invité par Don Juan mais Camille Dumoulié note que « sous la pesanteur de l'étreinte, il finit par s'écrier : « Va-t-en, lâche ma main, laisse. » », pour préciser ensuite que « le caractère héroïque du personnage interdit de voir là une forme de lâcheté devant la mort. Ce retrait par rapport au défi peut alors sembler motivé par l'amour et le regret de perdre Anna. »² Mais la complexité du dénouement ne se laisse pas réduire si aisément, puisque le critique voit aussi, dans la mort du héros, « un acte de cruauté suprême envers Anna. » :

« Quels que soient les accents ou les tentations romantiques de la pièce, le mythe est sauvé, à la faveur d'un double suicide : celui de l'hypothétique Don Juan amoureux qui convoque le Commandeur à cet effet, celui de l'amour même dans l'abandon de la femme aimée. »³

On mesure bien la modification qui s'opère dans la psychologie donjuanesque : irruption, au sein du mythe, de l'amour pour une figure féminine, tentation du suicide mais aussi d'un

¹ Maurice Molho, *Mythologiques*, op.cit., p.22, repris par Olivier Piveteau, op.cit. p.486

² Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.168

³ Ibid. p.169

rachat par l'amour qui, même s'il arrive trop tard ici, n'en suggère pas moins qu'une autre issue est possible pour le héros mythique. La voie du suicide est reprise et poussée jusqu'au bout par Lenau, dans son poème dramatique. Mais, en parlant de « suicide sacrificiel », Camille Dumoulié insiste bien sur les paradoxes qui animent le personnage ici :

« Chez Pouchkine, déjà, Don Juan en appelait au Commandeur pour perpétrer le suicide de l'amour ; ici, il s'identifie à la figure du père imaginaire pour accomplir, en tant que tel, son suicide sacrificiel (...) alors qu'il souhaite mourir, il rejette l'idée du suicide comme n'étant pas conforme à son éthique de l'altérité. »¹

Du Don Juan amoureux ou altruiste, au Don Juan repentant et sauvé, il n'y a qu'un pas, que Mérimée, en s'engouffrant du côté de la légende de Miguel de Mañara, peut franchir. Olivier Piveteau met en avant cette transition, en la rattachant à ce qu'il nomme la quête d'un « idéalisme donjuanesque » :

« C'est dans ce contexte que surgit le Mañara romantique, venant proposer une sorte de justification de l'évolution annoncée par Hoffmann et poursuivie par les partisans d'un idéalisme donjuanesque, voire d'une conversion de Don Juan, comme l'a noté André Dabezies : « Du Don Juan qui rêve d'amour idéal à celui qui s'y convertit, le pas n'est pas inconcevable, autorisé par l'exemple de Miguel de Mañara ² ». »³

On peut ainsi dire que le croisement entre les figures de Mañara et de Don Juan ne fait que renforcer la tendance romantique du mythe, visant à conférer à la quête du héros une portée existentielle. Mañara ne fait que cristalliser des ingrédients qui étaient déjà latents, au 19^{ème} siècle, dans le canevas mythique : l'interprétation du désir donjuanesque dans le sens de la recherche d'un idéal, d'un absolu impossible à atteindre, et la possibilité pour le pêcheur de se repentir et de se sauver grâce à l'amour rédempteur de la femme. Par son mysticisme et sa conversion, Miguel de Mañara devient, non seulement, un exemple pour les « nouveaux » Don Juan, mais même un concurrent redoutable pour le héros mythique, tel que l'avait conçu Tirso de Molina. Olivier Piveteau énumère d'ailleurs les quatre « armes » qui rendent ce rival si puissant : son identité de personnage historique, qui lui confère une véritable épaisseur, sa réputation qui en fait un « prototype très vraisemblable de Don Juan », la « source d'inspiration providentielle » que représente sa légende pour les écrivains, en offrant, comme nous l'avons vu, de nombreux épisodes à forte portée dramatique et qui mettent en jeu, notamment, l'ingrédient surnaturel, et, surtout, « l'intérêt que peut représenter la conversion du personnage et la perspective de salut qu'elle offre désormais au séducteur, jusque là impénitent. Cette conversion paraît d'autant plus spectaculaire qu'elle serait le fait d'un

¹ Ibid. p.194-195

² André Dabezies, article « Faust et Don Juan », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, op.cit., p.401

³ Olivier Piveteau, op.cit., p.497

pécheur notoire, que nous voyons comparé significativement aux grandes figures de saints pécheurs de l'histoire de l'Eglise. »¹

Cette force de la légende mañaresque est telle qu'elle se poursuit après la période romantique et qu'elle continue à se faire sentir aux 20^{ème} et 21^{ème} siècles, alors même que le sacré et l'ingrédient surnaturel tendent à perdre de leur importance au sein du mythe, comme au sein de la société en général. Mais l'intérêt est surtout que l'on assiste à une réelle diversification des traitements possibles de cette influence mañaresque dans le scénario mythique. Ainsi, certains auteurs reprennent l'invention mériméenne d'un Don Juan de Maraña/ Mañara et proposent un héros hybride, qui emprunte aux deux figures de Mañara et de Tenorio (Joseph Delteil, Roger Fairelle). D'autres, défiant toute cohérence chronologique, font se rencontrer les deux personnages (Gonzalo Torrente Ballester, Roger Fairelle, chez qui Don Juan est même le propre fils de Don Miguel de Mañara, tout à fait donjuanesque lui-même d'ailleurs...). On trouve également parfois des Don Juan qui, sans faire de référence explicite au nom de Mañara, n'en sont pas moins imprégnés de l'influence de ce dernier (Azorin par exemple).

Mais ce n'est pas là l'unique trace de la postérité de la légende mañaresque. Celle-ci offre aussi au mythe une véritable ouverture, quant aux issues possibles pour Don Juan : le châtement, que Jean Rousset présentait comme l'élément fondamental du scénario mythique, se trouve en concurrence avec d'autres formes de dénouement. Bien entendu, on retrouve la conversion et le repentir, mais l'époque moderne se plaît aussi à désacraliser le rachat du pécheur, qui peut ne s'assagir que parce qu'il est trop vieux (Mounet-Sully), ou parce qu'il a rencontré l'amour véritable sous les traits non plus d'une femme mais d'un homme (Schmitt). Enfin, la dimension existentielle, introduite par le romantisme et renforcée par la composante mystique présente chez Mañara, trouve aussi son écho dans les réécritures contemporaines où elle peut, par exemple, entrer en résonance avec le constat de l'Absurde de la condition humaine (Anouilh). Ce dernier exemple, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir beaucoup plus longuement par la suite, est d'autant plus intéressant que le héros de Jean Anouilh, Ornifle évoque, tout au long de la pièce, par certaines de ses répliques, la théorie pascalienne du divertissement. Or, Olivier Piveteau souligne, de son côté, les fréquents rapprochements qui ont pu être faits entre Miguel de Mañara et Pascal, notamment par le biais des tableaux de Valdès Leal qui ont suscité, chez des auteurs tels que Maurice Barrès, dans

¹ Olivier Piveteau, op.cit., p.497-498

Du sang, de la volupté, de la mort, une comparaison entre les deux hommes.¹ Mais cette association ne se limite pas à la ressemblance physique puisqu'Olivier Piveteau mentionne également des propos de Camille Mauclair qui qualifie Don Miguel de « Pascal espagnol et horrifique ».²

On peut, dès lors, formuler l'hypothèse que l'influence de Miguel de Mañara n'est pas pour rien dans l'évolution de Don Juan vers un questionnement existentiel et métaphysique. Dans *Le mythe de Sisyphe*, Albert Camus lui accorde, d'ailleurs, une place, puisqu'il s'attarde sur l'image d'un Don Juan vieilli, retiré dans un couvent. Même s'il rejette la dimension édifiante de cette ascèse, il n'en reste pas moins que c'est bien la fin de la légende de Miguel de Mañara que ses propos nous évoquent en filigrane :

« J'accepte plus volontiers encore le récit de sa vie qui le fait s'ensevelir, pour terminer, dans un couvent. Ce n'est pas que le côté édifiant de l'histoire puisse être tenu pour vraisemblable. Quel refuge aller demander à Dieu ? Mais cela figure plutôt le logique aboutissement d'une vie toute entière pénétrée d'absurde, le farouche dénouement d'une existence tournée vers des joies sans lendemain. La jouissance s'achève ici en ascèse. Il faut comprendre qu'elles peuvent être comme les deux visages d'un même dénuement. »³

Un Don Juan plus spirituel, plus torturé, parfois enclin aux grands élans mystiques, voilà peut-être comment définir l'héritier de la rencontre entre le héros mythique et le personnage historique. Mais un autre élément fondamental émerge de cette évolution. En effet, nous avons vu que Miguel de Mañara fait l'objet de démarches visant à obtenir sa canonisation. Or, compte tenu de l'amalgame entre les deux personnages, il était inévitable de voir, tôt ou tard, le motif de la sainteté contaminer le mythe de Don Juan. Olivier Piveteau précise bien que cette dérive se fait tardivement et est surtout caractéristique du 20^{ème} siècle, ce qui la rend d'autant plus intéressante pour notre sujet :

« Mais, malgré la diffusion rapide et durable de l'assimilation de Don Miguel à Don Juan et l'acceptation généralisée du postulat selon lequel il aurait été le modèle du *Burlador*, la confiscation au profit de Don Juan de sa candidature à la sainteté n'a pas été immédiate et n'est intervenue ouvertement qu'à l'extrême fin du 19^{ème} siècle. Il semble bien d'ailleurs, une fois encore, que les Français se soient distingués en prenant l'initiative de cette glorification aux allures de provocation. »⁴

La dimension provocatrice de cette assimilation de Don Juan à un candidat à la sainteté est d'emblée mise en avant. Cet amalgame peut, tout d'abord, se révéler gênant du côté du procès en canonisation du Mañara historique, et les partisans de sa cause ne peuvent que déplorer

¹ Sur ce sujet, voir Olivier Piveteau, op. cit., p.652-653

² Camille Mauclair, « Don Juan ou Don Miguel », p.433, article cité par Olivier Piveteau, ibid. p.688

³ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, p.106-107

⁴ Olivier Piveteau, op. cit., p.500

l'intrusion, dans des démarches déjà compliquées, d'un invité aussi encombrant que Don Juan :

« De fait, plusieurs indices tendent à montrer que ce fantasma lancinant n'a pas laissé d'incommoder les maîtres d'œuvre de l'élévation sur les autels d'un serviteur de Dieu auréolé d'une légende si intempestive. »¹

Olivier Piveteau développe les problèmes liés à ce parasitage en prenant plusieurs exemples, notamment dans la presse, où certains articles, concluant hâtivement et abusivement à la canonisation prochaine de Don Juan, ont pu susciter des réactions très vives jusqu'au Vatican.²

Cette confusion, déjà vivement alimentée par les journalistes, est poussée à son terme par la littérature et le titre du roman de Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, est, à lui seul, emblématique de l'entrée définitive du motif de la sainteté de Don Juan dans le corpus des réécritures du mythe. Bien entendu, l'intégration, dans le scénario mythique, d'un élément aussi diamétralement opposé à l'image véhiculée, jusque là, par Don Juan, aura des implications importantes sur le plan littéraire, que nous aurons loisir de dégager plus loin, lors de l'étude des œuvres qui l'exploitent et le développent. Nous pouvons nous contenter de remarquer, pour l'heure, que cette nouvelle dimension vient contrebalancer une autre assimilation, plus ancienne et plus fréquente : celle de Don Juan et du Diable. Entre ces deux modèles antithétiques se déploie alors l'éventail des nouvelles figures du héros (pécheur repent, martyr de l'amour, mystique...)³. On mesure, dès lors, à quel point l'irruption de la dimension mañaresque dans le mythe de Don Juan a permis d'enrichir le champ des possibles et de dynamiser, de complexifier, aussi bien le système des personnages que la psychologie donjuanesque.

Cette esthétique du contraste qui caractérise donc, à partir du 19^{ème} siècle, et surtout du 20^{ème} siècle, les variantes autour du personnage de Don Juan, permet de faire se côtoyer, en synchronie, des « saints Don Juan », mais aussi des pécheurs endurcis, directement issus de Tirso de Molina et qui continuent à refuser toute possibilité de rachat, voire même des figures proprement diaboliques. On retrouve, une fois de plus, à travers ce constat, la thématique du Double. Selon Otto Rank, comme nous l'avons vu, Don Juan ne pourrait s'illustrer à ce point dans le mal sans la présence, à ses côtés, de son double moral, de sa bonne conscience, en la personne de son valet. Mais Jean Massin propose un autre prolongement à cette idée et voit,

¹ Ibid. p.505

² Sur ce sujet voir notamment Olivier Piveteau, *ibid.* p.505-507

³ Nous renvoyons, à ce sujet, au chapitre 4 de la présente étude : « Nouvelles figures du héros ».

dans la présence, cette fois-ci, de Mañara, auprès du héros mythique, la possibilité de dissocier encore plus radicalement les deux issues possibles du mythe : damnation d'un coté, conversion de l'autre :

« [Don Juan] s'ébroue et laisse à Don Miguel de Mañara, son sosie de chair et de sang historique, le monopole de l'édification des foules. (...) Désormais, à toutes les sollicitations impérieuses de l'affreux et ridicule Ange de pierre, le vrai Don Juan du mythe répondra invariablement, imperturbablement, comme le « damné » dans le *Rebelle* de Baudelaire : « Je ne veux pas. » »¹

Partant de l'idée que Don Juan repenté n'est plus Don Juan, Jean Massin voit, dans l'apparition de la figure hybride du Don Juan de Maraña ou de Mañara, la possibilité de conserver intacte l'essence donjuanesque, en évacuant du côté de ce double édifiant tous les éléments qui ne collent pas avec la définition première du héros mais qui se sont, au fil du temps, amalgamés au scénario mythique.

Quant à la présence du Diable au sein du mythe de Don Juan, si elle est déjà attestée dès la pièce de Tirso de Molina, dans laquelle le héros est, à plusieurs reprises, associé à Satan, elle se trouve, elle aussi, confortée aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles, c'est-à-dire après la coalescence du scénario mythique et de la légende mañaresque. En effet, Mañara, héros de l'outrance, comme nous avons pu le montrer, se qualifie de « pire homme qui fût au monde » et s'accuse, dans la première partie de sa vie, de crimes abominables, ce qui ne peut que favoriser la reprise, par les écrivains, d'une nature diabolique du personnage. Par ailleurs, comme nous venons de le dire, la délégation, du coté de Mañara, de toute la thématique du repentir et de la conversion, encourage à accentuer, en contrepartie, la noirceur des personnages inspirés du Don Juan Tenorio, jusqu'à, là aussi, parvenir à une certaine forme de diabolisation. Enfin, la rencontre, qui s'est déjà opérée, à cette époque, entre les mythes de Don Juan et de Faust, contribue à renforcer la place conférée au Diable, au sein du scénario mythique. Cette identification avec celui que Micheline Sauvage présente comme un « gémeau mythique et démoniaque » de Don Juan semble d'ailleurs préparer les succès ultérieurs des variantes mañaresques du mythe.

Il n'est pas anodin de noter, à ce sujet, qu'André Dabezies, qui a consacré sa thèse aux *Visages de Faust au 20^{ème} siècle*, voit, dans l'exemple de Miguel de Mañara, le facteur qui autorise la conversion de Don Juan à ce qu'il nomme « l'amour idéal » : « Du Don Juan qui rêve d'amour idéal à celui qui s'y convertit, le pas n'est pas inconcevable, autorisé par l'exemple de Miguel de Mañara »². Cette remarque, placée dans une entrée consacrée justement à Don Juan et Faust, opère le rapprochement entre les deux héros mythiques sous

¹ Jean Massin, introduction à *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.25

² André Dabezies, article « Don Juan et Faust » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.401

l'angle de la recherche d'un idéal : idéal de l'amour pour l'un, de la connaissance pour l'autre. Or, cette convergence des deux mythes ne pouvait manquer de se cristalliser dans la figure de Miguel de Mañara. Ainsi, la « faustisation » du mythe de Don Juan, évoquée par Théophile Gautier en 1847, dans des propos repris par Olivier Piveteau dans son étude¹, amorce la dérive romantique du mythe donjuanesque et trouve, dans la légende de Mañara, des éléments susceptibles de la favoriser. Inversement, elle explique aussi le succès qu'ont rencontré les réécritures mañaresques du personnage de Don Juan.

Cette affinité entre Miguel de Mañara et la figure mythique de Faust est, par exemple, illustrée par Milosz. L'analyse qu'Olivier Piveteau présente de son *Miguel Mañara* met ainsi l'accent sur les points de convergence entre sa pièce et le *Faust* de Goethe, dont il a d'ailleurs proposé une traduction :

« Plus proche du modèle de Goethe, dont il a traduit le prologue et le premier acte du *Faust* de 1808, Milosz présente un Don Miguel tiraillé à plusieurs reprises entre deux forces contradictoires : l'Esprit du Ciel (fin des 3^{ème} et 6^{ème} tableaux), d'une part ; trois esprits de la Terre (3^{ème} tableau) et l'Esprit de la Terre en personne (6^{ème} tableau), d'autre part. Bien que la ressemblance avec la scène analogue du début de *Faust* soit perceptible parfois au mot près (...) Milosz ne distingue pas véritablement l'Esprit de la Terre d'une figure méphistophélique à proprement parler, à la différence de Goethe. Dans la scène finale, ce personnage, assimilé au Calomniateur, soumet diaboliquement Mañara à une ultime tentation, à laquelle le saint moine se soustrait en citant les versets de la Bible. »²

Cette intrusion, au sein du scénario mythique, de « figures méphistophéliques » est clairement un apport du mythe de Faust au canevas donjuanesque. Bien entendu, cette évolution s'accorde à la sensibilité romantique et permet de concilier les deux extrêmes, si contradictoires, de la personnalité légendaire de Mañara : figure satanique d'un côté, pécheur repentant qui touche à la sainteté de l'autre. C'est ainsi qu'Alexandre Dumas, dans *Don Juan de Maraña ou la chute d'un ange*, met en présence deux anges attachés à la famille Maraña : un bon et un mauvais. Le démon est tenu en échec par l'ange, jusqu'à ce que Don Juan, réalisant la prophétie de son ancêtre, commette librement un crime. Le motif du pacte, qui rappelle évidemment celui de Faust, n'est pas ici le fait du héros mais on voit, néanmoins, que ce dernier, derrière une apparence de libre arbitre, reste relié à une forme de fatalité. On peut dire que l'entrée de ce nouveau type d'éléments surnaturels au sein du mythe renforce la présence du sacré et, partant de là, du tragique.

¹ Olivier Piveteau, op. cit. p.496 : « De nos jours, le caractère de Don Juan, agrandi par Mozart, lord Byron, Alfred de Musset et Hoffmann, est interprété d'une façon plus large, plus humaine et plus poétique ; il est devenu en quelque sorte, le Faust de l'amour ; il symbolise la soif d'absolu dans la volupté. »

² Olivier Piveteau, op. cit. p.795-796

On retrouve, au 20^{ème} siècle, ce motif du démon tentateur, avec des traitements très variés, chez plusieurs auteurs. Nous aurons d'ailleurs l'occasion d'en étudier quelques exemples dans les réécritures contemporaines qui composent notre corpus.¹ Mais le conflit entre le héros et une créature diabolique est le plus souvent intériorisé, mettant en lumière la dualité de l'homme, chez lequel s'affrontent des pulsions antagonistes, comme le remarque Olivier Piveteau :

« Troisième observation enfin sur l'influence, chez les auteurs étudiés, de la thèse hoffmannienne d'un conflit entre forces du bien et forces du mal en l'homme : il est manifeste que la plupart des auteurs ont choisi de privilégier les aspects les plus noirs, en faisant du héros, de façon plus ou moins marquée, une créature satanique, quitte à lui concéder *in fine* une spectaculaire métamorphose et un ardent repentir. »²

Cette trajectoire, clairement inspirée de l'existence que la légende prête au personnage historique de Miguel de Mañara, informe bien toutes les réécritures du mythe de Don Juan qui cherchent à s'inscrire dans la continuité du traitement romantique du héros. Nous pourrions nous demander plus loin si cette intériorisation de la lutte entre l'aspiration au Bien et à l'idéal et les pulsions négatives n'est pas favorisée par le passage du mythe à la forme narrative, qui permet à Don Juan d'accéder à l'introspection et facilite la complexification de sa personnalité, en lui donnant plus d'envergure et d'épaisseur, par rapport aux développements permis par le théâtre.

Mais la dualité entre Bien et Mal n'est pas la seule à mettre en lumière, dès lors qu'on entreprend de penser le lien qui unit Don Juan à Faust. Ainsi, Micheline Sauvage se plaît à multiplier les jeux de doubles entre les deux héros mythiques, afin de souligner comment le 19^{ème} siècle ne peut plus envisager l'un, sans immédiatement convoquer l'autre :

« Don Juan et Faust sont des gémeaux mythiques ; les preuves de cette gémellation sont nombreuses. Tantôt le Séducteur et le Docteur s'opposent comme les deux moitiés complémentaires d'un être double (...) Tantôt ils sont des incarnations d'une tendance unique en son essence ; alors les deux légendes s'influencent réciproquement (...) Tantôt, plus rarement, ils fusionnent en un héros unique (...) Tantôt, plus fréquemment, ils sont simplement pensés en association, et ce lien associatif même lâche est encore le signe d'une duplication de l'un par l'autre. »³

A cette première analyse, l'auteur ajoute ensuite une démonstration de la complémentarité qui lie, de plus, les deux personnages :

« Les deux héros ont d'ailleurs été pourvus, dès avant leur rencontre, chacun du complément mythique correspondant à l'autre ; Don Juan est intelligent, épris de clair savoir, il a une tête

¹ Voir notamment la partie du chapitre 4, consacrée aux « nouvelles figures du Diable ».

² Olivier Piveteau, op. cit. p.796

³ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.157-158

faustienne ; Faust est voluptueux, désireux d'amour, il a des sens et un cœur donjuanesque. Leur rencontre était préparée d'avance. C'est qu'elle était nécessaire à cause de leur complémentarité. »¹

Gémellation, fusion, association, duplication, complémentarité, les modalités de la rencontre des deux personnages sont diverses mais toutes mettent l'accent sur l'affinité étroite qui les unit. Or, cette proximité des deux destinées mythiques s'explique, selon Micheline Sauvage, par la présence, dans les deux cas d'une dichotomie qui est, somme toute, peu éloignée de la dualité entre Bien et Mal, évoquée plus haut, et que cette dernière nomme « l'ambivalence prince-démonie » :

« Tous deux appartiennent à l'ambivalence prince-démonie. D'une part, la seigneurie du sang et celle de la tête sont ici des équivalents mythiques. D'autre part, la démonie consiste pour les deux dans une tentative de divinisation de l'immanence, dans un choix de ce monde-ci contre l'autre, la carrière sensible et intelligible étant encore des équivalents mythiques (...) Pour les deux le choix diabolique s'opère en toute connaissance de cause, en toute lucidité, comme le thème prométhéen l'exige. »²

Sur le plan mythique, il semble donc y avoir une concordance parfaite entre les deux mythes puisque tous deux peuvent se ramener à la même situation existentielle : celle que Micheline Sauvage désigne sous le nom de « thème prométhéen ». Les deux héros illustreraient donc la même situation fondamentale et c'est de cette dernière qu'ils tireraient tous deux leur essence mythique.

Pourtant, leur rapprochement, s'il permet d'éclairer la nature diabolique de Don Juan est aussi, paradoxalement, à l'origine de ce que Micheline Sauvage présente comme un affaiblissement, un détournement, du mythe. Contrairement à Jean Massin, qui vante la cohérence de l'évolution romantique du personnage de Don Juan, cette dernière y voit une dérive, féconde sur le plan artistique mais regrettable sur le plan mythique :

« De la rencontre, le romantisme conclura que don Juan et Faust cherchent tous deux l'absolu, et que le héros unique s'appelle Faust quand il demande cet absolu à la science, don Juan quand il le demande à la volupté. A partir de là, don Juan pouvait dépouiller son « antique personnage de libertin frivole, sceptique, joyeux compagnon, pour devenir un amant tragique, tourmenté par d'inexprimables désirs, par des passions brûlantes et mortelles. » »³

En effet, la transgression prométhéenne appelle, selon elle, le châtement divin. Or, le romantisme s'attaque à cette nécessité de la damnation :

¹ Ibid. p.159

² Ibid. p.158

³ Ibid. p.159

« Il est arrivé en effet que le romantisme fasse mourir don Juan converti et sauvé, l'instrument du salut étant bien entendu Anna (...) Encore un coup de pouce, et don Juan ne côtoie même plus la damnation. La fatalité fait place à une déception morale. »¹

On sent, dans certaines nuances, la défiance de Micheline Sauvage à l'égard de la diversification, à partir du romantisme, des possibilités de dénouement. L'expression « coup de pouce », par exemple, suggère bien que ces arrangements du romantisme avec les invariants mythiques tendent à affaiblir le mythe dans son ensemble et à le dénaturer. Cette subversion est d'autant plus forte qu'elle trahit la nature démoniaque de Don Juan pour faire émerger, au contraire, une dimension presque angélique : « La liste, qui exprimait la démonie même de Don Juan, devient angélique dès qu'elle provient d'une telle nostalgie. »² Pourtant, cet idéal semble voué à l'échec, en vertu d'une étonnante résistance du mythe à ce détournement :

« Le Don Juan angélique est un rêve du romantisme que celui-ci n'a pas réussi à vraiment incarner. La Statue ne veut pas s'en aller (...) comme s'il y avait conflit entre le romantisme et le mythe. »³

Ce conflit explique peut-être le besoin de recourir à la caution d'un exemple, au sens fort du terme, tel que Miguel de Mañara, pour faire émerger un nouveau Don Juan qui pourra répondre à ces attentes romantiques de rédemption et même de sainteté. Le constat de Micheline Sauvage nous invite alors à réfléchir sur cette relation entre la relecture faustienne du mythe de Don Juan et sa scission en deux branches : celle issue du Tenorio, qui refuse de se laisser happer par cette dérive, et celle qui, au contraire, absorbe, dans une même démarche syncrétique, des éléments mythiques appartenant à Faust et des éléments légendaires rattachés à Mañara.

La faustisation du mythe de Don Juan conduit donc à une dégradation de ce dernier. La raison en est peut-être que la situation mythique à laquelle sont confrontés les deux héros n'est pas aussi ressemblante qu'elle le paraît de prime abord. C'est du moins l'hypothèse de Camille Dumoulié. Pour lui, en effet, le pacte conclu par Faust est « antidonjuanesque à deux titres au moins ».⁴ Or, si l'on confronte cette affirmation aux propos de Daniel-Henri Pageaux, cités plus haut, le pacte de Faust est, justement, au même titre que le châtement pour Don Juan, une « situation fondamentale » qui permet de conférer à l'histoire des deux héros une

¹ Ibid. p.161-162

² Ibid. p.161

³ Ibid. p.161

⁴ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.215.

dimension mythique.¹ Opposer Faust à Don Juan autour du pacte revient donc à souligner qu'il s'en éloigne par l'élément même qui le constitue en tant que mythe et que les deux situations existentielles auxquelles sont confrontés les personnages sont, contrairement à ce que suggère Micheline Sauvage, radicalement différentes.

En concluant le fameux pacte, Faust montre qu'il croit en la parole donnée, foi que Don Juan réfute complètement, comme l'illustre l'acharnement qu'il met à décevoir toutes les attentes et à n'accomplir aucune de ses promesses, en premier lieu lorsqu'il s'agit de promesses de mariage. Camille Dumoulié souligne également que Faust est « inscrit dans l'ordre de la loi et du père »², alors que Don Juan choisit le défi et la transgression à l'égard de ces mêmes valeurs, et c'est d'ailleurs dans ce sens qu'est, très souvent, interprété le meurtre du Commandeur, analysé comme la mise à mort symbolique du père.

Même lorsqu'il choisit le mal, Faust ne nie pas l'existence de Dieu ni l'amour qu'il continue, au fond de lui, à lui vouer et à attendre, en retour, de lui :

« Loin d'errer dans un au-delà du bien et du mal, il choisit le mal à la manière d'une revendication de la créature à l'égard de la promesse divine qui ne s'est pas réalisée. En ce sens, le pacte est moins l'expression d'un désir héroïque que d'une demande d'amour infinie adressée à Dieu, au Père. Aussi sera-t-il sauvé.»³

Ce motif du choix conscient et délibéré du mal, par un héros qui a, pourtant, foi en Dieu va contaminer certains des Don Juan contemporains, leur conférant ainsi des accents faustiens. Gonzalo Torrente Ballester le pousse d'ailleurs encore plus loin puisque c'est à pile ou face que son personnage choisit le Diable contre Dieu mais, une fois que le hasard a tranché, il revendique définitivement et complètement le parti du mal. Or, les dés sont pipés et, de la même manière que Camille Dumoulié voit, dans le pari dont Faust est victime, un « instrument de l'amour divin »⁴, de même Don Juan est, dans le roman espagnol, la proie des manœuvres du Diable, qui tire les ficelles et veut le pousser à choisir la damnation, alors même qu'il souhaiterait être libre de s'éloigner de Dieu, de se révolter contre lui, sans pour autant tomber dans les filets de Satan, ni se ranger dans son camp.⁵

Mais c'est, bien-sûr, avec la légende de Miguel de Mañara que l'itinéraire de Faust entre le plus clairement en résonance et ce sont donc avec les Don Juan inspirés, à partir du 19^{ème}

¹ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, p.95 : « Il est tentant, voire éclairant, de parler de « situations fondamentales » à propos d'un pacte avec le diable (Faust), d'un châtement (Don Juan), d'un sacrifice (Iphigénie), du non-respect de la mort pour Don Juan ou Antigone. »

² Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.216

³ Ibid., p.216

⁴ Ibid., p.216

⁵ Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.265 et... Nous reviendrons sur ce point, au cours de l'analyse consacrée à ce même roman, au chapitre 4.

siècle, par cette figure que les rencontres entre les deux mythes pourront se révéler les plus fertiles. Les propos suivants, tenus par Camille Dumoulié au sujet de Faust, pourraient ainsi parfaitement s'appliquer à la façon dont on a voulu lire l'existence de Don Miguel et, partant de là, à la nouvelle dynamique que certains auteurs ont cherché à insuffler au scénario donjuanesque, à partir du romantisme :

« Pour l'homme du pacte, tout finit par rentrer dans la foi d'amour et l'alliance symbolique : Marguerite n'a été perdue que pour devenir une sainte, l'errance du réprouvé ne fut qu'une longue épreuve initiatique sur la voie du salut. »¹

Cet épilogue pourrait tout à fait s'appliquer, par exemple, au *Saint Don Juan* de Joseph Delteil : la contamination du mythe de Don Juan par celui de Faust semble donc bien trouver des prolongements au 20^{ème} siècle, en particulier grâce à la postérité littéraire du personnage historique de Mañara.

Mais c'est surtout en termes de rivalité que la relation entre les deux héros mythiques pourra se poser : si le romantisme semble consacrer le triomphe de Faust et l'envahissement du mythe de Don Juan par des traits proprement faustiens, comment le 20^{ème} siècle repense-t-il ce rapport de forces ? Conserve-t-il invariablement à Faust sa prédominance ou tend-il, dans certains cas, à rétablir un équilibre entre les deux, voire à effectuer un renversement ? Car Don Juan est, avant tout, un séducteur. Or, Faust est séduit, au sens étymologique et fort du terme, de « seducere » (séduire mais aussi tromper, décevoir). De là à voir, en Don Juan, un double de Méphisto, qui séduit et trompe Faust, il n'y a qu'un pas, que franchit aisément Camille Dumoulié :

« Antidonjuanesque, ensuite, est la situation de Faust dans le pacte. Le vrai Don Juan, c'est Méphisto qui séduit Faust par une promesse de jouissance, dont il sait bien qu'elle ne peut être tenue. »²

On retrouve ici l'assimilation de Don Juan et du Diable et la confirmation que l'influence du mythe de Faust ne fait que faciliter ce processus de diabolisation du héros mythique. Mais on trouve aussi la situation inverse. Ainsi, dans le film de Marcel L'Herbier, *Don Juan et Faust*, c'est plutôt Faust qui est la figure diabolique et détourne Don Juan de sa quête d'idéal, représentée par l'amour d'Anna :

« Faust et son diabolique valet sont les responsables, et même les auteurs, de la « déviation » morale de Don Juan. Berné par le démon qui en outre trouble ses facultés mentales, Don Juan erre de femme en femme sans jamais oublier Anna ni son désespoir. »³

¹ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.216

² Ibid., p.216

³ Vincent Magnier, article « cinéma » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.190.

On note bien, dans cet exemple, une évolution dans le traitement des rapports entre les deux héros mythiques. La hiérarchie entre eux est également clairement affirmée en faveur de Don Juan puisque « le personnage de Faust sert ici à définir Don Juan, seul véritable protagoniste. »¹

On peut donc dire que le romantisme, en se focalisant sur la dimension métaphysique des deux mythes, met en avant la recherche de l'absolu et de l'idéal par les personnages, alors que le 20^{ème} siècle délaisse un peu cette lecture des deux situations mythiques pour les confronter à l'évolution de la société, de ses mœurs et de ses idéologies. Or, dans cette nouvelle approche, Don Juan et Faust ne sont pas traités à la même enseigne. André Dabezies souligne ainsi que Don Juan résiste beaucoup mieux aux récupérations idéologiques dont a pu être victime Faust : plus individualiste, il sait préserver sa liberté et le défi et la transgression restent les éléments principaux de son scénario mythique. Cela ne le met pas, pour autant, à l'abri des détournements mais lui permet, peut-être, de mieux conserver son intégrité et de demeurer à l'écart des contingences historiques et politiques, tandis que le mythe de Faust est ébranlé par l'histoire contemporaine de l'Allemagne et, notamment, par l'épisode du nazisme :

« Don Juan a-t-il échappé à cette idéalisation éperdue, ou du moins à cette nationalisation pire encore ? (...) Le personnage resterait-il trop profondément individualiste pour supporter une utilisation idéologique ? (...) Moins lié aux variations de la politique ou de l'histoire, il reste sans doute moins exposé à se voir réduit à une idéologie- sinon peut-être par une vision d'individualisme triomphaliste, qui préférerait gommer la Statue et le drame. »²

Cette question de la plus grande résistance de Don Juan à la récupération par l'idéologie, l'Histoire ou la politique est une des réflexions importantes, apportées par la relecture des deux mythes au 20^{ème} siècle. Pourtant, au moment d'une de leurs premières rencontres, dans le *Don Juan et Faust* de Grabbe, la symbolique de l'espace place, au contraire, Faust du côté du mythe et de l'intemporalité, alors que c'est Don Juan qui se retrouve ancré dans l'Histoire et la réalité sociale et politique :

« Le lieu de Faust est l'univers mythique, celui de Don Juan l'univers social et politique, prétexte à la satire dans la ville qui est le symbole de la chute des empires et de l'Histoire, mais aussi la ville des intrigues et des compromissions actuelles. »³

Cette opposition spatiale a pour corollaire la confrontation entre deux registres antithétiques : Faust appartient ici à l'univers de la tragédie, alors que Don Juan est plutôt du

¹ Ibid., p.190

² André Dabezies, article « Don Juan et Faust » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.403

³ N. Fernandez-Bravo, article « Grabbe » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.452

côté du comique et de la satire. De cette réunion découle la tonalité tragi-comique de la pièce, le mélange des genres venant renforcer, sur le plan formel et de l'écriture, le conflit qui oppose les deux héros et les deux mythes :

« Ainsi, l'ambivalence tragi-comique est liée à la réunion de Faust et de Don Juan. Don Juan et Faust se trouvent réunis dans un même désespoir, joyeux pour Don Juan, sombre pour Faust. L'expérience du vertige métaphysique et un univers voué au mal sans accession possible au stade religieux prôné par Kierkegaard coexistent en un assemblage disharmonieux pour exprimer un conflit sans résolution. »¹

Si le 20^{ème} siècle a pu proposer quelques variations sur la relation qui unit les mythes de Don Juan et de Faust, on retrouve néanmoins, de façon récurrente, cette idée de conflit entre les deux personnages. Héros de l'individualisme, pour reprendre l'analyse d'André Dabezies, Don Juan a besoin, pour préserver son indispensable liberté, de s'opposer à ce rival mythique et de se distinguer de lui.

Au terme de ces considérations, nous pouvons dire que l'évolution actuelle du mythe conserve la trace, aussi bien dans les œuvres littéraires que dans le champ de la critique, des relectures romantiques du scénario mythique, fortement influencées par la rencontre des deux figures de Faust et de Miguel de Mañara.

Micheline Sauvage voyait dans l'histoire de ce dernier la « mort du mythe » car « si Don Juan n'est sauvé que pour la mort, et non pour la vie, c'est que l'histoire de Miguel Mañara supprimerait jusqu'à la raison d'être de Don Juan Tenorio. »² Pourtant, elle précise, par la suite, que cette histoire nous permet de confronter ce qui est possible dans la réalité historique à ce qui ne peut advenir que sur le plan du mythe. Dès lors, Mañara permettrait justement à Don Juan de s'affranchir du carcan du possible et du vraisemblable pour pousser son destin jusqu'à ses extrêmes limites :

« La vie de don Miguel, parce qu'elle confronte au plein jour l'histoire avec le mythe et nous montre que la réalité historique est plus miséricordieuse que la réalité mythique, est extrêmement précieuse. Le cas Don Juan est un cauchemard né de l'obscur de nos âmes. En pleine lumière, le Tenorio doit avant la fin s'évanouir, se résorber, se convertir. En ce sens, ils ont raison ceux qui ont pris Miguel Mañara pour *le vrai don Juan*. Il est le vrai don Juan en ce sens qu'il est *le don Juan possible*. »³

La lecture du mythe de Don Juan à la lumière de Mañara est donc d'autant plus riche qu'elle nous fait prendre conscience de tous les enjeux de la situation donjuanesque et de sa force sur le plan mythique. Les avatars romantiques du héros mythiques, qu'ils soient inspirés

¹ Ibid., p.456

² Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.197

³ Ibid., p.197

de la légende mañaresque ou du mythe de Faust, peuvent ainsi être vus comme une exploration des autres possibilités qui s'offrent à Don Juan, afin de mieux goûter la force de ce dernier qui saura, face à toutes ces alternatives, invariablement, répondre « non ! »

B) Casanova : un autre concurrent historique de Don Juan ?

Si la confusion entre Don Juan Tenorio et Don Miguel de Mañara a rencontré une véritable fortune littéraire et a marqué durablement l'évolution et la réception critique du mythe, il est, en revanche, indéniable qu'elle est, avant tout, l'œuvre d'écrivains et, par la suite, d'érudits. Il est, au contraire, une autre assimilation qui a, certes, trouvé peut-être moins d'échos du côté de la critique et de la littérature mais semble rencontrer un fort impact dans l'imaginaire collectif et populaire : celle de Don Juan et d'un autre personnage historique, Giacomo Casanova. Mario Bois remarque, en effet, que « Plus souvent qu'on ne pourrait le croire, on entend cette question naïve : « Casanova et Don Juan, est-ce la même chose ? » »¹

Le langage courant est un indicateur du succès qu'a connu, et connaît encore, ce rapprochement, à tel point que l'amalgame entre les deux hommes continue à s'opérer, en dépit des nombreuses études qui se sont évertuées à les distinguer. Chantal Thomas le fait bien remarquer, lorsqu'elle affirme que « dans le langage courant traiter un homme de « Casanova » ou de « Don Juan » revient au même. »²

Quant à Michel Berveiller, il étend cette analyse à l'emploi des deux noms propres, non plus en français mais dans la langue italienne, ce qui permet de confirmer et de généraliser ce constat :

« Des distinctions subtiles, même pertinentes, ne sauraient prévaloir à mon avis sur cette simple observation linguistique : en Italie, quand on veut désigner le genre d'homme qu'on appelle chez nous « un Don Juan », on ne dit pas « un Don Giovanni », mais presque toujours « un Casanova ». »³

Pourtant, cette capacité du langage populaire à effectuer des raccourcis et à oublier ce qui sépare ou oppose les deux hommes cache, selon Micheline Sauvage, un certain nombre de différences fondamentales. Pour les cerner, elle recourt à la comparaison entre Casanova et l'autre avatar le plus fréquent du héros mythique, celui qu'elle nomme le « possédé de Don Juan » : Miguel de Mañara. Or, sa démonstration conclut à l'impossibilité de mettre Casanova sur le même plan que Mañara et de lui conférer la même dimension dans le champ mythique.

¹ Mario Bois, *La trilogie de Séville : Don Juan, Figaro, Carmen*, p.56

² Chantal Thomas, article « Casanova » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.156

³ Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p.124

Certes, parmi les trois différences qu'elle note, deux sont discutables, si on les confronte aux recherches d'Olivier Piveteau sur Miguel de Mañara, dont nous avons eu l'occasion de parler précédemment. Mais ces remarques présentent néanmoins l'intérêt de mettre en lumière les résistances de la critique à prêter à Casanova une dimension donjuanesque, réticences qui étaient totalement absentes, bien au contraire, en ce qui concernait Mañara. Ainsi, la confusion la plus répandue dans l'imaginaire populaire n'est pas du tout celle qui dispose de l'appui le plus solide dans le domaine de la réception critique du mythe.

La première objection soulevée par Micheline Sauvage est que Casanova n'aurait jamais souhaité se placer dans la lignée de Don Juan ni le revendiquer comme modèle :

« Premièrement, don Miguel, personnage historique comme Casanova, a, nous dit-on, expressément voulu *être don Juan*. Je ne me rappelle pas que Casanova, dans ses *Mémoires*, ait seulement mentionné le héros du mythe : la préoccupation donjuanesque est absente chez ce « don Juan ». »¹

Cette analyse mérite d'attirer notre attention à plusieurs niveaux. Pour la nuancer, tout d'abord, au sujet de Mañara, puisque nous avons pu voir, et il est important de le répéter ici, que rien n'atteste que le gentilhomme sévillan ait réellement, à un moment de sa vie, exprimé cette intention d'incarner Don Juan. Il s'agit, avant tout, d'un élément emprunté à la biographie romancée d'Esther Van Loo² et repris ensuite par de nombreux écrivains, comme par exemple, Dominique Ravennes³. Par ailleurs, l'emploi de l'italique montre à quel point Micheline Sauvage veut opposer ici l'essence donjuanesque (« être Don Juan »), le désir de donner corps au héros mythique, et l'emploi vulgarisé du nom propre, par le biais de l'antonomase, dans « ce don Juan ». Cette différence est renforcée par l'usage des guillemets, qui marquent en plus une prise de distance et indiquent bien que, pour l'auteur, Casanova est à peine *un* Don Juan. Robert Abirached montre, lui aussi, que Casanova n'est pas responsable de cette identification à Don Juan et que son existence toute entière s'est vécue sur le mode de la légèreté et de l'inconstance, au gré des aléas du hasard et des circonstances, sans aucune volonté préétablie :

« Il n'a pourtant rien fait que de se laisser aller et de jouer sans réticence les rôles que lui a proposés le hasard- prodige d'inconstance et d'étourderie, se faisant et se défaisant chaque jour, tête et poumons meublés d'images de lui-même. »⁴

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.53

² Esther Van Loo, *Le vrai Don Juan : Miguel de Mañara*. Editions SFELT, Paris, 1950

³ Dominique Ravennes, *On l'appelait Don Juan*, Robert Laffont, Paris, 1958

⁴ Robert Abirached, *Casanova ou la dissipation*, p.22

La deuxième réserve porte sur les interférences entre l'existence historique des deux personnages et l'évolution du mythe :

« Deuxièmement, don Miguel a, au moins dans la première partie de sa vie, réalisé don Juan assez pour qu'on soit tenté de croire, avec de bonnes raisons, que ses aventures ont par la suite interféré avec celles de la légende. »¹

Ici encore, il importe de faire la part entre les éléments biographiques avérés au sujet de Miguel de Mañara et les épisodes que lui prête la légende, sans qu'il soit possible de les vérifier totalement. Ainsi, comme nous l'avons vu, les deux emprunts principaux du mythe de Don Juan à Mañara, que sont l'aventure de la rue du Cercueil et le motif de la rencontre avec son propre enterrement, ne sont pas mentionnés dans les écrits de Don Miguel et ne sont connus que par des tiers, ce qui implique de les considérer avec précaution.

De Casanova, on connaît, avant tout, ce qu'il nous dévoile dans son *Histoire de ma Vie*. Certes, le corpus donjuanesque ne semble pas avoir emprunté textuellement d'épisodes à ces mémoires mais il n'est cependant pas impossible que certains traits du personnage soient venus influencer la façon dont les auteurs ont, par la suite, appréhendé leurs Don Juan. Par exemple, la récurrence de l'idée selon laquelle Don Juan est très heureux au jeu pourrait être inspirée de la destinée de l'aventurier vénitien et être une preuve de la contamination du mythe par la personnalité de Casanova. Chez Pierre-Jean Rémy, le héros se retrouve d'ailleurs confronté, autour d'une table de jeu, à un autre aventurier célèbre, contemporain de Casanova : le comte de Cagliostro. L'auteur souligne alors que Don Juan pressent bien, avant même de l'avoir identifié, l'affinité qui existe entre ce mystérieux personnage et lui-même.² Le Don Juan d'Yves Salgues, quant à lui, est même atteint de « jocusmanie »³, pathologie spécialement inventée pour lui et qui désigne l'addiction au jeu. Chez Gonzalo Torrente Ballester⁴, également, c'est dans un tripot que l'existence du jeune Don Juan bascule puisque c'est là qu'il tue le Commandeur, Don Gonzalo de Ulloa, dans un duel qui n'a pas pour motif le viol de sa fille (cette dernière ne sera séduite qu'après) mais l'accusation de tricherie au jeu.

Cette intégration, au sein du mythe de Don Juan, d'un trait emprunté à Casanova est facilitée par deux facteurs : le déplacement de la narration, au niveau chronologique, à une époque contemporaine ou postérieure par rapport à l'existence de ce dernier (Pierre-Jean

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.53

² Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.241 et...

³ Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.65 : « Epouvante des épouvantes ! Jean Brumaire – alias John Autumn – était atteint de jocusmanie. La psychiatrie (ou médecine des âmes) le rangerait donc dans la catégorie des jocusmaniques. »

⁴ Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.279 et...

Rémy situe son intrigue au 18^{ème} siècle, d'où la possibilité d'une rencontre entre les deux personnages, Yves Salgues transpose le scénario mythique dans l'entre-deux guerres, tandis que Gonzalo Torrente Ballester cultive un flou chronologique, avec plusieurs temporalités imbriquées les unes dans les autres) et le passage du théâtre au genre romanesque, qui se prête davantage à la multiplication des péripéties et des rebondissements, dont l'*Histoire de ma vie* offre d'ailleurs un exemple parfait...

Le roman de Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, illustre bien cette tendance à la complexification de l'intrigue et à la multiplication des coups de théâtre et on peut y recenser un certain nombre d'épisodes quelque peu « casanoviens » : emprisonnement par l'Inquisition et évasion rocambolesque, qui pourraient évoquer l'aventure de Casanova à la prison des Plombs, exil du héros, séjour dans un harem, passage par le Carnaval de Venise... Cette ressemblance entre le Don Juan de Roger Fairelle et Casanova est, par ailleurs, renforcée par une modification de la psychologie donjuanesque, dans laquelle on pourrait déceler certaines marques de l'influence du chevalier de Seingalt.

En effet, les études sur Casanova insistent sur l'importance, dans ses *Mémoires*, des larmes ; contrairement à Don Juan, qui se distingue par sa froideur, Casanova n'hésite pas à donner dans l'excès de sensibilité et à se laisser émouvoir jusqu'aux larmes. Ainsi, Félicien Marceau s'attache à montrer la violence des émotions éprouvées par le Vénitien :

« Cette sensibilité non seulement l'incline à la bonté, mais elle lui fait aussi éprouver avec une violence extrême toutes les surprises, tous les bonheurs, tous les chagrins et les moindres mouvements du désir. (...) Il apprend le mariage d'une jeune fille qu'il a aimée. « J'en pleurai de plaisir », dit-il (II, 1123) (...) Parfois ce sont de vraies parties de larmes. »¹

Cet excès de sensiblerie contribue à éloigner Casanova de Don Juan, même s'il faut faire la part de l'exagération purement littéraire dans ce genre d'évocations, en lien avec l'évolution des mœurs et des sensibilités au 18^{ème} siècle. Félicien Marceau précise bien, à ce propos :

« Faisons la part de l'exagération, du caractère gesticulant de notre héros, de son temps qui est propice aux attendrissements. Sainte-Beuve raconte qu'un jour Voltaire fondit en larmes pour avoir entendu une dame raconter ses malheurs et le lendemain il y paraissait encore. »²

Néanmoins, il est indéniable que Casanova fait preuve d'une grande spontanéité dans ses émotions, et qu'il n'a aucune réticence à les livrer à ses lecteurs, faisant part, sans aucune hésitation, du chagrin qu'il éprouve, par exemple, à être quitté par une femme, trait profondément anti-donjuanesque. L'exemple de la rupture avec Henriette est, à ce propos,

¹ Félicien Marceau, *Casanova ou l'anti-Don Juan*, p.98-99

² Ibid., p.99

tout à fait représentative de la différence qui existe, dans la façon dont les deux personnages appréhendent les relations amoureuses.

Or, cette émotivité peut, par moments, contaminer Don Juan et donner lieu à des épisodes dans lesquels les larmes du héros mythique se mettent à couler, élément qui était, jusque là, absent du mythe. Cette évolution traduit bien le passage de Don Juan par le 18^{ème} siècle puis par le romantisme, ainsi que sa rencontre avec Casanova. Cet infléchissement est favorisé par l'accès à l'introspection que lui offre la transposition du mythe à la forme narrative, notamment à la première personne du singulier.

On peut donc dire, pour répondre aux propos de Micheline Sauvage, que si l'existence de Casanova n'a pas réellement infléchi le scénario mythique, comme cela a pu être le cas avec le motif de la conversion, inspiré de Miguel de Mañara, en revanche, il est possible que certains romanciers contemporains se soient laissés imprégner, dans leur réécriture du mythe, par la confusion que l'imaginaire collectif entretient entre Don Juan et Casanova et aient prêté à leur héros des traits qui peuvent nous renvoyer à l'*Histoire de ma vie*.

Mais c'est, sans aucun doute, la troisième différence pointée par Micheline Sauvage qui peut se révéler la plus intéressante pour nous, puisqu'elle s'interroge sur la portée mythique de la destinée des deux personnages, pour en conclure que « la carrière de Don Miguel, contrairement à celle de Casanova, possède ce sens exemplaire qui se prête au mythe. »¹Cette idée d'une absence de dimension mythique dans l'existence de Casanova est très féconde car elle permet de cerner, a contrario, dans la situation donjuanesque, ce qui se prête à la mythification et les raisons pour lesquelles Mañara a pu, en tant que personnage historique, prendre part à ce processus d'intégration dans le mythe, alors que Casanova, lui, ne le peut pas.

Le premier problème est, peut-être, que Casanova est trop réel. On dispose de trop de détails concrets sur sa vie, ses goûts, sa personnalité... Il se dévoile dans ses mémoires, au point de ne plus laisser de place à l'imagination. Or, la prolifération anecdotique nuit à la transfiguration mythique : « Le monde de Don Juan est celui de l'imagination. Le monde de Casanova est celui de l'anecdote concrète. »²Au contraire, par sa récupération précoce par la tradition sévillane, Mañara a pu préserver cette dimension imaginaire et laisser dans l'ombre certains détails de son existence historique. De plus, pour parvenir au mythe, il faut justement sortir de l'Histoire, s'élever un peu, ce que fait Miguel de Mañara, déjà transfiguré par la

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.53.

² Ibid., p.48.

légende, mais pas Casanova : « [La carrière de Casanova] est enchaînée à l'histoire, dont pour devenir un mythe il faudrait justement qu'elle pût sortir. »¹

Deuxième difficulté : ce foisonnement se retrouve aussi dans la personnalité de Casanova. Or, le héros mythique, tel que l'illustre Don Juan, est tout d'une pièce, monolithique. Il se définit, comme nous l'avons vu, par l'excès. Là aussi, Casanova échoue là où Mañara, très mauvais puis très bon, réussit. En effet, le Chevalier de Seingalt n'est jamais enfermé dans une seule attitude : il se distingue par ses contradictions, son inconstance et sa complexité. Par exemple, il passe du libertinage et de la condamnation par l'Inquisition à des fonctions d'indicateurs pour cette même Inquisition, sans que l'on puisse réellement discerner la part de sincérité et d'hypocrisie dans ce retour de vertu, dans ce reniement de ses convictions et de son existence passées.

Félicien Marceau, qui déplore, d'ailleurs, cet épisode de sa vie, l'explique par l'inconséquence qui le caractérise :

« Je sais, il ne faut pas juger à la légère un homme accablé par le triple malheur de la pauvreté, de la vieillesse et de l'exil. Casanova voulait sa grâce. Il ne l'a obtenue qu'en rendant certains services. (...) Mais on eût préféré d'autres services et un moins mesquin reniement. Quoi, ce Casanova, auteur d'ouvrages appréciés, et qui écrit maintenant comme une lettre anonyme ? Ce débauché, ce joueur, cet international, cet homme qui faisait un détour pour rendre visite à Voltaire, le voilà qui dénonce quelques prostituées, un tripot, un lecteur des encyclopédistes et un homme assez osé pour s'entretenir avec un ambassadeur étranger. A la réflexion cependant, le trait le complète et confirme ce que j'ai dit déjà ailleurs. Casanova, au fond, n'a jamais su émanciper que ses actes, non son esprit. Un inconséquent, je l'ai déjà dit.»²

Une telle inconséquence est bien opposée à la détermination affichée par Don Juan, qu'il s'acharne à refuser toute possibilité de repentir ou, au contraire, qu'il s'y jette à corps perdu, pour tenter d'expié ses péchés. Si Casanova peut parvenir à un tel reniement de ses idées et de ses actes, c'est, tout simplement, qu'il ne se pose pas de questions et se contente de vivre, sans chercher à éviter ou à justifier a posteriori, ses contradictions :

« Sans qu'il ait jamais l'idée de se reprocher sa conduite, il ne songe pas davantage à l'ériger en exemple. Je crois que pour lui, plus simplement, cela n'a guère d'importance. »³

Ce refus de l'exemplarité est le troisième problème soulevé par Micheline Sauvage : le destin mythique doit être lisible, exemplaire, alors que l'existence de Casanova est irréductible à toute tentative de démonstration ou de recherche d'un sens : « C'est que la carrière du Vénitien (...) manque de sens exemplaire. »⁴C'est pour cette raison que Casanova

¹ Ibid., p.49

² Félicien Marceau, *Casanova ou l'anti-Don Juan*, p.143-144

³ Ibid., p.144

⁴ Micheline Sauvage, *Le Cas Don Juan*, p.48

reste un personnage historique et ne peut s'élever au rang de « situation mythique ». A l'inverse, la destinée de Miguel de Mañara revêt cette dimension d'exemplarité, au point même d'éclipser, par moments, dans certaines versions, le sens et le dénouement du scénario mythique initial.

L'écart entre la destinée de Casanova et la situation mythique de Don Juan est d'autant plus grand que, pour Micheline Sauvage, la situation donjuanesque est, par excellence, une situation prométhéenne. Or Casanova n'est pas, en dépit de ce que l'on a parfois voulu dire, un révolté. Ce motif de la révolte permet de comprendre la force de la situation donjuanesque et de donner à Don Juan sa place aux côtés d'autres héros mythiques qui ont su, avant lui, l'incarner : Lucifer et surtout, comme nous venons de le dire, Prométhée. C'est sur cette nature prométhéenne que Micheline Sauvage fonde l'héroïsme donjuanesque :

« Titanesque, don Juan est plus spécialement prométhéen (...) Prométhée est de la force et de la race des dieux, mais il a pris le parti des hommes. En cela, il fournit le modèle du héros, dont le sens réside dans un conflit entre deux mondes également réels : celui des Immortels et celui des mortels. Parce qu'il incarne ce divorce, don Juan aussi est un héros. »¹

Au contraire, Casanova n'est pas un Titan mais résolument un homme et il sait fort bien s'accommoder de la morale et des convenances de son époque. Il n'est pas du tout du côté de l'« ordre antagoniste », où Micheline Sauvage situe Don Juan et Prométhée : « L'ordre que Prométhée instaure est bien l'ordre *héroïque* tel que Don Juan nous l'a révélé ; c'est un ordre *antagoniste*. »² Ainsi, Casanova se sent à l'aise avec son époque, ses convenances sociales et même ses valeurs morales et religieuses. Il parvient à justifier ses actes, tout en ménageant ces différents codes, comme le remarque Félicien Marceau :

« Certes, dit Casanova en substance, j'ai beaucoup trompé mais quoi, je ne dupais que les sots et je ne faisais de tort à personne. Bien sûr (...) Dans ces conditions, bien entendu, il est inutile de croire à la morale. Personne ne croit aux règles du bridge. Il n'empêche qu'elles sont adoptées. En raison non de leur valeur en soi mais de leur commodité. Pures conventions. De même pour les principes moraux de Casanova. Il les accepte sans y croire. »³

Casanova s'arrange donc tout à fait des conventions de son milieu et de son époque. Il y est complètement intégré, d'autant plus que les normes sociales en vigueur au 18^{ème} siècle semblent, telles qu'il les présente, excuser ses conduites et même, dans une certaine mesure, lui donner raison : « Et c'est cette même morale du temps qui permet à Casanova d'excuser toutes ses friponneries en disant : « je ne dupais que les sots. »⁴ Cet idéal social remplace la

¹ Ibid., p.156

² Ibid., p.156

³ Félicien Marceau, *Casanova ou l'anti-Don Juan*, p.59

⁴ Ibid., p.162

morale religieuse et prend plus de place dans la société qu'il fréquente : « La morale sociale, mondaine, se substitue à la morale religieuse. Nous avons affaire ici à une morale « du milieu ». Il s'agit d'être « régulier ». »¹

Don Juan, au contraire, a besoin de la religion pour pouvoir s'y opposer et conserver son besoin de révolte et de transgression : « Le mythe prométhéen qui est, avant le mythe de la révolte, le mythe de l'homme qui veut devenir Dieu, ne peut pas plus que lui s'accommoder de la mort de Dieu. »²

Non seulement Casanova n'est pas un révolté et ne veut pas supplanter Dieu, mais il ne cherche même pas à en nier l'existence ou à l'affronter. C'est là une autre divergence fondamentale avec Don Juan : les considérations religieuses ne sont pas absentes de l'*Histoire de ma vie* et, au long de son existence Casanova traverse plusieurs épisodes qui permettent de replacer la religion au cœur de ses préoccupations. Félicien Marceau note ainsi : « Ce n'est pas que Casanova soit sans religion (...) Le froc jeté aux orties, Casanova garde des préoccupations religieuses. »³ De son passage, même bref, par la carrière ecclésiastique (il a été, en effet, abbé entre 1739 et 1744), l'aventurier a donc conservé un fond de religion, que n'arrivent pas à chasser totalement ses affinités avec les idées des philosophes ou sa liberté de mœurs.

On retrouve ici le goût du personnage pour le paradoxe et les contradictions :

« Chrétien tolérant, chrétien fortifié par la philosophie. Nuances à noter. Elles révèlent les limites et les faiblesses de son christianisme. Casanova ne pratique pas. S'il met les pieds dans une église, c'est parce qu'il y a rendez-vous ou pour y voir du monde. »⁴

Cet « art de la nuance », pour reprendre l'expression employée par Félicien Marceau, est diamétralement opposé à l'attitude tranchée et radicale du héros mythique, pécheur endurci, qui se maintient dans sa position de défi jusqu'au moment de sa mort. C'est justement cette nature fluctuante, à la limite parfois de l'incohérence, que Micheline Sauvage juge incompatible avec la personnalité donjuanesque.

L'écart entre les deux personnages se mesure avec une acuité particulière à deux moments clés de leur existence. Leur mort, tout d'abord, diffère totalement. A la damnation sans appel de Don Juan répond la volonté affichée de Casanova de mourir en chrétien et c'est ce désir qu'il réaffirme, jusque dans ses dernières paroles : « Sur son lit de mort, il insiste : « Grand Dieu et vous tous, témoins de ma mort, j'ai vécu en philosophe et je meurs en chrétien. »

¹ Ibid., p.60

² Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.156

³ Félicien Marceau, op.cit., p.71

⁴ Ibid., p.72

Avec de grands gestes ajoute le prince de Ligne. »¹ On voit bien ici qu'il n'y a aucune incompatibilité, pour lui, entre le statut de philosophe et celui de bon chrétien. Pourtant, en matière d'irrévérence religieuse, Casanova a bien commis quelques actions dont Don Juan pourrait tout aussi bien se réclamer. Ainsi, les scènes dans lesquelles il séduit une religieuse à l'intérieur même d'un couvent ne manquent pas dans ses Mémoires et on pourrait bien les lire comme un exemple de transgression typiquement donjuanesque.

L'épisode de « C.C » et de « M.M » est, en cela, particulièrement intéressant. Philippe Sollers le qualifie d'ailleurs d'« un des passages les plus fameux de l'*Histoire*, laquelle comporte au moins deux romans excellents, et une centaine de nouvelles toutes plus réussies les unes que les autres. »² Casanova, âgé de dix-huit ans, séduit Catterina Capretta (C.C dans l'*Histoire*), une jeune fille de quatorze ans. Se considérant comme « marié devant Dieu » avec elle, il souhaite même officialiser cette union par un mariage réel. On note ici, au passage, une première opposition radicale avec Don Juan, qui n'utilise l'argument du mariage que pour arriver à ses fins et ne songe, en aucun cas, à honorer cet engagement par la suite. Le père de C.C refuse et l'envoie au couvent de Sainte Marie des Anges, où elle fait une fausse couche. Casanova n'abandonne pas pour autant sa jeune maîtresse et se rend régulièrement à la messe du couvent pour la voir. C'est là qu'il est remarqué par M.M (Marina Maria Morosini), religieuse de vingt-deux ans, séduisante, philosophe et esprit libre. Il succombe, bien entendu, à ses avances mais se trouve confronté, en réalité, à plus libertins que lui : M.M a déjà pour amant le cardinal de Bernis, figure célèbre de la diplomatie mais aussi du libertinage et a, par ailleurs, initié, entre temps, C.C aux plaisirs de l'amour saphique. Casanova se retrouve au centre de ce quatuor amoureux mais il est difficile de discerner, avec certitude, qui mène le jeu.

Si le fait de dérober une (et même deux...) religieuse à la clôture d'un couvent et de se poser, de fait, en rival de Dieu, peut faire penser à une situation typiquement donjuanesque, on note rapidement qu'en réalité Casanova n'a aucune prétention à défier qui que ce soit ou à bafouer les règles de la religion. Il est plutôt le jouet des circonstances et on peut même dire qu'il est plus manipulé que manipulateur dans cette histoire. Les mœurs dépeints dans ce passage sont radicalement différents de ceux contre lesquels s'inscrit Don Juan et, à en croire Philippe Sollers, le séducteur n'a, à cette époque, plus grand-chose à transgresser :

« Les religieuses vénitiennes, à l'époque, sont un vivier célèbre de galanterie. Un grand nombre de filles, pas religieuses du tout, sont là « en attente ». Surveillées, elles peuvent sortir la nuit en

¹ Ibid., p.72

² Philippe Sollers, *Casanova l'admirable*, p.117

douce, si elles ont de l'argent et des relations. Il faut rentrer très tôt le matin, avec des complicités. Les gondoliers savent cela, les Inquisiteurs d'Etat aussi. Il s'agit de moduler les écarts, pas de scandales, pas de vagues. »¹

En confrontant, de même, le héros mythique à des femmes qui n'hésitent plus à prendre l'initiative de la rencontre amoureuse ou feignent l'indifférence, voire la résistance, alors qu'elles tirent les ficelles de l'intrigue et n'attendent qu'une seule chose, leur reddition feinte, les auteurs contemporains peuvent être tentés de faire de leur Don Juan un Casanova... La lecture donjuanesque de *l'Histoire de ma vie*, toute erronée qu'elle soit, a donc cependant une postérité littéraire et aboutit, bien souvent, à une contamination du mythe par la personnalité et l'existence de Casanova.

En définitive, l'épisode de « C.C » et de « M.M » est tout à fait révélateur des particularités de la religion casanovienne et illustre parfaitement le constat de Félicien Marceau : « N'oublions pas qu'il est italien. C'est un pays où la foi la plus solide n'exclut point une certaine irrévérence ou du moins une certaine familiarité à l'égard de l'Eglise. »²

L'autre point de comparaison intéressant entre les deux personnages est le motif de la conversion. Nous avons vu, précédemment, que la rencontre avec la légende de Miguel de Mañara a permis de proposer au mythe une variante, dans laquelle Don Juan se convertit. Cette conversion revêt une portée proprement exemplaire et scinde l'existence du héros en deux parties antithétiques : la débauche puis le repentir, voire même la quasi sainteté. Casanova, lui aussi, connaît cette expérience de la conversion mais, chez lui, cette dernière perd son caractère exemplaire et unique. En effet, la conversion est réitérée à deux reprises et il ne s'ensuit aucun changement réel dans le mode de vie du personnage. Ce trait permet donc de confirmer sa nature foncièrement anti donjuanesque.

Félicien Marceau note ainsi : « A deux reprises, il se convertit (le terme ne vaut pas grand-chose en l'occurrence, mais les conversions dont il s'agit ne valent pas mieux) »³. Fait d'ailleurs significatif, la conversion est vue comme un état transitoire, passager, alors que, normalement, elle devrait amener un changement de vie radical et définitif : « Alors, dit Casanova, « je rougis d'avoir été la dupe d'un jésuite » et « je repris mes premières habitudes » (I, 607). La conversion est terminée. »⁴

La deuxième conversion est même poussée jusqu'au projet d'entrer dans un couvent : de passage à l'abbaye d'Einsiedeln, Casanova demande à s'y confesser et se laisse séduire par

¹ Ibid, p.123

² Félicien Marceau, op.cit., p.72

³ Ibid., p.76

⁴ Ibid., p.77

l'existence des moines, au point d'émettre le vœu de passer auprès d'eux le reste de son existence. Mais cette conversion n'a rien de métaphysique, et la façon dont Casanova conçoit son séjour parmi les moines semble dénuée de préoccupation religieuse : « Il me semblait que pour être heureux, il ne me fallait qu'une bibliothèque de mon choix. (...) Je ne voulais que la paix avec assez de liberté pour agir selon mes nouveaux goûts. » (II, 372) »¹ On est très éloigné ici de la conversion de Miguel de Mañara et, donc, de celle des Don Juan romantiques qui s'en inspirent... D'ailleurs, la résolution de Casanova ne survit pas aux quinze jours de réflexion proposés par l'abbé, comme le raconte Félicien Marceau :

« L'abbé, fort sagement, propose quinze jours de réflexion. Rentré à Zurich, Casanova, dès le lendemain, voyant quelques jolies femmes, convient qu'il leur aurait bien conté fleurette (...) Quelques jours plus tard, il rencontre « une jeune brune aux yeux bien fendus et à fleur de tête » (II, 376) (...) Adieu couvent ! (...) La conversion est oubliée, la « tentation diabolique » (II, 382) n'est plus qu'un souvenir. Casanova repart de plus belles pour de nouvelles aventures. »²

Non seulement, Casanova change promptement d'avis, mais son inconséquence le pousse à décrier le destin qu'il souhaitait embrasser avec ardeur l'instant d'avant : il traite les moines de fanatiques, les blâme pour leur sottise et qualifie de « tentation diabolique » l'idée qu'il présentait précisément comme une inspiration du bon génie pour le sauver.

Casanova retiré parmi les moines jusqu'à la fin de ses jours, l'image eût certes été plaisante. On peut se demander dans quelle mesure certains Don Juan, au 20^{ème} siècle, ne se souviennent pas de cet épisode de la confession et du séjour dans un cloître. Ainsi, Jacques de Bourbon Buset, dans *Confession de Don Juan*, met en scène un héros vieillissant, retiré parmi les moines, et à qui son confesseur a ordonné, pour se racheter, de consigner par écrit les péchés dont il s'accuse. Cette confession, écrite à la première personne du singulier, pourrait évoquer, jusqu'à un certain point, l'entreprise de Casanova, qui rédige ses mémoires. Du moins, la récurrence, dans les réécritures contemporaines du mythe, de ce choix de la narration rétrospective à la première personne pourrait s'analyser comme une contamination du personnage de Don Juan par celui de Casanova ou, tout simplement, comme l'emprunt, à ce dernier, d'un genre littéraire qui s'adapte bien à l'évolution du mythe au 20^{ème} siècle.

En effet, les Don Juan en question atteignent l'âge du bilan et sont confrontés à certains maux qu'a aussi connus Casanova : vieillesse, maladie, solitude, déboires sentimentaux... Leur démarche rejoint donc celle de l'écrivain vénitien sur plusieurs aspects : mise en ordre et en forme des multiples aventures amoureuses dans un récit chronologique qui leur permet de redérouler le fil de leur existence, analyse des pensées et des sentiments par le biais de

¹ Ibid., p.78

² Ibid., p.78

l'introspection, volonté de tirer des conclusions des aventures vécues, sur un ton parfois nostalgique, qui n'est pas exempt d'ailleurs, chez certains auteurs, de remords, fort peu « donjuanesques »... Ces nouveaux éléments redessinent la personnalité du héros mythique et infléchissent le scénario mythique.

Bien entendu, il est difficile d'affirmer que cette convergence entre les Don Juan contemporains et le personnage historique de Casanova soit le résultat d'une intention délibérée des auteurs. Nous pouvons plutôt en déduire qu'il y a, à partir du 20^{ème} siècle, agglutination, autour du canevas donjuanesque, de toutes sortes d'emprunts, dont certains proviennent, dans la continuité du traitement romantique du mythe, au 19^{ème} siècle, de la légende de Miguel de Mañara ou de la coalescence avec la figure mythique de Faust, tandis que d'autres résultent plutôt de la redéfinition du héros mythique sous les traits d'un libertin. Or, cet amalgame entre Don Juan et l'archétype du libertin doit beaucoup à la rencontre du mythe avec Casanova, dont on a voulu faire une figure emblématique du libertinage.

Nous verrons, un peu plus loin, que Don Juan ne se réduit pas au libertinage et, même, que cette association du héros à un personnage type de libertin n'est pas un trait présent dans la version initiale du scénario mythique, telle que la propose Tirso de Molina. Quant à faire de Casanova, à son tour, le parfait représentant du libertinage, cela ne peut se justifier que si on l'entend dans le sens dix-huitiémiste, qui réduit le terme au domaine des mœurs et de la licence amoureuse, mais est plus discutable si l'on remonte au mouvement libertin, tel qu'il était représenté, au 17^{ème} siècle, par des personnages tels que Théophile de Viau, Cyrano de Bergerac, ou encore le Dom Juan de Molière. En effet, comme nous avons pu le voir, Casanova ne cherche pas à défier Dieu et à transgresser les principes religieux et moraux de son époque. Il s'éloigne bien, en cela, du libertinage d'esprit. On peut même dire que, chez lui, la débauche et la liberté d'actions et de pensées n'exclut absolument pas, en surface du moins, la soumission aux règles que les véritables libertins s'attachent à récuser.

Félicien Marceau résume bien cette ambiguïté par la métaphore des « compartiments étanches » qui permettent à l'aventurier de concilier le respect d'une certaine forme de religion et de morale avec une conduite en total décalage avec ces mêmes valeurs :

« En fait, comme beaucoup d'inconséquents, Casanova vit à cheval sur plusieurs principes différents dont il se soucie peu qu'ils se contredisent. C'est un homme à compartiments étanches. D'un côté, sa religion, vague d'ailleurs. De l'autre, sa morale. Entre ces deux, on décèle déjà un décalage. Sa religion est chrétienne, sa morale est mondaine. Enfin, il y a sa conduite. Nouveau décalage. Le désordre romantique apparaît. Casanova est farci de contradictions. Il les accepte. »¹

¹ Félicien Marceau, op.cit., p.82

Casanova illustre donc l'évolution du libertinage au 18^{ème} siècle, évolution qui sera contrebalancée, à la fin du siècle, par des écrivains tels que Laclos et Sade qui, en réintroduisant la transgression et le défi, rendront toute sa force au terme. En effet, le chevalier de Seingalt ne correspond qu'à certains aspects de la définition du libertin, telle que la résume Michel Borne :

« Le mot libertin apparaît en français vers le milieu du XVI^{ème} siècle et désigne une secte protestante qui semble avoir développé des croyances à forte coloration naturaliste et matérialiste. Le terme va donc s'appliquer très rapidement, dès avant le XVII^{ème} siècle, à ceux qui refusent les dogmes et les commandements de la religion chrétienne, qui prétendent utiliser- de manière coupable- leur liberté pour s'affranchir des croyances et règles morales prônées par l'Eglise et la société. L'esprit fort- athée, déiste, ou tout simplement sceptique- et l'impie, déviants par rapport à la croyance ou à la pratique religieuses sont vite soupçonnés d'être également déviants par rapport à l'ensemble des exigences morales. C'est le débauché, l'épicurien – tant il est vrai que la libre-pensée et la liberté des mœurs paraissent inséparables dans une société où la morale repose exclusivement sur la religion. Progressivement et jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle, le second aspect va prendre le pas sur le premier, la licence morale, particulièrement dans le domaine de la sexualité, recouvrant l'essentiel de la notion de libertinage, sans toutefois évacuer totalement l'arrière-plan religieux, implicitement ou explicitement présent (même si le rapport religion-morale tend à s'inverser : au XVII^{ème} siècle, la morale ne peut être que la conséquence de la Foi ; au XVIII^{ème} siècle, l'exigence morale peut- éventuellement- déboucher sur une opinion religieuse.) »¹

Casanova illustre parfaitement cette évolution du libertinage vers la sphère amoureuse avec, pour corollaire, l'atténuation de la dimension religieuse et spirituelle. D'ailleurs, on retrouve bien, dans l'*Histoire de ma vie*, cette présence de la religion comme simple arrière-plan, pour reprendre l'expression de Michel Borne, puisque cette dernière se trouve reléguée à une fonction secondaire, effacée mais ne parvient néanmoins pas tout à fait à disparaître. Ainsi, on relève, dans les Mémoires, la persistance d'une foi en la Providence divine et la récurrence des évocations de ce que le narrateur perçoit comme des avertissements du Ciel. Ce motif de l'avertissement évoque, bien entendu, le scénario donjuanesque et permet de mesurer, une fois de plus, l'écart entre les deux personnages.

En effet, si les avertissements adressés à Don Juan correspondent à l'irruption du surnaturel (et les emprunts à la légende de Mañara viendront encore enrichir ce type d'épisodes), chez Casanova, ils sont beaucoup plus « physiologiques ». C'est dans son corps que le libertin est atteint à plusieurs reprises, puni, pour ainsi dire, par où il a péché. La thèse du châtement divin est donc en concurrence avec une interprétation plus rationnelle et plus triviale, alors que, pour Don Juan, c'est exactement l'inverse : le héros aimerait rationaliser et expliquer le surnaturel mais sa logique demeure impuissante et il ne parvient pas à le réduire à

¹ Michel Borne, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse. Littérature et musique*, p.14-15

ses explications. Or, le paradoxe est, justement, que Casanova tient compte, de façon temporaire, certes, de ces « avertissements », pourtant peu spectaculaires, alors que Don Juan, confronté à des prodiges autrement plus impressionnants, refuse catégoriquement de changer d'attitude.

Félicien Marceau résume bien cette façon qu'a le Vénitien de se convaincre qu'il est face à un message du Ciel et qu'il lui faut en prendre acte au plus vite :

« Il vient de se séparer d'une certaine Henriette avec qui sa liaison durait depuis quelques mois. Il en est accablé. Revenu à Parme, il s'alite, en proie à une langueur, une apathie complètes. (...) « Trois ou quatre jours après » (I, 594), il a repris goût à la vie, va voir une actrice. Il en retire un mal pire que le précédent. « Cuisants regrets » (I, 596). Or, pendant qu'il se soigne, voilà qu'il retrouve Valentin à La Haye, flamand et bigot, qui, entre deux potions, lui parle de Dieu. « Votre mal, lui dit-il, est une avertissement du Ciel. » Casanova n'est jamais fort difficile à convaincre. Il croit son dévot. »¹

La facilité avec laquelle Casanova se laisse convaincre par son compagnon est à l'opposé de l'attitude de Dom Juan qui, dans la pièce de Molière, par exemple, reste inflexible face aux arguments de Sganarelle. Pourtant, paradoxalement, il est tout à fait capable, une fois revenu de ce premier élan, de raisonner et de trouver des explications rationnelles à ses prétendues manifestations divines, ainsi qu'à son aveuglement. C'est même en termes pseudo-scientifiques qu'il revient sur l'épisode, pour en proposer, cette fois-ci, une interprétation physiologique et médicale :

« « Il n'est pas douteux (...) que ce changement de système dans ma raison ne fût l'effet de l'affaiblissement causé par le mercure. Ce métal impur et toujours malfaisant m'avait tellement affaibli l'esprit que j'étais comme hébété... Aussi pris-je la résolution de mener à l'avenir un genre de vie tout différent. » (I, 597) »²

On note la connotation très péjorative de ces propos et le recul critique avec lequel il considère, rétrospectivement, cette conversion. Cette impression est confirmée par la seconde citation relevée, à ce sujet, par Félicien Marceau :

« L'esprit suit le corps, dit-il plus loin, c'est prérogative de la matière. A estomac vide, je devins fanatique, et le creux que le mercure avait fait à mon cerveau servit de refuge à l'enthousiasme. »³

Ici encore, l'ironie est perceptible et Casanova se rapproche davantage de la dérision avec laquelle Don Juan pourrait considérer de tels prodiges.

¹ Félicien Marceau, op.cit., p.76

² Propos cités par Félicien Marceau, ibid., p.76-77

³ Ibid., p.77

Mais les contradictions qui l'animent sont telles que cette lucidité ne l'empêche pas, par ailleurs, de réaffirmer continuellement sa foi en la Providence divine, même dans des circonstances tout à fait inappropriées, comme le remarque Félicien Marceau :

« Ce qu'il tient de plus authentique dans son catholicisme, c'est sa confiance en la Providence. Il y revient souvent. (...) Il a même la simplicité de l'invoquer pour lui faire réussir les moins louables desseins. »¹

Le critique précise bien, à ce sujet, qu'il ne faut voir, dans cette attitude, aucune marque de défi ou d'hypocrisie. Casanova, contrairement à Don Juan, n'instrumentalise pas la conversion, pour mieux trahir et tromper. Cette sincérité l'éloigne définitivement du libertinage d'esprit :

« Un bon esprit coupable de transgressions, voilà une assez bonne définition de Casanova dans ses rapports avec la religion et la morale. Il plaisante les moines, nous l'avons vu, mais il serait navré que disparût la religion. De même, il viole la morale courante sans pour cela cesser de la révéler. Le péché de l'esprit ne l'a pas atteint. »²

Cette définition du personnage résume bien ce qui l'éloigne de Don Juan : si tous deux ne peuvent se concevoir dans un monde dénué de valeurs morales et religieuses, le premier s'en accommode et ne cherche pas à les contester, même s'il lui arrive fréquemment de les contourner, tandis que le second les nie en permanence et donne à sa transgression une dimension métaphysique de révolte et de défi.

Cette question du rapport de Casanova à la religion et à la morale nous a donc permis de mettre en avant sa nature inconséquente et contradictoire et de mieux éclairer l'analyse de Micheline Sauvage, qui lui refuse toute portée exemplaire et mythique. La destinée donjuanesque est cohérente et le conduit inexorablement au châtement. Celle de Miguel de Mañara est binaire, le repentir venant racheter les péchés de jeunesse. Rien d'aussi lisible chez Casanova : les conversions sont réversibles et renouvelables et l'itinéraire n'est jamais linéaire. Ce foisonnement est bien celui d'une existence humaine, prise dans sa succession de hasards et de contradictions mais pas celui d'une destinée mythique, telle que celle de Don Juan.

On peut dire, en somme, que Casanova illustre parfaitement l'affaiblissement de la notion de libertinage vers le seul domaine de la débauche amoureuse. Cette évolution s'accompagne de la perte de la dimension existentielle et métaphysique. En cela, il est clair que Don Juan ne

¹ Ibid., p.79

² Ibid., p.80

peut pas incarner Don Juan. Il ne pourrait être, tout au plus, qu'un don juan, avec toute la perte de substance mythique que sous-entend ce passage du nom propre au nom commun.

Or, les Don Juan qui entreprennent, au 20^{ème} siècle, leurs confessions et que mettent en scène des écrivains tels que Jacques de Bourbon Busset, Denis Tillinac ou Patrick Poivre d'Arvor sont, eux aussi, dès le titre, désignés par le biais de ce procédé d'antonomase, puisque le nom de Don Juan ne leur est attribué que comme un surnom, pour évoquer leur comportement amoureux et convoquer l'intertexte mythique. On a donc bien ici une trace de cette banalisation, qui traduit le passage du héros mythique au type, affaibli, du libertin de mœurs, du débauché...

Pourtant, il semble que, même dans ces circonstances, Don Juan résiste à l'amalgame avec Casanova car, comme nous aurons l'occasion de le voir au travers de l'étude de notre corpus, il n'abandonne jamais complètement sa révolte, et ce même lorsque les normes sociales et religieuses s'affaiblissent, au point de lui ôter la possibilité de les défier véritablement. En effet, la préoccupation existentielle demeure présente dans le scénario mythique et ressurgit sous des formes nouvelles, que nous nous attacherons à mettre en valeur.

L'attitude de Casanova à l'égard des règles et des principes de son époque s'applique aussi à sa manière de concevoir l'engagement amoureux. Chantal Thomas établit ainsi une différence radicale entre Don Juan et Casanova, par rapport à l'idée de la promesse donnée. On retrouve, en effet, chez ce dernier, la même politique qu'en matière de religion et de morale : pas d'affrontement frontal mais plutôt la volonté de contourner les difficultés. Au contraire, Don Juan ne fait des promesses que pour mieux les briser et passe son temps à cultiver l'art de la rupture de contrat. Chantal Thomas remarque également que Don Juan commence toujours par rompre un lien existant, en faisant renoncer les femmes séduites à une promesse qu'elles ont conclue avant de le rencontrer (foi donnée à un autre, vœux sacrés...). Il propose ensuite un nouvel engagement, qu'il brisera sans hésitation, à son tour, aussitôt le bénéfice retiré :

« En ce sens, il [Casanova] est, encore une fois, à l'opposé de Don Juan à qui les femmes ne se livrent qu'après avoir elles-mêmes osé l'acte de trahir. (...) Plus cette rupture est moralement pénible, plus sera fort leur attachement à la promesse de Don Juan et plus elles donneront prise au poison de sa trahison. Il y a, au contraire, chez Casanova, comme une terreur ou un total ennui de cet enchaînement de ruptures (...) Il ne demande pas une rupture de contrat, mais simplement de céder à une tentation immédiate et de s'abstenir, le temps d'un plaisir, de toute référence à la loi. Ni lui obéir, ni la transgresser : évoluer entre les mailles trop lâches de son filet, s'y faufiler, ou plus ironiquement, une fois la jouissance obtenue, faire quelques menus accommodages, et même ajouter une maille de plus... »¹

¹ Chantal Thomas, *Casanova, un voyage libertin*, p.209

Cette manière de négocier en douceur la rupture et même de raccommo­der, le cas échéant, les amants qu'il a, lui-même, séparés fait bien de Casanova l'opposé de Don Juan. Il se plaît d'ailleurs même à favoriser le mariage des femmes qu'il croise sur son chemin ou à leur assurer une situation matérielle plus confortable, quand il en a la possibilité, alors que Don Juan ne songe qu'à briser leurs engagements pour se les approprier, sans se soucier de leur avenir ou de la façon dont elles pourront se remettre de son départ.

On voit, dès lors, à quel point la place des femmes diffère entre le mythe donjuanesque et *l'Histoire de ma vie*. Don Juan nie la liberté féminine. Il n'y a pas de principe de réciprocité : il peut trahir autant de femmes qu'il le souhaite mais les femmes trahies et abandonnées sont, pour leur part, définitivement perdues aux yeux de la société. Casanova, au contraire, prône le libre échange des femmes mais, également, des hommes :

« Dans l'univers de Casanova, la liberté de déplacement est également le partage des femmes. Elle n'est pas le seul fait du seul séducteur qui, après s'être attaqué avec plus ou moins d'habileté et d'opiniâtreté à la vertu d'une femme, l'abandonne à la sédentarité de son existence et à la fixité de sa douleur. Qu'elle soit ou non aventurière de métier importe peu. Il semble que Casanova révèle en toute femme sa disposition à en jouer le personnage. »¹

Casanova serait donc un révélateur du désir féminin et conduirait ses conquêtes vers une forme de libération. De cette idée découle la possibilité, pour lui, d'être quitté : si les femmes deviennent les égales des hommes sur le théâtre du libertinage, elles peuvent donc tout aussi bien tromper et abandonner. Don Juan était toujours celui qui part. Casanova est, par moments, l'amant délaissé. La place accordée, dans ses *Mémoires*, à la figure d'Henriette est emblématique de cette évolution : dans cet épisode, c'est bien le séducteur qui est la victime passive et doit se soumettre à la volonté féminine. On peut se demander si l'effacement des divergences entre Don Juan et Casanova, à l'époque moderne, ne tient pas justement au fait que les versions contemporaines du mythe posent ce même problème de la modification de la condition féminine et confrontent le héros mythique à des personnages féminins beaucoup plus complexes, en fonction desquels le séducteur est bien obligé d'adapter son comportement. Face à cette évolution de la psychologie de ses victimes, Don Juan se retrouve donc dans des situations parfois analogues à celles de Casanova dans *l'Histoire de ma vie* : il peut être désormais quitté, joué ou égalé par les femmes. Le Don Juan moderne serait-il alors devenu un Casanova ?

Nous verrons, lors de l'étude de notre corpus, que cette redéfinition des figures féminines et de leur place dans le scénario mythique a un rôle prépondérant dans le devenir du mythe

¹ Ibid., p.208

aux 20^{ème} et 21^{ème} siècles. Mais l'épisode d'Henriette est aussi l'occasion de revenir sur une autre caractéristique anti-donjuanesque du Chevalier de Seingalt, caractéristique qui, elle aussi, viendra contaminer certaines réécritures modernes du personnage mythique. En effet, Chantal Thomas revient sur la demande d'oubli, gravée par Henriette sur la vitre de la chambre d'hôtel et y voit « un des principes de base de la politesse libertine (...) le simple rappel d'une clause implicite dans le cadre de la rencontre libertine. »¹Cette dimension de l'oubli est fondamentale pour le sujet qui nous intéresse, car elle permet de mesurer l'écart qui sépare Don Juan, aussi bien, de Casanova, que du libertinage tel que le pratique le 18^{ème} siècle, et avec lequel on l'a, très souvent, assimilé.

En effet, Don Juan, contrairement aux libertins, n'est pas dans une logique de contrat avec ses partenaires féminines. Il ne fonctionne pas dans cette dynamique d'oubli réciproque, étant donné que, dans ses relations, il est celui qui rompt justement toute forme de pacte ou d'accord tacite. Il est donc celui qui oublie mais n'est pas oublié par ses victimes et on ne peut pas lui appliquer la règle énoncée par Chantal Thomas, au sujet du libertinage : « Le libertin oublie spontanément et il est aussi facilement oublié. Ses agissements ne laissent aucune trace. »²Le héros mythique perd un peu de sa raison d'être dès lors qu'on attribue aux femmes la même liberté d'action et de mœurs que celle dont il dispose. Don Juan ne peut disparaître ainsi, sans laisser de traces dans le cœur de ses conquêtes. Le bilan récapitulatif de Sganarelle, à la fin du *Dom Juan* de Molière, montre bien que le personnage sème le désordre sur son passage et c'est seulement ainsi que peut s'assouvir son besoin de transgression, sans lequel, comme nous l'avons vu, il perd une grande partie de sa substance mythique. Ce droit à l'oubli, conféré aux femmes séduites, conduit à une redéfinition des relations entre Don Juan et les personnages féminins qui peuplent le scénario mythique. Or, cette évolution vers une plus grande réciprocité est fondamentale dans les réécritures modernes du mythe et entraîne de nombreuses conséquences, que nous aurons l'occasion d'aborder dans la suite de notre travail. Pour l'heure, contentons-nous de noter que le fonctionnement donjuanesque exclut, à l'origine, l'égalité des sexes, vers laquelle évolue le libertinage au 18^{ème} siècle et que Chantal Thomas énonce en ces termes, au sujet de Crébillon fils : « l'on conclut, en matière de manque de mémoire, à une exacte égalité des sexes. Chacun oublie autant, c'est-à-dire complètement. Car l'injonction *oubliez-moi* porte sur un oubli total. »³

¹ Ibid., p.229

² Ibid., p.230

³ Ibid., p.230

Une telle simplification des rapports amoureux ne risque-t-elle pas d'entraîner la mort de Don Juan et le libertinage des mœurs n'est-il pas, contrairement aux idées reçues, très éloigné, sur de tels points, du donjuanisme ? Casanova, quant à lui, est, face à cette exigence de l'oubli, encore plus opposé à la logique donjuanesque. Non seulement, il s'inscrit contre l'injonction à oublier, et l'entreprise même de rédaction des Mémoires illustre cette nécessité du souvenir, réactivé encore par l'écriture. Mais il est, en outre, par moments, victime lui-même, de l'oubli de la femme aimée qui, elle, applique les principes du libertinage et se détache de lui. Casanova s'éloigne donc du libertinage et, a fortiori, de Don Juan, qui se situe dans un présent dénué de toute mémoire.

On retrouve ici le paradoxe, si fréquent chez le Vénitien : il est, tout comme le libertin, incapable de demeurer fidèle à une femme et de résister à une nouvelle conquête amoureuse mais il lui est tout aussi impossible d'appliquer avec froideur la philosophie libertine et de ne pas se laisser aller à la sensibilité et aux sentiments. Casanova est un éternel amoureux, ce qui le fait renouer, au bout du compte, avec Don Juan, dont il pourrait reprendre la profession de foi, au début de la pièce de Molière. Les deux personnages se rejoignent donc dans leur spontanéité face au désir, dans l'élan qui les anime à chaque nouvelle entreprise amoureuse et qui les éloigne fort des stratégies d'un Valmont :

« Du libertinage, il refuse le système contradictoire avec l'émotion et le fond de pessimisme, clairement décelable chez Crébillon fils, par exemple (...) Casanova, de toute la vigueur de son appétit, s'insurge contre une telle perspective nihiliste mais aussi de toute la force d'une liberté qui le fait désirer être amoureux, dans le temps même où il se sait incapable de le demeurer. Contre l'interdit de la philosophie libertine, Casanova veut aimer. Il est suffisamment jouisseur pour cela et pour avoir reconnu que si la philosophie pose des normes au plaisir- en particulier à celui de « perdre la tête »-, il vaut mieux se passer de philosophie. »¹

Mais l'attachement de Casanova est plus profond que le désir donjuanesque, envolé aussitôt qu'assouvi. Ainsi, le départ d'Henriette est ressenti comme un épisode d'autant plus douloureux que la jeune française est l'une des figures féminines les plus importantes de l'*Histoire de ma vie* : « Henriette est particulièrement chère à Casanova, pour la force d'un désir amoureux dont elle concrétise l'une des figures les plus heureuses dans la dynamique des Mémoires. »²

Par ailleurs, si le fait d'être quitté, et, surtout, d'en concevoir de la souffrance, semble incompatible avec la psychologie donjuanesque, l'art de la rupture diffère aussi radicalement

¹ Ibid., p.233

² Ibid., p.235

entre les deux séducteurs et c'est même sur ce point que Chantal Thomas établit la distinction entre les deux personnages :

« Casanova a l'art des départs. Il sait prendre, ni trop tôt, ni trop tard, « le beau moment de partir ». Jamais prémédités, ses départs s'exécutent rapidement, à peine sous l'effet d'une décision. Cette légende suffirait à distinguer le système de Casanova (si l'on peut appeler système sa détermination à se laisser aller où le pousse le vent qui souffle) de celui de Don Juan. »¹

Au héros mythique, dont le départ se vit sur le mode de la fuite et déclenche les larmes et le désir de vengeance, Casanova oppose donc des modalités beaucoup moins tragiques, où chacun des deux partenaires tient son rôle, en vertu d'un accord plus ou moins tacite et en adéquation avec les conventions amoureuses :

« Il n'y a pas, chez Casanova, de départs tragiques. On y pleure souvent et en abondance, mais dans les limites de la courte nuit qui précède le départ et non sans surveiller son partenaire du coin de l'œil pour ne pas donner le ridicule de continuer seul trop longtemps. »²

Cette question du départ chez Casanova est d'autant plus importante qu'elle permet de réfléchir à une autre dimension essentielle chez lui : le rapport au temps. Or, cette question du temps est d'autant plus cruciale qu'elle entretient une relation problématique avec un aspect fondamental de son existence : l'écriture. Gilles Heuré, dans un entretien avec Chantal Thomas, met ainsi le doigt sur ce lien ambigu entre temps du libertinage et projet du mémorialiste :

« Dans le temps libertin, dont on dit que Casanova est un des personnages typiques, il y a une contradiction. Le temps libertin est celui de l'instant, celui dont on s'empare, dont on jouit et qui suggère aussi l'oubli. On se voit, on se quitte. Mais en même temps, Casanova écrit ses *Mémoires*, donc s'immerge dans le temps long : celui d'une vie et celui de l'écriture. »³

Chantal Thomas part de cette analyse pour éclairer la double contradiction entre mémoire et oubli et entre désir d'amour éternel et nécessité programmée du départ. Jouant sur les mots, elle en vient à résumer Casanova comme « l'oublieux qui n'oublie rien » :

« Quand il arrive dans une ville, il veut une histoire libertine, il s'y lance comme si elle devait durer toujours. Mais il sait qu'il saisira le bon moment pour partir. Il y a une sorte de double vision dans sa tête entre un temps infini, celui d'une nouvelle histoire, et une clause qui stipule qu'il puisse partir quand il le décidera. Il prenait énormément de notes et se souvient comme un maniaque, mais conserve la démarche délibérée de qui oublie. »⁴

¹ Ibid., p.206

² Ibid., p.210

³ Gilles Heuré, « Entretien avec Chantal Thomas » in « Casanova, Splendeur et misère d'un courtisan : Exposition à la BNF », *Télérama Hors série*, dir. Bernard Mérigaud, p.23.

⁴ Ibid., p.23

Cette réflexion sur le temps et la mémoire est d'autant plus intéressante qu'elle permet de mesurer l'écart avec Don Juan qui est le héros du présent et qui se caractérise par son absence de mémoire, le catalogue tenu par son valet étant la seule trace qui demeure de ses aventures et qui vient remplacer ses souvenirs inexistantes. Or, au 20^{ème} siècle, Don Juan accède à la mémoire et il le fait, souvent, à travers l'acte de narration : confession écrite (par exemple, chez Jacques de Bourbon Busset), autobiographies fictives (chez Denis Tillinac ou Patrick Poivre d'Arvor), récits enchâssés à la première personne du singulier (chez Pierre-Jean Rémy)... On peut, dans tous ces cas, se demander si cette nouvelle caractéristique des Don Juan contemporains n'a pas un lien éventuel avec le souvenir de Casanova et de ses écrits. Pour le moins, il est évident que ce nouveau traitement du héros mythique lui permet de tisser un nouveau lien avec le Chevalier de Seingalt. La parole donjuanesque tend alors à se rapprocher de la parole casanovienne : elle quitte sa dimension quasi exclusivement performative pour aborder l'étendue des possibles du champ narratif.

En effet, certaines études sur Don Juan s'attachent à souligner son utilisation virtuose de la parole et son pouvoir de manipulation. La pièce de Molière fournit en cela de précieux exemples, avec la scène où le héros éconduit Monsieur Dimanche ou celle où il parvient à séduire conjointement les deux paysannes, Charlotte et Mathurine. Le séducteur mythique est avant tout l'homme des modalités injonctives et des énoncés performatifs et on pourrait lui appliquer la phrase d'Austin au sujet des actes de langage : dire, pour lui, c'est véritablement faire. On assiste donc à une instrumentalisation de la parole.

Casanova est bien loin de cet usage pragmatique du langage et, pour lui, le désir ne se conçoit pas sans le plaisir de le dire, de le raconter. Chantal Thomas montre bien que cette démarche de Casanova est fondamentale pour ne pas faire de contresens sur lui. L'amalgame trop facile qui l'assimile à Don Juan conduit à le réduire à son nombre impressionnant de conquêtes féminines et à son talent de séducteur. Or, cette confusion entre les deux personnages contribue à leur banalisation puisqu'on ne retient que l'aspect qui les réunit, leur relation aux femmes, pour gommer ce qui fait leur spécificité :

« Le nom de Casanova ne s'adjectif pas. Il s'emploie comme *nom commun*. On traite un homme de *Casanova* ou, indifféremment, de *Don Juan*. En effet, « aimer les femmes », quoi de plus naturel, quoi de plus commun ? On n'interroge pas l'évidence même. »¹

Mais l'intérêt de Casanova est, justement, de s'inscrire dans ce silence et de confronter son désir et son amour des femmes à la question du langage :

¹ Chantal Thomas, *Don Juan. Un voyage libertin*, p.76.

« Ce « on », bien sûr, n'inclut pas Casanova qui s'est efforcé toute sa vie, non vraiment d'interroger cette évidence- l'évidence de son désir pour les femmes- mais de vouloir la parler et l'écrire, de la faire passer au crible du langage, de l'éprouver aux frontières des passages entre oral et écrit, et d'une langue à l'autre. Casanova n'accepte pas d'autres formes de non-dit que celles qui répondent ostensiblement au code de la rhétorique ou de la politesse. Ce qui est encore une façon de se situer dans la communication, de ne pas quitter cette « table d'hôtes » idéale à laquelle il convie ses lecteurs pour qu'ils y écoutent le récit de ses aventures. »¹

Casanova se distingue donc de Don Juan par cette place accordée au langage et à la narration, au sein même de ses entreprises amoureuses. L'existence du Vénitien ne peut se réduire à l'accumulation des femmes séduites car elle est, avant tout, l'occasion d'une réflexion sur l'écriture, sur la mémoire, sur le plaisir de se raconter et la nécessité de mettre en forme sa vie et ses aventures. Chantal Thomas rappelle d'ailleurs que cette dimension, pourtant fondamentale, est fortement gommée par la réception critique, qui vise à omettre l'écrivain pour ne retenir que le libertin, ce qui conduit à une représentation stéréotypée et vulgarisée :

« La reprise stéréotypique du nom de Casanova va dans le sens d'une banalisation de ses expériences : aucune n'aurait un intérêt singulier, c'est leur somme qui serait impressionnante. Ainsi, bien qu'il ne s'affiche pas comme péjoratif, l'usage courant du nom de *Casanova* aboutit, au même titre que l'adjectif de *sadique*, à la suppression d'un choix d'écrivain. Ce qui est radicalement gommé est « l'engagement » d'écriture qu'accomplit le mémorialiste et, réciproquement, la question que son travail pose à l'ensemble de la littérature. Lorsqu'on traite un homme de Casanova, on l'exclut de toute vocation véritable à l'extraordinaire (celle d'une écriture, celle d'une passion, celle de chaque instant). Au contraire, on désigne par là quelqu'un qui ne se distinguerait que par une sorte d'enthousiasme excessif pour la norme. (...) D'où, me semble-t-il, quelques caractéristiques propres aux spécialistes de Casanova, et qui ont contribué à lui former un destin dont la première particularité est d'éluder son existence littéraire. »²

L'assimilation, dans le langage courant, de Don Juan et de Casanova entraîne ainsi une vision réductrice et simplificatrice de ce qui fait leur singularité et leur originalité. Elle est pourtant symptomatique d'une porosité des frontières qui les séparent, porosité qui tend à s'accroître à l'époque moderne. Il n'est d'ailleurs pas anodin de voir, au 20^{ème} siècle, des Don Juan écrivains, qui se confrontent donc à certaines problématiques rencontrées par le mémorialiste lors de la rédaction de *l'Histoire de ma vie*. Cet accès de Don Juan à l'écriture et, par la même occasion, à la mémoire, modifie également le traitement d'un élément essentiel du scénario mythique donjuanesque traditionnel : le catalogue.

Rendu surtout célèbre par le *Don Giovanni* de Mozart et Da Ponte, le catalogue des femmes séduites est indissociable de l'image de Don Juan et, à lui seul, il symbolise et résume toute son existence. Tenu par le valet du héros, il est aussi, comme nous avons eu l'occasion de le

¹ Ibid., p.76

² Ibid., p.78.

dire, la mémoire qui lui fait défaut. Réduites à un nom sur la liste, les victimes du séducteur sont associées à une seule fonction : faire nombre. La structure accumulative exclut, à l'origine du moins, toute profondeur psychologique pour ces personnages féminins, qui disparaissent de la scène aussi vite qu'elles y apparaissent, le temps de succomber à la stratégie donjuanesque. L'énumération se prête d'ailleurs bien à l'origine théâtrale du mythe de Don Juan puisqu'elle permet de renseigner le spectateur sur la multitude des conquêtes féminines du héros, tout en en développant que quelques-unes, afin de pouvoir s'accorder aux contraintes de la représentation.

Casanova, quant à lui, s'inscrit dans une perspective toute différente. Chantal Thomas montre bien que la spontanéité du désir s'oppose, chez lui, à toute prétention accumulative :

« Casanova ne tient pas le compte de ses amantes. Il est trop foncièrement dans la dépense pour qu'à aucun moment ses amours dissipés fassent somme. Peut-être aussi qu'il n'a pas de domestiques assez fidèles pour assurer une telle comptabilité : ses valets sont aussi libertins que lui (...) Rien, ici, de ces univers parallèles et profondément incommensurables que représentent ceux de Don Juan et de Leporello : les chiffres chantés par Leporello sont un pont lancé au-dessus d'une séparation. Casanova ne compte pas, et personne ne compte à sa place. »¹

Le catalogue est donc aussi l'occasion de questionner le rapport entre Don Juan et son valet : dans le scénario mythique, le héros incarne l'altérité, la négativité absolue. La liste tenue par son serviteur est un peu la pièce à conviction qui fait état de ses péchés et c'est un regard de désapprobation ou, au mieux, d'incompréhension que ce dernier jette sur les agissements de son maître. Casanova évolue dans un monde bien différent, où la morale et la religion ont commencé à se relâcher et où le libertin n'est plus stigmatisé. C'est dans une ambiance de libertinage généralisé que se déroulent ses exploits et les valets ne sont pas en reste : « Entre maître et serviteur, la devise est du style « chacun pour soi », on vaque à ses affaires, à ses débauches privées, sans s'interdire, parfois, des croisements... »² Cette égalité dans le plaisir découle aussi du fait que Don Juan est aristocrate tandis que Casanova est roturier, la hiérarchie sociale n'est donc pas un argument de séparation radicale pour lui, contrairement au héros mythique qui, dans un premier temps du moins, reste cantonné dans la position du « grand seigneur méchant homme. »

Mais cette distinction entre les deux personnages s'affaiblit au 20^{ème} siècle : Don Juan n'est plus forcément noble et son valet est remplacé, dans certaines versions, par un simple employé ou un ami de longue date. La supériorité de classe tend donc à devenir caduque.

¹ Chantal Thomas, op. cit., p.25.

² Ibid., p.25

Par ailleurs, la transposition du scénario mythique dans le genre romanesque fait aussi évoluer le motif du catalogue, en lui permettant de prendre plus d'ampleur et des formes variées. Le passage à la narration rétrospective, à la première personne du singulier, contribue notamment à bouleverser l'économie de la liste et à rapprocher, sur ce point, Don Juan de Casanova. Ainsi, l'analyse que Chantal Thomas propose au sujet de l'*Histoire de ma vie* semble parfaitement s'adapter à certaines des versions contemporaines du mythe de Don Juan : « Il y a pourtant, dans ses *Mémoires*, sinon un effet d'addition, du moins la progression ouverte d'un catalogue. Au fil des voyages s'incarnent des visages, des corps de femmes-galeriers de portraits qui arrêtent, au passage, le visiteur. »¹

Toutes ces questions liées à l'écriture et à la narration nous suggèrent qu'à l'époque moderne les points de rapprochement entre Don Juan et Casanova se multiplient. La réception du mythe donjuanesque se trouve influencée par le souvenir de l'écrivain vénitien, mais l'inverse est tout aussi vrai puisque le personnage historique est sans cesse revisité et analysé au travers de son rapport avec le héros mythique.

C'est sous le terme de « faux frères »² ou de « frères ennemis contradictoires »³ que sont fréquemment désignés les deux personnages, dans la critique. Sans chercher à dresser une synthèse exhaustive de ces études, nous pouvons tenter de relever les points qui reviennent le plus fréquemment, dès lors que l'on entreprend une telle comparaison, afin de mieux comprendre, notamment, ce que l'amalgame avec Casanova peut apporter au mythe de Don Juan et comment cette rencontre peut infléchir le scénario mythique et la personnalité donjuanesque.

Un premier constat s'impose : les études sur Casanova qui s'attachent à le comparer avec le héros mythique semblent associer Don Juan avec un certain nombre d'autres représentants ultérieurs du libertinage, sans réellement prendre en compte sa spécificité et sans faire de distinction stricte entre les personnages historiques et les héros littéraires. Don Juan y apparaît donc, avant tout, comme l'archétype du libertin, par opposition auquel peut s'établir l'originalité de Casanova. Cet amalgame est particulièrement évident dans l'essai de Félicien Marceau : « Casanova dément Don Juan comme il dément les traductions ultérieures du séducteur espagnol : le Valmont des *Liaisons dangereuses*, le Lovelace de Richardson. »⁴ L'assimilation entre Don Juan et Valmont est, notamment, très présente, avec de permanents

¹ Ibid., p.25-26

² Jean-Daniel Baltassat, « Les faux frères », in « Casanova, Splendeur et misère d'un courtisan : Exposition à la BNF », *Télérama Hors série*, dir. Bernard Mérigaud, p.40

³ Félicien Marceau, *Casanova ou l'anti-Don Juan*, p.140

⁴ Ibid., p.146

glissements de l'un à l'autre : « Casanova aime la société, le théâtre, le jeu, les bons vins. Il est gourmand, voluptueux. Don Juan au contraire. Valmont ne boit pas. »¹ La confusion s'accroît encore par la suite puisque les analyses mêlent Casanova, Don Juan, Valmont, Lovelace..., passant sans cesse de l'un à l'autre :

« Que cherche Don Juan ? Non le plaisir, mais la victoire et qui dit victoire dit combat. La difficulté, loin de l'abattre, l'excite. Voyez la patience dont témoigne Valmont dans son siège de Mme de Tourvel, l'activité que déploie Lovelace pour séduire Clarisse. Casanova, lui, se lasse tout de suite. « I love opposition », dit Lovelace. Casanova la fuit. (...) « Je ne veux rien devoir à l'occasion », dit Valmont. Casanova, lui, cultive l'occasion. Il est prompt à la saisir. (...) Casanova se laisse aller. Don Juan jamais. Sa vie est un défi. »²

La parataxe contribue à renforcer cette impression de rapidité dans l'association d'idées, qui permet de passer d'un personnage à l'autre, et de les mettre tous sur le même plan. Or, rappelons que le chapitre en question s'intitule « l'anti-Don Juan ». Il semble donc qu'il y ait un flottement sur ce qui caractérise en propre le héros mythique et ce qui relève, davantage, du type littéraire du libertin, qui se développe plutôt dans les œuvres du 18^{ème} siècle. Cette confusion peut conduire à des contresens sur le mythe donjuanesque. Ainsi, la patience de Valmont, par exemple, n'est pas réellement une caractéristique qu'il partage avec Don Juan et l'éloigne plutôt de lui. Sur ce point, le Burlador rejoindrait même davantage Casanova. De même, contrairement à l'analyse de Félicien Marceau, il n'y a rien d'incompatible entre la psychologie donjuanesque et la tromperie, la ruse : Don Juan est tout à fait capable d'usurper la place du mari ou de l'amant en titre et de recourir au déguisement et au subterfuge pour arriver à ses fins. C'est d'ailleurs ce qu'il fait dès la pièce de Tirso de Molina, lorsqu'il se fait passer pour son ami, le marquis de la Mota, auprès de sa maîtresse, en lui dérobant sa cape. Il faudrait donc peut-être nuancer l'argument de l'orgueil intransigent de Don Juan et reconsidérer l'opposition, sur ce plan, avec Casanova, en y voyant, plutôt, un point de convergence possible entre les deux séducteurs³.

La difficulté est bien de distinguer Don Juan comme personnage mythique du don juan comme type banalisé, auquel il est, dans ce cas, plus légitime d'associer des personnages tels que Valmont ou Lovelace. Certaines phrases sont d'ailleurs révélatrices de ce glissement de

¹ Ibid, p.146

² Ibid., p.148

³ Sur ce point de comparaison, voir Félicien Marceau, op. cit., p.150 : « S'il pouvait pénétrer dans un lit en se faisant passer pour le mari, il y courrait. Nous sommes à mille lieues de Don Juan. Voit-on cet orgueilleux se glissant comme le divin Jupiter dans la couche d'une épouse fidèle mais abusée, s'en allant sans s'être fait reconnaître ? Plaisanterie. Où serait la victoire ? »

sens et semblent bien conduire à la généralisation et à la banalisation du héros : « Car le Don Juan aime les femmes non pour elles-mêmes, mais pour ce qu'elles signifient. »¹

Le deuxième point important nous renseigne sur le rôle de la comparaison avec Casanova dans la réception du mythe de Don Juan. Il s'agit du besoin de rattacher Don Juan au 18^{ème} siècle, de le rendre contemporain du Chevalier de Seingalt, de Valmont, de Sade... Cette tendance s'associe bien sûr au succès et à l'immense postérité de l'opéra de Mozart : *Don Giovanni* consacre véritablement l'absorption du héros mythique par le personnage du libertin. Cette évolution a, certes, été amorcée par Molière au 17^{ème} siècle, mais c'est véritablement avec l'opéra que Don Juan s'inscrit, de façon définitive, dans le libertinage. Il est d'ailleurs révélateur que, dans son étude comparative avec Casanova, Jean-Daniel Baltassat ne retient que Don Giovanni et le détache complètement des versions antérieures du mythe, pour l'intégrer totalement dans le 18^{ème} siècle : « On associe souvent Casanova à Don Giovanni et à Sade, car ils incarnent le libertinage façon XVIIIème avec perruques poudrées et boudoirs coquins. »² Le raccourci est significatif ici : Don Juan est réduit au héros de Mozart et le mythe cantonné au 18^{ème} siècle, alors que le libertinage n'est, somme toute, qu'une étape de son évolution. Ce n'est donc pas réellement à Don Juan qu'est comparé Casanova mais plutôt à une de ses incarnations.

Ce rapprochement est d'autant plus tentant que Casanova a rencontré Lorenzo Da Ponte et Mozart, ce qui a donné lieu à toute une légende, autour de sa prétendue collaboration au *Don Giovanni*. Jean-Daniel Baltassat fait le point sur cette possible contribution, tout en accumulant les interrogations et les précautions oratoires :

« Bondini, Da Ponte, Casanova, de vieilles connaissances. L'idée leur serait venue que Casanova pourrait mettre la main au livret. C'est plausible. De ces collaborations éphémères quasi anonymes, Casanova, connu pour la vivacité de ses bons mots et l'habileté de sa plume, était assez coutumier. - Et puis, aurait-dit le flagorneur Da Ponte, Giacomo, il suffirait de vous souvenir. Ce Don Giovanni, n'est-ce pas vous ? Casanova aurait accepté, quoique proposant de réécrire le livret de fond en comble. Qui peut savoir ? Casanova ni Mozart jamais ne se sont gratifiés d'une seule ligne. Entre eux, on pourrait ne retenir que cela : le silence. »³

L'incertitude persiste donc quant à l'influence réelle de Casanova dans la création de l'opéra de Mozart et c'est bien plutôt de légende qu'il s'agit ici puisqu'aucun emprunt n'a été formellement attesté. Pourtant, ce scénario est tenace dans l'imaginaire et a un véritable retentissement sur la façon dont va être ensuite perçu Casanova :

¹ Ibid., p.149

² Jean-Daniel Baltassat, « Les faux frères », in « Casanova, Splendeur et misère d'un courtisan : Exposition à la BNF », *Télérama Hors série*, dir. Bernard Mérigaud, p.40

³ Ibid., p.41

« Mais la légende détenait enfin sa preuve. Le concours de circonstances enfla à la proportion d'un mythe. Casanova pour longtemps ne fut qu'un reflet de Don Giovanni et s'effaça dans le pouvoir des synonymes.

Casanova/ Don Giovanni, des semblables, deux fauves à femmes. Pourtant rien n'est moins vrai. Tout les sépare. La vie, la mort, les conditions sociales, le désir, les angoisses... Ils ne vivent ni dans le même monde ni dans le même temps. L'un est Casanova, l'autre Mozart. »¹

Les deux libertins deviennent interchangeable dans le langage courant à partir de cette époque, et ce en dépit des différences que tous les critiques s'attachent à souligner. Mais la citation de Jean-Daniel Baltassat nous indique aussi une autre dimension fondamentale dans cet amalgame entre le héros mythique, le personnage mozartien et Casanova : la superposition d'un autre mythe, celui de Mozart. En effet, en affirmant que « l'un est Casanova, l'autre Mozart », il révèle bien comment le compositeur prend, par moments, le pas, dans les esprits, sur le personnage de Don Juan et le contamine avec son propre univers, notamment pour ce qui a trait à la présence accablante de la mort dans l'opéra : « Personnage de pierre, Don Giovanni veut se confronter à ce qui le fera éclater. Le Mozart qui l'écrit partage avec son personnage la fascination du repos mortel. »²

Cette nouvelle association amplifie les jeux de double : Mozart, personnage historique et contemporain de Casanova, devient une incarnation de Don Juan. Il est, dès lors, beaucoup plus facile d'envisager la rencontre entre les deux personnages et d'asseoir la comparaison à l'époque qui a vu naître *Don Giovanni* :

« Pour le Chevalier de Seingalt, le passé est infiniment le présent et le présent une source prodigieuse de passé. Le futur n'est que l'imagination d'une caresse qui ouvrirait encore les cuisses de l'instant. Tandis que Mozart/ Don Giovanni est calciné par la conscience de notre futur. »³

Mozart/ Don Giovanni d'un côté, Casanova/ Da Ponte de l'autre, puisqu'on a pu faire de l'aventurier vénitien un modèle pour le librettiste, de vingt ans son cadet, les liens qui rattachent le Chevalier de Seingalt à l'opéra mozartien sont donc nombreux et complexes.

Si Eveline Andreani juge plus sévèrement l'influence de ce dernier et rabaisse son talent littéraire, elle nous indique néanmoins une autre trace possible de sa présence dans le livret de Da Ponte. Elle s'attache à montrer, tout d'abord, que Da Ponte est, tout comme Casanova, un collectionneur d'aventures amoureuses et qu'il voit même en lui un modèle :

« Da Ponte a vingt ans de moins que Casanova. Bien que ce dernier, en 1777, au moment où Da Ponte le rencontre à Venise, ne soit pas au faîte de sa gloire, il représente vraisemblablement pour le jeune prêtre débauché un modèle de vie galante. »¹

¹ Ibid., p.43

² Ibid., p.44

³ Ibid., p.44

De cette admiration, Eveline Andreani déduit la possibilité de voir un peu de Casanova dans le livret de l'opéra :

« Si l'on cherche Casanova dans le livret de Da Ponte, on le trouvera peut-être dans les protestations de tendresse que le libertin adresse aux femmes. Casanova, dans ses Mémoires, ne se lasse point de clamer son tendre amour à chacune de ses conquêtes. Et il semble y croire lui-même. Ce qui laisse à penser qu'effectivement ses propos charmeurs devaient avoir l'accent de la sincérité. Comme ceux de Don Giovanni à Zerlina dans « Là ci darem la mano »...²

Ici encore, l'affirmation est modalisée et il est impossible de réellement la confirmer. Toutes ces hypothèses ont néanmoins l'intérêt d'attester de la place qu'occupe Casanova dans la critique donjuanesque et du caractère incontournable du rapprochement entre son existence et la destinée du héros mythique, notamment dans la version qu'en proposent Da Ponte et Mozart. Cette légende est si séduisante qu'Eveline Andreani ne cesse de mettre en garde le lecteur contre la tentation de trop s'y laisser entraîner et de perdre de vue la vérité historique. Elle ne manque d'ailleurs pas, au passage, d'égratigner Casanova et de réaffirmer la supériorité littéraire de Lorenzo Da Ponte sur le mémorialiste :

« Casanova aurait-il lui-même participé à l'élaboration du livret de *Don Giovanni* ? Avant que l'imagination du lecteur se mette d'enthousiasme à vagabonder, je me hâte de répondre (...) qu'il n'en est sûrement rien. Pour une bonne raison : Casanova n'avait aucun talent pour ce type de travail. Ses vers ont toujours été mauvais ; ceux de Da Ponte infiniment meilleurs. Toutefois, il est tentant de relier ces trois personnages : Da Ponte, Casanova et Mozart ; surtout quand on sait qu'au moment de la première représentation du *Don Giovanni* à Prague, Casanova s'y trouvait pour quelques jours... Et comme ce dernier s'est essayé à corriger l'une des scènes que Mozart avait dû ajouter pour les représentations à Vienne, et que ces brouillons ont été retrouvés, on se met à rêver... Mais d'une éventuelle collaboration entre ces trois hommes, il ne reste aucune trace. »³

De cette rêverie qui se plaît à vagabonder de Casanova à Don Giovanni et à multiplier les affinités entre eux, Philippe Sollers offre de remarquables exemples. Son essai adopte une construction très libre, propice à ce type de va-et-vient et de digressions et sa sympathie pour le Chevalier de Seingalt lui fait adopter une critique compréhensive et même, pourrait-on dire, impressionniste, puisqu'elle procède par petites touches et brosse ainsi, trait à trait, un portrait très vivant du célèbre aventurier. Le passage suivant illustre cette manière de procéder :

« Et le blasphémateur insiste : « Les incestes, sujets éternels des tragédies grecques, au lieu de me faire pleurer, me font rire. »

On croit rêver. Le Commandeur, dans *Don Giovanni*, ne serait-il qu'un père incestueux, furieux, depuis l'au-delà, de ce que l'autre, le diable, ait réalisé son rêve sur sa fille ? (...) Arrêtez où vous allez disparaître dans le feu éternel. Il faut entendre ce *défi* de Casanova, cette formidable

¹ Eveline Andréani, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse. Littérature et musique*, p.224.

² Ibid., p.224

³ Ibid., p.224-225

déclaration d'inceste revendiqué (et d'ailleurs pratiqué et raconté, lors d'une nuit fameuse à Naples). »¹

Pour Philippe Sollers, on voit bien que la vie de Casanova n'a rien à envier au destin mythique de Don Juan et qu'il lui suffirait, en effet, de se rappeler pour écrire le célèbre opéra :

« L'an 1428, D. Jacobe Casanova, né à Saragosse, capitale de l'Aragon, fils naturel de D. Francisco, enleva du couvent D. Anna Palafox le lendemain du jour qu'elle avait fait ses vœux. »
Pas mal comme début d'opéra, n'est-ce pas ? Giacomo, par son père, est donc espagnol, et on trouve même, parmi ses ancêtres, un Don Jouan (sic), maître du sacré palais à Rome, devenu assassin et ensuite plus ou moins corsaire du côté de Christophe Colomb. »²

Même le recours à la généalogie témoigne du désir de rapprocher, à tout prix, les deux personnages, de resserrer les liens qui les unissent déjà.

Sans chercher nullement à trancher cette question de l'influence véritable de Casanova sur l'opéra de Mozart, nous pouvons, pour notre part, dire que ces débats sont révélateurs d'un phénomène récurrent dans la réception et la critique donjuanesques : le besoin de donner corps à Don Juan, de lui conférer les traits d'un personnage historique et de le ramener, ainsi, à des proportions plus humaines.

Cette même tendance, que l'on retrouvait déjà avec l'amalgame autour de la figure de Miguel de Mañara, pourrait venir expliquer le succès de cette légende sur la création de *Don Giovanni* : voir dans le héros de Mozart une projection de Casanova, assombrie par l'univers mozartien et sa fascination pour la mort, n'est-ce pas, avant tout, une manière de conférer au héros mythique une identité, une consistance ? Cela expliquerait aussi le besoin de l'ancrer dans une époque historique plus restreinte et de le rattacher au libertinage, autant de repères qui contribuent à renforcer cette épaisseur du réel. Nous avons déjà cité cette idée de Micheline Sauvage : « Don Juan est trop vraisemblable pour n'être pas vrai » : c'est peut-être là que se situe l'une des dynamiques fondamentales de la réception du mythe.

Or, Casanova, plus encore que Miguel de Mañara, se prête à cette normalisation du héros mythique et Chantal Thomas ne manque pas de le souligner :

« Le nom de Casanova, à la différence de ceux de Sade ou de Sacher Masoch, ne sert pas à désigner une perversion. Il renvoie au contraire à une sorte d'accord tacite sur la normalité. (...) Le nom de Casanova ne s'adjectif pas. Il s'emploie comme *nom commun*. On traite un homme de *Casanova* ou, indifféremment, de *Don Juan*. En effet, « aimer les femmes », quoi de plus commun ? »³

¹ Philippe Sollers, *Casanova l'admirable*, p.24

² Ibid., p.64

³ Chantal Thomas, *Casanova, un voyage libertin*, p.75-76.

Casanova tire donc Don Juan du côté d'une certaine banalisation : il devient, sous cet angle, un homme à femmes, un coureur, et se dépouille d'une partie de sa révolte et de sa quête existentielle. Gilles Heuré insiste sur cette absence de système philosophique chez Casanova et part, lui aussi, du langage courant :

« Les différences entre Casanova et Sade ? Ce pourrait être simplement la preuve par le substantif : on parle de sadisme, de donjuanisme, de masochisme mais pas de « casanovisme ». Le Chevalier de Seingalt ne semble pas avoir eu de postérité philosophique. »¹

Don Juan rejoint ici Sade et Sacher Masoch, desquels Chantal Thomas l'éloignait, sur la question de la perversion. Cela confirme bien notre hypothèse : Casanova entraîne Don Juan vers la normalité et le rapprochement, voire même la confusion, entre les deux personnages, semble devoir aboutir à un affaiblissement du mythe et à une banalisation du héros.

Miguel de Mañara et Casanova ne fonctionnent donc pas du tout de la même manière par rapport à Don Juan : si tous deux lui offrent une consistance historique et ont été des sources d'inspiration pour les écrivains et les critiques, l'un vient greffer, sur le scénario donjuanesque, une destinée exemplaire et déjà quasi mythique, alors que l'autre tire le mythe du côté du foisonnement d'une existence humaine, qui nous paraît beaucoup plus familière et accessible. Leur postérité, aux 20^{ème} et 21^{ème} siècles, sera d'autant plus intéressante à interroger qu'elle nous permettra de voir comment la littérature moderne se nourrit, non seulement, des versions antérieures du mythe, mais aussi de l'abondante production critique dont il a fait l'objet, et dont nous avons tenté de donner un rapide aperçu dans ce chapitre.

Mais, avant de rentrer dans ces analyses littéraires, il importe de faire un détour par deux autres types de lectures fondamentales du scénario mythique, qui exercent, également, une influence cruciale sur les auteurs de notre corpus et sont emblématiques de l'évolution du mythe à l'époque contemporaine : les relectures musicales et les adaptations cinématographiques.

¹ Gilles Heuré, « Sade, le monstre froid », in « Casanova, Splendeur et misère d'un courtisan : Exposition à la BNF », *Télérama Hors série*, dir. Bernard Mérigaud, p.44

CHAPITRE 2 :

LE MYTHE DE DON JUAN ET LA MUSIQUE

L'extraordinaire vitalité du mythe de Don Juan s'explique, en grande partie, par sa plasticité, par sa capacité à traverser les formes et les genres. Loin de provoquer son éclatement, ces transpositions ont souvent aidé, paradoxalement, à sa propagation et contribué à lui attribuer la place qu'il occupe toujours dans notre imaginaire. Jean Rousset insiste sur le paradoxe de cette évolution du scénario mythique à travers les époques, qu'il désigne sous le terme de « métamorphoses latérales » :

« Il sera plus intéressant de changer de point de vue et d'objet en observant les effets d'un autre agent de métamorphose, les changements de genre et les transpositions qu'ils commandent : drame écrit, commedia dell'arte, opéra, enfin conte ou roman. Autant de métamorphoses *latérales* qui n'ont pu laisser intact le modèle initial. (...) Nous sommes en présence d'un paradoxe historique : il fallait que, par sa traduction dans une forme autre, le mythe fût déformé, parfois parodié, pour qu'il vive et se propage ; sans les masques et les gags des comédiens de l'art, les aventures de Don Juan n'auraient probablement pas été transmises à Molière, à Shadwell, à Goldoni, aux compositeurs d'opéra buffa, à Mozart. Ce voyage à travers les genres et les distorsions qui en résultent, c'est aussi l'histoire de Don Juan dans le temps. »¹

On peut noter que le point d'aboutissement de l'énumération est Mozart, comme si toutes les étapes antérieures ne faisaient que préparer le *Don Giovanni*. Jean Rousset insiste d'ailleurs, un peu plus loin, sur le rôle crucial de cet opéra dans la survie du mythe. En effet, après avoir souligné l'affaiblissement du scénario mythique et l'affadissement du héros, au début du XVIIIème siècle, il excepte, cependant, les adaptations musicales et, plus particulièrement, celle de Mozart et Da Ponte :

« Mais il faut nuancer le diagnostic de décès ou de léthargie ; il ne tenait pas compte de la survie musicale du grand damné sur les scènes d'Italie et d'Europe. A elle seule cette vague de ballets et d'opéras n'aurait pas suffi à sauver Don Juan du dépérissement ; mais sans elle, Mozart ne serait pas l'auteur du *Don Giovanni*, qui a donné au mythe une nouvelle naissance. »²

Cette citation est importante car elle met en avant, d'une part, l'importance cruciale de la transposition musicale du mythe et du personnage de Don Juan et, d'autre part, elle insiste, une nouvelle fois, sur la supériorité de l'œuvre de Mozart, les autres adaptations lyriques ne prenant tout leur sens que parce qu'elles la préparent.

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Armand Colin, Paris, 1978, p.130 et p.136.

² Ibid, p.156

L'idée selon laquelle le *Don Giovanni* de Mozart a ressuscité Don Juan et donné une vitalité nouvelle au mythe est partagée par de nombreux critiques au XX^{ème} siècle. Pierre-Jean Rémy, par exemple, lorsqu'il retrace le contexte dans lequel est né l'opéra, insiste bien sur le fait que le compositeur arrive à un moment où le mythe est en perte de vitesse et où le scénario mythique tend à se dissoudre :

« Mais, pour arriver à Don Juan de Mozart, il ne fait pas de doute que tout au long des quelque cents années qui le précèdent, les mythes géniaux de Tirso de Molina et de Molière se sont affadis. D'abord, le siècle des Lumières ne pouvait que sourire du surnaturel de la conclusion- l'apparition d'un fantôme vengeur dont la main est celle de Dieu- et les gens de théâtre attentifs à leur art ont ainsi fini par abandonner une telle « farce » au peuple. (...) De même, et en Italie tout particulièrement, on n'a retenu du drame que son aspect « grotesque » (le valet peureux, les paysannes séduites) pour tirer le sujet du côté de la comédie pure et de l'opéra bouffe. (...) Lorsqu'en quête d'un sujet, Da Ponte va proposer Don Juan à Mozart, le séducteur foudroyé a donc cessé d'être pris au sérieux par les spectateurs sérieux. »¹

Jean-Yves Masson, pour sa part, remarque même que le chef d'œuvre de Mozart a éclipsé le *Dom Juan* de Molière : « Venant après celui de Molière et en partie inspiré par lui, le Don Juan de Mozart sert en général de modèle référentiel, et c'est à son aune que celui de Molière est souvent jaugé et estimé bien inférieur. »² Julia Kristeva partage cette idée d'une supériorité de l'œuvre de Mozart, sur les versions antérieures du mythe, mais celle-ci consiste plutôt, selon elle, en une libération du héros. L'apport de la musique est crucial dans cet affranchissement qui permet à l'érotisme donjuanesque de prendre toute son ampleur :

« Il a fallu attendre Mozart enfin qui, en 1787, crée à Prague son *Opera buffa Don Juan*, pour que la redoutable séduction du noble espagnol s'affranchisse de la condamnation morale qui l'a accompagnée, probablement dès sa naissance, dans l'imagination enfiévrée des précurseurs obscurs de Tirso de Molina, et qu'elle trouve dans la musique le langage direct de l'érotisme amoral. Elle peut résonner ainsi sur le monde entier comme un hymne à la liberté. »³

Nous pouvons ainsi dire que Mozart donne au mythe de Don Juan un nouvel élan, ce qui explique qu'il occupe, à notre époque, une place encore fondamentale et qu'il demeure très présent, aussi bien dans les écrits critiques que dans les reprises littéraires. Une étude des réécritures du mythe de Don Juan au XX^{ème} siècle se doit donc d'accorder une place, aussi modeste soit-elle, compte tenu de l'ampleur du sujet, à cet opéra. En effet, Mozart a infléchi la réception du mythe. Comme nous avons pu le voir, c'est, par exemple, lui qui achève d'entraîner le héros mythique du côté du libertinage. Or, c'est bien comme un personnage type de libertin que le XX^{ème} siècle a souvent tendance à percevoir Don Juan, ce qui indique

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Giovanni, Mozart, Losey*, Albin Michel, Paris, 1979, p 22-23.

² Jean-Yves Masson, « Les « Don Juan de Kierkegaard » in *Don Juan ou le refus de la dette*.

³ Julia Kristeva, « Don Juan ou aimer pouvoir », in *Histoires d'amour*, p.187

bien le poids de la relecture mozartienne du mythe.¹ C'est aussi, pour prendre un deuxième exemple, sur l'œuvre de Mozart qu'Otto Rank se base, en priorité, pour mettre en évidence l'importance du motif du double, puisque l'opéra joue sur les échanges de costumes entre maître et valet et encourage l'identification de Leporello à un double de Don Giovanni.²

Mais la version de Mozart présente une autre spécificité : non seulement elle a fortement infléchi le discours critique autour du mythe, mais elle a aussi exercé une véritable fascination sur de nombreux écrivains, qui lui consacrent des essais (Kierkegaard, François Mauriac, Pierre-Jean Jouve, entre autres) ou lui rendent hommage dans leurs propres œuvres littéraires (Pierre-Jean Rémy par exemple). Enfin, d'un point de vue plus formel, le passage par l'opéra semble être crucial dans les transpositions génériques du mythe puisque Jean Rousset l'analyse comme l'étape charnière entre théâtre et roman, celle qui permet de préparer l'évolution du scénario mythique du dramatique vers le narratif. C'est ce que suggère le titre qu'il choisit pour désigner la dernière « métamorphose latérale » qu'il distingue : « Du dramatique au narratif, Mozart mis en récit. »³ En effet, les quatre exemples qu'il choisit sont des textes narratifs qui ont tous en commun de s'articuler autour d'une mise en abyme du *Don Giovanni* de Mozart, au sein du récit. La récurrence de ce procédé illustre bien la place occupée par l'opéra dans les réécritures romanesques du mythe : Mozart est l'une des principales sources des romanciers, c'est dans son œuvre que beaucoup d'entre eux puisent la matière de leurs récits et ils n'hésitent pas à revendiquer cette filiation en recourant à l'intertextualité ou à des procédés de mises en abyme.

Cette postérité considérable d'une œuvre lyrique dans l'histoire d'un mythe qui est, avant tout, un mythe littéraire est d'autant plus remarquable qu'elle apparaît comme inédite, ainsi que le souligne C. Prost :

« Que le *Don Giovanni* de Mozart ait acquis une place centrale dans l'histoire d'un mythe, généralement considéré, avec Faust, comme le seul mythe moderne ; qu'un ouvrage lyrique se révèle aussi important dans cette histoire que les œuvres littéraires qui l'ont précédé ou suivi ; qu'il ait donné matière à tant d'exégèses, de commentaires et d'études ; voilà qui est tout à fait exceptionnel dans le panorama de l'opéra, ce genre « impur », bardé de contraintes, où musique et verbe ne sauraient se dissocier, qui n'existe véritablement que par la réalisation scénique, et est soumis, plus que beaucoup d'autres genres musicaux, aux aléas de l'interprétation. »⁴

¹ Pour cette question du libertinage, nous renvoyons à ce qui a été dit au chapitre précédent.

² Voir Otto Rank, *Don Juan et le Double*, Editions Denoël, Paris 1932, réédition Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1973. Le chapitre 2 : « La division de la personnalité en maître et valet » est explicitement basé sur la réécriture que Mozart propose du mythe et c'est l'œuvre de ce dernier qu'Otto Rank prend pour point de départ de ses analyses : « Dans l'opéra de Mozart, ce sont deux problèmes qui ont retenu notre attention. Leur étude formera le contenu des chapitres qui vont suivre. », p.153.

³ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.156

⁴ C. Prost in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris 1999, article « Mozart », p. 671.

Mais, si cette importance de Mozart dans le destin du mythe de Don Juan est incontestable, il importe néanmoins de se demander si elle s'explique entièrement par le talent du compositeur et la fascination qu'il exerce sur les esprits ou si elle révèle, au-delà, un caractère intrinsèquement musical du mythe de Don Juan, que Mozart n'aurait fait que révéler et porter à sa plus parfaite expression. Ainsi, pour Pierre-Jean Rémy, le mythe de Don Juan gagne une puissance nouvelle de son croisement avec le mythe personnel du compositeur :

« C'est que le mythe quasi universel- notre univers à nous...- de Don Juan est multiplié ici par la musique de Mozart qui lui donne son ampleur inégalée. Mozart et son propre mythe, les clichés, les idées toutes faites, vraies ou fausses, que lui-même, revisité sans cesse à la lumière de nos rêveurs et nostalgiques abandons, a fait naître."¹

C'est aussi l'opinion formulée par Jean Massin, qui prend soin de replacer l'opéra dans l'œuvre de son créateur :

« On peut, bien-sûr, parler du pouvoir propre de la musique, mais à condition de ne pas oublier que « la musique est de M. Mozart » et que la caractérisation musicale de Don Giovanni prolonge celle de Chérubin, d'un Chérubin plus expérimenté, moins effervescent (d'où l'erreur de Kierkegaard parlant de l'opéra *Don Giovanni* comme s'il était l'œuvre d'un musicien anonyme, transcendentalelement supérieur aux autres opéras du dénommé Mozart). Et il est clair pour moi que la vitalité musicale qui court dans les veines de Don Giovanni est celle même qui brûle en son créateur. »²

Jean Massin s'inscrit explicitement contre ceux qui, comme Kierkegaard, qu'il prend comme exemple dans cette citation, postulent une essence fondamentalement musicale du mythe de Don Juan. Kierkegaard va d'ailleurs encore plus loin puisque, selon lui, Don Juan est même le « sujet qui est peut-être, au sens profond du mot, le seul musical. »³

Nous nous attacherons, tout d'abord, aux liens qui semblent unir si étroitement le mythe de Don Juan et la musique. Nous aborderons ensuite la place que Mozart continue à occuper au XXème siècle et son influence sur l'évolution et la réception actuelles du mythe. Pour terminer, nous nous intéresserons aux nouvelles formes de présence de la musique dans les œuvres contemporaines, qu'elles soient romanesques ou cinématographiques.

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Giovanni, Mozart, Losey*, p.18.

² Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, textes réunis et présentés par Jean Massin, éditions Complexes, 1993, p.34.

³ Sören Kierkegaard, « Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical » in *Ou bien... Ou bien...*, Gallimard, Paris, 1943, traduit du danois par F. et O. Prior et M.H. Guignot, p.42.

1. Don Juan : un mythe musical ?

Comme le déclare Jean Rousset, « la musique convient à Don Juan »¹. Mais cette affinité entre le héros mythique et le traitement musical ne repose pas uniquement sur les caractéristiques du donjuanisme qui en font, comme nous aurons l'occasion de le voir, un sujet fondamentalement musical. Elle réside aussi dans le fait que Don Juan est un mythe et qu'il semble exister un lien privilégié entre mythe et musique.

Cette relation est, notamment, mise en évidence par Lévi-Strauss, dans un texte intitulé « Mythe et musique », qui revient sur les positions déjà exprimées autour de ce sujet à certains endroits de ses *Mythologiques*.² Pour l'anthropologue, deux sortes de liens peuvent être établis, l'un basé sur la ressemblance et l'autre sur la contiguïté :

« Le lien entre mythe et musique, sur lequel j'ai insisté dans l'ouverture du premier tome des *Mythologiques*, *Le Cru et le Cuit*, ainsi que dans le finale de *L'Homme nu*, fut sans aucun doute l'occasion des plus grands malentendus, particulièrement dans le monde anglophone, quoiqu'en France il en ait été de même : on trouvait ce lien arbitraire. J'avais au contraire le sentiment que non seulement il existait une relation, mais même qu'il en existait de deux sortes : une de ressemblance et une autre de contiguïté ; et que ces deux relations étaient en fait de même nature. »³

Cette ressemblance du mythe et de la musique réside dans une similitude de structure, puisque que, dans les deux cas, un même type de lecture s'impose. En effet, on ne peut comprendre le récit mythique ou la partition musicale si on les appréhende uniquement dans leur linéarité. Leur structure impose de les prendre en compte dans leur totalité, en tissant des liens entre les différentes séquences et en brisant donc le cheminement traditionnel de la lecture linéaire et continue :

« En ce qui concerne la ressemblance, mon attention se fixait sur un point central : comme dans le cas d'une partition musicale, il est impossible de comprendre un mythe comme une séquence continue. Si nous essayons de lire un mythe comme nous lisons un roman ou un article de journal, c'est-à-dire ligne après ligne, de gauche à droite, nous ne comprendrons pas le mythe, car il faut l'appréhender comme une totalité, il nous faut découvrir que son sens profond ne réside pas dans la séquence des événements mais- si je puis dire- dans des paquets d'événements, même si ces événements apparaissent à différents moments du récit. On doit donc lire le mythe un peu comme on lirait une partition d'orchestre : non pas portée par portée, mais en comprenant qu'il faut appréhender la page entière (...) Cela veut dire que non seulement on doit lire de gauche à droite,

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.137

² Claude Lévi Strauss, « Mythe et musique », texte publié dans *le Magazine Littéraire* et traduit de l'anglais par Catherine Clément

³ Ibid, p.41.

mais en même temps verticalement, de haut en bas. On doit comprendre que chaque page constitue une totalité. »¹

Le mythe est bien, selon Lévi-Strauss, plus proche de la musique que de la littérature, du moins si l'on se base sur le type de lecture qu'il requiert. Le récit romanesque, par exemple, s'éloigne donc du mythe car il présente une linéarité, dans l'enchaînement des événements et des séquences. D'ailleurs, le roman serait à l'origine de la disparition du récit mythique, dont il a, progressivement pris la place. C'est cet effacement de la pensée mythique derrière la littérature qui, d'après Lévi-Strauss permet de mettre en évidence la seconde relation entre mythe et musique : la relation de contiguïté. En effet, selon lui, au même moment où le mythe passe au second plan derrière le roman, les grands styles musicaux apparaissent, comme si la musique héritait de la dimension mythique que les récits ne peuvent plus contenir totalement :

« En fait, cela s'est produit à peu près au moment où la pensée mythique- je ne dirais pas « s'efface » ou « disparaît »- mais passe au second plan de la pensée occidentale, pendant la Renaissance et le dix-septième siècle, quand les premiers romans commencent à prendre la place de récits toujours étayés par des modèles mythologiques. Et c'est à cette époque que l'on assiste à l'apparition des grands styles musicaux du dix-septième siècle, et, dans leur immense majorité de ceux des dix-huitième et dix-neuvième siècles. »²

La musique aurait donc pris la place laissée vacante par le mythe. Mozart fait partie des compositeurs cités par l'anthropologue, aux côtés de Beethoven et de Wagner, comme ceux qui permettent à la musique de se charger pleinement des fonctions traditionnelles de la mythologie. Il n'est pas étonnant, dans cette perspective, que son opéra *Don Giovanni* soit perçu comme le point d'aboutissement qui porte le mythe de Don Juan à sa plus parfaite expression, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin. Ce recul de la mythologie, qui permet l'essor de la musique et, en parallèle, de la littérature, s'explique, notamment, par la laïcisation de la société et l'affaiblissement de la dimension religieuse :

« Ainsi la musique moderne en vient à assumer les structures de la pensée mythique au moment où le mythe perd sa prégnance sociale dans un monde désormais en voie de laïcisation. »³. Or, le personnage de Don Juan interroge de façon particulièrement aigüe cette question de la place du mythe et de ses modalités de survie dans un monde désacralisé, dans lequel la religion est reléguée à l'arrière-plan, voire tout à fait négligée.

¹ Ibid, p.41.

² Claude Lévi-Strauss, « Mythe et musique », texte publié dans *le Magazine Littéraire* et traduit de l'anglais par Catherine Clément, p.41.

³ Jean-Pol Madou, « Langue, mythe, musique. Rousseau, Nietzsche, Mallarmé, Lévi-Strauss » in *Littérature et musique*, dir. Raphaël Célis, publications des facultés universitaires Saint Louis, Bruxelles, 1982, p.79

Lévi-Strauss poursuit encore plus loin son analyse puisqu'il montre que, non seulement la musique remplace le mythe, mais que les formes musicales se greffent sur des structures mythiques déjà existantes. L'auditeur de musique accomplit donc le même travail intellectuel que l'auditeur de mythe, car il ne faut pas perdre de vue que le récit mythique est un récit avant tout oral, ce qui est un point commun supplémentaire avec la musique :

« Ainsi, il existe une sorte de reconstruction continue qui s'installe dans l'esprit de l'auditeur de musique, ou de l'auditeur de mythe. Ce n'est pas seulement une ressemblance. C'est comme si, en inventant les formes musicales, la musique avait seulement redécouvert les structures qui existaient déjà au niveau mythique. (...) La solution mythique de la conjugaison ressemble tout à fait à la structure des accords qui résolvent et achèvent un morceau musical, car ils offrent également une conjugaison des extrêmes qui sont à la fin réunis. On peut aussi montrer qu'il existe des mythes, ou des groupes de mythes, construits comme une sonate, une symphonie, un rondo, une toccata, ou n'importe laquelle des formes musicales que la musique n'a pas inventées mais qu'elle a empruntées inconsciemment à la structure des mythes.»¹

Le langage de l'analyse musical permet ainsi de rendre compte de la structure profonde des mythes et de donner un nom à ces structures qui lui sont, par ailleurs, préexistantes. Cette citation nous rappelle, par ailleurs, l'une des fonctions essentielles du mythe qui est de résoudre les oppositions, réconcilier les extrêmes. Or, selon Jean-Pol Madou, l'écriture musicale partage bien avec le mythe cette idée d'une contradiction à résoudre :

« Tout le travail du mythe consistait à résoudre ces contradictions au moyen d'une série de médiations de plus en plus subtiles dont la succession rythmée au sein du récit mythique n'est pas sans évoquer l'écriture musicale la plus élaborée. (...) Comme le mythe, l'œuvre musicale s'ouvre, elle aussi, sur une contradiction originelle que, tout au long de son déploiement, elle s'efforcera de lever. (...) Comme le mythe, l'œuvre musicale exploite toutes les ressources de l'activité symbolique. La composition et l'émotion musicales se définissent chez Lévi-Strauss par rapport au rire et à l'angoisse. En effet, le rire et l'angoisse sont les deux pôles de la vie affective entre lesquels oscille l'activité symbolique.»²

Cette dualité entre rire et angoisse est particulièrement intéressante si on envisage le *Don Giovanni* de Mozart sous cette approche, comme nous aurons l'occasion de le faire dans la partie suivante.

Plus largement, la recherche d'un lien entre mythe et musique pose la question du rapport de la musique au langage. Lévi Strauss en arrive donc à envisager l'analyse musicale en essayant de transposer les catégories de la linguistique structurale. Mais s'il trouve dans les notes un équivalent des phonèmes, il ne parvient pas à établir de correspondances musicales aux mots : « Mais on ne trouvera pas de mots dans la musique : les éléments matériels- les

¹ Ibid p.43-44.

²Jean-Pol Madou, « Langue, mythe, musique. Rousseau, Nietzsche, Mallarmé, Lévi-Strauss » in *Littérature et musique*, dir. Raphaël Célis, publications des facultés universitaires Saint Louis, Bruxelles, 1982, p.79-80.

notes- s'agencent en effet, mais directement en « phrases », les mélodies. »¹ On passe donc d'un système à trois niveaux (phonèmes, mots, phrases) à deux niveaux seulement : notes et mélodies. Or, on observe la même réduction de trois à deux niveaux d'analyse lorsqu'on applique la linguistique structurale à l'étude de la mythologie, comme le rappelle Lévi-Strauss :

« On peut comparer la mythologie à la fois à la musique et au langage, à la différence près qu'en mythologie il n'y a pas de phonèmes : les éléments les plus simples sont les mots. De sorte que si l'on prend le langage comme paradigme, le paradigme est constitué par 1) les phonèmes ; 2) les mots ; 3) les phrases. En musique on trouve l'équivalent des phonèmes et celui des phrases, mais pas celui des mots. En mythologie on trouve l'équivalent des mots, l'équivalent des phrases, mais pas celui des phonèmes. Il y a donc dans les deux cas un niveau qui manque. »²

Cette remarque permet de relever une ressemblance supplémentaire entre mythe et musique puisque tous deux procèdent d'une simplification du langage. Mais cette simplification ne touchant pas le même niveau, elle met aussi en évidence une différence, que Claude Lévi-Strauss rapproche, une fois de plus, des principes de la linguistique structurale. En effet, si l'on considère que le langage repose sur l'indissociabilité du son et du sens, il apparaît que le mythe, qui n'a pas d'équivalent des phonèmes, privilégie le sens au détriment du son, tandis que la musique, en faisant l'économie des mots, c'est-à-dire de la plus petite unité signifiante, met l'accent sur le son. Le langage est donc bien le point de départ commun à deux orientations différentes :

« Si l'on essaye de comprendre la relation entre langage, mythe et musique, on n'y parviendra qu'en prenant comme point de départ le langage ; alors, on démontrera que la musique d'un côté, la mythologie de l'autre proviennent de la même souche du langage, mais se développent dans des directions différentes ; la musique développe l'aspect son, déjà donné par le langage, cependant que la mythologie développe l'aspect sens, qui y est également donné. (...) Dans la musique, c'est l'aspect sonore qui l'emporte, et dans le mythe c'est la signification. »³

Si certains peuvent contester la primauté du langage sur la musique et soulignent, tel, par exemple, Nietzsche⁴ l'insuffisance des mots à rendre compte efficacement de l'émotion musicale et de l'essence de la musique, il n'en reste pas moins évident que la pensée occidentale a donc bien tissé des liens étroits entre langue, mythe et musique : « On ne saurait

¹ Claude Lévi-Strauss, « Mythe et musique », texte publié dans *le Magazine Littéraire* et traduit de l'anglais par Catherine Clément, p.44.

² Ibid, p.45.

³ Ibid, p.45.

⁴ Jean-Pol Madou insiste bien sur cette différence de point de vue entre Nietzsche et Lévi-Strauss lorsqu'il rappelle que « alors que chez Nietzsche la musique est la source du mythe, chez Lévi-Strauss, en revanche, c'est le mythe qui se voit promu à la dignité de l'origine. » (Jean-Pol Madou, « Langue, mythe, musique. Rousseau, Nietzsche, Mallarmé, Lévi-Strauss » in *Littérature et musique*, dir. Raphaël Célis, publications des facultés universitaires Saint Louis, Bruxelles, 1982, p.79)

donc penser la langue coupée de son essence musicale, pas plus qu'on ne saurait penser la musique privée de toute dicibilité. »¹

Dès lors, la musique peut devenir une rivale de la littérature et parvenir à exprimer des choses que le langage se révèle impuissant à traduire. Ainsi, Jean-Pol Madou met en évidence, chez Lévi-Strauss, le recours à ce qu'il nomme une « écriture musicale » pour pouvoir rendre compte du cheminement de la pensée mythique :

« Cependant, s'il est vrai que la musique assume depuis les Temps modernes les structures de la pensée mythique, celles-ci ne deviennent en fait intelligibles qu'à travers les structures et les rythmes d'une écriture musicale. Tout se passe dans l'œuvre de Lévi-Strauss comme si la science du mythe ne pouvait se constituer qu'en *mimant* le discours musical, lequel n'a pu se développer qu'en empruntant à l'univers des mythes les techniques de composition dont on lui attribuait jusqu'à présent faussement la paternité. »²

Cette idée de la nécessité d'adopter une « écriture musicale » dès lors que l'on souhaite aborder les mythes est cruciale pour notre propos puisqu'elle permettrait d'apporter un premier éclairage sur l'affinité qui semble exister, aux yeux de nombreux critiques, entre le mythe de Don Juan et la musique. Nous pouvons prendre comme exemple, afin d'illustrer la pertinence de cette « écriture musicale », la question de la temporalité et de son traitement. S'appuyant sur une analyse du rôle de la musique dans *La recherche du temps perdu* de Marcel Proust (et plus précisément de la sonate de Vinteuil), Claude Lévi-Strauss dans des propos rapportés par Alain Busine, parvient à mettre en évidence une similitude entre temps mythique et temps musical :

« Or si la musique a toujours autant séduit Lévi-Strauss, c'est parce que, comme le mythe qui « surmonte l'antinomie d'un temps historique et révolu, et d'une structure permanente », elle est une machine à supprimer le temps : « L'audition de l'œuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci, a immobilisé le temps qui passe ; comme une nappe soulevée par le temps, elle l'a rattrapé et replié. Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité. » (*Le Cru et le Cuit*). »³

La musique serait donc plus à même de transcrire la temporalité du mythe, dont elle est proche à bien des égards, que la littérature. Or, cette question du traitement temporel se pose avec une acuité toute particulière dans le cas du mythe de Don Juan. En effet, le temps est une composante fondamentale du scénario mythique donjuanesque. On peut même dire qu'il se place au centre de la structure puisqu'il articule les trois invariants du mythe : le Mort, dont les apparitions rappellent sans cesse au héros le délai qui lui est imparti, le héros, qui se joue

¹ Jean-Pol Madou, « Langue, mythe, musique. Rousseau, Nietzsche, Mallarmé, Lévi-Strauss » in *Littérature et musique*, dir. Raphaël Célis, publications des facultés universitaires Saint Louis, Bruxelles, 1982, p.81.

² Jean-Pol Madou, « Langue, mythe, musique. Rousseau, Nietzsche, Mallarmé, Lévi-Strauss » in *Littérature et musique*, dir. Raphaël Célis, publications des facultés universitaires Saint Louis, Bruxelles, 1982, p.88.

³ Alain Busine « Le dernier des mythes, « Marcel Proust » in *Le magazine littéraire*, p.55.

de ses avertissements et s'étourdit dans le présent, les personnages féminins qui souhaitent voir la relation qu'elles nouent avec lui s'inscrire dans la durée, alors même qu'elle est vouée à se défaire aussitôt. Cette triple dimension temporelle est au cœur de la puissance dramatique du mythe puisqu'elle est source de tensions et, par conséquent, un moteur de l'action. J. Lacoue-Labarthe développe d'ailleurs cette idée, dans son analyse du motif du « délai », dans les différentes versions du mythe :

« On voit là s'instaurer une dramaturgie reposant sur trois *tempi* différents, si différents qu'à eux seuls ils créent un antagonisme profond et un obstacle dramaturgique qui fait qu'il y a quiproquo, absence d'échange profond entre celui qui a pour mission de faire respecter une loi- le Commandeur-, celui qui oublie ses engagements ou les brave, s'appuyant sur une étrange certitude- le héros-, et celles qui expriment la tension entre désir et stabilité qui anime tout amour- les femmes ». ¹

L'utilisation du vocabulaire musical, avec le terme de « tempi », ainsi que la référence à Mozart qui suit ces propos et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, nous invitent bien à lier la question de la temporalité donjuanesque à celle de son traitement musical.

Cette affinité entre une idée (le mythe de Don Juan) et un médium (la musique) est expliquée par Sören Kierkegaard. Selon lui, le sujet de Don Juan est la « génialité sensuelle ». Or, ce sujet est le plus abstrait qui soit et requiert donc, pour le traiter convenablement, un médium qui puisse parvenir à une telle abstraction. Seule la musique peut y parvenir, par les rapports qu'elle entretient, justement, avec le temps :

« L'idée la plus abstraite qu'on puisse imaginer est la génialité sensuelle. Par quel médium se peut-elle exprimer ? Uniquement par la musique. Il est impossible de l'exprimer par la sculpture, car elle est en elle-même une sorte d'expression de l'intériorité ; on ne peut pas la peindre, car il est impossible de la fixer en des contours déterminés. Dans tout son lyrisme elle est une force, une ambiance, une impatience, une passion ; de plus, elle n'existe pas dans un moment unique, mais dans une succession de moments ; car, dans le premier cas, on pourrait le peindre ou le dépeindre. Qu'elle existe dans une succession de moments, cela explique son caractère épique. Toutefois elle n'est pas épique dans l'acception stricte du mot, car elle n'est pas parvenue à se faire entendre et se meut toujours avec spontanéité. Elle ne peut donc pas non plus être exprimée par la poésie. Le seul médium qui puisse la dépeindre est la musique, car la musique possède par essence un élément de durée, quoiqu'elle ne s'écoule pas dans le temps, sauf en un sens figuré. Elle ne peut pas exprimer ce qui est historique dans le temps. » ²

La spontanéité, caractéristique fondamentale de la génialité érotico-sensuelle telle que Don Juan l'incarne, trouve son expression privilégiée, ou plutôt sa seule véritable expression possible, dans le traitement musical. En effet, parmi tous les arts, seuls deux peuvent s'inscrire dans le temps, le langage et la musique, tandis que les autres se trouvent dans

¹ J. Lacoue-Labarthe, article « Délai » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p. 279.

² Sören Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien*, p.43.

l'espace. Or, pour Kierkegaard, le langage ne se prête pas à la sensualité donjuanesque car il ne peut pas traduire, de façon complètement satisfaisante, son caractère spontané :

« A présent si cette génialité érotico-sensuelle réclame une expression, dans toute sa spontanéité, on peut se demander quel médium s'y prêtera. Il faut surtout retenir qu'il est indispensable qu'elle soit exprimée et présentée dans sa spontanéité. Dans son état médiat et raisonné, elle tombe dans le domaine du langage et se range sous des déterminations éthiques. Dans sa spontanéité elle ne peut être exprimée que par la musique. »¹

Cette capacité de la musique à exprimer la spontanéité réside peut-être dans le fait que celle-ci entretient un rapport au temps différent de celui du langage et des autres arts, en général. En effet, elle n'existe que dans l'instant, ce qui en fait bien un art particulièrement spontané et la rapproche quelque peu du comportement donjuanesque, en matière d'amour et de séduction notamment. Pour Kierkegaard, l'instantanéité de la musique et son évanescence sont aussi, par ailleurs, une preuve de sa supériorité et de son plus haut degré de spiritualité :

« La musique n'existe qu'au moment même où elle est jouée, car même si on sait très bien lire la musique et si l'on est doué d'une vive imagination, on ne peut nier qu'elle n'existe, lorsqu'on la lit, que dans un sens figuré. En vérité, elle n'existe que lorsqu'elle est exécutée. (...) c'est une preuve qu'il s'agit d'un art supérieur, d'un art plus spirituel. »²

Mais si la musique est plus spirituelle que les autres arts, elle l'est, en revanche, moins que le langage, véritable domaine de l'esprit. La spontanéité qui doit être exprimée musicalement est donc, en réalité, celle des sens, c'est pourquoi le mythe de Don Juan la représente si parfaitement :

« Mais cette spontanéité, ainsi exclue de l'esprit, est la spontanéité des sens. Elle appartient au Christianisme. Elle trouve dans la musique son médium absolu, ce qui explique, d'autre part, pourquoi la musique n'a pas été très développée dans le monde antique, mais appartient au monde chrétien. (...) On aperçoit aisément aussi que la musique est un médium plus lié aux sens que le langage, puisqu'on y attache, plus que dans le langage, une importance à la résonance des sens. »³

Le lien établi entre musique et christianisme ne peut manquer de susciter un nouveau rapprochement avec le mythe de Don Juan qui est, lui aussi, un mythe de l'Occident chrétien.

La musique, par la place qu'elle accorde aux sens, est donc destinée à exprimer la sensualité donjuanesque. Kierkegaard insiste, en effet, sur le fait que l'amour donjuanesque n'est pas mental (dans quel cas, il trouverait dans le langage le médium apte à le traduire) mais exclusivement sensuel, d'où son affinité avec la musique. Tout comme elle, le désir donjuanesque repose sur les sens et n'existe que dans le moment, dans l'instant présent. Mais

¹ Sören Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien...*, p.53-54.

² Ibid, p.57.

³ Ibid, p.58.

ce caractère instantané se double d'une dimension répétitive puisque les conquêtes se renouvellent à l'infini, ce qui n'est pas sans rappeler, une fois de plus, l'esthétique musicale qui repose, elle aussi sur des structures de répétition. Cette possibilité d'éternel recommencement fait même de Don Juan un sujet épique et permet à Kierkegaard de parler d' « épopée musicale » :

« Ainsi, l'épopée musicale devient relativement courte bien qu'elle possède d'une manière incomparable, la qualité épique de pouvoir continuer indéfiniment ; on peut toujours la faire recommencer, l'entendre et l'entendre encore une fois,- justement parce que c'est la généralité qui est exprimée et qui l'est dans la spontanéité concrète. Ici, ce que nous entendons, ce n'est pas Don Juan en tant qu'individu particulier, et pas davantage ses propos, mais c'est la voix, la voix de la sensualité qui perce à travers les désirs de la féminité. C'est uniquement parce qu'il aboutit toujours et qu'il peut toujours recommencer, que Don Juan devient épique. »¹

Pour que Don Juan reste un sujet purement musical, il doit donc résister à l'individualisation, demeurer une force et non un individu particulier. De même, les femmes ne peuvent être, elles non plus, individualisées, sous peine de faire basculer le mythe du côté du langage. Annie Goldmann insiste bien sur cette impossible individualisation des personnages féminins, dans son analyse de quelques séquences du film-opéra de Losey, transposition cinématographique du *Don Giovanni* de Mozart. Elle montre que la façon dont est filmé l'air du Catalogue, avec Leporello qui déroule, dans un escalier, un rouleau contenant les noms de toutes les victimes du héros, au point d'envahir progressivement tout l'espace, jusque dans le jardin, permet de réaliser une concordance parfaite entre musique, texte et image. Mais juste après, on a une tentative d'individualisation des femmes séduites, qui vient briser cet équilibre, rompre l'harmonie :

« Mais malheureusement ce plan se poursuit par quelques images de jeunes beautés villageoises, souriantes, futures victimes de Don Juan et, immédiatement, l'effet d'abstraction est brisé parce que la visualisation de la passion de Don Juan devient concrète, « réaliste » et en contradiction flagrante avec la musique. »²

Si les caractéristiques individuelles et la singularité des victimes du héros ne peuvent être mises en avant, c'est que Don Juan ne dispose pas de la réflexion nécessaire pour désirer l'exceptionnel chez une femme. Au contraire, il est attiré par ce qu'elle partage avec les autres femmes, ce qu'elle a de commun, d'ordinaire. Cette absence de réflexion le distingue, selon Kierkegaard, du simple séducteur :

« Il faut une certaine conscience et une réflexion particulière pour faire un séducteur (...) Cette conscience fait défaut à Don Juan. Il ne séduit pas mais il désire, et ce désir a un effet séducteur ;

¹ Sören Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien...*, p.76-77.

² Annie Goldmann, « L'adaptation cinématographique des opéras : le conflit image-son », in *Film et Histoire*, dir. Marc Ferro, éditions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1984, p.78.

c'est jusqu'à ce point-là qu'il peut séduire. (...) Il trompe donc réellement, mais pas en projetant d'avance sa tromperie ; c'est la puissance propre de la sensualité qui trompe les femmes séduites (...) Pour être un séducteur, il lui manque le temps antérieur pendant lequel il formerait son projet, ainsi que le temps postérieur, pendant lequel il deviendrait conscient de son action. Un séducteur, par conséquent, doit être en possession d'une force que Don Juan ne possède pas en dépit de tous ses autres dons,- c'est la puissance de la parole. Dès que nous lui donnons la puissance de la parole il cesse d'être musical, et l'intérêt esthétique change entièrement. »¹

On retrouve, dans ces propos, la question de la temporalité et la prise en compte des spécificités du temps donjuanesque, entièrement contenu dans l'instant, à l'instar du temps musical, et dépourvu de toute préméditation, de toute projection vers l'avenir. Le désir, chez Don Juan, est donc bien dénué de réflexion et de conscience, il peut, par conséquent, faire l'économie du raisonnement et du langage.

Mais si la parole semble, aux dires de Kierkegaard, faire défaut à Don Juan (affirmation qui peut d'ailleurs être nuancée au regard de certaines versions du mythe dans lesquelles le héros subjugue ses conquêtes uniquement par sa maîtrise du langage et de la manipulation verbale²), c'est aussi, aux yeux du critique, parce que cette dernière est impuissante à exprimer la puissance du désir donjuanesque, dont la musique, seule, peut rendre compte :

« Mais la parole ne peut pas exprimer cette force, cette puissance,- la musique seule peut nous en donner une idée ; car la réflexion et la pensée ne peuvent pas les atteindre. (...) Cette force de Don Juan, cette super-puissance, cette vie- il n'y a que la musique qui puisse les exprimer, et je ne leur sais pas d'autre attribut que celui-ci : la gaieté, pleine de sève et de vie. »³

La faillite du langage à rendre compte de la force vitale d'un héros qui est, plus qu'un personnage, une puissance en marche, emportant tout sur son passage, permet à Kierkegaard de parler, au sujet du mythe de Don Juan de « musicalité absolue » :

« La pensée est à nouveau amenée, par ce qui vient d'être exposé ici, au véritable objet de notre analyse : la musicalité absolue de Don Juan. Son désir est sensuel. Il séduit par la puissance démoniaque de la sensualité et il séduit toute femme. La parole, la réplique ne lui appartiennent pas, - avec elles, il deviendrait tout de suite un être réfléchi. Il n'a pas, en somme, d'existence propre, mais il se hâte dans un perpétuel évanouissement- justement comme la musique, au sujet de laquelle on peut dire qu'elle est finie dès qu'elle a cessé de vibrer et ne renaît qu'au moment où elle recommence à vibrer. (...) Et, pour cette raison, Don Juan ne doit pas être vu, mais entendu. Et, pour cette raison, je ne le ferai pas, mais je dirai : écoutez Don Juan ; si, en l'écoutant, vous n'obtenez pas une idée de lui, vous ne l'obtiendrez jamais. »⁴

¹ Sören Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien...*, p.78

² On peut notamment penser ici au *Dom Juan* de Molière, dans lequel le héros subjugue, par sa maîtrise du langage, aussi bien les deux paysannes, Charlotte et Mathurine, que le marchand, M. Dimanche, ou même son propre père.

³ Sören Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien...*, p.80.

⁴ *Ibid*, p.81-82.

Le donjuanisme, en tant que mythe, ne semble donc pouvoir être exprimé que par la musique car celle-ci lui apporte une dimension universelle et lui permet de se révéler dans toute sa force de séduction, dans toute sa puissance désirante et dans son incroyable élan vital.

Lorsque Kierkegaard déclare, dans les propos que nous venons de citer, que Don Juan séduit « toute femme », il fait référence à une quantité virtuellement illimitée de femmes séduites. Or, si l'on en croit Annie Goldmann, seule la musique, dans son abstraction, peut traduire ce caractère potentiellement infini des conquêtes amoureuses :

« Car le nombre de femmes séduites est par définition inquantifiable puisque la quantité n'a pas virtuellement de limites. Car pourquoi en représenter trois, quatre, et non pas cent ou « mille et trois » ? Ce qui est évidemment impossible. C'est pourquoi la musique, art abstrait par excellence, peut rendre compte de cette quantité illimitée. C'est pourquoi d'ailleurs elle vient en contrepoint d'un texte qui ne peut être qu'ironique, car il ne peut y avoir coïncidence entre le langage infini et la musique- pour exprimer une abstraction- que par le biais de l'ironie. »¹

L'idée selon laquelle le langage ne peut rivaliser avec la musique, pour exprimer l'abstraction, qu'en changeant de niveau et en se plaçant du côté d'une écriture ironique est fondamentale. En effet, c'est cette orientation que suivent de nombreuses versions contemporaines du mythe : si Don Juan ne peut être représenté, dans son idéalité, que par la musique, il peut exister, aux côtés de ce Don Juan musical et idéal, d'autres réécritures du héros mythique qui recourent à la parole. Mais pour parvenir à ce changement de médium, un certain nombre de déplacements s'opèrent. Nous avons évoqué, à l'instant, le recours à l'ironie. Kierkegaard, quant à lui, distingue deux types de séduction. D'un côté, il mentionne la séduction « extensive » du Don Juan musical, séducteur spontané qui reste au niveau de l'idéalité et est représenté comme immédiatement victorieux dans ses conquêtes amoureuses. De l'autre, il évoque un séducteur « intensif », réfléchi. Ce dernier intéresse davantage par ses stratégies, la façon dont il parvient à assouvir ses désirs et la satisfaction qu'il éprouve de ses tromperies. On a donc bien un déplacement de l'intérêt du mythe : « Dès que Don Juan est conçu de cette façon, on n'obtient une idéalité correspondante à celle de la musique qu'en transportant la question dans le domaine psychologique. »²Ce décentrement de l'intérêt du mythe dans le domaine de la psychologie est parfois délicat à concilier avec la nécessité de conserver la dimension dramatique. C'est pourquoi la tendance la plus fréquemment adoptée par les auteurs qui font le choix de transposer le mythe dans la sphère du langage et de renoncer, par la même occasion, à l'idéalité du héros mythique, est bien de recourir à un traitement

¹ Annie Goldmann, « L'adaptation cinématographique des opéras : le conflit image-son », in *Film et Histoire*, dir. Marc Ferro, éditions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1984, p.78.

² Sören Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien...*, p.85.

comique. En effet, Kierkegaard met en relation le but (l'assouvissement du désir) et les moyens dont dispose le héros pour parvenir à ses fins. Le Don Juan musical et idéal, le « séducteur extensif », dispose de tous les moyens nécessaires à l'accomplissement de son but. Ce n'est pas le cas du Don Juan réfléchi, tel que le reprend le langage :

« A cet égard on peut s'imaginer plusieurs conceptions, jusqu'à ce qu'on ait atteint ce que nous avons auparavant appelé la séduction intensive. Si le poète lui refuse le moyen, la conception tombe sous la détermination comique. (...) la plupart des conceptions de Don Juan s'approchent du comique. (...) Dès le moment où l'on représente une passion, si le moyen de jouissance lui manque, il en résulte soit un tour tragique, soit un tour comique. (...) Si je laisse Don Juan dans la gêne, tourmenté par des créanciers, il perd immédiatement l'idéalité qu'il possède dans l'opéra et l'effet sera comique. »¹

Trois options semblent donc se dessiner, d'après Sören Kierkegaard, dans le traitement du mythe de Don Juan : si la musique exprime le sujet mythique dans toute son idéalité, le langage, quant à lui, peut opérer un déplacement du côté du comique et de l'ironie ou, au contraire, de la tragédie. Les versions comiques, davantage citées par le critique, continuent à remporter un succès évident au 20^{ème} siècle mais elles sont concurrencées par des approches plus tragiques. Les deux dimensions peuvent même, d'ailleurs, se retrouver étroitement mêlées au sein d'une même œuvre. Don Juan semble, dans tous les cas, avoir déserté la sphère de l'idéal mais ce passage par l'opéra et, notamment, par Mozart a laissé des traces indélébiles : les auteurs contemporains gardent souvent le souvenir du Don Juan musical, auquel ils font des références plus ou moins explicites, ou dont ils reprennent des caractéristiques.

La musique est donc une étape fondamentale dans la constitution de la « matière donjuanesque » en mythe. Il y a bien affinité, adéquation parfaite, entre le sujet mythique et le médium musical. Si cette unité fondamentale est incarnée à la perfection dans l'opéra de Mozart, comme le déclare Sören Kierkegaard², on en a une autre preuve lorsque l'on se réfère aux autres versions musicales du mythe. En effet, si le chef d'œuvre de Mozart reste, de très loin, inégalé et si l'histoire du mythe s'articule véritablement autour de lui, en un « avant » et un « après » Mozart³, les mises en musique du scénario mythique ne s'y limitent pas et leur

¹ Sören Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien...*, p.86.

² « Nous trouvons la parfaite unité de cette idée et sa forme pertinente dans le *Don Juan* de Mozart. (...) il n'y a aucune probabilité pour que se présente jamais un concurrent de Mozart. Le bonheur de Mozart est d'avoir reçu une matière en elle-même absolument musicale. », *ibid*, p.48.

³ Jean Rousset insiste sur ce clivage dans l'évolution chronologique du mythe, au début de son chapitre sur les « Métamorphoses latérales » : « Je renonce à reprendre dans un chapitre de synthèse l'évolution chronologique du mythe, de siècle en siècle, autour du grand clivage que représentent l'avant-Mozart et l'après-Mozart ; elle est suffisamment acquise, elle a été dégagée et commentée en ordre dispersé dans les chapitres précédents ». (*Le mythe de Don Juan*, p.130).

nombre confirme cette idée d'une musicalité intrinsèque à Don Juan. Sans entrer dans une étude du parcours lyrique du scénario et du héros mythiques, qui déborderait largement le cadre chronologique de notre sujet et qui a, par ailleurs, déjà été effectuée¹, nous nous arrêterons sur deux points qui nous semblent importants pour bien comprendre le regard que le 20^{ème} siècle porte sur les rapports du mythe de Don Juan et de la musique. Nous aborderons rapidement, tout d'abord, l'approche de la critique du 20^{ème} siècle, notamment celle de Jean Rousset, sur les opéras qui reprennent le thème donjuanesque avant le *Don Giovanni* de Mozart. Puis nous citerons d'autres réécritures musicales du mythe, cette fois-ci postérieures à l'héritage mozartien et qui tentent, de façon plus ou moins marquée de s'en détacher. Nous tenterons ainsi de voir comment l'opéra peut encore se nourrir du scénario mythique, sans forcément subir l'influence de Mozart et souffrir de la comparaison permanente avec ce dernier.

Le succès remarquable de Don Juan sur les scènes lyriques au 18^{ème} siècle et, plus particulièrement, dans la décennie qui précède la première représentation de *Don Giovanni* est l'occasion de confirmer, d'une part, que le mythe se prête aisément à un traitement musical et, d'autre part, de réfléchir aux infléchissements occasionnés par cette transposition générique sur le scénario mythique. En effet, comme nous le faisons remarquer, en introduction à ce chapitre, la musique fait irruption dans le mythe à un moment où ce dernier s'est affaibli, a perdu son dynamisme et son sérieux, et semble s'être réfugié sur les tréteaux de la Commedia dell'Arte. Or, ce genre, beaucoup plus codifié qu'on pourrait le croire, modifie le canevas mythique pour le faire entrer dans ses propres modèles et contraintes (symétries, distribution des rôles...). Mais cette influence est réciproque puisque, à son tour, les composantes du mythe viennent troubler et renouveler les structures d'accueil. Mais cette étape est également importante en ce qu'elle prépare l'adaptation du mythe à l'opéra. En effet, la Commedia inclut déjà une dimension musicale et des chants choraux, elle est donc un premier pas vers la régénérescence du mythe sous sa forme lyrique. Or, la musique va, elle aussi, imposer au scénario mythique son propre système de contraintes, tout en lui ouvrant de nouvelles potentialités.

C'est sous cet angle que Jean Rousset aborde ces versions, qui sont, par ailleurs, fort délaissées de la critique, celle-ci se focalisant exclusivement sur Mozart :

¹ Jean Rousset fait notamment référence au travail de synthèse effectué par Stefan Kunze : *Don Giovanni vor Mozart*, Munich, Fink, 1972, qu'il qualifie de « travail irréprochable, qu'il est inutile de refaire. » (*Le mythe de Don Juan*, p.138).

« Quant aux autres versions musicales, dispersées du Nord au Sud de la Péninsule dans la décennie qui va de 1777 à 1787, elles sont simplement mentionnées, non sans erreurs ou lacunes ; il est vrai qu'elles ne concernent qu'indirectement la préhistoire de l'opéra de Mozart ; elles lui importent cependant. »¹

Les premières attestations musicales du mythe de Don Juan s'articulent en deux catégories. On peut noter, d'un côté, une tentative relativement marginale au 17^{ème} siècle et qui n'aura que très peu de postérité et d'incidence sur la forme lyrique ultérieure. Au contraire, le 18^{ème} siècle se caractérise par une multiplication des œuvres musicales reprenant le thème donjuanesque : huit entre 1777 et 1787, dont quatre en 1787, année de la création du *Don Giovanni* de Mozart (en comptant ce dernier). Mais cette opposition chronologique est doublée d'une autre différence : le 17^{ème} siècle, s'il a le mérite de présenter la première mise en musique du scénario mythique, semble faire le choix d'un style qui s'accorde mal au sujet, ce qui pourrait expliquer le peu de retentissement de ces premières expériences. En effet, la première version musicale recensée est *L'empio punito (L'Impie châtié)*, représenté en 1669, d'après un livret d'Acciajoli et une musique de Melani. Or, cette œuvre est accompagnée de la mention « *dramma per musica* » et nous plonge dans le style de la pastorale de cour, de l'opéra seria. Ce genre comporte de nombreuses attentes qui impliquent d'importantes modifications du schéma donjuanesque. Outre le déplacement spatio-temporel, dans une Grèce idyllique, l'histoire de Don Juan devient une aventure de princes et de bergers, ce qui fait dire à Eveline Andreani, à son sujet, qu' « il s'agit véritablement d'une parenthèse, dans le sens où la liaison Don Juan/opéra de Cour n'a pas fait fortune. »² Néanmoins, ce premier essai permet à Jean Rousset de dégager d'emblée quelques ajouts et amplifications qui semblent être caractéristiques du changement de genre. Mais ce sont les versions du 18^{ème} siècle qui lui offrent réellement la possibilité d'établir des constantes au niveau de la transposition générique. C'est à la lumière de son analyse structurale du mythe, articulé autour des trois invariants, que ces caractéristiques vont être organisées.

Avant de revenir rapidement sur la manière dont la mise en musique « travaille » le système d'invariants à la base du scénario mythique, nous pouvons noter que, comme le remarque Eveline Andréani, les œuvres lyriques du 18^{ème} siècle rompent avec l'opéra seria et revendiquent, au contraire, soit, explicitement, l'appartenance au genre, nouveau à l'époque de l'opéra buffa, soit, du moins, le mélange des registres tragiques et comiques. Cette dernière souligne, en effet, que sur les huit opéras de la décennie 1777-1787, « cinq d'entre eux portent

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.137.

² Eveline Andréani et Michel Borne, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse, Littérature et Musique*, L'Harmattan, collection Musique et Musicologie, Paris, 1996, p.212.

expressément une mention impliquant la coexistence des deux dimensions, tragique et comique. »¹ Il semblerait donc que le mythe de Don Juan entretienne des affinités avec un style musical en particulier, que le « *dramma giocoso* » de Mozart saura parfaitement exploiter et mettre en valeur.

Nous avons eu l'occasion de voir que, des trois invariants du mythe, le Mort est celui qui est placé en premier par Jean Rousset car c'est lui qui, pour ainsi dire, constitue Don Juan en tant que mythe. Force est de constater que cet invariant est repris dans les versions musicales mais des variations s'observent au niveau du nombre d'apparitions de la statue. Cela peut s'expliquer par la forme plus resserrée de certains de ces opéras, comme celui de Bertati-Gazzaniga, réduit à un seul acte. Mais cette fusion de plusieurs épisodes en un seul, que Jean Rousset relève également dans l'opéra séria du 17^{ème} siècle, semble aussi s'accompagner d'une volonté de rendre encore plus spectaculaire le châtement du héros et le dénouement. Cette recherche d'un final spectaculaire pourrait donc bien être une première constante de la transposition musicale du mythe. En effet, Jean Rousset insiste sur le fait que si l'œuvre d'Acciajoli et Melani fait l'économie de la triple apparition du Mort en la réduisant à une seule, elle met en avant, en revanche, la punition et la mort du héros :

« La triple apparition de la statue se trouve condensée en une seule, alors que le châtement de l'impie est mis spectaculairement sous les yeux du public : antre de Cocyte, barque de Charon, chant alterné du nocher et du réprouvé. »²

On a bien ici une contradiction entre, d'un côté, une volonté de condensation et, de l'autre, une surenchère d'éléments tous plus spectaculaires les uns que les autres. La même esthétique du contraste est mise en avant dans le deuxième exemple : celui de Bertati et Gazzaniga. Le critique remarque, en effet :

« Cette fusion du repas et du châtement surnaturel exerce sur le sens du dénouement un effet sensible et neuf : la mort frappe au milieu du plaisir. Ce contraste foudroyant entre la fête et la damnation donne à ce final une intensité redoublée, que Mozart et Da Ponte ne manqueront pas de reprendre à leur compte. »³

On voit donc bien se dessiner une influence du passage par la musique dans l'écriture du scénario mythique : les contraintes de resserrement de l'opéra s'accompagnent d'une volonté de dramatisation et de renforcement du caractère spectaculaire du châtement. Si l'invariant reste intact, ce déplacement de l'intérêt des apparitions de la statue vers la mort de Don Juan

¹ Ibid, p.215.

² Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.139.

³ Ibid, p.141.

pourra, par la suite, se retrouver dans les versions littéraires du mythe et contribuer, ainsi, à son évolution.

Mais c'est au niveau du second invariant, le groupe féminin, que les versions musicales prennent le plus de libertés, comme le relève Jean Rousset : « C'est le groupe féminin qui se révèle le plus riche en variantes. »¹ Nous ne reprendrons pas tous les exemples de modifications qu'il s'attache à recenser, mais nous nous fixerons sur un point fondamental : le recentrement autour de la figure d'Anna, fille du Mort. Rappelons que, pour Jean Rousset, Anna occupe une place centrale et privilégiée dans le système des personnages féminins puisqu'elle assure la liaison entre le premier invariant, le Mort, et le dernier des trois pôles : le héros. Or, ce caractère central lui est, en réalité, surtout confirmé à partir des versions musicales du mythe. C'est, en réalité, à la suite de ces dernières que la fille du Commandeur gagne définitivement cette place prépondérante dans l'économie des figures féminines. Jean Massin défend d'ailleurs cette idée et en vient même, pour cette raison, à contester la prédominance que lui accorde Jean Rousset :

« Elle aura mis bien longtemps à émerger dans le mythe et jamais encore elle n'y avait occupé une place si permanente. D'où ma réticence devant Jean Rousset qui tendrait à en faire, parce qu'elle est la fille du mort, la figure féminine dominante, occupant une position clé, quasi nécessaire au fonctionnement du drame. C'est un peu négliger, me semble-t-il, que dans l'âge baroque du mythe les femmes ne sont presque que des prétextes ou des signes de la transgression totale dont est coupable Don Juan devant l'Ordre. »²

Ainsi, sa centralité tient, certes, au fait qu'elle permet de justifier l'intervention du Mort mais celle-ci ne s'est pas toujours traduite par une présence effective et importante dans toutes les pièces mettant en scène le scénario mythique.

Si la place occupée par Anna dans les versions théâtrales du mythe est variable, il n'en va pas de même dans les opéras. Ainsi, Jean Rousset remarque :

« Conformément à la loi qui fonde le scénario, Anna, figure nodale, ne manque jamais. (...) la présence d'Anna est effective dans tous ces livrets, d'un bout à l'autre de l'ouvrage, à une exception près, celle de Bertati, qui la limite aux seules scènes d'introduction (...) Quant au comportement de la fille du Mort, il est généralement fidèle à la tradition issue de Tirso : elle est l'Erynie qui exige le châtement du meurtrier. »³

Les mises en musique du mythe semblent donc ne jamais faire l'économie de la présence de la fille du Mort et, au contraire, elles tendent à effectuer un recentrement de l'intrigue autour de cette dernière. Ainsi, la modification opérée par Bertati, qui vient placer Anna dans la

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.141.

² Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, Textes réunis et présentés par Jean Massin, éditions complexe, Paris 1993, p.45.

³ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.142-143.

scène introductive, est reprise dans plusieurs livrets, dont celui de Da Ponte. Or, ce changement de l'ordre des conquêtes féminines du héros n'est pas sans conséquence au niveau de l'action et va même infléchir la signification globale de l'œuvre :

« Par ce déplacement, le meurtre du Commandeur, survenant dès les premières scènes, fait d'emblée peser le poids de la mort sur l'opéra : il annonce aussi le retour vengeur qui va planer jusqu'au dénouement dont le héros en son aveuglement ne songe pas à s'inquiéter. Cette position initiale a un mérite supplémentaire : elle fait paraître dès le début ce personnage privilégié que doit être, on sait pourquoi, la fille du Mort. Cette innovation n'est donc pas sans conséquence. »¹

Les relectures musicales du mythe de Don Juan, sans modifier fondamentalement les invariants du mythe, ont donc tendance à resserrer l'intrigue, à y inscrire davantage la présence de la mort, et ce, souvent, dès le début de l'action. On peut dire qu'elles renforcent en cela le caractère dramatique de l'histoire. Par la place conférée à Anna, elles effectuent aussi un premier pas vers l'évolution romantique du thème donjuanesque, qui accentuera encore davantage le poids de cette figure dans le système des personnages. On peut enfin noter que les versions musicales sont relativement homogènes au niveau de leurs choix et de leurs propositions, si l'on excepte l'opéra seria du 17^{ème} siècle, pour les raisons que nous avons déjà mentionnées, et une autre version, appartenant, cette fois-ci, au 18^{ème} siècle mais se caractérisant par une évidente intention parodique : celle de Gardi, en 1787.²

L'approche structuraliste menée par Jean Rousset autour des versions musicales du mythe de Don Juan permet donc bien d'isoler quelques constantes au niveau des infléchissements que le passage à la musique peut faire subir au scénario mythique. Elle met en évidence le fait que cette mise en musique préserve les invariants du mythe et qu'elle contribue même à opérer un recentrement autour de ces derniers et à renforcer la cohérence des liens les unissant. Enfin, elle affiche une volonté forte de maintenir le caractère dramatique du mythe et d'en assurer la dimension spectaculaire.

Un autre angle d'approche va être privilégié par la critique au 20^{ème} siècle : en se centrant, sur Mozart, elle va essayer de retrouver, dans une perspective historique, des liens entre ce dernier et les opéras qui le précèdent. C'est donc en tant que sources potentielles de Mozart que les autres œuvres sont abordées. Cet intérêt pour les sources et la genèse de l'opéra mozartien porte surtout sur les influences subies par Lorenzo Da Ponte, lors de la rédaction du livret. Elles mettent en évidence une filiation entre le *Don Giovanni* de Da Ponte et Mozart et

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.144.

² Pour prendre un exemple de cette volonté parodique, Jean Rousset mentionne, entre autre, le fait que, dans, *Il nuovo Convitato di pietra*, Gardi modifie profondément le comportement d'Anna et la transforme en une femme très amoureuse du héros et qui n'inspire qu'à une seule chose : être épousée par lui. (Voir *Le mythe de Don Juan*, p. 143).

le *Don Giovanni o sia il convitato di pietra*, de Bertati et Gazzaniga, qui date, d'ailleurs, de la même année. Le regard porté par les critiques, sur cette question des sources éventuelles de Da Ponte et sur les possibilités de plagiat du livret de Bertati par ce dernier, est important car il fait émerger la possibilité d'un croisement entre Molière et Mozart. Or, ces deux œuvres sont, au 20^{ème} siècle, considérées comme faisant partie des grandes étapes qui permettent à Don Juan de se constituer en tant que mythe.

Le livret de Bertati s'inspire, sans aucun doute, du *Dom Juan* de Molière. Jean Rousset indique que, dans certains passages, le librettiste traduit directement le drame parlé. Néanmoins, dans d'autres épisodes, la pièce française n'est plus l'unique référence puisqu'elle « entre pour le reste en concurrence avec d'autres sources moins précises ; on les reconnaît dans les opéras antérieurs, ou de façon plus diffuse dans la tradition théâtrale italienne qui a propagé le thème donjuanesque à travers les 17^{ème} et 18^{ème} siècles. »¹ Si l'opéra de Gazzaniga et Bertati permet donc à la pièce de Molière d'arriver jusqu'à Mozart, il n'est pas, pour autant, une transposition à proprement parler de cette dernière. Contrairement à des œuvres comme *Le Mariage de Figaro*, adaptée par Da Ponte et Mozart, les opéras autour du thème donjuanesque n'ont pas une source unique qu'il s'agirait d'adapter musicalement : le mythe a été tant repris que les auteurs héritent d'une matière beaucoup plus complexe, dans laquelle se mêlent diverses influences et variations.

Si les modèles repris par Lorenzo Da Ponte, au moment d'élaborer le livret du *Don Giovanni*, sont multiples, le rapprochement de Molière et de Mozart reste particulièrement significatif, si on l'envisage sous l'angle de la question du libertinage. Or, nous avons vu que le 20^{ème} siècle a tendance à faire de Don Juan une incarnation de la figure du libertin. On peut donc se demander si ce travail sur les sources de Mozart et cette rencontre, par l'intermédiaire de Bertati, avec Molière, ne participe pas de cette volonté d'inscrire la question du libertinage au cœur du mythe. Ainsi, Eveline Andréani déclare, au sujet de l'étude des sources de l'opéra de Mozart et du recensement des emprunts effectués par Da Ponte (que ce dernier prend d'ailleurs soin de dissimuler) :

« Ils n'ont d'autre intérêt que de découvrir à partir du double travail d'emprunt ce qu'est devenu le libertin de Molière, 122 ans plus tard, après son long séjour sur les tréteaux de la Commedia dell'Arte, après sa fréquentation un peu frelatée, il faut le dire, de Casanova (par le biais de son dernier auteur, Da Ponte...) et sous les masques interchangeableables, fugaces, funèbres et oniriques du Carnaval de Venise. »²

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p. 146-147.

² Eveline Andréani et Michel Borne, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse, Littérature et Musique*, p.220.

L'auteur établit explicitement ici l'idée selon laquelle c'est Molière qui amorce l'identification de Don Juan au personnage du libertin mais elle montre surtout que ce motif du libertinage prend une importance décisive en étant transmis à Mozart et exploité dans son opéra :

« Reste à élucider l'essentiel. Qu'est devenu, sous la plume de Da Ponte, puis sous celle de Mozart, le personnage du *libertin*- du libertin français, puisque c'est en France que sa personnalité s'est affirmée au point de se constituer en philosophie subversive de la vie- et le rapport qu'il entretient avec *Il convitato di pietra*, avec *l'uom di sasso* ? »¹

Cette citation rattache explicitement la figure du libertin à la tradition française. Or, Eveline Andréani va montrer, un peu plus loin, que le libertin de Mozart ne reprend pas tous les traits de son homologue français. En effet, selon elle, le motif du libertinage est médiatisé, dans l'opéra, par d'autres influences, que l'on retrouve, à la fois, dans la biographie de Da Ponte et dans la présence, en filigrane, du personnage de Casanova. En effet, Lorenzo Da Ponte a rencontré à Venise, en 1777, l'illustre aventurier qui, s'il n'est plus, à ce moment-là, au sommet de sa gloire et de son prestige, n'en manque pas moins d'exercer une certaine fascination sur le jeune librettiste. Ce dernier mène d'ailleurs, lui aussi, une vie qui n'est pas sans rappeler, par certains aspects, celle de Casanova, puisqu'il s'est plu à multiplier, en dépit de sa condition ecclésiastique, les aventures amoureuses. Il y aurait donc, selon Eveline Andréani, un peu de Casanova dans le Don Juan que Da Ponte crée pour Mozart, ce qui l'éloigne du libertin cynique, « grand seigneur méchant homme », que s'est attaché à peindre Molière :

« Je pense, quant à moi, que si l'on cherche Casanova dans le livret de Da Ponte, on le trouvera peut-être dans les protestations de tendresse que le libertin adresse aux femmes. Casanova, dans ses Mémoires, ne se lasse point de clamer son tendre amour à chacune de ses conquêtes. Et il semble y croire lui-même. Ce qui laisse à penser qu'effectivement ses propos charmeurs devaient avoir l'accent de la sincérité. Comme ceux de Don Giovanni à Zerlina dans « Là ci darem la mano »... »²

Si cette interprétation de l'influence de Casanova sur le héros de Mozart comporte, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, une part de subjectivité et est délicate à trancher de façon rigoureuse, il n'en reste pas moins qu'elle nous montre comment le passage par l'opéra est une étape déterminante dans l'évolution du mythe et du personnage de Don Juan et comment Mozart s'inscrit au terme d'un processus créatif dont il est, en quelque sorte, le point d'aboutissement.

¹ Ibid, p.221.

² Eveline Andréani et Michel Borne, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse, Littérature et Musique*, p.224.

Avant de nous pencher, à proprement parler, sur son *Don Giovanni*, il importe de se demander rapidement quelle va être la postérité des œuvres musicales autour du mythe de Don Juan, après le chef d'œuvre mozartien, au 19^{ème} et surtout au 20^{ème} siècle... Nous pouvons mentionner, tout d'abord, deux variations sur l'opéra de Mozart : celles de Chopin (« *Là ci darem la mano* » varié pour le piano forte avec accompagnement d'orchestre, 1829) et de Listz (*Réminiscences de Don Juan*, 1841). Le point commun aux deux compositeurs, outre l'hommage à Mozart et la volonté de s'inscrire dans la lignée de son *Don Giovanni*, est de mettre au centre de leurs compositions le duo avec Zerline. Chez Chopin, comme le titre l'indique, il s'agit même du thème central des variations. Quant à Listz, il retient trois épisodes : la scène du cimetière, le fameux « *Là ci darem la mano* » et l'air du Champagne. Ce choix indique qu'on a, dans ces *Réminiscences de Don Juan*, une relecture du mythe par le compositeur : en commençant par la fin, il instaure d'emblée une dramatisation et renforce la présence du Commandeur ainsi que le motif du châtement et de la mort. Le fait d'enchaîner avec « *Là ci darem la mano* » fait également sens. Selon S. Gut, Listz met Zerline au centre de son œuvre, alors même qu'il serait plus logique d'y trouver Anna, parce qu'il y trouve, à la fois, un intérêt sur le plan musical et sur le plan psychologique :

« A cela, il y a deux raisons. La première est d'ordre musical : aucun air confié à Anna n'a le charme magique incomparable du « *Là ci darem la mano* ». La seconde est psychologique : Zerline est la seule femme que Don Juan séduit dans l'instant même de l'action dramatique. Par ailleurs, cette jeune fille d'origine modeste, jolie, sensuelle, frivole et sans problématique particulière permet de mieux souligner la gratuité de la séduction de Don Juan. »¹

Enfin, le choix de finir sur l'air du Champagne traduit une volonté de terminer sur une image triomphante du héros, qui n'est pas sans rappeler les versions romantiques du mythe. Mais S. Gut souligne que, néanmoins, les motifs tragiques, liés à la présence du Commandeur, sont répétés, à deux reprises, dans la *coda* finale, afin de « rappeler au héros que, même dans la joie la plus débridée, une ombre tragique plane toujours au-dessus de lui. »² L'exemple de Listz nous permet de dégager deux éléments intéressants : la prise en compte de raisons proprement musicales dans les choix des compositeurs, qui peuvent primer sur les interprétations sémantiques, et l'impact que conserve la vision romantique du mythe.

En effet, les mises en musique du scénario donjuanesque, postérieures à l'opéra de Mozart, semblent toutes être, dans une certaine mesure, imprégnées de l'interprétation que le romantisme en a donné. Ainsi, les trois exemples, sur lesquels nous allons nous arrêter brièvement maintenant, ont en commun de s'inspirer d'œuvres littéraires qui s'inscrivent plus

¹ S. Gut, article « Listz » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.561.

² Ibid, p.562.

ou moins directement dans ce courant romantique : *Le Convive de Pierre*, opéra d'Alexandre Dargomyjski (1872), met en musique la pièce de Pouchkine, Richard Strauss propose un poème symphonique, intitulé *Don Juan* (1889), qui s'inspire explicitement du poème dramatique de Lenau et l'opéra d'Igor Stravinsky, *The Rake's Progress* (1951), s'il reprend des traits mozartiens, joue avec différentes interprétations du mythe, dont son croisement avec le mythe de Faust et la version que Goethe en propose. Notre choix d'évoquer les deux premières œuvres, dans un travail consacré au 20^{ème} siècle, se justifie par le fait que l'opéra russe d'Alexandre Dargomyjski a été mis en film en 1977 par Vladimir Gorikker, qui reprend l'intégralité de la musique du compositeur. Cette dernière a donc un impact et une présence plus contemporains. Le poème symphonique de Richard Strauss, pour sa part, s'il date de 1889, s'inscrit néanmoins à la charnière des 19^{ème} et 20^{ème} siècles, tout comme son compositeur d'ailleurs, mort en 1949. De plus, Lenau, dont il est fortement inspiré est, aux yeux de Jean Massin notamment, la dernière étape avant la déconstruction définitive du mythe de Don Juan, caractéristique du 20^{ème} siècle¹.

L'opéra d'Alexandre Dargomyjski, *Le Convive de Pierre*, présente l'intérêt de privilégier la dimension dramatique de l'œuvre et d'éviter toute gratuité dans la virtuosité musicale. L'enjeu est donc de parvenir à garder un équilibre afin de ne pas négliger totalement la musique, de ne pas tomber complètement du côté de l'interprétation théâtrale. C'est le choix de la pièce de Pouchkine qui permet au compositeur de se plier à ces exigences. En effet, F. Claudon évoque, parmi les conditions à remplir pour y parvenir, la nécessité de choisir « un texte russe suffisamment marqué formellement pour qu'il porte en lui l'exigence de musicalité : c'est le cas avec les vers célèbrissimes de Pouchkine »². De plus, ce texte de départ doit être bref et présenter des « caractères marqués, afin que le texte (...) ne tombe pas dans la seule rhétorique. »³ Mais s'il est nécessaire d'échapper à la pure rhétorique musicale, à la virtuosité gratuite, F. Claudon mentionne un troisième impératif, pour atteindre l'idéal que s'est fixé Alexandre Dargomyjski : l'œuvre ne doit pas basculer dans l'excès inverse et devenir purement théâtrale, s'éloigner trop de la musique. Les thèmes musicaux doivent donc conserver un souci du caractère mélodique, pour ne pas trop se rapprocher du langage parlé.

¹ Voir Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p. 62-67. La fin du poème dramatique amorce même cette déconstruction qui va, selon Jean Massin, être fatale au mythe de Don Juan : « Pousser le mythe à son paroxysme, pour le détruire. Le porter à l'incandescence pour le faire exploser. C'est bien à une explosion méthodique que tendent les dernières scènes. Disons plutôt qu'elles désarticulent, qu'elles décortiquent avec un soin lucide et âpre toutes les données traditionnelles de la légende pour s'en débarrasser l'une après l'autre en les retournant ou en les ridiculisant. », p.65.

² F. Claudon, article « Dargomyjski », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.262.

³ Ibid, p.262.

Ces trois exigences étant mises en place, il importe de se demander comment le compositeur parvient à les réunir à partir de son adaptation de Pouchkine et, surtout, comment il les utilise pour mettre en valeur le scénario donjuanesque. Par exemple, nous avons mentionné, en deuxième condition, la nécessité de trouver ce que F. Claudon appelle des « caractères marqués ». Or, si Pouchkine fournit déjà un canevas au système des personnages, Dargomyjski, quant à lui, utilise les spécificités de cette répartition des caractères pour mettre en valeur et donner une motivation à ses choix musicaux. Le dynamisme de l'œuvre de Pouchkine, repris et accentué par le compositeur, réside dans l'existence de deux groupes opposés de personnages : ceux qui sont « dominés par la convention »¹, tels Leporello ou le Commandeur, et se heurtent aux « rebelles »², incarnés par Don Juan, bien sûr, mais aussi par Laura. Cette dernière est une figure ajoutée par Pouchkine et reprise dans l'opéra russe. Elle fonctionne comme un double féminin de Don Juan. De plus, elle joue un rôle important dans l'optique d'une dimension musicale du mythe puisqu'elle est l'occasion d'une mise en abyme de la musique. En effet, actrice, elle chante un air qui a été composé par Don Juan. Cela renforce le lien entre les deux personnages et l'idée que ce rapprochement peut aussi se traduire sur le plan musical. Enfin, au milieu de ces deux ensembles de figures, F. Claudon mentionne Donna Anna, qu'elle présente comme « à la jointure », « la figure la plus intéressante ; la contradiction vivante- et théâtrale. »³ On voit bien, à travers cette analyse, comment ce système des personnages peut se révéler dynamique et riche sur le plan dramatique.

Mais, justement, ce caractère dramatique et théâtral des oppositions entre les groupes de personnages est aussi en adéquation avec les intentions musicales du compositeur. On a donc une harmonie entre le fond et la forme : la musique se met au service du texte et du mythe donjuanesque. Tous les moyens musicaux doivent être mis au service du sens et, en aucun cas, être gratuits. Cet effacement de la musique derrière le texte est qualifié par F. Claudon d'« anti-lyrique », ce qui peut paraître paradoxal au sujet d'un opéra mais permet, en définitive, de mettre en valeur la matière mythique et la dimension théâtrale des éléments repris à Pouchkine :

« Avec une telle répartition des rôles, l'absence d'effets mélodiques, le refus de structures symphoniques récurrentes deviennent plus rationnels. A un monde en blanc et noir peut convenir un langage littéralement anti-lyrique : la musique de Dargomyjski procède par phrases simples, sinon banales, pour ne pas occulter le moins du monde la force du moi, de la situation théâtrale. Quand Dargomyjski module, ce n'est pas parce qu'une logique de la rhétorique musicale l'y

¹ Voir F. Claudon, article « Dargomyjski », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.262.

² Ibid, p.262.

³ Ibid, p.262.

conduit, en vertu d'une culture de l'opéra, d'une tradition lyrique multiséculaire ; il le fait parce que le texte comporte un accent de telle ou telle nature qu'il faut signifier. »¹

On a bien une volonté de rejeter toute virtuosité gratuite, de plier la musique aux nuances du sens.

Nous avons évoqué plus haut la centralité du personnage d'Anna. Nous retrouvons, dans ce statut privilégié qu'elle occupe, la trace de la vision romantique du mythe, très présente, comme nous l'avons dit, dans les versions musicales et qui est conforme à l'esprit de la pièce de Pouchkine. Le film de Vladimir Gorikker, lui aussi, respecte la pièce de départ puisque La seule modification qu'il s'autorise est reprise à Alexandre Dargomyjski et consiste dans l'ajout des chansons de Laura. Il respecte donc bien les critères du film-opéra, puisqu'il reprend l'intégralité de la musique du compositeur, sans changer, non plus, les paroles du livret. Néanmoins, on peut déceler les intentions du cinéaste dans les choix de la mise en espace. V. Magnier précise, en effet, qu'hormis le désert qui sert de cadre aux premiers plans, la suite du film se déroule dans des décors de studio qui enferment Don Juan « comme dans un piège »². On peut y voir une volonté de mettre en avant la théâtralité, d'exhiber les conventions de l'opéra, ce qui ne serait pas sans rappeler la musique de Dargomyjski, qui, elle aussi, privilégie le caractère théâtral et tend à s'effacer derrière lui. Ici, la dimension cinématographique, en jeu dans le traitement de l'espace, jouerait donc le même rôle que l'apport musical : celui de faire valoir du texte de départ et de ses potentialités dramatiques. Mais V. Magnier présente une deuxième explication à cette organisation de l'espace filmique. Il y voit, en effet, un moyen de détourner la pièce de Pouchkine du côté de la critique sociale. Les décors seraient donc porteurs de sens :

« Leur fragilité et leur insuffisance font peut-être sens. C'est en tout cas de critique sociale qu'il s'agit ici. (...) On peut dire qu'il y a là une manière de tour de force, puisque Vladimir Gorikker parvient à s'appropriier et à subvertir le texte de Pouchkine sans en changer un mot, conformément à l'opéra. »³

Cet exemple montre à quel point la musique parvient à renforcer le sens profond du mythe, sans, pour autant, trahir le texte littéraire qu'elle prend comme point de départ. Elle laisse, de plus, une marge de liberté et d'interprétation, que le cinéma peut exploiter pour faire, à son tour, entendre la voix du réalisateur et ajouter de nouvelles significations. Le scénario mythique apparaît donc comme un canevas extrêmement souple et productif, qui laisse une

¹ F. Claudon, article « Dargomyjski », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.263.

² V. Magnier, article « Cinéma », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.195.

³ Ibid, p195-196.

grande place à la création artistique et s'enrichit du croisement entre les arts et du dialogue entre les différents auteurs.

Mais le lien entre mise en musique et vision romantique du mythe, que nous avons pu déceler dans l'opéra d'Alexandre Dargomyjski, notamment par rapport au traitement du personnage d'Anna, est encore plus accentué dans le poème symphonique opus 20 de Richard Strauss, en 1889. Le choix du poème dramatique de Lenau, comme point de départ, établit d'emblée cette volonté de s'inscrire dans la continuation du romantisme. De fait, le héros de Lenau semble être atteint par le mal du siècle, comme le note Jean Massin : « Mélancolique ? Il s'en défend. Mais il sent que sa torrentielle vitalité l'abandonne, que sa joie d'autrefois connaît des éclipses. »¹

Or, face à un Don Juan beaucoup plus torturé et qui se remet en question, Strauss utilise une forme musicale qui se prête à l'introspection, comme le précise F. Claudon :

« On comprend dans ces conditions que le poème symphonique était, beaucoup plus que l'opéra ou le *lied*, un genre par principe mieux adapté à cette inclination de notre sujet vers le narcissisme réflexif. »²

Ce narcissisme trouve sa corrélation musicale dans le retour périodique d'un même motif. F. Claudon le décrit de la façon suivante :

« Un motif de cinq ou six mesures (...), très carré, qui évoque les interventions de Don Juan, son caractère égocentrique et primesautier. Musicalement, il s'agit en réalité d'un thème principal, (...) joué à l'unisson (...) par les cors. C'est le véritable conducteur. Il sert à structurer l'ouvrage, autant qu'à signifier la ronde folle de notre séducteur narcissique. »³

On a donc ici un exemple intéressant de l'adéquation entre la forme musicale et le sens profond du mythe.

On trouve la même union du fond et de la forme dans la fin du poème symphonique puisque Strauss traduit musicalement le suicide final du héros de Lenau. Mais la musique laisse planer un doute sur la mort de Don Juan, et l'œuvre se clôt donc sur une fin qui reste ouverte :

« La fin est aussi très intéressante. Après un dernier embrasement orchestral, la musique se tait soudain, sur deux accords harmoniquement très simples, *pianissimo*. Le rideau tombe. Le héros est mort, suicidé sans doute, comme chez Lenau, dégoûté de la vie et fatigué de sa propre errance. »⁴

¹ Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.64.

² F. Claudon, article « Strauss » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.893.

³ Ibid, p.893-894.

⁴ Ibid, p.894.

La sobriété des accords finaux permet ainsi de suggérer la mort du héros, sa disparition, qui s'accompagne de l'effacement progressif de sa musique. Ce choix d'une mort par suicide bouleverse fondamentalement le scénario mythique puisqu'il ôte au Mort sa place d'instrument du châtement et de la vengeance divine. Mais le Mort n'est pas le seul des trois invariants à être modifié dans la version straussienne du mythe. En effet, le groupe féminin est réduit, épuré, à sa plus simple expression. F. Claudon voit dans cette réduction du nombre de figures féminines deux raisons. La première est de suggérer que Don Juan ne collectionne plus réellement les conquêtes mais qu'il est, avant tout, en quête de *la Femme*.¹ La deuxième explication réside dans le fait que le compositeur dispose des capacités dramatiques suffisantes pour pouvoir exploiter pleinement les ressources offertes par la présence de deux ou trois personnages féminins, sans avoir besoin de les multiplier².

Ce lien entre musique et efficacité dramatique est sans cesse mis en avant par les critiques qui s'intéressent aux réécritures musicales du scénario mythique. Or, comme son histoire à ses débuts le met en évidence, le mythe de Don Juan est, avant tout, un mythe théâtral, dramatique. La capacité de la musique à rendre cet aspect est donc, une fois de plus, la preuve qu'elle convient parfaitement à Don Juan. F. Claudon soutient d'ailleurs qu'elle revêt, chez Strauss, un caractère proprement théâtral : « Voici que, pour une fois, la musique symphonique a autant de présence que le théâtre. »³ Le choix de l'orchestration, avec, par exemple, la présence importante des cuivres, est, lui aussi, mis au compte de cette volonté dramatique. Pour F. Claudon, « de ce fait, le compositeur retrouve, sinon la rhétorique, du moins l'esprit du théâtre. »⁴ Tout comme chez Alexandre Dargomyjski, la musique semble bien se plier au sens, se mettre au service du texte. Les effets gratuits et la recherche de la pure virtuosité musicale ne sont donc, à aucun moment, une priorité.

La contribution de Strauss au mythe de Don Juan s'inscrit dans la lignée de Mozart et de son *Don Giovanni*, mais il est aussi unique par le regard nouveau jeté sur le scénario mythique. Le choix de Lenau comme modèle traduit déjà cette double volonté de reprise des grands modèles et de distanciation. Jean Massin, voit dans le poème dramatique de Lenau la formulation de la vraie nature de Don Juan, telle que la révélait l'opéra viennois :

¹ Cette modification du comportement du héros face aux femmes est présente dans le texte même de Lenau, comme l'explique Jean Massin dans son commentaire : « Et voilà bien Don Juan aussi, transfiguré sans défiguration dans ses rapports avec les femmes. (...) Il n'en méprise plus aucune puisqu'il sait que chacune est irremplaçable, il est tendre avec chacune et à nulle d'entre elles il ne saurait rester fidèle. » (*Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.62.)

² F. Claudon, article « Strauss » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.893

³ Ibid, p.895.

⁴ Ibid, p.895.

« Il me semble qu'ici on peut enfin dire : oui, voilà bien Don Juan tel que nous le désirions obscurément (et si nous ne l'avions pas désiré tel, nous nous serions désintéressés du burlador depuis belle lurette !), tel que l'orchestre de Mozart le devinait sous ses intrigues et ses paroles. Tel aussi, au moins un peu, que Lenau lui-même. »¹

Pourtant, l'interprétation de Lenau prend aussi beaucoup de libertés avec le canevas mythique, qu'il se plait à conduire aux limites de la déconstruction. De même, Richard Strauss, tout en reprenant à Mozart certains procédés musicaux, s'en éloigne pour proposer une version beaucoup plus personnelle, qui vaut à F. Claudon de qualifier le poème symphonique opus 20 de « par-dessus tout straussien ». Cette originalité de la relecture straussienne tient aussi au fait qu'il mêle la thématique donjuanesque au souvenir d'autres univers mythiques, comme, par exemple, celui de Faust², qui trouve un écho tout particulier à l'époque romantique. On a donc ici une illustration du syncrétisme, tout à fait caractéristique de l'évolution du mythe de Don Juan.

En somme, le poème symphonique de Richard Strauss est une autre illustration des affinités que le thème donjuanesque, la « génialité érotico-sensuelle », pour reprendre l'expression de Kierkegaard, entretient avec la musique. En choisissant comme modèle le poème dramatique de Lenau, le compositeur peut imprimer son originalité à son œuvre et se démarquer un peu de Mozart, même s'il se place quand même dans sa lignée. Le chef d'œuvre mozartien semble donc rester le modèle incontesté, en ce qui concerne la dimension musicale du mythe de Don Juan, mais il n'occulte pas, cependant, une autre tendance : celle qui conduit à un questionnement du scénario mythique et à une tentative de déconstruction. Celle-ci est amorcée par Strauss, fidèle en cela au poème dramatique dont il s'inspire, mais elle est, surtout, illustrée par un opéra d'Igor Stravinsky : *The rake's progress*, créé en 1951. Le compositeur se distingue ici par une volonté d'allier rupture et continuité. En effet, C. Auzolle relève le désir de se placer sous l'égide Mozart et de revendiquer son influence, ainsi que celle, plus générale, du genre de l'opéra buffa du 18^{ème} siècle, qui a vu naître *Don Giovanni* :

« Stravinsky assume et revendique pour cette œuvre les conventions de l'opéra bouffe du 18^{ème} siècle : airs, duos, trios, récitatifs accompagnés au clavecin ou à l'orchestre, chœurs et interludes instrumentaux, structures dramatiques variées, mobilité des combinaisons vocales. Il retrouve

¹ Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.63.

² La première scène du poème de Lenau autorise d'emblée ce rapprochement entre Don Juan et Faust puisque le héros fait entendre son désir d'absolu et se déclare « en guerre contre le temps » : « Ami, je voudrais traverser au vol tous les espaces où s'épanouit une belle femme, ployer le genou devant chacune et vaincre, ne fût-ce que quelques instants. Eh oui ! Je pars en guerre même contre le temps. » (Texte intégral traduit de l'allemand par Walter Thomas et cité dans *Don Juan, mythe littéraire et musical*, textes réunis et présentés par Jean Massin, p. 313). Cette citation montre bien comment la séduction donjuanesque se double ici d'une dimension de défi et d'une recherche d'absolu qui n'est pas sans évoquer le mythe de Faust.

également les codes des tessitures vocales mozartiennes (...) Le modèle Mozartien stimule Stravinsky : il l'analyse, le déconstruit et le reconstruit dans son langage et avec sa sensibilité. »¹

Cette posture est aussi celle que Stravinsky adopte à l'égard du scénario mythique dans son ensemble : certains motifs donjuanesques sont repris mais détournés de leur sens initial et poussés aux limites de la déconstruction. C'est le cas, par exemple, du motif de la dette qui est complètement déplacé sur un plan concret et laïcisé. Le déplacement d'une thématique qui était, à la base, reliée à la religion et à la présence de l'élément surnaturel, sur un plan exclusivement monétaire entraîne une vulgarisation et une banalisation de l'élément mythique. Ainsi, Tom a des dettes financières envers Nick, il est ruiné et doit demander un délai. Or la dette et le délai sont bien des éléments constitutifs du mythe de Don Juan, à la seule différence près qu'ici ils sont pris dans leur sens littéral. L'omniprésence de la quête d'argent, qui en vient, pour ainsi dire, à remplacer, chez le héros, la recherche de conquêtes féminines produit un évident effet de décalage et de modernisation du mythe.

Ainsi, l'apparent conformisme au niveau musical cache de nombreux détournements, quant au traitement des éléments mythiques. Si, comme le remarque C. Auzolle, on a pu reprocher à Stravinsky le caractère stéréotypé de la musique, en comparaison de la force et de l'originalité du livret, cette apparente fidélité au style mozartien masque, en réalité, des écarts et une prise de distance par rapport au modèle :

« Toutefois, la démarche de Stravinsky, comme le remarque Françoise Escal, propose un « va-et-vient sans cesse repris de l'imaginaire au symbolique », phénomène qui, s'il rattache cette œuvre à la tradition de renouvellement des mythes dans la représentation lyrique, l'éloigne par ailleurs de Mozart où n'apparaît aucun volontarisme dans ce domaine. »²

Derrière les similitudes, les deux compositeurs ne se placent donc pas au même niveau de sens, ce qui permet à Stravinsky de jouer avec son illustre prédécesseur et, par moments, de s'en distancier.

Le motif de la dette n'est pas le seul élément mythique à faire l'objet d'une laïcisation et d'un détournement. Il en va de même pour le châtement : le héros se repent en ultime recours mais le diable, s'il lui laisse la vie sauve, le condamne à la folie. Or, pour C. Auzolle, cette variation sur la punition du héros est à l'image de la différence de mentalités entre l'époque de Mozart et celle de Stravinsky :

« Ces châtements correspondent à deux époques distinctes, la mort demeurant la seule issue envisageable en un temps où prévaut la loi divine et le respect de la parole donnée. La folie,

¹ C. Auzolle, article « Stravinsky » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.897.

² Ibid, p.897-898.

longtemps accueillie comme une fatalité ou utilisée pour l'éviction d'un gêneur, prend à partir du 19^{ème} siècle une résonance différente puisqu'on s'intéresse à ses causes. »¹

On a bien ici une entreprise de modernisation du mythe de Don Juan. Mais le plus significatif dans ce dénouement, en regard des analyses que nous avons pu faire des autres œuvres lyriques autour du personnage de Don Juan, notamment celle de Richard Strauss, est, sans doute, le croisement avec le mythe de Faust. En effet, on a réellement, dans l'opéra de Stravinsky, un écho au pacte conclu par Faust avec le Diable, ce qui illustre le côté syncrétique du mythe. La référence faustienne invite aussi à relever, comme dans les exemples précédents, l'influence de la lecture romantique du scénario donjuanesque, d'autant plus qu'on a, dans l'opéra, la présence d'Anne, jeune femme amoureuse et pure, seule capable de sauver le héros et de lui apporter un apaisement une fois qu'il a sombré dans la folie.

The Rake's Progress accentue ainsi les tendances décelées chez Strauss et Dargomyjski de prise de distance avec les éléments mythiques. S'il se réclame de l'influence mozartienne, l'hommage qu'il rend à l'opéra viennois peut se doubler d'un désir de détournement du modèle. La musique semble être une étape cruciale dans le parcours qui mène le mythe de Don Juan de son interprétation romantique, dont la rencontre avec Faust peut être un aspect, à sa déconstruction. Celle-ci sera encore plus sensible dans les œuvres littéraires du 20^{ème} et 21^{ème} siècle. Les versions musicales du mythe contribuent donc au processus qui mène le scénario mythique vers son éclatement et son détournement. Il n'est peut-être pas anodin de noter que les dernières œuvres littéraires à faire l'objet de mises en musique, d'un point de vue chronologique, sont celles de Pouchkine et de Lenau. Or, pour Jean Massin, ces auteurs sont parmi les derniers à proposer une lecture pertinente du mythe de Don Juan, dans le prolongement du romantisme :

« Le mythe de Don Juan ne répond plus. On aurait pu le deviner à la façon dont, depuis plus d'un siècle, les auteurs le *traitent* et le *traient* dans une succession manipulatrice aussi incohérente et stérile que la succession baroque puis romantique était cohérente et féconde. »²

Une fois amorcé le processus de déconstruction, les œuvres lyriques sur le thème donjuanesque semblent céder le pas davantage aux réécritures littéraires ou, éventuellement cinématographiques. Mais ces dernières vont justement chercher, dans quelques cas, à intégrer cette dimension musicale. Ne peut-on y voir un signe de l'importance de la musique pour le mythe de Don Juan et de l'impossibilité d'en faire complètement abstraction? Nous aurons l'occasion, dans notre dernière partie, de nous attarder sur ces nouvelles formes de

¹ Ibid, p898-899.

² Jean Massin, *Don Juan mythe littéraire et musical*, p.71.

présence de la musique. Mais, avant cela, il importe de revenir sur Mozart et sur la fascination qu'il exerce au 20^{ème} siècle. En effet, le fait que notre époque n'ait cessé de proposer des interprétations du *Don Giovanni* et de placer cet opéra comme le point d'aboutissement de l'évolution mythique prouve à quel point le mythe de Don Juan peut bien être qualifié de mythe « musical ».

2. Importance de Mozart au 20^{ème} siècle.

Un constat s'impose lorsque l'on parcourt l'abondante production critique dont le mythe de Don Juan fait l'objet au 20^{ème} siècle : l'omniprésence de Mozart et de son opéra. En effet, la plupart des auteurs présentent la constitution du mythe donjuanesque comme un processus en trois étapes : Tirso de Molina, Molière, Mozart. C'est donc bien l'opéra qui apparaît comme l'ultime stade dans l'élaboration mythique et, par conséquent, comme le moment où le thème donjuanesque atteint son point de perfection, son expression la plus parfaite et la plus achevée. Mais si cette prépondérance de Mozart fait l'unanimité, en revanche les orientations critiques autour de ce dernier sont multiples et offrent plusieurs angles d'approche à explorer.

Il faut distinguer, tout d'abord, ceux qui, tels Kierkegaard ou Pierre-Jean Jouve, expriment, avant tout, leur sensibilité et leur fascination pour la maîtrise musicale que le compositeur met au service du scénario mythique. Nous passerons rapidement sur ce premier type d'analyses, qui comportent une dimension subjective et exigent, pour être discutées, des connaissances en musicologie que nous n'avons pas la prétention de maîtriser. Nous pourrions néanmoins citer quelques exemples qui prouvent bien que l'immense succès de l'opéra de Mozart réside bien dans le fait d'avoir su trouver la parfaite adéquation du fond et de la forme et d'avoir su exploiter les contraintes musicales, tout en les transcendant au profit du mythe.

Mais d'autres angles d'approche sont à prendre en compte. Ainsi, dans une perspective orientée davantage vers le structuralisme, Mozart peut apparaître comme celui qui modifie l'un des trois invariants en donnant, pour la première fois, une envergure plus importante aux personnages féminins. Il est, également, présenté comme le précurseur de la vision romantique du mythe, très productive dans son évolution, aussi bien par les œuvres littéraires qu'elle a inspirées que par les réflexions critiques qu'elle a pu susciter. Ce lien entre l'opéra viennois et le romantisme n'est d'ailleurs pas sans rapport avec la revalorisation des personnages féminins, que nous venons d'évoquer.

L'influence de Mozart est aussi mise en évidence lorsque l'on se penche sur la question du libertinage et de la rencontre entre Don Juan et le personnage du libertin, moment fondamental dans l'histoire du mythe et qui en infléchit l'évolution. C'est, en effet, une fois de plus, sur la pièce de Molière et l'opéra mozartien que se focalisent les considérations autour du lien complexe entre le mythe et le courant de pensée libertin.

Enfin, la thématique du double ne fait son entrée dans le scénario mythique qu'à partir de *Don Giovanni* et toutes les analyses autour de ce motif ne peuvent faire l'économie d'une étude de la façon dont il est mis en place dans l'opéra. Or, la réflexion autour du double trouve de nombreux prolongements au 20^{ème} siècle et rencontre une fortune littéraire importante, preuve, s'il en faut encore, de l'incroyable postérité de Mozart et de son omniprésence, au niveau des références intertextuelles, dans de nombreuses réécritures donjuanesques contemporaines.

Mozart n'a donc jamais été aussi commenté, repris et, en définitive, présent qu'au 20^{ème} siècle. Cette modernité étonnante d'une œuvre qui a pourtant plus de deux siècles est expliquée, par Pierre-Jean Jouve, comme la conséquence d'un long travail de découverte du compositeur, qui ne s'achève qu'à notre époque. *Don Giovanni* aurait donc mis plus de deux cents ans à prendre réellement toute son ampleur, à révéler tous ses enjeux :

« Le génie a besoin de temps pour devenir ce qu'il est. Le talent pour se faire connaître n'a pas de telles exigences. Mais le génie, telle une plante trop vaste pour le regard de l'homme, non seulement il peut, à l'origine, échapper complètement à la vue ; mais encore sa représentation en tant que phénomène génial peut demeurer longtemps faussée, à côté de sa réalité véritable ; cette réalité géniale peut n'apparaître que petit à petit à raison des proportions qui changent, elle peut exiger pour apparaître un long dépouillement de valeurs faussement reconnues comme les siennes ; elle peut varier enfin à l'intérieur d'elle-même pour épouser en quelques nouvelles parties des mouvements nouveaux de la société humaine ; elle peut, elle doit s'éclairer de toute l'expérience de l'homme survenue postérieurement ; elle devient ainsi, non plus l'œuvre de Mozart, mais l'ouvrage de l'univers. »¹

Le sens de l'opéra ne se révélerait complètement qu'au terme de ce processus d'appropriation progressive. La réception que le 20^{ème} siècle en propose jouerait ainsi un rôle fondamental dans la construction de son sens. Ce rôle de l'époque contemporaine dans la compréhension et la mise en valeur du chef d'œuvre est d'autant plus fondamental que, selon Pierre-Jean Jouve, *Don Giovanni* a été longtemps victime d'erreurs interprétatives ou, du moins, analysé sous des orientations qui n'étaient pas les plus pertinentes et présentaient le défaut d'en occulter les enjeux essentiels. En effet, le mythe personnel du compositeur a eu longtemps tendance à

¹ Pierre-Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Musique/Passé/Présent », Paris, 1986, réédition 2004, p.13.

favoriser les contresens sur son œuvre et à occulter les enjeux proprement musicaux. La critique serait longtemps passée à côté de l'essentiel :

« Voilà cent cinquante ans que Mozart poursuit son achèvement afin de se manifester tel que Dieu l'a voulu : absolue Source de Musique. Il le fait en dépit de travestissements extraordinaires. Wolfgang Amadeus Mozart a toujours été dans la gloire. Mais comme si la première gloire qu'il eût connue, la gloire du *prodige*, l'eût marqué de sa mauvaise qualité et l'eût comme attaché à une époque de mondanité brillante, Mozart est resté sous le malheur de la *réussite*. (...) Non, à cette époque-là, le véritable Mozart *n'est pas encore visible*. Au contraire, une composition de toutes les vertus de Mozart a cours : légèreté, grâce, tendresse, vivacité et mesure, qui se substitue entièrement à la vérité de Mozart. »¹

L'emploi de l'italique traduit bien la prise de distance, et même l'ironie, du critique à l'égard de cette interprétation de Mozart, qui le réduit à « un ravissant petit marquis à perruque et en culottes de soie qui accorde son violon sur son genou. Image de la musique enfantine, innocente, indifférente avec intention tant elle est sans rapport à la misère de la vie-image apprêtée et réussie comme d'un Watteau sentimental- le joli Mozart. »²

Pierre-Jean Jouve caricature ici la vision d'un Mozart de convention, lisse comme une image d'Epinal. Il l'oppose à la redécouverte que fait le 20^{ème} siècle du caractère beaucoup plus ambigu du compositeur. Pour lui, celui que l'on voit uniquement comme un jeune prodige cultive la rupture et la contradiction et c'est cette ambivalence qui lui confère sa modernité. L'opéra tout entier est d'ailleurs placé sous le signe du paradoxe, ce qui le rapproche, également, du mythe qui est, la plupart du temps, défini comme la résolution d'une contradiction et qui repose sur des couples d'opposition. La description de l'opéra donnée par Jouve dans le passage ci-dessous pourrait ainsi convenir tout aussi bien à un récit mythique :

« Nous verrons maintenant les sanglots tourner en rires, mais aussi la bouffonnerie en douleur, et la vie en mort. Réalité sensuelle et réalité religieuse vont se pénétrer de façon secrète ; tout se croise, se contrarie et se relie en unité par l'exposition complète du paradoxe. »³

L'amour, la mort, tels sont les deux pôles qui orientent le *Don Giovanni* et l'œuvre mozartienne dans son ensemble⁴. C'est cette dualité, cette union de deux entités contraires qui génère toute la tension dramatique de l'opéra, précipitant Don Juan dans une course effrénée qui allie recherche du plaisir, élan vital, et acheminement inéluctable vers la mort, que ce mouvement enlevé ne fait que précipiter. Pour Pierre-Jean Jouve, cette tension ne peut

¹ Pierre-Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, p.14-15.

² Ibid, p.15.

³ Ibid, p.115. ;

⁴ Nous reprenons l'expression utilisée par Jean-Victor Hocquard pour le titre de son étude *Mozart, l'amour, la mort*, Jean-Claude Lattès, 1992.

manquer de susciter, chez le spectateur, des sentiments, eux aussi, contradictoires, de plaisir et d'angoisse :

« L'œuvre qui commence est une dure tragédie. Mais à peine en sommes-nous impressionnés et pénétrés que déjà l'esprit se retourne : en un instant c'est une irruption brillante et limpide, un ouragan léger de désir, la vie lancée à la poursuite. La chaîne continue du sentiment avec ses bonds, l'objet continu et joyeux de la chair, l'allégresse, la jeunesse et le défi (...) Ainsi, dès sa première expression orchestrale, cette Musique a produit un effet d'irruption ; elle a surgi avec un pouvoir de séduire et de subjuguier. Nous avons senti la force douée d'une tension extraordinaire s'emparer de nous et nous conduire. (...) une telle pression n'est presque pas humaine ; et c'est pourquoi elle ne cessera de nous causer à la fois plaisir et angoisse. (...) car l'opéra tout entier est bien une chose de vie presque trop riche et avide de vivre et de mourir. Sur ce point même, elle révèle le cœur de Mozart. La souffrance, la gaîté ne peuvent chômer ; Don Juan n'a point de répit ; l'amour n'a point de limites ; le bonheur et le deuil n'auront ni résolution ni terme, si ce n'est dans Don Juan lui-même et son existence. »¹

Cette présence de la mort s'inscrit, au niveau musical, dès l'ouverture de l'opéra, au cœur même de l'expression de la vitalité du héros. Elle entretient un rapport étroit avec la façon dont Mozart exploite toutes les ressources du temps musical, telles que les définissent les exigences du système en vigueur à son époque, pour les mettre au service de la temporalité mythique. C. Prost en rappelle les grandes lignes : organisation du temps sur la base d'un « découpage en unités isochrones (les temps) dont la chaîne s'organise en groupes de différentes longueurs (les mesures) », inscription du rythme sur cette grille, qui définit les caractéristiques du temps musical, possibilité de faire coïncider, ou non, le rythme avec l'isochronie métrique. Or, cette coïncidence produit un effet d'insistance et de matérialisation du temps, toujours significatif chez Mozart, d'autant plus qu'il y recourt toujours à des moments où ce choix fait sens, traduisant une volonté délibérée de mettre en évidence ce que C. Prost nomme le « temps horloger » :

« Mozart, plus que d'autres compositeurs attentif aux variations du temps psychologique, et rythmicien exceptionnel, s'attache en général à masquer, voire à effacer, l'automatisme mécanique de la grille métrique par la souplesse et l'irrégularité rythmiques. Ce qui renforce la signification du découpage métrique, lorsqu'il la met en évidence (...) On pourrait suivre à la trace au cours du déroulement de l'œuvre la présence de ce « temps horloger » qui fonctionne comme une sorte de *memento mori* au sein de l'action. »²

Les jeux sur le temps musical permettent ainsi de faire entendre, à des moments stratégiques de l'opéra, la présence d'une fatalité. En effet, les rares cas où le rythme se cale sur l'isochronie métrique sont toujours empreints de gravité et synonymes de présage funeste et de mort. C. Prost prend l'exemple, notamment de l'ouverture de l'opéra, qui recourt à ce procédé pour introduire, dès le début de l'œuvre, le même motif qui servira, plus loin, à

¹ Pierre-Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, p 32-33.

² C. Prost, article « Mozart » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.674-675.

ponctuer l'entrée en scène de la statue du Commandeur. Ce choix a donc une fonction proleptique et introduit d'emblée une dimension tragique :

« Dès le début de l'opéra, l'ouverture en donne un exemple frappant. Après de grands accords solennels du *tutti* orchestral, qui s'énoncent dans un espace atemporel, cerné de silence, les cordes installent, pendant six mesures, une formule rythmique obstinée (longue-brève), en style de marche lente et majestueuse, dont la régularité métrique est accentuée par la scansion des vents sur le premier temps de chaque mesure. Cette figure n'est autre que celle de l'arrivée de la statue du Commandeur dans la salle du souper funèbre (II, 15). Prémonitoire, elle annonce la fin tragique du drame et prend tout son poids d'être immédiatement suivie du *molto allegro* symbolisant la vitalité, le dynamisme dévoreur de Don Giovanni. »¹

La mort s'inscrit donc bien, par ce motif rythmique, dès les premières mesures de l'opéra et vient assombrir l'insouciance apparente du héros, au moment de son entrée en scène. La marche fait, en effet, partie des quelques cas dans lesquels la coïncidence entre rythme et isochronie métrique est parfaite. Les pas de la statue du Commandeur sont ainsi l'objet d'une dramatisation particulière. On trouve le même effet dramatique du « temps horloger » dans les passages qui mettent en scène la danse, et C. Prost prend, pour cette raison, un autre exemple : celui du menuet, dans la scène des Masques (I, 20). Il oppose, dans cet épisode, la banalité du dialogue entre Don Juan et Leporello (le maître demande à son valet de convier les trois masques à la fête qu'il s'apprête à donner) et le traitement musical que Mozart en fait, porteur de connotations beaucoup plus sombres, par la « présence en arrière-plan du petit menuet »². Mais l'opposition ne s'arrête pas là puisque, toujours selon C. Prost, on trouve un autre contrepoint : celui de la « prière des trois masques ». Or, celle-ci rompt complètement avec la temporalité du menuet, puisqu'elle figure une pause, un répit :

« La parenthèse hors temps de la prière des trois masques n'a son équivalent musical dans aucun autre passage de l'opéra. (...) La lenteur du mouvement (*adagio*) efface la présence de la grille métrique, que rien n'accuse par ailleurs. »³

Ce passage illustre bien la façon dont la musique peut prendre complètement le pas sur le texte et devenir, à elle seule, un langage à part entière, mettant en évidence le génie dramatique du compositeur.⁴

¹ C. Prost, article « Mozart » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.675.

² Ibid, p.675.

³ Ibid, p.676.

⁴ Pierre-Jean Rémy salue, lui aussi, la réussite, dramatique aussi bien que musicale, de ce trio des Masques qui vient s'inscrire sur le rythme de la danse : « On dit : « le trio des Masques ». Ceux qu'anime la vengeance. Face à la danse qui se développe en *fa* majeur, la tonalité de *ré* mineur qui les annonce est terrible. Prémonitrice de la disparition finale quand, sur le même mode mineur, Don Juan sera enfin « puni ». Que le « premier » trio des Masques qui ouvre la partie tragique du finale soit ainsi d'entrée de jeu aussi sinistrement « marqué », est de la part de Mozart une preuve de plus, s'il en était besoin, de son génie dramatique. » (*Don Giovanni, Mozart, Losey*, p.107).

Le temps musical de *Don Giovanni* apparaît, par conséquent, comme un élément signifiant de l'opéra, structuré tout entier par la tension entre, d'un côté, le temps tragique et solennel du Commandeur et de son retour à la fin de l'œuvre et, de l'autre, la précipitation qui caractérise le héros et donne, à la plupart des scènes et aux péripéties, leur dynamisme et leur rythme enlevé. Mais la mort s'inscrit aussi dans l'opéra par d'autres moyens et Eveline Andréani mentionne une « figure musicale de la mort », qu'elle qualifie de « topo »¹. Cette figure se situe au niveau rythmique puisqu'elle se fonde sur la répétition de la même note. Or, Eveline Andréani remarque :

« Dans le *Don Giovanni* de Mozart pullulent littéralement ces formules, tant ascendantes que descendantes. (...) Ce qui confirme le sens dramatique, voire funèbre, que le compositeur attache le plus souvent à cette figure rythmique brève dans un dispositif de notes conjointes ; et l'importance de sa présence dans une œuvre dont le sujet est essentiellement lié à la mort s'explique parfaitement.»²

L'omniprésence de la mort est donc présente au cœur même de la partition, ce qui rend tout à fait significatif les quelques cas d'absences de cette figure de la mort dans certaines scènes, comme, par exemple, les scènes paysannes, ou encore, l'air du Champagne, particulièrement associé à la vitalité, à la légèreté et au dynamisme donjuanesques. Outre le facteur de présence ou, au contraire, d'absence du motif, il faut, également, s'attacher au caractère ascendant ou descendant de la formule utilisée, selon les passages de l'œuvre. Eveline Andréani note ainsi :

« Les formules ascendantes sont plus nombreuses que les descendantes dans l'acte I de *Don Giovanni* (en tout, cinq descendantes seulement). Dans l'acte II, c'est l'inverse qui se produit : se crée donc, dans ce dernier, un climat global d'aggravation et d'assombrissement. »³

La répartition entre gammes ascendantes et descendantes revêt donc, selon elle, une signification puisqu'elle s'accorde avec la dramatisation progressive, sur laquelle se construit l'opéra, avec le renforcement de la tension et des connotations sombres et tragiques à mesure que le dénouement approche. Mais, cette tendance générale étant établie, les quelques exceptions observables traduisent une volonté délibérée du compositeur de les souligner au niveau du sens :

« Les diverses apparitions des figures descendantes ayant un rapport assez clair au sens, il sera d'autant plus intéressant de s'interroger sur l'apparente contradiction que représente (...) la scène 13 du premier Final, au moment où Don Giovanni clame : « Mi voglio divertir... ». S'il paraît contradictoire de la part du compositeur d'utiliser une formule descendante pour souligner le besoin de jouissance du héros, c'est qu'il y a sans doute une intention précise dans ce choix. En

¹ Eveline Andréani et Michel Borne, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse*, p.295.

² Ibid, p.295.

³ Ibid, p.303.

effet le besoin égoïste de plaisir, outrancièrement affiché par le libertin, va en partie justifier le châtement final. »¹

Ces quelques exemples présentent donc l'intérêt de mettre en évidence l'omniprésence de la mort au sein de l'opéra et la dramatisation dont le temps musical est l'objet. Or, la mort est un élément fondamental du scénario mythique puisque c'est elle qui permet à l'histoire de Don Juan de se constituer réellement en tant que mythe. On comprend mieux, dès lors, la place de Mozart comme aboutissement ultime du processus de mythification du héros. Mais ces analyses ont aussi illustré la manière dont la musique mozartienne parvient à tisser tout un réseau de relations souterraines avec le texte, pour, en fin de compte, en renforcer le sens. Cette adéquation du fond et de la forme est d'autant plus forte que, si nous reprenons les propos de Kierkegaard, déjà évoqués en première partie, elle se double d'une affinité supplémentaire et essentielle entre le thème donjuanesque et le médium musical, que Mozart porte à sa perfection :

« Le *Don Juan* est le meilleur des opéras, mais [qu']il y a une différence qualificative entre les autres opéras et lui, différence qu'on chercherait en vain, je pense, ailleurs que dans le rapport absolu de l'idée, de la forme, de la matière et du médium »²

Par ailleurs, le mythe de Don Juan est, de par ses origines, lié au genre théâtral et ce caractère fondamentalement dramatique est, nous semble-t-il, essentiel. Or, la réussite de Mozart est d'avoir concilié l'essence musicale du mythe et sa dimension théâtrale. Pierre-Jean Rémy insiste sur cette réussite dramatique du compositeur et s'insurge contre les critiques qui ne veulent prendre en compte que l'aspect musical et reprochent un manque de cohérence à l'intrigue :

« D'ailleurs, et fort curieusement, alors qu'aujourd'hui chacun considère *Don Juan* comme l'un des chefs d'œuvre absolus de la musique de tous les temps, alors que le mythe de Don Juan semble avoir trouvé ses vraies racines dans le personnage *théâtral* de Mozart, il existe encore aujourd'hui beaucoup de critiques pour souligner ce qu'ils appellent les défauts de construction de l'œuvre, voire son caractère « boiteux ». Boiteux, *Don Juan* ? D'autres haussent les épaules : ce n'est, après tout, qu'un opéra bouffe ! (...) La musique, oui ; le reste, non ! Disons tout de suite que rares sont les actions dramatiques qui se révèlent aussi cohérentes, pour peu qu'on veuille comprendre les raisons des digressions et des moments de réflexion que Mozart accorde à ses personnages sur le trajet jalonné par Da Ponte de la mort à la mort. »³

La mort apparaît bien, ici, comme nous avons pu le montrer dans nos exemples, au cœur de la construction dramatique. La position défendue par Pierre-Jean Rémy est que tous les éléments

¹Eveline Andréani et Michel Borne, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse*, p.303-304.

²Sören Kierkegaard, « Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical » in *Ou bien... Ou bien...*, p.59.

³Pierre-Jean Rémy, *Don Giovanni, Mozart, Losey*, p.30.

font sens dans l'opéra de Mozart et contribuent à cet emportement du héros vers le châtement final et l'engloutissement en Enfer. L'emploi de l'italique sur le mot « théâtral » confirme l'idée que le compositeur conserve la théâtralité du mythe et de ses personnages, il parvient à maîtriser et, même, tirer profit de plusieurs systèmes de contraintes qui viennent se superposer. Enfin, le critique présente explicitement, dans cette citation, Mozart comme celui par qui Don Juan s'élève au rang de mythe.

Mais les contraintes de la mise en musique et du genre spécifique de l'opéra, si elles sont transcendées par le compositeur, n'en entraînent pas moins quelques modifications du scénario mythique, ou du moins de l'équilibre entre les invariants du mythe et entre ses différents personnages. En effet, comme le remarque Jean Rousset, l'opéra doit respecter un principe d'alternance entre récitatifs et airs, c'est-à-dire entre des moments où l'action peut progresser relativement rapidement, tout comme au théâtre, et d'autres où, au contraire, elle se trouve ralentie par des pauses dédiées davantage à l'épanchement des sentiments et qui correspondraient plus aux monologues théâtraux. Or, comme le constate le critique, les pièces qui mettent en scène Don Juan ne sont, dans l'ensemble, pas riches en monologues puisque le rythme donjuanesque se doit d'être rapide et de fonctionner sur une accumulation d'aventures, de péripéties. Le passage du théâtre à l'opéra va, par conséquent, s'accompagner d'une nécessité de ménager des pauses pour introduire ces airs, au cours desquels l'accent se déplace de l'action dramatique vers le plaisir musical :

« Dès qu'il s'épanche seul, celui qui chante se caractérise moins par ce qu'il dit que par sa manière de le dire- de le chanter ; les paroles et leur contenu, qui importent dans le récitatif, passent à l'arrière-plan, non pas pour le compositeur, mais pour l'auditeur ; celui-ci perçoit, plus qu'une situation dramatique ou en même temps que celle-ci, un tempo et des changements de tempo, des intervalles, des modulations, l'étendue et le timbre d'une voix que commentent les instruments de l'orchestre. C'est pour un instant le concert, la musique qui s'installent sur la scène, transformant les données habituelles de l'art dramatique, rompant la continuité du discours narratif, créant un rythme nouveau de la représentation. »¹

Outre le ralentissement de l'action, cette contrainte d'introduire des airs occasionne aussi une modification au niveau de l'importance respective accordée à chacun des personnages. En effet, Jean Rousset rappelle que « c'est une règle de l'opéra que chacun ait droit au chant ». Cette exigence tend à donner une profondeur nouvelle à tous les personnages, même les plus secondaires, puisque chacun son tour peut occuper le devant de la scène et dévoiler, par le chant, son intériorité aux spectateurs. Les figures paysannes, comme Masetto et Zerline, acquièrent donc un développement qu'ils n'avaient jamais eu auparavant. On voit ainsi se

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.152.

dessiner une importance nouvelle de l'opéra et, plus particulièrement, de l'opéra de Mozart dans l'évolution du mythe : en donnant une telle possibilité à l'introspection de se développer et en l'étendant à tous les personnages, ce genre ne prépare-t-il pas la transposition narrative et, plus précisément, romanesque du mythe ?

Mais, si tous les rôles se trouvent modifiés par cette contrainte du genre opératique de répartir les airs entre tous les protagonistes et de les faire alterner avec les récitatifs, c'est, sans aucun doute, les figures féminines qui vont subir la transformation la plus radicale. Jean Massin affirme d'ailleurs que les femmes étaient, paradoxalement, les grandes oubliées du mythe avant Mozart. Elles étaient certes présentes en tant que conquêtes du héros mais elles étaient surtout des victimes passives, qui n'avaient quasiment aucun accès à une forme quelconque d'intériorité et étaient là, avant tout, pour « faire nombre », pour suggérer la puissance séductrice de Don Juan :

« C'est aussi par la musique de Mozart (et grâce au livret de Da Ponte) que des féminités authentiques font enfin irruption dans la structure dramaturgique profonde du mythe (...) Pour dire la chose comme je l'éprouve, même si l'on sourit de mon esprit de paradoxe ou si l'on me taxe de galéjade, je trouve qu'avant Mozart ça manquait étonnamment de femmes dans toutes les pièces sur Don Juan ; scandaleusement même. (...) Bien sûr, des femmes, on en voyait quand même passer des tas. Il devait y avoir exhibition de quelques proies pour que les exploits du chasseur soient plausibles. Une galerie de marionnettes requises comme prétextes, utilités, nécessités-accessoires, mobilier du catalogue ».¹

Le ton ironique utilisé par le critique ici s'accompagne d'une volonté marquée de réification des personnages féminins. On voit donc bien que les femmes du mythe n'ont pas, à l'origine, le statut de personnage à part entière, elles sont davantage des utilités dramatiques, des pantins qui n'offrent aucune résistance au séducteur, des noms à ajouter à la liste du Catalogue. Or, si l'on en croit les propos de Richard Wagner, la musique est, justement, comparable à une femme qui aime et l'exemple qu'il prend, pour illustrer cette idée, n'est autre que le *Don Juan* de Mozart :

« Je vous montrerai encore une fois le musicien admirable chez qui la musique fut tout entière ce qu'elle peut être en une créature humaine, quand elle est toute selon la plénitude de son essence. *Musique* et rien autre chose que musique. Regardez *Mozart* ! –A-t-il donc été un musicien inférieur parce qu'il ne fut absolument que musicien, parce qu'il ne put et ne voulut être rien autre chose que *musicien* ?

Voyez son *Don Juan* ! Où la musique a-t-elle jamais atteint à une plus riche individualité aussi à l'infini ? [où a-t-elle pu être] caractéristique avec autant de sûreté et de précision, avec un abandon aussi riche, aussi débordant, ailleurs qu'ici où le musicien, suivant la nature de son art, n'était autre chose qu'une femme aimant sans réserve ? »²

¹ Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.40.

² Richard Wagner, *Œuvres en Prose*, tome IV, « Opéra et drame », Editions d'aujourd'hui, coll. Les introuvables, 1976, p.197.

Cette citation est d'autant plus intéressante qu'elle établit une affinité entre la musique, la femme et Mozart et qu'elle prend, précisément, comme exemple pour établir cette relation, l'opéra qui nous intéresse, ce qui permet de jeter un éclairage intéressant sur la mise en valeur des personnages féminins par le compositeur.

De plus, Mozart parvient à équilibrer ce système des personnages féminins, en faisant émerger réellement la fille du Commandeur : Anna. Cette dernière contrebalance la présence d'Elvire qui était, jusque là, la seule femme à avoir connu un traitement relativement développé, dans la pièce de Molière. Quant à Zerline, qui est, à proprement parler, une innovation du *Don Giovanni*, elle incarne le côté « bouffe » de l'opéra et revêt une réelle complexité, derrière son apparente simplicité de paysanne. Il suffit, pour le prouver, de constater les interprétations contradictoires qu'elle a pu susciter. Si certains s'attachent, comme Kierkegaard, à souligner son insignifiance, d'autres, tels Jean Massin, mettent en valeur, au contraire, son côté manipulateur et ambivalent, face à Masetto, et en font un symbole de liberté et de spontanéité. En cela, elle s'accorde bien avec le héros, comme l'illustre, sur le plan musical, par exemple, leur duo.¹

L'émergence de ce trio de figures féminines, dont chacune possède un caractère individualisé et une profondeur psychologique, confirme bien les propos de Jean Rousset :

« Le système des arias favorise le déploiement des figures féminines qui ne sont plus seulement des proies indifférenciées ou de pauvres poursuivantes mystifiées (l'Elvire de Molière évidemment mise à part), leurs confessions chantées les arrachent au semi-anonymat, à l'ombre dans laquelle les rejetait la personnalité constamment dominante du libertin ; elles réussissent à imposer à l'auditeur leur propre point de vue. »²

Mais c'est, sans doute, l'importance octroyée à la fille du Mort, Anna, qui est retenue comme un des apports majeurs de Mozart au mythe de Don Juan. En effet, si l'on reconsidère l'articulation des trois invariants mythiques, tels que les définit Jean Rousset, la place centrale qu'il accorde à cette dernière n'est effective qu'à partir du *Don Giovanni* et grâce, justement, au traitement qu'en propose l'opéra. De plus, la mise en valeur du personnage n'a pas pour seul intérêt de donner toute sa pertinence au réseau de tensions qui se noue entre ces trois pôles du scénario mythique, elle détermine aussi l'infléchissement fondamental du mythe de Don Juan vers sa vision romantique. On peut dire, en cela, que Mozart est le point d'articulation entre le développement baroque du thème donjuanesque et la réinterprétation qu'en propose le romantisme. Cette relecture romantique du mythe se fait par la médiation

¹ Pierre-Jean Jouve parle d'ailleurs de « Duo de l'accord même » : « La mélodie est proposée par Don Juan ; Zerline la répète en l'allongeant un peu : l'accord est déjà fait ». (*Le Don Juan de Mozart*, p.66-67).

² Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.154.

d'un auteur en particulier, Hoffmann, et de l'interprétation ou, plutôt, la méditation que lui inspire l'opéra de Mozart. Or, Jean Massin insiste, lorsqu'il évoque la vision hoffmannienne du mythe de Don Juan, sur la place qu'y occupe le personnage d'Anna. C'est par elle que le romantisme s'est, comme il le dit, « greffé » sur le « tronc presque bicentenaire du mythe »¹ :

« Ce qui saute aux yeux à la première lecture de cet essai-nouvelle sur Don Juan, c'est qu'Anna éclipse, anéantit proprement toutes les autres femmes. Secondaire qu'elle aime Don Juan, d'un amour où d'ailleurs l'érotisme a plus de part que la tendresse (...), et que cet amour se commue en haine et soif de destruction (...) Capital que Donna Anna soit la femme prédestinée à l'amour de Don Juan, au salut de Don Juan, et que cet amour se soit trouvé pour Don Juan impossible à réaliser, interdit. »²

L'idée de prédestination, tout comme le motif de l'amour interdit, font donc entrer le mythe dans son ère romantique. L'ampleur que prend la fille du Mort contribue à forger l'idée d'une quête menée par le héros, pour trouver la femme exceptionnelle qui lui fera découvrir l'absolu de l'Amour et le poussera à s'arrêter dans sa course effrénée au plaisir et aux conquêtes amoureuses. Cette métaphore de la quête est reprise par Jean Massin, qui utilise même la forme médiévale du terme, suscitant un rapprochement entre Don Juan et un chevalier, qui poursuivrait un idéal, accomplirait un parcours initiatique :

« Ceci ne va pas sans cela : si l'amour d'une femme exceptionnelle, rencontrée trop tard pour ne pas être interdite, pouvait, aurait dû mettre un terme à la chasse de Don Juan, c'est que l'accumulation des aventures de Don Juan a pris la forme nouvelle d'une quête (quête insolite dont l'amour d'Anna constituerait le fragile Saint-Graal !). »³

La comparaison d'Anna au Saint Graal renforce l'image, typique du romantisme, du caractère exceptionnel conféré à la femme aimée. Cette dernière est, à la fois, une initiatrice mais aussi une figure rédemptrice, seule capable de conduire le héros à s'engager sur la voie d'un changement de vie et d'un repentir. Mais l'emploi du conditionnel souligne bien que, au moment où Hoffmann écrit et, a fortiori, lors de la création de l'opéra de Mozart, cette évolution romantique du mythe de Don Juan n'est pas encore arrivée à son terme : les auteurs n'ont pas encore entièrement exploité cette possibilité d'une rédemption du héros par l'amour de la femme.

Cependant, cet infléchissement commence à se dessiner et, selon Jean Massin, l'interprétation d'Hoffmann ne trahit pas complètement l'œuvre de Mozart, alors qu'elle serait incongrue si on la confrontait aux pièces de Tirso ou de Molière. Il est évident, pour lui, que le détour par l'opéra est une condition fondamentale pour que la thématique donjuanesque

¹ Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.48.

² Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.49.

³ Ibid, p.49.

puisse rencontrer le romantisme. C'est donc bien Mozart qui est le précurseur de ce rapprochement, qui va renouveler considérablement le scénario mythique, lui ouvrir de nouvelles perspectives :

« Nous voici bien loin du Don Juan baroque, si loin que Tirso et Molière refuseraient d'y reconnaître leur créature. Sommes-nous tellement loin de ce qu'exprime l'orchestre de Mozart ? J'hésiterais bien plus à l'affirmer.

Il est sûr en tout cas, sauf défaut d'informations de ma part, que les contemporains de Hoffmann qui ont lu ce texte, musiciens encore proches de Mozart comme Beethoven et Weber, écrivains et poète qui connaissaient bien l'opéra, n'ont pas crié au détournement de sens, au scandale, au sacrilège devant cette interprétation kreislérienne de Don Giovanni, que Hoffmann affirmait explicitement être la révélation *romantique* du sens profond de l'œuvre. »¹

L'émergence de la figure d'Anna, qui se dessine si nettement chez Mozart, est, en définitive, fondamentale pour l'évolution du scénario mythique. Mais, paradoxalement, la fille du Mort est, peut-être, le personnage de l'opéra le plus controversé sur le plan musical. En effet, au second acte, l'aria d'Anna fait entendre des vocalises qui semblent lui conférer un caractère conventionnel, artificiel, en décalage avec le naturel et le souci de l'adéquation de la musique et du sens, dont fait preuve Mozart dans le reste de l'œuvre. Or, l'analyse de ces vocalises est récurrente chez les critiques qui se sont penchés sur le *Don Giovanni*. Ainsi, Berlioz, notamment, est très virulent dans les reproches qu'il adresse à ce passage de la partition :

« En outre, et ceci est plus raisonnable, j'avais été choqué d'un passage du rôle de dona Anna, dans lequel Mozart a eu le malheur d'écrire une déplorable vocalise qui fait tache dans sa lumineuse partition. (...) et où l'on trouve néanmoins vers la fin du morceau des notes ridicules et d'une inconvenance tellement choquante, qu'on a peine à croire qu'elles aient pu échapper à la plume d'un pareil homme. Dona Anna semble là essuyer ses larmes et se livrer tout à coup à d'indécentes bouffonneries. (...) Il m'était difficile de pardonner à Mozart une telle énormité. »²

Berlioz s'insurge ici contre le manque de vraisemblance de ces vocalises, compte tenu de la situation et des propos tenus par la jeune femme.

Au contraire, Pierre-Jean Rémy voit, dans ces mêmes notes, un envol radieux et admirable du personnage, qui se libère, enfin, peu à peu, des doutes qui l'assaillaient jusque là. Il réfute donc, dans la description qu'il fait, de cette scène, dans le film de Joseph Losey, l'accusation de gratuité du procédé :

« Et ce sont les admirables vocalises qui commencent, ces cascades sonores que la voix d'Edda Moser lance presque comme une provocation : à Ottavio qui ne peut comprendre cette joie ; aux revêches exégètes de Mozart qui lui pardonnent parfois mal ce souci décoratif par trop bel-cantiste, alors qu'il faut voir dans chaque roulade une étape de plus vers la lumière. (...) Anna s'éloigne

¹ Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.49-50.

² Hector Berlioz, *Mémoires*, 1865 (chap XVII), extrait cité par Jean Rousset, dans *Le mythe de Don Juan*, p.234.

ainsi (...) et son itinéraire, calquant toujours sa courbe sur celui suivi par Elvire, devient donc plus lumineux, irradié, alors que les vocalises s'élèvent, radieuses : Anna sait désormais où elle va. »¹

C. Prost s'insurge, lui aussi, contre ceux qui veulent réduire ce moment de l'œuvre à un simple étalage de virtuosité. Outre l'expression de l'allégresse, que Pierre-Jean Rémy, met en évidence dans le film-opéra, il y voit aussi une expression de l'amour divin, qui rejoindrait, ici, l'amour humain. Son interprétation, tout en valorisant les vocalises d'Anna, tend donc à rejoindre la vision romantique d'une Anna qui aime Don Juan autant qu'elle le déteste :

« Il nous semble que c'est méconnaître totalement le sens de la vocalise chez Mozart que de n'y voir que l'expression d'une virtuosité gratuite. Elle est bien plutôt la manifestation musicale la plus naturelle (et la plus ancienne) de l'allégresse et de la liberté, mais dans une atmosphère surnaturelle, c'est-à-dire spirituelle, où se rejoignent et se réconcilient l'amour humain et l'amour divin. »²

Enfin, Eveline Andréani les interprète en relation avec les propos du livret, partant du principe que la musique est là pour faire ressortir le sens des paroles. Les vocalises traduiraient donc, par leur côté convenu et peu spontané, le manque de sincérité dans les protestations de tendresse qu'Anna adresse à Ottavio :

« Et c'est le seul moment où cette Antigone, si grande jusque là, emploie un stratagème de femme. (...) C'est au moment de la réexposition de l'*Aria* que Mozart a mis dans la voix d'Anna les vocalises si fort déplorées par Berlioz, dans le plus pur style d'une fin d'*Aria da capo*. »³

Cet exemple met en valeur la richesse et la complexité du traitement musical de la fille du Commandeur et la façon dont l'aria confère, à l'opéra, une profondeur psychologique au personnage qui la chante. Il montre aussi à quel point les critiques, au 20^{ème} siècle, ont été sensibles à la façon dont Mozart a choisi de développer la figure d'Anna et aux répercussions que cette innovation a eu sur le système des personnages et sur le scénario mythique en général. Le mythe de Don Juan amorçe donc un tournant avec *Don Giovanni*. Il s'achemine vers une interprétation romantique, qui laissera encore des traces à l'époque contemporaine, mais achève aussi de consacrer une autre lecture : celle qui fera de Don Juan le type du libertin. Le détour par la musique favorise donc les interprétations et redynamise un mythe que l'on a pu juger, par ailleurs, en perte de vitesse. Pour Michel Berveiller, c'est le traitement musical, lui-même, qui s'accorde à cette surenchère interprétative car il s'agit, par définition, d'un discours qui n'est pas univoque :

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Giovanni, Mozart, Losey*, p.149.

² C. Prost, article « Mozart » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.682.

³ Eveline Andréani et Michel Borne, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse*, p.262.

« Il se peut qu'en son temps, la musique fût seule capable de ranimer le mythe moribond, mieux, de le recharger à ce point d'émotion et de poésie. Mais si, comme il est banal de le dire, la musique est un langage universel, c'est surtout dans le sens qu'elle est un langage multivalent. (...) Ainsi la musique a-t-elle ajouté ses incertitudes propres à celles qui étaient inhérentes au sujet. Elle a favorisé tout un jeu d'interprétations qui devaient rapidement conduire à une transformation radicale du mythe et du héros. »¹

La musique se plie à une plus grande souplesse au niveau du sens, c'est pourquoi elle a inspiré les commentateurs et a pu infléchir si durablement l'évolution du mythe. Michel Berveiller prend, lui aussi, l'exemple d'ETA Hoffmann et de son rôle capital dans la lecture romantique de Don Juan. Or, selon lui, c'est par la musique uniquement que ce dernier peut construire son interprétation. Il se baserait exclusivement sur la partition de Mozart, abstraction faite du livret de Lorenzo Da Ponte. Le romantisme ne ferait ainsi son entrée que par l'entremise de la transposition musicale :

« On voit assez les libertés qu'il a prises avec l'œuvre dont il se flattait de dégager le message. Elles sont le fait d'un commentateur, comme il y en aura tant après lui, qui néglige délibérément le livret pour trouver la vérité dans la seule musique. Or, dans la musique, on peut tout trouver. »²

Nous avons eu l'occasion de voir, dans le chapitre précédent, comment se crée l'amalgame entre le héros mythique et une incarnation du libertinage. Cette assimilation progressive comporte, comme nous l'avons dit, deux étapes majeures : Molière, dans un premier temps, puis Mozart. Nous ne reviendrons pas sur ce parcours, ni sur la confusion qu'il a pu entraîner entre la figure littéraire qu'est Don Juan et le personnage historique de Casanova. Notons, simplement, qu'une fois de plus, l'opéra joue un rôle stratégique et apparaît comme le point final de cette évolution, l'œuvre qui la consacre définitivement et la porte à son achèvement. Or, cette association du héros mythique et du libertin demeure un élément récurrent dans les versions que le 20^{ème} siècle propose du mythe de Don Juan. Nous aurons l'occasion d'en voir des exemples précis lorsque nous entrerons dans leur analyse littéraire.³ On a bien une preuve supplémentaire de la trace que laisse Mozart dans la relecture contemporaine du mythe : *Don Giovanni* apparaît comme l'une des principales sources des auteurs qui reprennent, à notre époque, le scénario mythique et c'est, souvent, à travers lui que les œuvres modernes conçoivent la thématique donjuanesque.

Si le libertinage est déjà une problématique qui se dessine dans le *Dom Juan* de Molière, en revanche, certains critiques ont été encore plus loin en se penchant sur son traitement chez

¹ Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p.141.

² Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p.143.

³ Une analyse du traitement littéraire de la figure du libertin au 20^{ème} siècle sera, notamment proposée, dans le chapitre 4.

Mozart puisqu'ils n'hésitent pas à y voir les prémisses de la vague révolutionnaire qui va déferler sur l'Europe et, plus particulièrement, sur la France, à la fin du 18^{ème} siècle, quelques années seulement après la première représentation de l'opéra. De libertinage à liberté puis révolution, quelques auteurs n'hésitent pas à franchir le pas et à proposer des pistes interprétatives qui relisent l'œuvre, rétrospectivement, à la lumière des événements de 1789... C'est ainsi que la critique contemporaine infléchit le sens de l'opéra, après sa création, lui donnant parfois une nouvelle dimension, quasiment prémonitoire.

Pour Pierre-Jean Jouve, il y a un lien étroit entre libertin et liberté : c'est donc Don Giovanni qui serait, d'une certaine façon, un précurseur des idéaux révolutionnaires. C'est, notamment, le chœur *Viva la libertà !* qui, selon le critique, introduirait cet écho à la Révolution française :

« Comme précédemment, au moment de l'Air *Ho capito*, nous avons eu l'impression lointaine d'un rapport à la Révolution Française. Le chœur *Viva la libertà !* n'est pas sans analogie avec certains chants de cette Révolution ; et ceci nous conduit à faire en esprit un rapprochement entre le libertin et la liberté. »¹

Le rapprochement musical entre ce passage de l'oeuvre et un chant révolutionnaire, comme le *ça ira* ou la Carmagnole, a pu être proposé à plusieurs reprises dans les analyses de l'opéra de Mozart. L'intérêt de cette remarque est que, paradoxalement, elle met le grand seigneur, l'aristocrate qui n'hésite pas à jouer de ses privilèges auprès de Zerline et à revendiquer, pour ainsi dire, son droit de cuissage, à la base de l'élan révolutionnaire. Ainsi, Pierre-Jean Jouve n'hésite pas à comparer le libertin et le jacobin, alors que ce rapprochement pourrait, a priori, sembler complètement inattendu :

« Il semble que dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, le travail du libertin contre la morale et la société, et l'élaboration de la notion de liberté individuelle, se soient trouvés mêlés. (...) Est-ce parce qu'il s'agissait, chez le libertin comme chez le jacobin, de la négation d'un ordre providentiel dans lequel paraissaient liées la créance d'une religion, la puissance de l'Eglise, et la force des privilèges ? »²

Le rejet de la religion serait un point de rencontre entre deux conceptions de la vie que d'autres aspects séparent. Au-delà des différences, le libertinage et l'esprit révolutionnaire poussé à ses extrêmes ont en commun la volonté de détruire l'ordre établi et de contester la société en place. Il n'en reste pas moins que le libertin, s'il est un précurseur de la Révolution, dans le sens où il se bat contre les préjugés de son époque, ne met pas les mêmes valeurs au centre de sa philosophie et ne peut, en définitive, qu'être l'ennemi du jacobin :

¹ Pierre-Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, p.92.

² Ibid, p..93.

« Le libertin, dans la société monarchique et aristocratique qui faiblit, caché sous le voile déjà lacéré du pouvoir d'interdiction corrompu, tend à faire à l'aide de l'éros ce que la liberté révolutionnaire fera au grand jour à l'aide de l'instinct de la mort : détruire une instance sociale et accomplir davantage l'homme. Le libertin, fruit pervers du régime qui meurt, est en avant de la société qu'il sape ; il précède la révolution des nouvelles valeurs morales : le dissolu prépare le fanatique. On peut trouver une confirmation de ceci dans l'aversion que les deux formes d'opposition nourrissent l'une pour l'autre. »¹

Pierre-Jean Jouve introduit, par cette analyse, une dimension révolutionnaire chez Don Juan. Mais, si le caractère subversif du personnage mythique n'est plus à prouver, cette interprétation modifie le portrait traditionnel du héros, le plie à des préoccupations qui sont celles du 18^{ème} siècle. On peut se demander si, encore une fois, ce n'est pas la critique qui profite ici de la polysémie et de la multivalence du discours musical pour relire l'œuvre à la lumière des événements qui vont se dérouler peu de temps après ses premières représentations. S'il est évident que la problématique de la liberté est au cœur de l'opéra et que le héros mythique la pose avec une acuité toute particulière, il reste difficile de trancher avec certitude la question de la position de Mozart par rapport à cette thématique de la Révolution. Jouve fait d'ailleurs, lui-même, état de la complexité du problème, puisqu'il montre que le compositeur a du mal à évacuer complètement Dieu et la Providence de ses réflexions sur la liberté :

« Les Masques parlent d'une autre liberté, dans le sens d'une libération de l'âme hors des chaînes intérieures (ce que la liberté révolutionnaire ne reflètera qu'indirectement). La volonté providentielle est réservée. Elle doit même recevoir de la liberté humaine une éclatante confirmation. Il est probable que dans sa conscience, Mozart devait être contre la Révolution Française, qui paraît dresser la liberté contre Dieu. En son inconscient Mozart contient à la fois, et face à face, le libertin et Dieu, et il écrit leur bataille, au cours de laquelle il n'est pas toujours du côté de Dieu (...) Dieu doit triompher du libertin- et conduire la liberté. »²

Une certaine ambiguïté ressort de ces propos. Tout d'abord, la place accordée à Dieu, dans la réflexion sur la liberté, éloigne Mozart des Révolutionnaires radicaux, qui auront à cœur de renverser, justement, la religion. Le sens du mot « liberté » dans le chœur évoqué précédemment est donc plus complexe qu'il n'y pourrait paraître et s'éloigne quelque peu de celui que la révolution voudra lui conférer. De plus, le compositeur est partagé entre la sympathie que lui inspire, par moments, le héros mythique et la haine qu'éveillent en lui certains de ses aspects.

Ce mélange complexe de fascination/répulsion est analysé, par exemple, par Eveline Andréani. Selon elle, si les affinités entre Mozart et Don Juan ne manquent pas et si « le

¹ Ibid, p.93.

² Pierre-Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, p.94.

compositeur s'entraîne lui-même avec son héros, s'identifie à son tempo allegro, participe de cette jouissance, effleure le corps des femmes, rit à leur grâce, plaisante avec Leporello »¹, un préjugé de classe demeure car le compositeur a eu des désaccords avec l'aristocratie, qui se traduisent, dans certains passages, par une animosité latente à l'égard de celui qui reste, avant tout, un noble. Eveline Andréani prend, comme exemple de cette haine qui perce, à certains moments, pour le héros mythique, la scène 14 de l'acte II, qui se déroule entre Elvira et Don Giovanni, plus précisément la partie qui correspond à la réponse que le séducteur adresse à son ancienne amante, qui vient de le traiter de « cœur perfide » :

« Alors, sur un rythme à trois temps de danse lourde, populaire, il lui chante trois séquences épaisses, comme le ferait peut-être un paysan : « Laisse-moi manger ! laisse-moi manger ! et si tu le veux, mange avec moi ! » A ce moment, dans la musique, perce une sorte de haine pour le personnage : la vulgarité y est si perceptible qu'elle affiche la cruauté. »²

On perçoit ainsi, dans la partition même, la rancœur de Mozart à l'égard de la noblesse. C'est peut-être ce dernier aspect qui introduit le mieux l'ombre de la Révolution qui se prépare dans l'opéra.

En effet, *Don Giovanni* fait entendre, pour la première fois, la voix des victimes plébéiennes du noble séducteur et, innovation encore plus remarquable, il donne la parole, non seulement à la paysanne séduite, Zerline, mais aussi à son mari, Masetto. Le fait de conférer des airs, c'est-à-dire, comme nous l'avons dit plus haut, une intériorité, à ces deux personnages, est loin d'être anodin. La musique va pouvoir faire entendre la révolte latente qui gronde du côté des paysans ou, du moins, exprimer un début de remise en cause de la domination seigneuriale. En effet, Masetto n'est pas complètement dupe de Don Juan. Son aria (l'aria n°6) le suggère, selon C. Prost, sur le seul plan musical, sans même qu'il y ait besoin d'attendre les paroles, puisque, ce que Masetto, en tant que paysan, ne peut se permettre de dire au seigneur, c'est l'orchestre qui se charge de le signifier :

« Avant même qu'il ait ouvert la bouche, ce « Cavaliere » est désigné comme un chasseur (de femmes) par la sonnerie de cors qui ouvre l'air ; et l'insistance avec laquelle est répétée la phrase « *faccia il nostro cavaliere cavaliere ancora te* », avec son rythme de chevauchée, est d'un sens parfaitement clair. Ce que sa situation sociale interdit à Masetto de dire avec des mots, il le dit, obliquement, par la musique. »³

Eveline Andréani voit, quant à elle, dans cette aria, une ambivalence du personnage qui, derrière son apparente naïveté, pourrait bien dissimuler une certaine ironie et une rancœur haineuse envers celui à qui il est, pour un temps encore, contraint de se soumettre. Elle prend,

¹ Michel Borne et Eveline Andréani, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse*, p.226.

² Ibid, p.225.

³ C. Prost, article « Mozart » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.684-685

parmi les exemples relevés, celui de la technique vocale du bégaiement, qui cache, selon elle, sous des allures grotesques, une certaine forme de colère et de menace :

« Dans l'*aria* n°6 (« Ho capito... ») Masetto exprimera également sous cette forme- répétitive et très serrée dans l'espace medium- son ironie hargneuse. Mais du fait de la situation cette sorte de bégaiement apparaîtra plutôt menaçant que grotesque. (...) La répétition d'une courte séquence signale la simplicité du personnage. En effet, pas d'agilité intellectuelle chez ce paysan : ses séquences mélodiques répétitives le disent assez. Mais si ses idées sont courtes, elles sont en revanche têtues. On le constatera- sur le plan vocal- à chacune de ses interventions. »¹

Le bégaiement, qui pourrait être une transposition vocale et, dans une certaine mesure, musicale, du caractère ridicule de l'élocution du paysan et de son manque de finesse, ne peut donc, selon Eveline Andréani, être interprété de façon univoque. Au contraire, à la suite d'un effet d'inversion, il devient même la marque que le pouvoir du seigneur est en train de s'estomper et qu'il est voué à disparaître complètement...

Ce procédé est d'autant plus intéressant qu'il permet de rapprocher Masetto et Leporello, à la différence près que l'on discerne, chez le valet, davantage de recul, de distance ironique : Leporello, lorsqu'il reprend les attentes vocales et musicales liées à sa condition sociale, semble le faire délibérément, en connaissance de cause et en forçant le trait. Leporello a, par rapport à Masetto, déjà amorcé la prise de conscience qui va mener à la Révolution. Ainsi, s'il se conforme, par moments, à la façon dont est peint, musicalement, le monde paysan, il peut aussi, par moments, sortir complètement de ce cadre restrictif². Les moments où il s'y cantonne sont donc, par contraste, porteurs de sens. C'est le cas, notamment, de l'air du Catalogue. Ainsi, alors qu'il est, sans aucun doute, l'un des personnages les plus intéressants au niveau vocal, il se limite délibérément, lorsqu'il chante la *lista* à Elvire, aux tonalités aiguës, comme s'il voulait s'enfermer de lui-même dans le rôle de soumission que l'on attend de lui. De même, il reprend, de façon volontaire, les effets de bégaiement, auxquels il donne une dimension ironique :

« En revanche, ce même Leporello, dans le second groupe de scènes, quand il chante sa *lista* à la malheureuse Elvira, se cantonne d'abord dans l'aigu de sa voix (...) Assez comiquement, dans le développement, l'octave se *décrochera* d'un cran vers l'aigu (...) A la réexposition, où il passe en revue la diversité des traits physiques, il se limite à nouveau à son premier espace et y inscrit de rapides et burlesques répétitions issues de l'imitation du bégaiement, trait d'expression traditionnel d'un des Zanni dans la Commedia dell'Arte. »³

¹ Michel Borne et Eveline Andréani, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse*, p.365.

² Eveline Andréani précise, en effet, que « Le monde social paysan est peint musicalement par des fonctions harmoniques réduites aux deux seuls degrés de l'échelle, I et V (tonique et dominante), par des séquences vocales limitées le plus souvent à un enchaînement d'intervalles simples (secondes et tierces) à caractère répétitif comme celui des mélodies populaires, et surtout par un renoncement à la complexité du « développement ». (Michel Borne et Eveline Andréani, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse*, p.249.)

³ Ibid, p.364.

Le valet sait se plier aux attentes de son maître, il est plus habile, en cela, que Masetto, qui n'a pas la même habitude du commerce avec les Grands.

Il n'en reste pas moins que Leporello et Masetto semblent jouer de ces effets appuyés pour montrer qu'ils ont atteints une certaine forme de lucidité, qu'ils ne sont plus tout à fait dupes du grand seigneur et qu'ils peuvent, eux aussi, se moquer de lui. En cela, l'opéra de Mozart affiche plus de subtilités que la majorité des œuvres qui lui sont contemporaines, puisque, comme le remarque Eveline Andréani, s'il amuse le public au détriment des personnages issus du peuple, le rire n'est pas univoque et peut laisser, par moments, la place à un certain malaise. C'est en cela que le *Don Giovanni* est déterminant dans la relecture du mythe à la lumière des événements révolutionnaires de 1789, que le 20^{ème} siècle pourra être tenté de faire¹ :

« Faire rire les grands de ce monde, par le spectacle de l'apparente sottise des inférieurs, sera l'une des traditions des âges baroque et classique. (...) Da Ponte- de même que Mozart- est beaucoup plus fin : c'est pourquoi, sous le sourire du spectateur s'amusant aux facéties de Leporello et de Masetto, comme à celles des valets de Molière ou des paysans de Marivaux, perce le malaise de l'auditeur. Autrement dit, Masetto n'est pas franchement drôle dans cette *Aria*. Pas plus que Leporello, ni au lever du rideau, ni dans la lista. Ces inférieurs ont la dent qui pointe. Et on sent en filigrane qu'ils pourraient peut-être bien mordre à l'occasion. »²

Si Leporello a, chez Mozart, cette dimension plus complexe, c'est aussi, et surtout, parce qu'il se présente, avant tout, comme le double de Don Juan. Nous avons déjà dit que ce motif du double trouve dans *Don Giovanni*, pour la première fois, son véritable développement. C'est bien sur l'opéra que se base Otto Rank pour élaborer les analyses, réunies dans son essai *Don Juan et le Double*. Or, cette approche fait date dans la critique donjuanesque puisque, comme le précise son auteur lui-même, elle propose une lecture psychologique du mythe :

« Il nous faut étudier ce que signifie l'identité de Don Juan et de Leporello, dans quelle mesure elle aide à comprendre l'action, les personnages de la pièce, la psychologie du poète et même celle du spectateur. Avant tout, il faut nous rendre compte que du moment où nous affirmons l'identité entre Don Juan et Leporello, nous abandonnons le plan de la critique littéraire habituelle et nous nous adressons à une conception psychologique qui ne considère plus les personnages de la pièce comme ils semblent se présenter réellement. »³

¹ Pierre-Jean Rémy, dans son roman *Don Juan*, exploite de façon particulièrement importante cette dimension et renforce l'influence du Mazet, qui prend la tête d'un mouvement paysan qui va poursuivre le héros et amorcer la vague révolutionnaire qui déferlera ensuite sur l'Europe. Or, cette interprétation du mythe dans une optique historique n'est pas étrangère à l'influence de Mozart, d'autant plus que, rappelons-le, deux ans avant la parution de ce roman, en 1979, l'auteur a écrit une étude sur le film de Losey et l'opéra de Mozart : *Don Giovanni, Mozart, Losey*.

² Michel Borne et Eveline Andréani, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse*, p.365.

³ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, p.156.

Cette lecture du scénario mythique, à la lumière des relations entre Don Juan et Leporello et du motif du Double, aura une incroyable postérité littéraire au 20^{ème} siècle puisque les auteurs se plairont à lui donner un développement de plus en plus complexe, multipliant les doubles du héros et les effets de miroirs, de symétries... Une fois de plus, Mozart est bien à l'origine d'une interprétation dont notre époque n'hésitera pas à s'emparer et qui va devenir une caractéristique récurrente des réécritures modernes du thème donjuanesque, en particulier dans ses versions romanesques.¹L'opéra est donc, dans ce domaine aussi, un maillon indispensable dans l'itinéraire qui conduit Don Juan du théâtre au roman.

Ce qu'Otto Rank nomme « division de la personnalité du héros en maître et valet » permet, selon lui, non seulement de comprendre enfin complètement le caractère du héros mythique, mais aussi de réaliser ce qui le rend si exceptionnel et lui confère cette aura mythique :

« Pour nous, nous voulons aller plus loin, en montrant ce mécanisme, selon lequel un seul caractère est représenté par deux personnages, dont la fusion *seule* nous permet de comprendre complètement ce caractère. (...) Nous nous trouvons ici en présence de ce mécanisme du dédoublement du moi que nous avons qualifié de représentation ou projection de la partie de notre personnalité étrangère ou contraire à notre moi conscient. Ce qui caractérise le sujet de Don Juan et le rend presque unique en son genre, c'est le fait que, à l'encontre du héros antique, il ne rencontre pas le principe mauvais au-dehors, par exemple, sous la forme d'un monstre, mais bien en lui-même. Le principe mauvais s'incarne en Don Juan. (...) Les scrupules de conscience, principes du bien, propres au héros, c'est Leporello, le double contraire de Don Juan, qui les personnifie. »²

C'est donc grâce à la présence, à ses côtés, de son valet que Don Juan pourrait être, selon Otto Rank, entièrement maléfique, insensible à toute forme de conscience morale et de repentir. Or, cette incapacité à éprouver du remords et à se déclarer vaincu, en se repentant en ultime recours, est un élément fondamental dans le scénario mythique, qu'illustre particulièrement bien l'opéra de Mozart.

Mais si Leporello contribue à la construction de la psychologie donjuanesque, ce dernier, réciproquement, jouit de ce statut de double, qui lui permet de ne pas être enfermé dans sa condition de valet comique. Pierre-Jean Jouve relève cette complexité du personnage, dès son Aria de la scène 1 de l'acte I :

« En dépit de la bravoure de l'Air, nous ne pouvons pas regarder Leporello comme un simple *buffo* italien. Beaucoup plus que léger, le personnage est pesant, énorme. Sa vitalité plate et cruelle, sa lâcheté parfaite, enfin une sorte de richesse dans la roture, feront de lui l'image typique du Faquin. Toutefois, (...) nous le voyons dépendre d'une autre figure, celle du Libertin, son maître. (...) Leporello est ce complice naturel pour qui le péché n'arrive même pas à être formulé. (...)

¹ Pour tout l'aspect littéraire de cette utilisation du double dans la transposition narrative du mythe, se reporter au chapitre 7, qui lui consacre une partie.

² Otto Rank, *Don Juan et Le Double*, p.158-159.

Leporello aspire à un autre, avec lequel il communique. Le second Leporello, le vrai, est une partie de Don Juan. »¹

Si on considère Leporello sous l'angle du Double, il échappe donc aux attentes liées à sa condition sociale inférieure et à son emploi théâtral de valet de comédie. On note même une gradation dans le rapprochement entre les deux personnages : dans un premier temps, Leporello « dépend » de Don Juan, puis il est son « complice » et, enfin, « une partie de Don Juan »...

L'analyse de la suite de l'opéra fournit d'ailleurs à Pierre-Jean Jouve l'occasion d'insister encore sur cette identification, qui va, selon lui, par moments, jusqu'à la confusion. Dans la scène 2, par exemple, il parle d' « une seule et même réalité psychique » et montre comment les deux personnages se nourrissent l'un de l'autre et sont intrinsèquement liés :

« Don Juan et Leporello, au point de vue du drame, sont faits dans une seule et même réalité psychique. (...) Non, nous voulons dégager ici un phénomène situé plus profondément, un rapport qui est celui de l'identification. (...) Leporello reproduit toujours Don Juan ; Leporello est la partie basse de Don Juan. Don Juan use de Leporello ; il se nourrit de Leporello. »²

Ces propos tendent à souligner un début d'égalité entre le maître et le valet puisque tous deux sont quasiment mis sur le même plan par le critique et le rapport de dépendance qu'ils entretiennent est totalement réciproque. Certains passages de l'opéra illustrent même, selon Jouve, une égalité parfaite entre le héros et son double, ponctuellement réunis et mis sur le même plan. C'est, notamment, le cas de la scène 20 :

« On remarque une égalité complète, anormale, entre Don Juan et son valet Leporello : ils reçoivent ensemble. C'est que nous sommes à un moment où les deux parties du « double » se rencontrent dans la satisfaction commune. »³

Les analyses de Pierre-Jean Jouve mettent l'accent, de façon récurrente, sur la place qu'occupe, dans l'opéra, le motif du double. Ce principe vient structurer le système des personnages et régir les liens entre Don Juan et Leporello. Mais, ses propos portent, davantage, sur le fond de l'œuvre que sur sa forme. Pourtant, la thématique du double ne se retrouve pas uniquement au niveau du sens et des paroles, auquel cas elle appartiendrait au livret uniquement. Eveline Andréani s'attache, au contraire, à la mettre en évidence, cette fois-ci, sur le plan musical. Elle se base, pour cela, sur un constat : l'étonnante richesse vocale du personnage de Leporello. Ce dernier dispose d'une amplitude très large au niveau de la voix, qui lui permet de s'adapter complètement aux circonstances et, surtout, de refléter les

¹ Pierre-Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, p.40-41.

² Pierre-Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, p.48.

³ Ibid, p.91.

aléas de la vie du maître, ses états d'âme... Pour Eveline Andréani, le double se retrouve donc bien dans la partition : « le valet dans cette partition est comme la résonance du maître, comme la profondeur de cette surface. »¹ Il est significatif ici que c'est le valet qui incarne la part profonde du maître, et non l'inverse. En effet, si on part du principe que Leporello est le double de Don Juan, on s'attend à voir en lui un miroir du héros, ce qui le situerait davantage du côté de la superficialité, des apparences et de l'imitation. Cette inversion est confirmée par Eveline Andréani puisque, selon elle, si on en croit l'écriture vocale, telle que l'exprime la partition, c'est plutôt Don Juan qui fonctionne comme un double de Leporello, et non le contraire : « Si l'on peut parler de « double » dans cette œuvre, au niveau de l'écriture des voix, le double serait plutôt Don Giovanni que Leporello. »²

Cet éclairage, qui inverse la hiérarchie des doubles, est d'autant plus intéressant qu'il amène Eveline Andréani à un autre constat : la « transparence » vocale du héros. En effet, Don Juan est, paradoxalement, le personnage le moins riche, musicalement parlant, dans l'opéra. Mais ce manque de caractérisation lui permet de s'accorder à chacune des situations et de calquer, en quelques sortes, chacun de ses interlocuteurs. Mozart confère ainsi à son héros un caractère évanescent et une plus grande plasticité qui le rendent d'autant plus fascinant qu'il en devient insaisissable :

« Musicalement, l'anonymat relatif du dernier titre conviendrait assez bien au *Don Giovanni* de Mozart. Ce *Monsieur Jean* là n'est peut-être qu'un souffle, passant à travers chaque personnage en lui empruntant fugacement ses expressions vocales, ses courbes mélodiques. (...) Don Giovanni n'a ni l'épaisseur, ni l'opacité d'un être réel, il est aussi transparent et puissant que le vent fou qui fait tourner les girouettes, les moulins, les feuilles d'automne, qui soulève les tuiles, les jupes, fait envoler les chapeaux, retourne les parapluies et pousse les passants dans le dos en les faisant avancer plus vite qu'ils ne veulent... Et il sera difficile, voire impossible de découvrir les intervalles moteurs qui, d'une scène à l'autre, révéleraient les traits de cet homme. Lequel, comme par hasard, vit ses aventures masqué, déguisé en Leporello, dissimulé le plus souvent sous le manteau de la nuit. »³

Cette citation reprend le motif du double, avec l'allusion à l'échange de costumes, mais elle l'étend au fonctionnement global de l'opéra et aux relations entre le héros, d'une part, et l'ensemble des personnages, de l'autre. La comparaison de Don Juan au vent renforce l'idée qu'il est insaisissable mais qu'il dispose, néanmoins, d'une grande puissance et d'un pouvoir sur les êtres et les choses. Mais ce pouvoir, cette force d'attraction que le personnage mythique exerce, ne résident-ils pas justement dans cette plasticité, cette capacité à s'adapter à chacun de ses interlocuteurs et à se plier aux attentes que chacun peut avoir à son sujet ?

¹ Michel Borne et Eveline Andréani, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse*, p.364.

² Ibid, p.364.

³ Michel Borne et Eveline Andréani, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse*, p.389.

Dissimulé « sous le manteau de la nuit », Don Juan préserve assez de mystère pour pouvoir revêtir les traits que chacun d'entre nous veut lui prêter. Il est d'ailleurs significatif que le héros ne possède, dans l'œuvre, que deux airs en soliste. Or, l'aria est, par définition, le moment où se dévoilent les sentiments et l'intériorité des personnages. Cette rareté des airs attribués au protagoniste est d'autant plus remarquable que les deux seules occasions qui lui sont laissées de dévoiler son âme sont parasitées par un caractère conventionnel et impersonnel ou par une volonté délibérée de rester superficiel :

« Les deux morceaux solistes attribués par Mozart à son héros sont respectivement, on le sait, la Sérénade- dont on a vu qu'elle était doublement impersonnelle (parce qu'imitée des inflexions d'Elvira et parce que destinée à sa propre camériste) et le *Fin qu'han del vino*. Cette dernière aria est comme un miaulement de jouissance. »¹

Loin de le rendre invisible et insignifiant, cette transparence ne fait que renforcer son pouvoir suggestif : Don Juan n'est pas très déterminé musicalement pour la simple raison qu'il doit rester tel que nous voulons bien l'imaginer et le concevoir. Pour nous séduire, il doit répondre à l'image que nous voulons nous faire de lui et l'indétermination relative dans laquelle le laisse Mozart est la meilleure façon d'y parvenir. L'interprétation qu'Eveline Andréani propose de la scène finale de l'opéra va dans le sens de cette lecture :

« En d'autres termes, puisque nous avons pu constater, à travers l'inventaire analytique, la transparence musicale de l'insaisissable libertin, n'est-ce pas précisément *le sens* de cette *ultima scena* ? N'a-t-elle pas été conçue par W.A. Mozart pour confirmer l'absence au réel de Don Giovanni ? Autrement dit, ce libertin n'est-il pas seulement *rêve de femmes* ? (Ce qui, on en conviendra, est conforme à la définition d'un mythe...) »²

Cette idée selon laquelle il n'existerait pas un Don Juan mais bien plutôt autant de Don Juan qu'il y a de lecteurs du mythe, est fréquente dans la critique. Les auteurs qui, au 20^{ème} siècle, reprennent le mythe, n'hésiteront pas à exprimer leur propre vision du personnage mythique et à créer le Don Juan qui leur est propre, celui qui les « hante »³. Le caractère énigmatique que conserve, en dépit de, ou peut-être grâce à, toutes ces interprétations, la musique de Mozart ne fait ainsi que renforcer la puissance du mythe, en tant que véhicule du fantasme.

¹ Ibid, p.390.

² Michel Borne et Eveline Andréani, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse*, p.441.

³ Nous reprenons ici l'expression de François Mauriac, dans *Mozart et autres écrits sur la musique* (éd. Encre Marine, 2002, p.128) : « Depuis un soir d'il y a une vingtaine d'années à Salzbourg où je fus frappé par la foudre quand s'éleva la voix du Commandeur, le personnage de Don Juan me hante. ». Dans l'analyse qu'il fait de ces propos et des rapports entre François Mauriac, l'opéra de Mozart et le mythe de Don Juan, Daniel-Henri Pageaux met bien en évidence la façon dont Mauriac construit sa propre vision du héros, son propre Don Juan, qui prend des libertés par rapport au scénario mythique et intègre la foi chrétienne qui imprègne tout l'univers personnel et littéraire de l'auteur. (« Ouverture : Don Juan de Salzbourg à Malagar en passant par Aix-en-Provence », in *Rencontres, échanges, passages. Essais et études de Littérature générale et comparée*, L'Harmattan, Paris, 2005). Il est significatif que cette construction d'un Don Juan très personnel prend, une fois de plus, son inspiration dans l'opéra de Mozart.

En somme, l'opéra de Mozart a redonné un véritable dynamisme au mythe de Don Juan, un nouveau départ qui se révélera extrêmement porteur, aussi bien au niveau de la création littéraire et artistique que des interprétations critiques. Le 20^{ème} siècle se montrera particulièrement sensible à cette dimension et se plaira à en exploiter toutes les facettes. On peut donc dire qu'avec *Don Giovanni* un tournant est amorcé et que le détour par le genre opératique s'est révélé déterminant. Outre le génie de Mozart, dont nous avons essayé de mettre en lumière quelques aspects, ce succès réside aussi dans une affinité toute particulière entre l'opéra et la matière mythique. Youssef Ishaghpour affirme ainsi que « l'opéra crée le merveilleux à l'usage des grandes personnes : le mythe et le conte dans un monde qui en est dépourvu »¹ et qu'il est la « tentative de recréer le sens, le mythe et le conte dans un monde désenchanté. Il a été la réponse à ce désenchantement. »² Dès lors, la rencontre entre le mythe de Don Juan et l'opéra ne pouvait que se révéler déterminante. Si le 20^{ème} siècle n'exploite pas, à proprement parler, ce genre musical dans les réécritures qu'il propose du scénario mythique, ce dernier n'en reste pas moins présent. Certains auteurs vont, en effet, chercher à faire entrer la musique et, plus particulièrement, l'opéra, dans leurs œuvres littéraires. Le chemin qui avait conduit Don Juan du théâtre vers la musique, des mots vers les notes, s'accomplit donc en sens inverse, du chanté vers le parlé, à la différence près que c'est le roman qui sera, désormais, le lieu privilégié de ces références musicales. Pour Jean-Louis Backès, on peut même voir, dans le Don Juan de Mozart, un facteur décisif dans l'évolution des liens entre littérature et musique :

« De même que le *Don Juan* a littéralement révolutionné le thème ou le mythe poétique, de même le personnage de Mozart a transformé la manière dont la littérature traite de la musique. Mozart est peut-être le premier musicien qui ait provoqué une légende, qui soit devenu lui-même un mythe. »³

Comment « raconter la musique » de Don Juan après le chef d'œuvre Mozart ? C'est la question qui va nous occuper maintenant, avant de nous intéresser à une dernière forme de présence musicale au 20^{ème} siècle : le film-opéra.

3. Nouvelles formes de présence de la musique au 20^{ème} siècle.

Si le romantisme a été fasciné par le *Don Juan* de Mozart et a infléchi durablement, à partir, notamment, de l'interprétation qu'en a proposée E.T.A Hoffmann, le sens du mythe, il

¹ Youssef Ishaghpour, *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, La Différence, Paris, 1995, p.27.

² Ibid, p.31.

³ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature. Essai de Poétique comparée*, PUF coll. Perspectives littéraires, Paris 1994, p.211-212.

n'offre, en revanche, pas de véritable tentative de reprise du genre musical de l'opéra. C'est plutôt par le récit que les auteurs essaient de s'inscrire dans la continuité du compositeur et de revendiquer son influence. De fait, Jean Rousset, lorsqu'il évoque les « métamorphoses latérales du mythe » et le passage du dramatique au narratif, prend quatre exemples de récits (deux œuvres du 19^{ème} siècle et deux du 20^{ème} siècle) qui ont tous pour point commun de prendre pour sujet une représentation du chef d'œuvre de Mozart¹. L'opéra semble donc, à partir du 19^{ème} siècle, participer de la transformation du scénario mythique, qui le conduit du dramatique vers le narratif, en passant par la musique. Le roman serait ainsi un moyen de perpétuer cette importance de la dimension musicale dans l'évolution mythique, de préserver le lien fondamental entre mythe et musique. Youssef Ishaghpour s'attache à démêler les relations qui unissent opéra, roman et contenu mythique. Il met, pour cela, en évidence que l'opéra dispose, justement, d'une plus grande affinité avec les mythes, alors que le roman reste trop ancré dans les contraintes de la réalité :

« Mais le roman : lieu ironique des différences entre une aspiration intérieure de l'âme et une réalité désenchantée ; et l'opéra : univers autre, du mythe, de l'histoire et de l'enchantement, sont bel et bien deux formes d'art nouvelles. (...) Le roman comme réalité, l'opéra, comme mythe et utopie, sont liés »²

On a, ici, l'idée que l'opéra est, par essence, le domaine d'expression des mythes, alors que le roman semble répondre davantage aux « nécessités de la vie moderne, à son incapacité de création poétique »³. Le seul lieu où le texte écrit peut intégrer toutes les ressources de la musique et concurrencer l'opéra serait donc celui d'une écriture ironique, ce qui est aussi, rappelons-le, le point de vue défendu par Annie Goldmann :

« C'est pourquoi d'ailleurs elle vient en contrepoint d'un texte qui ne peut être qu'ironique, car il ne peut y avoir coïncidence entre le langage défini et la musique- pour exprimer une abstraction- que par le biais de l'ironie. »⁴

On peut pourtant se demander si, justement, l'intégration, au sein même des textes narratifs, de la musique, aussi bien à travers des références appuyées, dont nous verrons plus loin les différentes modalités possibles, qu'au niveau plus général de l'organisation textuelle et de sa structure, n'est pas une autre alternative à ce recours systématique à l'ironie. En mettant en abyme, dans leur œuvre, l'opéra de Mozart ou, plus généralement, la musique, les réécritures

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.159.

² Youssef Ishaghpour, *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, p.22-23.

³ Ibid, p.23.

⁴ Annie Goldmann, « L'adaptation cinématographique des opéras : le conflit image-son », in *Film et histoire*, dir. Marc Ferro, p.78.

romanesques du mythe de Don Juan ne trouveraient-elles pas une nouvelle manière de reprendre un peu de la substance mythique de la version musicale ?

Pour tenter de répondre à cette interrogation, il importe, auparavant de se demander ce que le passage par la narration apporte ou, au contraire, ôte à l'œuvre musicale et les difficultés d'une telle transposition. Jean Rousset propose, dans son étude des quatre exemples mentionnés plus haut, une synthèse des modalités du passage du « parlé » et du « chanté » au narratif. Sa démonstration est d'autant plus intéressante qu'elle considère, à la fois, les principes de la mise en récit de la représentation de l'opéra et les conséquences au niveau du mythe en général. Sans entrer réellement dans l'analyse littéraire, qui fait l'objet, rappelons-le, de notre deuxième et de notre troisième partie, il peut sembler éclairant de confronter, les caractéristiques que Jean Rousset relève dans les récits brefs et nouvelles qu'il prend pour point de départ, avec la façon dont les mêmes contraintes sont traitées par un roman beaucoup plus développé et, également, plus contemporain : le *Don Juan* de Pierre-Jean Rémy, publié en 1981.

La première modification que le passage au narratif fait subir à la représentation musicale, tout comme à la représentation dramatique d'ailleurs, concerne la temporalité puisqu'à la linéarité du spectacle de théâtre ou d'opéra répond la liberté du narrateur de fragmenter son récit, de l'interrompre, de le laisser incomplet par rapport à l'œuvre intégrale ou, au contraire, de l'amplifier. En effet, pour Jean Rousset, « le nouvelliste ou le romancier sont maîtres du temps ».¹ Pierre-Jean Rémy pousse d'ailleurs cette liberté à son paroxysme puisqu'il fait de la référence aux musiques qui hantent le héros un des principes structurants de l'organisation temporelle de son roman. Associées dès les premières pages au viol d'Anna, ces musiques viennent clore chaque nouvelle transgression de Don Juan, contribuant à ponctuer chaque épisode et à souligner le rythme du récit. Elles guident aussi la quête du personnage et fonctionnent comme une prolepse de la révélation ultime à laquelle il parvient lorsqu'il assiste enfin, à la page 365, à la représentation de l'opéra de Mozart, à Prague, le 23 octobre 1787. Mais la temporalité mise en place par l'auteur est bien plus riche et plus complexe puisqu'on a une réelle dynamique entre répétition et prémonition. Le retour des mêmes musiques est, tout d'abord, un leitmotiv qui relie les conquêtes amoureuses de Don Juan, les rappelle à la mémoire du lecteur, aussi bien qu'à celle du héros qui, pour la première fois de sa vie et, depuis, justement, qu'il est en proie à ces hallucinations auditives, apprend à se souvenir. On peut dire, en ce sens, qu'elles évoquent, à plus d'un titre, le procédé de la réminiscence, tel

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.160.

que l'illustre, notamment, le modèle proustien qui repose d'ailleurs, lui aussi, sur la reprise régulière d'une mélodie : la sonate de Vinteuil. Mais ce leitmotiv musical est aussi un procédé d'anticipation, à double titre. Nous avons dit qu'il fonctionnait comme une prolepse du dénouement du roman, puisque la rencontre finale entre Don Juan et ces musiques, à travers l'opéra de Mozart, est l'ultime étape du parcours initiatique du héros et lui permet d'accomplir enfin sa quête, d'achever le parcours qui ne peut le conduire qu'à la mort. Le dédoublement entre Don Juan (héros éponyme du roman) et Don Giovanni (héros de l'opéra de Mozart) permet à Pierre-Jean Rémy de faire assister son personnage à sa propre mort, ce qui illustre l'étendue des potentialités offertes, sur le plan de l'organisation temporelle du roman, par la mise en récit de la représentation musicale : « Dès lors, Don Juan fut seul. Seul pour écouter la fin de l'opéra, seul pour entendre le récit de sa propre fin. »¹ Mais paradoxalement, ces musiques annonciatrices du dénouement de l'œuvre et du destin du personnage sont également l'objet d'une anticipation, cette fois-ci de la part de Don Juan. En effet, il les pressent avant même que Mozart ne les compose, il les entend en lui. On a donc un lien très complexe entre le héros et l'opéra, au sein du récit : l'opéra prédit le destin du héros et sa mort, mais le héros prédit l'opéra, ce qui explique ce double effet proleptique. Le passage suivant illustre bien cette imbrication des procédés d'anticipation et les jeux avec la temporalité narrative :

« Dès les premières mesures de l'ouverture, le séducteur comprit enfin pourquoi il était venu jusque-là. Ces terribles accords qui étaient le prélude du drame, puis l'andante tragique qui annonce le Commandeur et le second mouvement, molto allegro, déchaîné et fiévreux, angoissé et dévorant dont le rythme même est celui du héros criminel dévoré de toutes les passions du monde. Déjà, à Paris et par une sorte de prémonition fulgurante, Don Juan avait entrevu cette symphonie dans tout son vertigineux développement ; l'avant-veille encore, dans le salon de la villa Bertramka et avant que Mozart lui-même ne revînt le copier dans sa chambre d'auberge aux Trois Lions d'or avec force rasades de punch et le visage de Constance penché au dessus de lui, il en avait deviné et reçu droit au cœur chacun des motifs un à un inventés sous les doigts du musicien ; mais ce soir-là, c'était le sens même de chaque mouvement de l'orchestre entier qui s'ouvrait devant lui comme un livre qui aurait été celui de sa vie. »²

Cet exemple illustre parfaitement le principe énoncé par Jean Rousset quant à l'« anachronie », privilège du récit, alors même qu'elle est exclue du système dramatique.³

La deuxième spécificité du genre narratif réside dans la possibilité, pour l'instance narratrice, de faire des choix, de sélectionner les éléments de l'opéra qui seront racontés,

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.368.

² Ibid, p.365.

³ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.160

d'insister sur certains passages et sur certains personnages, ou, au contraire, d'en laisser d'autres de côté :

« Partiellement occultée, la représentation racontée est tronquée, écourtée, le spectacle est soumis à un tri qui le désarticule, on insiste sur quelques scènes aux dépens d'autres qu'on élide, sur tels personnages qu'on privilégie alors que d'autres sont effacés. »¹

Ces choix narratifs ne peuvent manquer de traduire un début d'interprétation de la part du narrateur. La solution adoptée par Pierre-Jean Rémy est intéressante puisque le récit de l'opéra, s'il est raconté par le narrateur omniscient à la troisième personne, se fait sous le regard de Don Juan lui-même. Or, le point de vue du spectateur et protagoniste, non seulement du récit cadre mais aussi du récit, mis en abyme, de la représentation à laquelle il assiste, vient se superposer au résumé que le narrateur propose des grandes étapes du *Don Giovanni*. En effet, si le récit suit, dans ses grandes lignes, le déroulement de l'opéra et n'effectue pas réellement de choix, la présence de Don Juan, en revanche, permet de mettre en lumière certains éléments et de colorer la narration du spectacle d'une certaine forme de subjectivité. Ainsi, par exemple, le début de la représentation est dramatisé par une attente du héros, qui déclenche, bien entendu, une attente du lecteur :

« Les mains crispées sur la mince brochure qu'on lui avait tendue à l'entrée et qui n'était plus entre ses doigts qu'un chiffon déchiré, les dents serrées, le visage tendu par l'attention, il avait cette immobilité cataleptique qu'il avait déjà connue.

Quand le personnage de Leporello, qui n'était autre que son Pédrille, s'avança sur le devant de la scène pour chanter son ennui de servir et son désir de devenir à son tour gentilhomme, il demeura ainsi, retenant son souffle : il attendait. »²

Les signes de tension nerveuse du héros et la mise en valeur du verbe « attendre » contribuent à la dramatisation du récit. Par ailleurs, on note des interférences entre ce passage de la narration et des éléments précédents du récit cadre : l'évocation de la catalepsie est récurrente et toujours associée à la présence d'Anna, ce qui a ici une fonction annonciatrice, l'incise « qui n'était autre que son Pédrille » entraîne une confusion entre le valet de l'opéra et celui du roman, la mention de l'aria de Leporello rappelant d'ailleurs les lamentations de Pédrille qui constituent l'incipit de l'œuvre... De tels échos ne manquent pas dans le passage, comme l'illustre, par exemple, le motif du cri : au cri qui retentit dans la loge et que le héros est le seul à entendre, répond celui de Suzanne sur scène puis celui de Don Giovanni au moment du dénouement de l'opéra. Or, le cri est un élément récurrent du roman, qui revient avec autant de régularité que les références aux musiques intérieures du héros. Il structure donc la

¹ Ibid, p.160.

² Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.365.

narration, ce qui en rend d'autant plus significative la reprise ici. De plus, le premier des trois cris, celui d'Anna dans la loge, est intéressant car il correspond à celui qu'elle a poussé, dans le récit cadre, dans la scène inaugurale du viol et du meurtre du Commandeur. Et c'est justement au moment où l'opéra met en scène cette partie de l'histoire de Don Juan qu'Anna crie dans la salle :

« Alors brusquement, il y eut derrière Don Juan ce cri. Le cri qu'il connaissait si bien. Un cri qui était un appel, un cri de désespoir et de haine, oui, mais un cri de passion désespérée et de haine enflammée ; un cri aussi que lui seul entendit, dans cette salle du théâtre national de Prague remplie de nobles Autrichiens, de curieux, de bons bourgeois de Bohême et de dames qu'il aurait pu toutes posséder pour peu qu'elles eussent été belles et jeunes. »¹

L'anaphore du mot « cri » met en valeur le substantif et confère à ce passage une puissance évocatrice et poétique. Par ailleurs, l'énumération des personnes qui composent le public de la salle permet d'insister sur le décalage qu'il y a entre les spectateurs anonymes et insignifiants et le drame qui se joue dans la loge, entre Don Juan et Anna. On a une opposition entre la force de ce cri et le fait que, hormis le héros, personne ne l'entend. On a bien une invraisemblance ici mais est-elle le signe que les deux personnages entretiennent un lien privilégié, insaisissable au commun des mortels, et qu'ils perçoivent, dans l'opéra, des échos que les autres ne peuvent saisir, ou est-elle plutôt un indice que cette scène de la loge est davantage fantasmée par le héros que vécue réellement ? On basculerait alors du côté d'une hésitation proprement fantastique, qui ne serait pas sans évoquer l'atmosphère du conte et de l'interprétation d'Hoffmann, dont cet extrait du roman est inspiré en droite ligne...

On remarque, de plus, que la narration s'attarde autant, sinon plus, sur ce qui se passe dans la loge de Don Juan, sur ses réactions en tant que spectateur, que sur l'action qui est jouée sur scène. Pierre-Jean Rémy choisit ainsi de mettre en valeur la réception de l'opéra de Mozart, ce qui, pour Jean Rousset, est un procédé récurrent des mises en récit de sa représentation :

« A la différence du texte représenté, la formule narrative favorise, par la présence d'un narrateur ou de son substitut, l'interprétation subjective du spectacle, ou, comme ici, de ses conséquences sur le chanteur et l'auditeur »².

Or, cette focalisation sur les conséquences du spectacle, aussi bien sur les acteurs que sur le public, est d'autant plus significative, chez Pierre-Jean Rémy, que, parmi ce dernier, se trouve Don Juan et que ce dernier est même, comme nous l'avons vu, le spectateur privilégié, sur lequel la narration se focalise. La présence d'un narrateur entraîne donc, nécessairement, des

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.366.

² Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.164-165, le critique fait référence ici au *Don Juan* de Jouhandeau, (1948).

choix dans la façon dont la musique est évoquée et toute transposition narrative fonctionne un peu, pour cette raison, comme une tentative d'interprétation de l'œuvre musicale, prise comme point de départ :

« Connaissant l'opéra qui appartient à la mémoire commune, le lecteur comprend d'emblée qu'on lui en propose une image déformée ; mis en alerte, il porte cette déformation au compte de celui qui parle. Dès qu'il y a narrateur, ce grand absent du spectacle, et plus encore si ce narrateur est un personnage opérant au centre du récit, il y a mise en perspective, perspective unique et partielle, donc novatrice. »¹

La narration peut aussi expliciter des aspects de l'opéra qui échappent au spectateur. Ainsi, le roman de Pierre-Jean Rémy mentionne la genèse de l'œuvre de Mozart, les étapes de sa composition, les répétitions... De plus, les mélodies semblent préexister au compositeur, comme le souligne la citation suivante : « avant le final du premier acte et les dernières paroles qu'avaient *réinventées* Mozart ». ² On a, dans ces propos, l'idée que la musique est déjà présente dans le mythe de Don Juan, avant même son immortalisation, à travers le chef d'œuvre mozartien. La quête du héros mythique consiste justement à retrouver ces musiques intérieures qui le hantent, pour pouvoir, enfin, les comprendre. Or, on peut se demander s'il n'y a pas, ici, une réflexion d'ordre métalittéraire : Mozart donne au mythe l'expression parfaite vers laquelle il tendait, en donnant corps à la musicalité propre au héros et à son destin... Le roman tout entier permettrait alors de s'interroger sur la capacité du langage à décrire ces mêmes musiques et à l'échec de ce dernier à traduire parfaitement ce que Don Juan entend au plus profond de son âme et cherche désespérément à exprimer et à décrire aux autres personnages. Pédrille, par exemple, ne parvient absolument pas à les concevoir à partir de l'évocation qu'en fait son maître :

« Et Pédrille, qui avait jugé depuis longtemps que les éclats de cuivre et les accords qui résonnaient ou ne résonnaient plus dans le crâne de son maître n'étaient que sornettes, ne l'interrogea pas davantage. »³

Le vocabulaire familier traduit ici le scepticisme du valet et son incapacité à se figurer ce que le héros peut entendre. Les seuls personnages qui parviennent à se le représenter sont Casanova et Cagliostro, comme s'ils entretenaient avec Don Juan des affinités secrètes, un lien invisible, qui leur permettait d'être réceptifs à ses musiques intérieures. On note, dans les deux cas, la même construction de la narration. Le héros fait le récit de sa vie et en vient à évoquer les musiques qui le hantent : « et il parla des musiques qui ne cessaient, depuis tous

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.160.

² Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.366. C'est nous qui soulignons.

³ *Ibid*, p.348.

ces mois, de revenir à ses oreilles et que lui seul pouvait entendre¹ »/ « Il parla aussi de ces musiques qui le suivaient à la trace »². Mais ce terme très général et relativement imprécis de « musiques » est précisé par le narrateur :

« Bientôt Don Juan distingua d'abord de grands accords, sourds et sévères, puis le balancement des violons et ce fut ainsi tout un orchestre de quelque trente instruments avec ses musiciens en livrée qui emplit la pièce. »³

On retrouve une construction semblable, lors de l'entretien avec Casanova :

« D'ailleurs, à mesure qu'il exprimait les sentiments qui l'agitaient, les nuages sur la vallée achevaient de se dissiper et il en montait les grands accords très sombres, ces cuivres qui répondaient en écho et qui semblaient, avec les mois, être devenus la clef tragique d'une fuite éperdue aux violons... »⁴

On note, dans les deux cas, que la description des musiques, lorsqu'elle est prise en charge par le narrateur, est beaucoup plus détaillée et imagée alors que, dans le discours narrativisé, prêté au héros, ce dernier se contente d'employer le substantif « musique », terme neutre et très général. Ce dernier part, de plus, du principe que les autres ne peuvent se faire une idée des mélodies qui l'envahissent. En recourant à un langage beaucoup plus imagé, le narrateur tente, en revanche, de figurer la musique par le biais des ressources poétiques du langage. On a ainsi l'impression que Don Juan ne parvient pas, contrairement au narrateur omniscient, à formuler exactement ce qu'il entend. La quête du héros est donc aussi une tentative pour mettre des mots sur les sons qui l'obsèdent et pour les décrire aux autres par le biais du langage, afin de les exorciser, en quelque sorte, et de retrouver enfin le silence. Mais cette quête peut aussi être analysée, au niveau du roman, comme une quête littéraire et une réflexion sur les limites du langage. Cette idée que le récit de la représentation musicale s'accompagne, bien souvent, d'une réflexion sur lui-même et d'une portée métalittéraire est aussi un des derniers éléments que relève Jean Rousset :

« Nous avons quitté Don Juan pour la problématique singulière d'un écrivain. C'est encore une propriété du récit de contenir, au moins en droit, sinon toujours en fait, l'esquisse de sa propre exégèse ; le narrateur ne se laisse pas aisément réduire au silence ».⁵

Cette réflexion sur l'impuissance du langage à intégrer réellement la musique et à la transcrire est une problématique importante que le 20^{ème} siècle ne manque pas de poser. Elle est d'autant plus importante, dans le cadre d'une étude sur le mythe de Don Juan, que si l'on

¹ Ibid, p.247

² Ibid, p.328

³ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.248

⁴ Ibid, p.328

⁵ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.167.

part du principe, comme nous l'avons proposé en première partie de ce chapitre, que ce dernier possède une dimension musicale, la tentation, pour la littérature, est grande de vouloir exploiter, au sein même des œuvres littéraires, cette musicalité. On observe d'ailleurs, dans ce domaine comme dans bien d'autres, qu'il existe un mouvement de circulation réciproque entre analyses critiques et création artistique : l'intérêt que le 20^{ème} siècle porte, notamment à la suite de Kierkegaard et des exégèses du *Don Giovanni* de Mozart, à cette question de la musique dans le scénario mythique influence, à son tour, les romans contemporains qui en font un élément fondamental de leur récit... La question qui se pose, peut-être, avec le plus d'acuité est formulée par Jean-Louis Backès : « Est-il vraiment possible de faire parler la musique sans recourir au paratexte : titre, commentaires, programmes, notices diverses, ou au texte chanté ? »¹ Les réponses que les différents auteurs ont tenté d'apporter à cette interrogation mettent souvent l'accent sur l'insuffisance des mots, face aux capacités expressives de l'art musical : « C'est là que le langage des mots éprouve son insuffisance ; c'est ainsi que naît l'idée que la musique peut exprimer des nuances de sentiment que la parole ne peut que laisser échapper. »² Néanmoins, les tentatives de la littérature pour traduire le contenu intellectuel et émotionnel de la musique constituent, sûrement, l'un des phénomènes musico-littéraire les plus clairs.

Isabelle Piette s'attache à distinguer quelques caractéristiques de ce qu'elle appelle la « musique verbale »³. Le premier critère est la focalisation des auteurs sur les sentiments, les émotions, qui naissent de la musique, aux dépens des notations plus techniques ou du processus intellectuel. On retrouve cette mise en valeur du contenu émotionnel, par exemple, dans le *Don Juan* d'ETA Hoffmann puisque l'on relève une présence importante de termes connotant la subjectivité :

« Les accents terribles qui déchirent le cœur dans ce duo et ce récitatif disent plus que le désespoir face au plus cruel des crimes (...) seul un combat fatal et mortel au plus profond de l'être peut les faire naître. »⁴

On note l'utilisation de termes hyperboliques ou superlatifs : « terribles », « plus que », « au plus cruel des crimes », redondance des mots « fatal » et « mortel »... Mais le plus intéressant est l'expression « disent plus que » qui montre bien que la musique va plus loin que tout ce

¹ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, PUF, coll. Perspectives littéraires, Paris, 1994, p.86

² Ibid, p.110.

³ Isabelle Piette, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique 1970-1985*, Presses Universitaires de Namur, 1987, p.56.

⁴ ETA Hoffmann, *Don Juan. Une aventure fabuleuse arrivée à un voyageur enthousiaste*, édition bilingue, Les langues modernes, p.41.

que les mots pourraient exprimer. La même subjectivité est présente dans le *Don Juan* de Pierre-Jean Rémy puisque l'évocation de la musique est souvent médiatisée par les émotions qu'elle déclenche chez le héros et que retranscrit le narrateur omniscient : « Lentement, une trompette grave, un appel répété, lancinant, et qui restait sans réponse, avait remplacé le chant allègre des clarinettes et des hautbois dans la tête de Don Juan. »¹ La fin de la phrase, qui mentionne le fait que la mélodie retentit, en réalité, « dans la tête de Don Juan » entraîne bien une intériorisation. De plus, on relève que la mention des instruments, qui permet au lecteur de se faire une idée du type de sonorités évoquées et qui est une solution à laquelle les écrivains peuvent avoir fréquemment recours pour « décrire » la musique, est accompagnée d'un ou plusieurs qualificatifs à valeur axiologique (« grave », « allègre »...)

C'est donc bien la description imagée qui est privilégiée par les auteurs et les procédés convoqués sont, avant tout, des procédés littéraires. Néanmoins, dans le cas des deux exemples que nous venons de prendre, les écrivains possèdent une connaissance musicale non négligeable puisque Hoffmann est compositeur et Pierre-Jean Rémy musicologue. Il leur arrive donc de convoquer des termes techniques appartenant à l'analyse musicale, comme l'illustre, par exemple, cette citation que l'on retrouve chez Pierre-Jean Rémy :

« Dans le silence de la nuit, une musique encore s'élevait. Elle était chargée des mêmes accents profonds et funèbres que celle qui tournoyait sur la place de T. où la pluie et le vent balayait le sang qui inondait le corps du commandeur, mais dans le même temps, s'élevait aussi, très loin, un andante grave et beau, six notes seulement qui retombaient suivies d'une brève gamme descendante. »²

Mais ce mélange de termes subjectifs et d'un vocabulaire plus objectif et plus technique, est particulièrement frappant lors du récit de la représentation du *Don Giovanni* :

« Ces terribles accords qui étaient le prélude du drame, puis l'andante tragique qui annonce le Commandeur et le second mouvement, *molto allegro*, déchaîné et fiévreux, angoissé et dévorant dont le rythme même est celui du héros criminel et dévoré de toutes les passions du monde. »³

E.T.A Hoffmann, quant à lui, émaille le corps de son texte de bribes de paroles en italien, empruntées au livret de Lorenzo Da Ponte. Ainsi, on a une retranscription des premières phrases de l'opéra, au lever du rideau :

« Enfin, la tempête se calme ; le rideau se lève vivement. Grelottant et maussade, enveloppé de son manteau ; Leporello s'avance dans la nuit sombre, devant le papillon : « *Notte e giorno faticar !* »⁴

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.183.

² Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.29.

³ Ibid, p.365.

⁴ ETA Hoffmann, *Don Juan. Une aventure fabuleuse arrivée à un voyageur enthousiaste*, édition bilingue, Les langues modernes, p.35.

On aborde ici la question de la citation musicale. En effet, le *Don Giovanni* de Mozart étant un opéra extrêmement connu, la mention des paroles du livret peut déclencher, chez le lecteur, un tant soit peu mélomane, non seulement une connivence intellectuelle et culturelle, mais surtout lui permettre de se représenter mentalement l'air qui les accompagne. Ainsi, sans qu'il soit besoin de faire figurer les notes, d'insérer des fragments de partition, on peut penser que la musique parvient, par cette entremise, à faire irruption dans le récit. Isabelle Piette résume bien l'intérêt, au sein des textes littéraires, à de telles utilisations de la musique. Elles contribuent, par exemple, à l'effet de réel :

« Ces références culturelles situent aussi l'œuvre fictive du héros au sein d'une histoire de la musique et provoquent ainsi l'illusion de sa vraisemblance. Ce même rôle concerne également le niveau du récit dès lors que ces mentions apparaissent comme un moyen de signifier. »¹

Ces effets de citation musicale sont d'autant plus pertinents qu'ils peuvent s'appuyer sur une connivence avec un lecteur familiarisé avec des connaissances musicales de base ou qu'ils concernent une œuvre qui fait l'objet d'une connaissance partagée, ce qui est, en principe, le cas, comme nous l'avons dit pour l'opéra de Mozart. Isabelle Piette insiste d'ailleurs sur le fait que de tels passages, dans un texte littéraire, programment, en quelque sorte, leur réception et impliquent un lecteur mélomane :

« La citation musicale s'adresse à un lecteur mélomane. Car même si elle est commentée, seuls seront vraiment de connivence ceux-là qui, reconnaissant les notes de la partition, comprendront l'appel qui est fait à leur sensibilité artistique. En effet, sous cette portée musicale se glisse l'effort de l'écrivain pour établir avec le lecteur une communication différente ou plus complexe que celle promise par les mots. Au pouvoir évocateur du texte, à la connaissance intellectuelle s'ajoute une perception plus immédiate de ce qui semble échapper aux mots. (...) elle suscitera des résonances dans l'expérience du lecteur. Elle réussira ainsi plus parfaitement à transmettre un climat, un état de sensibilité. (...) La référence à des œuvres réelles et la citation musicale peuvent, nous semble-t-il, convier la musique à la réussite littéraire.»²

Cette idée que la musique enrichit le texte littéraire, lui confère une expressivité supplémentaire et renforce la fonction poétique du langage, même dans une œuvre en prose, suggérerait donc que les écrivains parviennent à trouver des moyens de contourner et de transcender les limites du langage, ainsi que son infériorité, face aux ressources musicales. Le mimétisme étant, par définition, impossible et les mots ne pouvant concurrencer la musique sur son propre terrain, la solution est peut-être de déplacer l'intérêt du texte vers des enjeux plus spécifiquement littéraires.

¹ Isabelle Piette, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique 1970-1985*, Presses Universitaires de Namur, 1987, p.53.

² Ibid, p.54-55.

Nous pouvons prendre, parmi les exemples que mentionne Isabelle Piette, deux cas particulièrement éclairants pour le corpus d'œuvres qui nous intéresse. Le premier type de déplacement est celui qui consiste à décentrer l'intérêt de la narration de la musique, en tant que telle, vers les effets que celle-ci suscite sur l'auditeur fictif. Nous avons ainsi vu que, dans le *Don Juan* de Pierre-Jean Rémy, le récit de la représentation de l'opéra de Mozart est narré de façon à mettre au premier plan les réactions que cette dernière provoque sur le spectateur, qui n'est autre que Don Juan. L'anaphore du mot « seul » montre d'ailleurs à quel point la narration se focalise complètement sur ce spectateur très spécial : « Dès lors, Don Juan fut seul. Seul pour écouter la fin de l'opéra, seul pour entendre le récit de sa propre fin. Seul, donc, pour assister à l'ultime défi. »¹ Le récit d'ETA Hoffmann s'attache, lui aussi, à donner avant tout une interprétation du spectacle auquel assiste le narrateur. L'ensemble de la représentation est donc perçu à travers son regard et sa subjectivité. Mais derrière cette vision partielle, aussi bien que partielle, du *Don Giovanni*, c'est aussi Hoffmann lui-même qui fait entendre sa propre lecture de l'œuvre.

Pour Pierre Brunel, ce récit de la représentation, à laquelle assiste le narrateur, permet à l'auteur de créer son propre *Don Giovanni*, c'est-à-dire de concurrencer complètement l'œuvre originale de Mozart :

« Dès l'ouverture, le voyageur enthousiaste semblait prendre la place du chef d'orchestre et diriger la représentation. Pendant l'exécution, il a modifié l'œuvre à sa guise, accentuant les temps qui lui paraissaient forts, laissant dans l'ombre ceux qui l'intéressaient moins. Après la représentation, il essaie encore par son cri de réveiller les instruments de l'orchestre, il réinterprète le drame et il fait sourdre un chant, seule expression possible du sentiment indéfinissable qui s'est emparé de lui (...) il croit découvrir « l'intention profonde de l'opéra des opéras » (...) Et c'est pourquoi il a refait à sa manière un *Don Giovanni* qui n'est plus tout à fait celui de Mozart et qui est bien, désormais, le sien. »²

Ce nouveau *Don Giovanni* fait date dans la réception de l'opéra, aussi bien que dans l'évolution du mythe. Il illustre comment le passage de la musique au récit peut réellement bouleverser la réception de l'œuvre de départ. Le récit hoffmannien se situe, en cela, à mi-chemin entre fiction narrative et essai critique. Mais cette lecture originale du *dramma giocoso*, en plus d'illustrer, de façon particulièrement éclairante, les problèmes de transposition de la musique dans le langage, aura une riche postérité au 20^{ème} siècle puisqu'elle informe aussi bien le film-opéra de Losey que le roman de Pierre-Jean Rémy, d'où sa présence, dans cette partie, aux côtés de ces deux autres œuvres, plus contemporaines.

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.368.

² Pierre Brunel, « Le Don Juan d'ETA Hoffmann », in *L'Alphée. Cahier de Littérature*. Numéro 4-5, « Opéra et littérature », 1^{er} mai 1981, Atelier Saint Michel, Paris, p.79.

Hoffmann rédige donc une réécriture du mythe de Don Juan mais celle-ci est devenue, au 20^{ème} siècle, un maillon de l'itinéraire mythique, qui peut à son tour être repris et réécrit par les auteurs, ce qui illustre parfaitement comment le mythe se construit par la superposition de strates successives.

Il ressort des constats précédents que la littérature peut, par moments, devenir une rivale de la musique, lorsqu'elle renonce au fantasme de l'imitation parfaite et accepte de se situer sur le plan de l'émotion et d'utiliser les ressources qui sont à sa disposition. Cette idée est confirmée par l'analyse d'Isabelle Piette :

« En effet, conscients des limites de leur matériel, les auteurs littéraires ne prétendent pas atteindre un mimétisme parfait. Les mots ne peuvent remplacer la musique réelle mais, artistement disposés, ils s'évertuent à en communiquer les effets. Susciter chez le lecteur ce que ressent un auditeur lorsqu'il découvre telle ou telle œuvre est l'un des buts de ces écrivains. Particulièrement attentifs à l'écho que suscite en eux la musique, ils expriment le pouvoir hypnotique de l'œuvre musicale et manifestent leur propre réaction. »¹

Ainsi, Aude Locatelli remarque :

« La présence de la thématique musicale conduit à prendre en compte la revendication par les auteurs d'une écriture spécifiquement musicale et à s'intéresser à la problématique des correspondances structurelles entre la musique et la littérature »²

Mais le texte littéraire dispose, lui aussi, de ses propres moyens d'expression qui peuvent, à leur tour, infléchir le discours musical. On peut remarquer, par exemple, que la mise en mots s'accompagne souvent d'un désir d'introduire, par l'entremise des images, une dimension visuelle, dont l'œuvre musicale ne pouvait se préoccuper. Ce trait est, selon Isabelle Piette, tout à fait caractéristique du traitement que le texte littéraire propose de la musique :

« D'autres traits pourraient être cités, par exemple, l'appel fait au fantastique, l'allusion à des jeux de couleur et de lumière, l'emploi d'un langage hyperbolique, mais il convient surtout de noter que les écrivains ne peuvent entendre sans voir. L'acte poétique consiste à visualiser l'ouïe. En d'autres termes, le mouvement musical est transformé en paysage coloré. »³

Ce procédé de visualisation est présent chez ETA Hoffmann puisque le narrateur décrit les visions fantastiques que la musique déclenche en lui : « je vis dans une nuit profonde des démons de feu allonger leurs griffes brûlantes vers la vie de joyeux humains qui dansaient gaiement sur la mince voûte de l'abîme sans fond. »⁴ Cette puissance figurative fait écho au

¹ Isabelle Piette, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique 1970-1985*, Presses Universitaires de Namur, 1987, p.58.

² Aude Locatelli, *Littérature et musique au 20^{ème} siècle*, PUF, coll. Que sais-je ?, Paris, 2001, p.72.

³ Isabelle Piette, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique 1970-1985*, Presses Universitaires de Namur, 1987, p.59.

⁴ ETA Hoffmann, *Don Juan. Une aventure fabuleuse arrivée à un voyageur enthousiaste*, édition bilingue, Les langues modernes, p.35.

fait que la musique est pour lui un moyen de voir par les « yeux de [l']esprit. »¹ Plus qu'à une visualisation, c'est plutôt à une spatialisation de la musique que se prête le roman de Pierre-Jean Rémy, les mélodies prenant les proportions véritables d'un paysage :

« Il montait de la rue une immense clameur, tandis qu'une longue musique, semblable aux accents funèbres et lents d'une lente gamme qui se meurt, emplissait la place, et la ville, et le ciel, et tonnait à la tête de celui qui venait de tuer. Un moment, la musique plana dans le ciel très noir que les éclairs déchiraient en brusques arpèges frissonnants, haletants, puis le bruit des sabots des chevaux qui emportaient l'assassin et son serviteur sonna si fort sur le pavé qu'il recouvrit et la musique et la clameur d'un roulement continu de tonnerre et de tambour. »²

La musique envahit l'espace et c'est à travers elle que se fait la description du paysage.

Nous avons donc pu voir quelques unes des modalités de la transposition de la musique dans le texte littéraire et certains problèmes soulevés par ce désir de la littérature d'atteindre la musicalité parfaite. Il reste à envisager une autre forme de présence de la musique dans le récit, qui intervient, cette fois-ci, à un niveau supérieur : celui de la structure textuelle. Nous prendrons pour cela l'exemple d'un procédé particulièrement employé, par les auteurs mais, surtout, par le vocabulaire critique : le leitmotiv. Nous appuierons ces brèves considérations, autour d'une notion relativement controversée³, sur le *Don Juan* de Denis Tillinac. Si l'on reprend la définition que Jean-Louis Backès emprunte au *Dictionnaire Larousse du français contemporain*, le leitmotiv est une « formule qui revient sans cesse dans un discours, une œuvre littéraire, etc. »⁴ L'utilisation littéraire d'un motif qui est, à la base, avant tout, musical semble donc être mise en avant ici. Cela s'explique, selon le critique, par le fait que le leitmotiv est, justement, une notion qui permet d'opérer un rapprochement entre littérature et musique, de nourrir le fantasme d'une convergence entre les arts, dans la découverte d'une forme de langage « totale » :

« L'allusion à la littérature ne semble nullement fortuite ; c'est en effet grâce à la notion de leitmotiv que, pendant une certaine époque, parfois qualifiée de « second romantisme », on a pu rêver à la fusion des arts, soit dans l'opéra, soit dans les livres. A l'opéra, la musique était intégrée au discours, possédait son propre discours, participait au discours général. Des livres de pur langage, par ailleurs, se composaient comme des musiques et, par ce biais, obéissant à la formule de Mallarmé, reprenaient à la musique « leur bien ». »⁵

¹ Ibid, p.35.

² Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.12-13

³ Aude Locatelli met, par exemple, en garde contre les problèmes d'exactitude terminologique, dès lors que l'on tente un rapprochement entre analyse musicale et littéraire et elle inclut, parmi les termes employés parfois abusivement, le leitmotiv, aux côtés, par exemple, du « roman polyphonique » : « Ces approches posent cependant inévitablement un problème d'exactitude terminologique. La difficulté soulevée par la question de l'influence formelle de la musique sur la littérature tient en effet au caractère nécessairement métaphorique du rapprochement analogique de la musique et du langage » (Aude Locatelli, *Littérature et musique au 20^{ème} siècle*, p.86).

⁴ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, p.94.

⁵ Ibid, p.94.

Lieu de convergence, le leitmotiv est donc une « formule » qui revient de façon récurrente et régulière dans une œuvre. Il s'agit bien d'une figure de structure.

Dans le *Don Juan* de Denis Tillinac, la référence à la musique accompagne l'évocation de chaque conquête amoureuse, de chaque femme que le héros a connue... On peut bien parler de « formule qui revient sans cesse dans un discours, dans une œuvre littéraire » puisque les références musicales accompagnent le souvenir de chaque femme aimée :

« Je suis à Bologne avec Clara lorsque le violon de la Sonate à Kreutzer lâche ses insinuations vipérines, à Istanbul avec Hélène par l'entremise de Telemann, à Marlborough avec Linda, ma seconde épouse, si je tire Haendel de ma discothèque. »¹

La structure accumulative montre bien les correspondances entre une musique, un lieu et une femme. C'est la récurrence de ce type de correspondances tout au long du roman qui permet de parler de leitmotiv. Il est intéressant de noter que, contrairement à ce qui se passe chez Hoffmann ou Pierre-Jean Rémy, les œuvres musicales choisies par Denis Tillinac, pour mettre en place ces associations n'ont, a priori, aucune relation avec le mythe de Don Juan. La musique n'est, en réalité, qu'un vecteur de la mémoire. Elle permet au héros de se souvenir de telle ou telle femme, de se remémorer ses aventures.

On a donc un lien très fort ici entre musique et mémoire, qui n'est pas sans évoquer la réminiscence proustienne et le rôle structurant et déterminant joué, dans *La recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, par la petite sonate de Vinteuil. Le narrateur, qui est aussi le héros et personnage éponyme, explique ce processus de réminiscence, en prenant l'exemple des *Gnossiennes* d'Eric Satie et de sa première femme, Aline :

« *Les Gnossiennes* de Satie, c'était Aline, ma première femme, la première nuit, dans cet hôtel au-dessus de Vevey d'où nous espérions voir les vignes, le lac et les montagnes ; mais la pluie et le brouillard estompaient le paysage, nous faisions l'amour à perte de temps. J'avais découvert ces compositions à notre retour, je les avais écoutées à notre appartement de la rue de Pontoise. Musique triste et drôle, subtilement futile. Soudain une Gnossienne m'avait restitué sans préavis le corps d'Aline, cette nuit-là, le parfum à la fleur de tiaré dont elle s'aspergeait inconsidérément, sa gestuelle saccadée, son pincement des lèvres aux instants cruciaux, par l'effet de cette alchimie mystérieuse qui depuis toujours ressuscite un fragment amoureux dans son écrin visuel quand j'écoute un morceau de musique. »²

On voit que l'assimilation de cette musique à ce souvenir ne se fait qu'a posteriori. On a une véritable superposition des strates temporelles dans cet extrait. Certaines références musicales

¹ Denis Tillinac, *Don Juan*, Robert Laffont, Paris, 1998, p.33.

² Ibid, p.32-33.

ne sont pas associées à une femme en particulier mais plutôt à une situation amoureuse précise :

« Au cœur d'une passion je n'ai ni le temps ni le goût d'écouter de la musique ; elle n'en module pas moins mes sensations. Ma main sous une robe ouvre un bal secret et voilà que Bach accompagne suavement le naufrage si l'égérie prend la chose à la légère. Brahms égrène sa complainte s'il y a dans les parages un mari meurtri, des enfants en rade, la plaie d'une culpabilité qui suppure. »¹

Le caractère répétitif du leitmotiv s'accorde parfaitement à la répétition inlassable des conquêtes, à laquelle Don Juan est voué. Le héros est donc enfermé dans cette temporalité cyclique, il n'avance pas véritablement puisque chaque nouvelle expérience le renvoie au passé, à l'ancien, ce qui donne au roman sa coloration proprement nostalgique, en accord avec le vieillissement d'un séducteur, qui plus est, en fin de vie. Cette superposition des strates temporelles, par le biais de la réminiscence et du leitmotiv musical, se retrouve dans de nombreux passages du récit, notamment lorsqu'il est question des deux sœurs Delmas, Laure et Véronique, que le narrateur enfant confondait, plus ou moins, dans un même amour :

« Véronique avait retrouvé le microsillon. Elle l'assujettit sur le même Teppaz, et, après l'ébauche d'un slow nous chûmes sur son lit de jeune fille. Ce n'était pas l'émotion initiale ; plutôt sa commémoration. La jupe de Véronique était plus courte que dans ma mémoire mais, en insinuant mes mains où j'avais rêvé alors de le faire, le goût de Laure me revint avec tous les parfums afférents. Des années plus tard, lorsque Laure me fit la surprise d'assister aux obsèques de ma mère et que le soir, ayant fui la réunion de famille, je la rejoignis au bord du ruisseau, ce que je cueillis sur ses lèvres associait à nos étreintes immatures nos prises de corps ultérieures, la taille de Véronique sur la mobylette, la chanson de Paul Anka, le concerto de Torelli (sur un tempo plus lent) et l'image (plus fraîche) de la nudité de Véronique dans sa chambre, soulignée par le blanc des fragments de son corps effilé qu'un maillot de bain avait soustraits au soleil. »²

L'énumération, une fois de plus, des références musicales montre que le souci du narrateur n'est pas, comme cela pouvait être le cas dans nos exemples précédents, de décrire les musiques mentionnées, de les faire entendre au lecteur à travers les mots. Elles fonctionnent plutôt comme des marqueurs temporels et organisationnels du récit et leur simple nom suffit pour cela, sans qu'il y ait trop besoin de les donner à entendre dans le roman. Par ailleurs, on note, dans ce passage, que l'ouïe n'est pas le seul sens convoqué et que tout l'extrait est très riche en sensations, aussi bien auditives que visuelles, gustatives, tactiles... On peut dire, ainsi, comme le remarque Daniel-Henri Pageaux, que la musique est « associée aux conquêtes : chacune renvoie à un air précis qui sert de point de repère, repère doublement

¹ Denis Tillinac, *Don Juan*, p.33.

² Ibid, p.52-53.

sensuel (charnel dans l'ensemble et plus particulièrement auditif). »¹Ce terme de « point de repère » est fondamental puisqu'il place bien les notations musicales au rang d'éléments de structure du récit. Le leitmotiv, outre le fait qu'il permet des allusions appuyées à la musique, est donc aussi un puissant principe d'organisation de la narration, qui permet d'agencer les nombreuses conquêtes du séducteur, selon une logique qui n'est pas chronologique mais qui suit, au contraire, les souvenirs musicaux. On retrouve bien, en cela, le lien entre musique et subjectivité. En effet, le narrateur substitue à une temporalité objective une autre façon de concevoir le temps, qui l'est beaucoup moins et qui se base, justement, sur ces références musicales. Principe d'organisation temporelle, principe de classement aussi, comme le formule Daniel-Henri Pageaux : « La musique est donc le principe de classement de ces conquêtes, de ces liaisons. Elle est une sorte de moyen mnémotechnique. »² Ce terme de « classement » nous rappelle que la musique, dans le roman de Denis Tillinac, permet, à la fois, de se rappeler rétrospectivement les aventures et de les situer dans l'espace et dans le temps (c'est la fonction « mnémotechnique ») mais aussi de jeter des passerelles, de susciter des échos entre plusieurs femmes, ce qui peut déboucher sur d'autres types d'organisations, plus transversales.

Si la plupart des notations musicales, dans les versions littéraires du mythe de Don Juan, gravitent autour de Mozart et de son opéra, nous venons de voir qu'il peut en être autrement. Chez Tillinac, les références à la musique reposent moins sur une volonté de déclencher les émotions du lecteur que sur la nécessité de ponctuer le récit, de lui donner un rythme et une nouvelle forme de chronologie et d'épaisseur temporelle. D'ailleurs, pour ce qui est de la temporalité, notons, au passage, que le retour du leitmotiv musical dans le roman contraste avec la temporalité traditionnellement associée au héros donjuanesque : au rythme enlevé et à la précipitation de la fuite en avant fait écho une dynamique de la répétition, ponctuée de retours en arrière et de nostalgie. Cependant, si entre nos quelques exemples les modalités de la présence de la musique varient, il n'en reste pas moins que la littérature semble bien décidée à intégrer la dimension musicale et à exploiter les affinités du mythe de Don Juan et de la musique. Cette absorption du musical par le littéraire entraîne une réflexion sur le langage et ses limites, que les auteurs ne manquent pas de poser, parfois au sein même de leurs œuvres, qui prennent alors une portée métalittéraire. Mais le texte n'est pas le seul endroit où se « réfugie » la musique donjuanesque au 20^{ème} siècle. Une autre forme de

¹ Daniel-Henri Pageaux, « Fugue : Don Juan en Auvergne avec Denis Tillinac », in *Rencontres, échanges, passages, essais et études de littérature générale et comparée.*, p.219.

² Ibid, p.225

présence de la musique, tout à fait spécifique de la période contemporaine, est à prendre en considération pour clore ce chapitre. Il s'agit de la transposition de l'opéra, non plus en livre et en mots, mais en film et en images. Comment l'opéra peut-il être adapté au cinéma ? Quels sont les écueils d'une telle transposition et de quelles ressources dispose le film-opéra pour les contourner ? C'est sur le *Don Giovanni* de Joseph Losey, film de 1979, que nous nous appuierons un court moment pour tenter de répondre à ces questions.

Il importe, tout d'abord, de replacer le Septième Art, dont la naissance bouleverse le panorama artistique au 20^{ème} siècle, dans les rapports qu'il va pouvoir tisser avec la littérature et avec la musique. Selon Youssef Ishaghpour, le cinéma opère la synthèse des deux tendances antithétiques illustrées par l'opéra et le roman, puisque, alors que l'opéra s'accorde au mythe et que le roman reste cantonné dans l'expression de la réalité, le cinéma peut, au contraire, opérer la fusion entre ces deux aspirations :

« C'est le rapport entre la réalité de l'art, l'opéra, et l'art de la réalité, le roman (...) Cette double tendance a même présidé au dix-neuvième siècle à la naissance du cinéma, qui en a réalisé les deux rêves : le réalisme, en une sorte de positivité scientifique de l'appareil, et la synthèse des arts. »¹

En réalité, le cinéma partage avec l'opéra et le théâtre, deux formes d'expression artistique qui ont, avant lui, marqué l'évolution du mythe de Don Juan, les mêmes caractéristiques. Mais, pour chacun des trois genres, Ishaghpour désigne une dominante particulière, la spécificité du cinéma résidant dans la place qu'y prend l'image :

« Sans doute, la parole, l'affect et l'image sont-ils, à des degrés divers, communs au cinéma, au théâtre et à l'opéra. Mais dans chaque art, l'un des termes domine et détermine les deux autres : la parole au théâtre, l'affect à l'opéra, l'image au cinéma. C'est la puissance de l'image du cinéma qui lui confère, à la fois, sa force affective et sa magie, sa dimension mythique (...) Avec l'importance des metteurs en scène, et la contamination de toutes les formes, il faudrait parler de l'influence du cinéma dans le théâtre et l'opéra contemporains, tout aussi importante que l'effet du théâtre et de l'opéra dans le cinéma d'aujourd'hui. »²

Il y a donc, non seulement, continuité entre les trois genres mais même interaction, influence réciproque. Même si le cinéma est le dernier arrivé, sa naissance ne manque de faire évoluer l'ensemble du système. Cette contamination entre toutes les formes artistiques, cette tendance que chacune d'entre elles affiche à empiéter sur le domaine des autres, à s'en nourrir, tout en les influençant à son tour, semble caractéristique du 20^{ème} siècle.

Mais, si le cinéma reproduit l'image de la réalité, ce qui l'oppose à l'opéra et le rapproche davantage du roman, il laisse, cependant, une place suffisante à l'imaginaire pour pouvoir se

¹ Youssef Ishaghpour, *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, p.24.

² Ibid, p.36

prêter à l'expression du mythe. C'est d'ailleurs même, pour Ishaghpour, dans le contenu mythique que naît la force des images cinématographiques : « La puissance de l'image était telle, au cinéma, qu'elle s'enracinait directement dans le monde du mythe et de l'épique. »¹ Le cinéma dispose bien, ainsi, des atouts du roman, aussi bien que de ceux de l'opéra, ce qui en fait un lieu privilégié de la représentation du mythe. De plus, tout comme eux, il peut intégrer une dimension réflexive, particulièrement intéressante dans le cadre de la réécriture d'un mythe tel que Don Juan :

« Cela n'empêche pas, par rapport aux acteurs et à leur histoire, le film de fonctionner comme un discours, à la manière de la description et de la réflexion romanesque, ou bien comme l'orchestre à l'opéra. Il crée, commente, amplifie, englobe et déborde l'histoire et l'existence des acteurs : dans une dimension prosaïque de particularisation psychologique et explicative, ou dans le sens contraire d'une généralisation mythique et émotionnelle. »²

L'alternative sur laquelle se termine la citation rappelle, une nouvelle fois, que le cinéma hésite entre deux pôles, le premier le rapprochant du roman et le second davantage de l'opéra. Cette communication permanente entre les trois genres permet à Ishaghpour de conclure à une « continuité secrète, entre l'opéra et le cinéma qui l'a remplacé. »³

En s'inscrivant dans la filiation de l'opéra, le cinéma, notamment dans ses premiers temps, gagne une certaine forme de légitimité artistique dont il ne bénéficie pas forcément, en tant que genre naissant. C'est un des arguments repris par Anita Leandro lorsqu'elle essaie de dégager l'apport de l'esthétique de l'opéra pour le cinéma. Ses propos sont d'autant plus éclairants qu'elle se place sous l'angle de l'adaptation cinématographique d'un autre personnage mythique : Carmen. Nous allons voir que son analyse pourrait aussi, dans une certaine mesure, s'appliquer à Don Juan :

« L'attachement privilégié à l'opéra répond dans la période primitive du cinéma à une question d'ordre pratique. En se référant à des opéras connus du grand public, comme *Carmen*, le cinéma peut compter sur une considérable économie narrative. (...) De plus, l'opéra apporte au cinéma un « crédit artistique » qu'on ne lui reconnaît pas encore. »⁴

La tentation de chercher, au cinéma, certains éléments empruntés à l'opéra et d'établir une continuité entre les deux arts est d'autant plus grande qu'ils entretiennent d'évidentes affinités de langage :

¹ Ibid, p.41-42.

² Ibid, p.43.

³ Ibid, p.43.

⁴ Anita Leandro, *Le personnage mythique au cinéma. Etude des représentations de Carmen*. Thèse soutenue pour le Doctorat, sous la direction de Michel Marie, présentée à l'Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1997, p.126.

« L'opéra apporte au cinéma naissant non seulement des éléments visuels mais aussi sonores. Les affinités de langage de ces deux arts favorisent leur rencontre. Comme l'opéra, « le cinéma est musical ». La musique (d'accompagnement ou enregistrée) prend la place que la voix des acteurs et le bruitage ne sauraient pas encore occuper. Comme l'opéra, le cinéma est aussi un art sensuel, en rapport avec le corps. »¹

Cette dimension musicale du cinéma est fondamentale pour le sujet qui nous intéresse ici, à savoir les nouvelles formes sous lesquelles le 20^{ème} siècle s'attache à retranscrire la musique inhérente au mythe de Don Juan. Pour y parvenir, le cinéma peut adopter trois positions à l'égard de son modèle de départ, en l'occurrence, dans le cas qui nous intéresse, le *Don Giovanni* de Mozart. La première solution, que l'on peut nommer « opéra filmé », consiste en l'enregistrement pur et simple de la représentation de l'opéra. La caméra est maintenue, durant toute la durée du spectacle, dans la position du spectateur. On est davantage du côté de la retransmission télévisée que dans la création artistique à proprement parler, c'est pourquoi nous ne nous attarderons pas sur ce type de films. Une deuxième option est de briser la fiction dramatique et l'illusion théâtrale, en adoptant, notamment, de nouveaux codes formels et en modifiant radicalement les contraintes liées à l'espace scénique. En employant des techniques proprement cinématographiques, les réalisateurs affichent leur volonté de se situer définitivement du côté du cinéma. Il s'agit, comme nous le verrons, du choix fait par Joseph Losey, qui illustre parfaitement la façon dont le film-opéra peut jouer avec deux codes de contraintes différents. Enfin, la troisième possibilité est de s'éloigner encore du livret et de la partition musicale, en renonçant, notamment, à la conserver dans son intégralité. La musique passe donc au second plan, parfois elle n'est plus qu'un discret rappel, quand elle n'est pas, dans les cas extrêmes, supprimée. On est face, dans ce cas, à une création originale mais qui sort du domaine du film-opéra.

Si le film-opéra, tel que le propose Joseph Losey, semble avoir trouvé un point d'équilibre, en respectant l'opéra de départ, tout en modifiant certaines contraintes qui ne sont plus tenables au 20^{ème} siècle, il n'en demeure pas moins que le passage de l'opéra au cinéma pose un certain nombre de problèmes. Annie Goldmann met ainsi en évidence un inévitable conflit entre image et son, visuel et sonore. En effet, l'opéra se caractérise, avant tout, par une prédominance de la musique et c'est de cette dernière que le spectateur tire son plaisir lors de la représentation. Cette focalisation sur la dimension musicale et sonore persiste en dépit de tous les efforts de mise en scène :

« Même si les mises en scène modernes ont dépoussiéré les vieilles conventions théâtrales, le plaisir de la musique y reste prédominant. Car la mise en scène la plus révolutionnaire est obligée

¹ Ibid, p.126.

de tenir compte de la musique et de la fixité de la scène théâtrale qui limite les jeux de scène : les déplacements des acteurs seront toujours tributaires de la musique car le temps musical l'emportera toujours sur le temps de l'action. »¹

Deux éléments fondamentaux se dégagent de ces propos : la question de la temporalité et celle de l'organisation de l'espace, confiné à la scène de théâtre pour l'opéra mais que le cinéma va vouloir chercher à élargir et diversifier. Pour ce qui est du traitement temporel, l'opéra se fonde sur l'alternance des récitatifs, qui font avancer l'action par le dialogue, et des airs, pauses lyriques qui entraînent un étirement du temps. Or, ces airs ne manquent pas de soulever des problèmes pour le cinéaste, comme le relève Gérard Loubinoux :

« Enfin, l'existence à l'opéra de moments proprement lyriques- les airs- pendant lesquels le temps devient élastique, parce que mesuré par le vécu, cette existence crée d'autres problèmes redoutables pour le cinéma. C'est qu'en effet, dans ces moments-là, la sensibilité quitte l'œil pour se concentrer tout entière dans l'oreille. »²

Cette question de la temporalité différente, introduite par la succession des images, et qui entre en concurrence avec le rythme de la musique, notamment au moment des airs, est aussi soulevée par Annie Goldmann qui n'hésite pas à parler de véritable « conflit de pouvoir ». ³ Elle indique, par exemple, qu'à l'opéra, les déplacements du chanteur durant son air, en dépit de toute l'inventivité possible, ne peuvent « casser la musique »⁴. Le cinéma dispose, en revanche, de beaucoup plus de libertés, au niveau de ces mêmes déplacements, au point de pouvoir créer un tempo différent. Ainsi, le premier air de Donna Elvira, dans le film de Losey, est ponctué par l'agitation et les va-et-vient incessants du personnage, qui arpente une pelouse. Selon Gérard Loubinoux, ces mouvements intempestifs viennent parasiter l'attention auditive du spectateur, en détournant son attention, au point que c'est « le lyrisme de la scène qui en pâtit. »⁵. Pourtant, toute l'habileté de Joseph Losey réside dans le fait qu'il motive les libertés prises avec les contraintes de l'opéra, en leur donnant une portée significative, en accord avec le sens général du passage. Le lyrisme sacrifié à la dimension cinématographique est ainsi compensé par un apport sur le plan sémantique :

¹ Annie Goldmann, « L'adaptation cinématographique des opéras : le conflit image-son. », in *Film et histoire*, dir. Marc Ferro, p.75.

² Gérard Loubinoux, « L'adaptation filmique de *Don Giovanni* », in « L'univers de Joseph Losey », *Cinémaction* n°96, dir. Denitza Bantcheva, Corlet, 2000, p.96.

³ Annie Goldmann, « L'adaptation cinématographique des opéras : le conflit image-son. », in *Film et histoire*, dir. Marc Ferro, p.76.

⁴ Annie Goldmann, « L'adaptation cinématographique des opéras : le conflit image-son. », in *Film et histoire*, dir. Marc Ferro, p.75.

⁵ Gérard Loubinoux, « L'adaptation filmique de *Don Giovanni* », in « L'univers de Joseph Losey », *Cinémaction* n°96, p.97

« On pourrait dire que l'on écoute d'un œil distrait. Toutefois, comme il s'agit en fait de ce qu'on nomme un « air d'agitation » ou « de furie », on se trouve devant une sorte de transposition visuelle qui atténue les dégâts. »¹

Aux antipodes de ces déplacements incessants, on trouve un autre jeu avec l'espace au moment de l'aria d'Ottavio. En effet, le cinéaste choisit de filmer cet air en extérieur, sur une barque qui avance dans la lagune vénitienne et sur laquelle le personnage se tient debout. Ce décor naturel est, bien entendu, une rupture complète avec les codes de l'opéra et attire l'attention du spectateur :

« L'immobilité du chanteur correspond à ce qu'elle aurait été au théâtre (du moins dans la tradition) mais le paysage, qui capte l'œil, le détourne du visage qui chante. Or, ce paysage, tout en appelant le regard, n'a rien qui puisse vraiment le retenir. Le regard est distrait, vague, comme il l'est au théâtre dans de tels moments. »²

Mais, tout comme dans l'exemple précédent, on a une affinité entre ce lieu et les états d'âme du personnage, son tempérament. L'apport cinématographique n'est, en aucun cas, complètement gratuit :

« Il y a ici aussi correspondance entre une logique musicale qui se développe lentement, sans ruptures, et le glissement de la barque et de son passager immobile. L'œil et l'oreille sont ici face à un même horizon. Cette stratégie de correspondance- différente de l'illustration- est assez efficace, d'autant plus qu'elle épouse la stratégie musicale qui consiste à défendre l'auditeur entre deux épisodes de forte tension. »³

Ce conflit ne se borne donc pas à un problème de tempo puisque la présence des images risque de reléguer la musique au second plan, en captant l'attention du spectateur et en le contraignant à se concentrer sur ce qu'il voit à l'écran, au lieu de se laisser porter par ce qu'il entend :

« Enfin il est évident qu'au cinéma, la prégnance de l'image est si forte qu'elle entre en conflit avec celle de la musique. A l'opéra, il n'est pas nécessaire de connaître toutes les paroles du livret parce que c'est l'oreille qui est sollicitée. Au cinéma, l'œil est contraint de se diriger vers l'écran ; à cela s'ajoute l'existence des sous-titres qui explicitent les paroles souvent inintelligibles des chanteurs (ce que l'on supporte très bien à l'opéra), et qui focalisent l'attention du spectateur. Celle-ci étant doublement attirée par l'image et les sous-titres, il peut arriver que l'attention musicale en pâtisse et que la musique apparaisse comme secondaire, c'est-à-dire comme simple accompagnatrice des paroles, ce qu'elle n'est pas en réalité. »⁴

L'épisode de la mort du Commandeur, dans le film de Joseph Losey, illustre cette puissance des images : en accentuant la représentation réaliste de la mort, le cinéaste ajoute une

¹ Ibid, p.97.

² Ibid, p.97

³ Ibid, p.97

⁴ Ibid, p.76

dimension proprement cinématographique et un élément spectaculaire qui risque, une nouvelle fois, de détourner l'attention du spectateur. Dans la description qu'il propose du passage, Pierre-Jean Rémy met en valeur cette dimension visuelle, qu'il fait placer avant l'« élégie » contenue dans le chant :

« Mais au-delà de cette élégie, Joseph Losey a voulu aussi montrer, lui, ce qu'est la mort qu'on voit en face : le sang qui tache d'abord la chemise puis macule bientôt le corps entier, dégoulinant, dégouttant. Et le visage même du mort qui devient jaune, vert, putréfié, pétrifié : à peine le Commandeur mort, il sera pourriture puis statufié et porté à l'intérieur de la maison, gisant de pierre. »¹

Mais si Losey tente d'attirer, par moments, l'attention du spectateur sur un détail visuel (déplacements, paysage...) c'est aussi pour résoudre une difficulté technique de taille dans la transposition d'un opéra au cinéma : les problèmes de sonorisation. Gérard Loubinoux résume les principaux enjeux de cette question. Il rappelle, tout d'abord, que l'opéra repose sur un « contact direct entre la voix de l'interprète et l'oreille de l'auditeur »², sans amplification par un microphone. De plus, l'opéra, compte tenu du volume sonore produit par les chanteurs, est un spectacle qui nécessite une « écoute éloignée »³. Cela est évidemment remis en cause par le cinéma qui, par la technique des gros plans, peut réduire considérablement la distance entre le chanteur et le spectateur. Or, les mouvements de caméra entraînent une fluctuation de cette distance qui doit, logiquement, s'accompagner d'une modification de l'intensité sonore. Mais la principale difficulté réside sûrement dans le play-back qui pose « la question de savoir comment « caler » correctement une image en mouvement sur une prise de son nécessairement statique. »⁴ Le problème du play-back se pose avec une acuité toute particulière lors des airs, ce qui pousse Losey à essayer, dans la mesure du possible, d'éviter de filmer le visage et, surtout, la bouche du chanteur, afin de ne pas donner au chant un caractère trop artificiel. Gérard Loubinoux prend plusieurs exemples de « ruses » du cinéaste pour contourner cet écueil, parmi lesquels nous pouvons en mentionner deux, particulièrement éclairants. La première astuce concerne la première aria d'Elvira, mentionnée plus haut : la tête de la chanteuse est entièrement cachée par un voile, trouvaille que le critique qualifie d'« assez habile ». Il ajoute :

« Tout en estompant les efforts du visage, le tulle laisse voir l'ouverture de la bouche. Le souffle du chant agite suffisamment le tissu pour ne pas bloquer l'expressivité. D'autre part, dans un ouvrage où les visages disparaissent volontiers derrière les masques, et où les personnages se

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Giovanni, Mozart, Losey*, p.66.

² Gérard Loubinoux, « L'adaptation filmique de *Don Giovanni* », in « L'univers de Joseph Losey », *Cinémaction* p.95.

³ Ibid, p..95

⁴ Ibid, p.96.

confondent volontiers, ce voilement d'Elvira trouve une raison d'être dramatique. Losey retourne ainsi en sa faveur une difficulté évidente. »¹

On voit bien, une nouvelle fois, comment la contrainte est surmontée de manière à ne rien sacrifier au sens et, même, à en renforcer la cohérence au niveau de l'économie générale de l'œuvre. Le deuxième exemple, qui concerne, cette fois-ci, le personnage d'Anna, lorsqu'elle découvre le cadavre de son père, traduit le même souci de conciliation entre les exigences des codes cinématographiques et l'expressivité :

« Dans la séquence où Donna Anna découvre le cadavre de son père et se désespère, Losey profite de l'affolement du personnage, qui est à la fois échevelé et trempé de pluie, pour faire en sorte que chaque fois qu'elle ouvre la bouche cette dernière se trouve cachée par la chevelure, soit qu'en se penchant sur le mort ses cheveux basculent vers l'avant, soit que, redressant la tête, une mèche lui reste en travers du visage. Elle ne l'écarte que lorsqu'elle a fini de chanter. »²

On voit ici toute la ressource que le cinéaste peut tirer des décors extérieurs, puisque la pluie, élément naturel, lui permet de justifier la ruse qu'il utilise pour échapper aux défauts du playback. Nous ne multiplierons pas les exemples de telles astuces mais nous pouvons, en revanche, nous arrêter un instant sur cette question de l'espace filmique et, en particulier, de la symbolique des lieux.

Pierre-Jean Rémy insiste sur l'importance, aux yeux du cinéaste, d'un architecte de la Venise du 16^{ème} siècle : Palladio. Il rappelle, en effet :

« L'idée (...) qui dominera toute la préparation et le tournage du film sera de se servir de décors naturels ! Non : on aura seulement recours aux villas, palais, églises, théâtre, qu'a édifiés de 1540 à 1570 le grand Andrea Palladio dans toute la Vénétie. Et là nous nous trouvons face à un autre mythe. Car Palladio en est bien un, qui a donné naissance à un style, le palladianisme, qui se perpétuera dans l'Europe entière- et même en Amérique- jusqu'au début du XIXème siècle. »³

On assiste ici à une véritable rencontre des mythes : mythe de Don Juan, bien entendu, mais aussi mythe personnel du compositeur, Mozart, et de l'architecte, Palladio. C'est dans cette superposition de trois univers, marqués par un fort contenu mythique, que Losey tire la force de son film. Le réalisateur a d'ailleurs utilisé ces architectures palladiennes dans d'autres de ces films. Tous les aspects des lieux sont mis à profit, du simple détail au bâtiment dans son ensemble. Ainsi, la première confrontation d'Anna et Ottavio se fait devant une fresque que Pierre-Jean Rémy qualifie de « cadre à la mesure de l'ambiguïté d'Anna » car « les fresques, sur les murs, sont d'une insolente lascivité dans leur apparente retenue »⁴L'interprétation du

¹ Ibid, p.97

² Ibid, p.98.

³ Pierre-Jean Rémy, *Don Giovanni, Mozart, Losey*, p.33.

⁴ Ibid, p.69

décor en arrière-plan va donc dans le sens d'une dualité du personnage d'Anna, ce qui permettrait de tisser une correspondance entre espace, musique et sens. Un autre élément architectural est utilisé par Losey : l'escalier de la Villa Rotonda, sur lequel vont se dérouler, peu à peu, les noms du Catalogue tenu par Leporello, à mesure qu'il les égrène dans son célèbre air du Catalogue. On assiste à une matérialisation de l'appétit donjuanesque, qui, telle une vague, déferle et envahit tout l'espace :

« C'est dès lors une rivière, un torrent, un fleuve de papier et de noms, de pays et de conquêtes qui roule, ininterrompu, du plus haut sommet du perron de la Rotonda jusqu'au bas des escaliers, qui traverse l'allée, qui franchit la pelouse et qui paraît devoir encore rouler, déborder jusque dans les communs »¹.

Et c'est d'ailleurs dans ces mêmes communs que Leporello conduit, en chantant, insensiblement Donna Elvira, « dans la moiteur même de ces servantes qui sont l'eau où pêche Don Juan. »²

Mais la configuration des lieux, dans son ensemble, peut aussi être exploitée par le cinéaste. On peut prendre l'exemple de la villa Caldogno, demeure d'Anna, où le Commandeur a trouvé la mort. Losey va utiliser l'architecture et, notamment, la disposition des portes, pour faire se réunir Don Juan et ses trois opposants, trio des Masques : Elvira, Anna et Ottavio. Or, pour Pierre-Jean Rémy, ce rassemblement, grâce à l'esthétique palladienne, de tous les personnages, au cœur même du drame, à l'endroit où il s'est noué, par le serment d'Ottavio à Anna, et où reposait le corps gisant du Commandeur, permet de conférer au film une indéniable beauté plastique : « Le parti adopté par Losey est délibérément irréel, mais d'une beauté plastique certaine, et surtout d'une diabolique intelligence »³.

Le trio des Masques trouve donc dans cette scène, enfin, sa cohésion et celle-ci s'effectue, aussi bien au niveau de l'esthétique musicale que de l'esthétique plastique : « l'important est que, plastiquement et musicalement, il existe désormais. »⁴

Le souci plastique peut se compléter par une préoccupation d'ordre plutôt symbolique : avant le dénouement, les masques découvrent enfin la maison de Don Juan et la traversent de bout en bout, alors que le crépuscule tombe. Or, lorsqu'ils ressortent par l'autre porte, au Sud, la nuit est complètement tombée, ce que Pierre-Jean Rémy analyse comme une « sorte de plongée radicale, sans retour, au domaine de la nuit. »⁵

¹ Ibid, p.77

² Ibid, p.77.

³ Ibid, p.89

⁴ Ibid, p.89.

⁵ Ibid, p.109.

Pourtant, tous ces décors naturels, que Losey choisit dans les constructions palladiennes de Venise, sont concurrencés par un autre espace, capital : le Teatro Olimpico de Vicence. Ce théâtre est, également, une œuvre de Palladio mais le cinéaste l'utilise dans des circonstances bien particulières, lorsqu'il ne cherche plus à gommer les contraintes de la représentation mais, au contraire, à accentuer la théâtralité, à l'exhiber, pour mieux jouer avec. Gérard Loubinoux interprète le recours à ce lieu comme la preuve d'un changement de code : du film-opéra, c'est-à-dire de la création cinématographique, à l'opéra filmé, donc au reportage, à la retransmission d'une représentation... Ainsi, quand il ne parvient pas à maintenir les codes cinématographiques de façon satisfaisante, Losey modifierait les conditions de réception, afin de ne pas briser le contrat cinématographique : « Ainsi l'illusion n'est pas brisée mais déplacée. »¹ Mais tout son talent réside dans la façon adroite, quasiment imperceptible dont il effectue ce glissement :

« Dans la scène de confrontation générale entre les divers poursuivants de Don Giovanni et de Leporello, il finit par conduire les personnages sur la scène du Teatro Olimpico qui apparaît alors dans sa dimension proprement théâtrale, dimension confirmée, cette fois-ci par la présence d'un véritable public, et par une disposition des chanteurs « en rang d'oignons » selon la plus pure tradition académique du théâtre lyrique. On pourrait voir dans cette séquence la revendication d'un choix qui finit par exalter ce qu'il y a d'universel dans tout cela : le drame, un drame qui n'existe que par sa mise en scène. »²

La mise en exergue de la dimension théâtrale met, au bout du compte, en avant le caractère fondamentalement dramatique du mythe de Don Juan.

Même en contournant les contraintes liées à la transposition cinématographique, Losey ne trahit donc jamais la dimension mythique de son sujet. Pourtant, par moments, le désir de trouver des solutions pertinentes, au vu des codes du cinéma, est difficilement conciliable avec l'enjeu proprement musical. Pour Annie Goldmann, l'un des passages obligés de l'opéra qui pose avec le plus d'acuité ce problème est l'ouverture, morceau, par définition, « purement musical qui rassemble les thèmes qui seront développés par la suite et évoque en même temps l'atmosphère de l'œuvre. »³ Or, pour l'attention du spectateur puisse se maintenir entièrement concentrée sur la musique, il ne faut pas qu'elle soit détournée par des images trop fortes, d'où la difficulté de transposition cinématographique pour trouver un « moyen d'accompagner cette ouverture par des images qui résument l'action et mettent le spectateur

¹ Gérard Loubinoux, « L'adaptation filmique de *Don Giovanni* », in « L'univers de Joseph Losey », p.100.

² Ibid, p.100

³ Annie Goldmann, « L'adaptation cinématographique des opéras : le conflit image-son. », in *Film et histoire*, dir. Marc Ferro, p.77.

en état de réceptivité. »¹Le choix de Losey est de convertir Don Giovanni en patron des souffleries de Murano et de faire débiter l'action autour des foyers de ces verreries. Tous les personnages se rassemblent donc un à un autour du brasier qui, par ses flammes, évoque les feux de l'Enfer, dans lesquels le héros va trouver la mort à la fin de l'opéra. Conformément à la musique qui présente, dans l'ouverture, tous les motifs musicaux qui seront ensuite développés, cette image fonctionne comme une prolepse et on peut dire que, visuellement également, l'ouverture est un condensé du destin de Don Juan. Néanmoins, Annie Goldmann objecte, à cette solution, que « si l'idée était intéressante cinématographiquement, il n'est pas certain qu'elle soit heureuse sur le plan musical. »²En effet, selon elle, le rythme imposé par la succession des plans diffère trop de celui de la musique, qui ne repose que sur deux thèmes, et vient donc le parasiter :

« Les points de départ, différents, de chacun des personnages- puisque chaque personnage est suivi individuellement-, les parcours successifs en gondole à travers Venise, leur regroupement final, impliquent une succession de plans coupés, de travellings plus ou moins lents, c'est-à-dire un rythme propre à la caméra. La difficulté est d'accorder ce rythme visuel avec le rythme de la musique qui fonctionne, elle, sur deux thèmes : un allègre et un grave (les deux thèmes de *Don Giovanni*). Il y a tentative de synthèse entre l'image et la musique qui ne coïncident pas forcément. »³

L'ouverture du film illustre donc bien les limites de la transposition cinématographique et révèle que le film-opéra, contrairement à l'opéra filmé, doit savoir, par moments, prendre des libertés et privilégier le cinéma sur la musique. Le Don Juan sur lequel s'ouvre l'œuvre de Losey est sa propre interprétation du personnage mythique et il n'hésite pas, pour la présenter, à prendre quelques libertés avec les contraintes de l'opéra.

De fait, Joseph Losey construit bien sa propre vision de Don Juan et se plaît, par moments, à jouer avec les interprétations que la critique a pu proposer avant lui. Il confère, en cela, une portée réflexive à son film. Ainsi, il n'hésite pas à faire des allusions à la possible homosexualité latente du héros, qui a suscité tant de polémiques et d'intérêt au 20^{ème} siècle. C'est, du moins, la façon dont Pierre-Jean Rémy interprète la présence, au deuxième acte, de jeunes gens, de sexe masculin, qui regardent manger le héros, juste avant l'arrivée de la statue du Commandeur :

« Et puis, de même que les analyses psychanalytiques de l'œuvre ont vu Anna qui cherche le père assassiné en l'assassin du père, de même on a dit entre Don Juan et valet une relation qui serait – maître-esclave, sado-masochiste- celle d'un couple à l'homosexualité plus ou moins évidente dont

¹ Ibid, p.77.

² Ibid, p.77

³ Ibid, p.77

Losey a ménagé la révélation fulgurante au finale du deuxième acte : toutes femmes disparues, Don Juan n'est plus entouré que de mignons fatigués. »¹

On voit bien ici comment Losey, en ajoutant des personnages absents de l'opéra, joue avec la lecture psychanalytique du mythe. De même, l'évocation, dans la citation précédente, du couple Don Juan-Leporello nous permet de nous interroger sur un autre de ces ajouts : le personnage du page noir, qui vient encore enrichir la problématique du double dans le film. Or, rappelons que le double est, également, un motif qui a beaucoup intéressé la critique contemporaine. L'invention de Losey va dans le sens d'une complexification des rapports entre Don Juan et le Double, que les romans du 20^e siècle ne manqueront pas d'exploiter et de reprendre par la suite² : « Le page noir est né d'un désir commun de Francis Saliéri et de Losey : donner à Don Juan un autre double que Leporello, un reflet plus ambigu encore. »³ En intégrant, au sein même du film, le discours critique sur le mythe, Joseph Losey confère donc bien à son œuvre une portée réflexive nouvelle et propose une vision tout à fait personnelle de l'opéra de Mozart.

Cette relecture du mythe, à la lumière d'univers chers à Losey, celui de Mozart, mais aussi celui de Palladio, mais aussi à travers les interprétations successives qui l'ont précédée, n'exclut pas une indéniable fidélité au *Don Giovanni*. On reste bien, pour cette raison, dans les limites strictes du film-opéra, ce qui est, pour Annie Goldmann, le critère incontournable d'une adaptation réussie :

« Le cinéma se trouve, par rapport à l'opéra, dans la même situation que celui-ci par rapport au théâtre : il peut ajouter quelque chose aux divers ingrédients de l'opéra (musique et dramatique) ; il peut ajouter l'image en mouvement ; et c'est seulement si cet ajout enrichit l'œuvre, lui donne une signification plus ample, que l'on peut parler d'adaptation réussie. Sinon, il y a création d'autre chose- qui n'a plus rien à voir avec l'opéra. »⁴

L'opéra semble donc fonctionner, à la fois, comme une source d'inspiration fertile mais aussi comme un cadre relativement contraignant pour le cinéma, d'autant plus que, comme le souligne Annie Goldmann, par la suite, les progrès techniques dont fait l'objet le Septième Art, notamment au niveau de la sonorisation, contribuent à l'éloigner de plus en plus de son modèle de départ. En transcendant les limites de la voix humaine, il court le risque d'en

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Giovanni, Mozart, Losey*, p.61.

² Nous pensons notamment à Pierre-Jean Rémy qui, dans son roman *Don Juan*, publié en 1981, deux ans après son étude sur le film de Losey, reprend le page noir et se plaît à multiplier encore les doubles du héros mythique. Nous renvoyons, pour une étude plus approfondie de cette dimension, au chapitre 7 qui consacre une partie à ce motif du double dans les transpositions romanesques du mythe.

³ Pierre-Jean Rémy, *Don Giovanni, Mozart, Losey*, p.56.

⁴ Annie Goldmann, « L'adaptation cinématographique des opéras : le conflit image-son. », in *Film et histoire*, dir. Marc Ferro, p.80.

perdre le caractère et de plus pouvoir parvenir à retransmettre, de façon satisfaisante, le caractère très particulier des airs d'opéra :

« Paradoxalement, c'est sur le terrain où il s'est le plus avancé, celui de la technique, que le cinéma risque de perdre, dans ce conflit musique-image. En effet, les énormes moyens mis à la disposition des cinéastes les encouragent à une reproduction du son de plus en plus sophistiquée. Mais il existe une limite au-delà de laquelle la reproduction trop parfaite, trop exceptionnelle (sans parler des synchronisations défectueuses), détruit le caractère humain de la voix. »¹

L'union de l'opéra et du cinéma recèle autant de limites qu'elle peut se révéler porteuse pour le cinéaste. Si le film peut enrichir l'opéra qu'il adapte, à l'image de Losey qui n'ôte rien, bien au contraire, à la dimension mythique, dans tous les sens du terme, du *Don Giovanni* de Mozart, il doit constamment se soucier de maintenir un certain équilibre entre contraintes musicales et dramatiques, d'un côté, et, de l'autre, technique cinématographique. La réussite de Losey est d'avoir su ruser avec les premières, afin de ne pas tomber dans l'opéra filmé et de conserver une création originale, tout en maintenant à distance certains procédés trop spécifiquement cinématographiques, qui l'auraient irrémédiablement éloigné de l'opéra.

Le film-opéra tente donc d'opérer la synthèse entre musique et cinéma et ouvre de nouveaux horizons aux réécritures donjuanesques. S'il montre le lien fondamental entre contenu mythique et dimension musicale, il suggère aussi les potentialités d'un traitement cinématographique du mythe de Don Juan. C'est sur ce dernier que nous allons nous attarder dans le chapitre suivant.

¹ Ibid, p.81.

CHAPITRE 3 :

LE MYTHE DE DON JUAN REVISITÉ PAR LE CINÉMA

Une étude des réécritures du mythe de Don Juan au 20^{ème} siècle ne peut faire l'économie d'un détour par le cinéma. En effet, si la critique et, en particulier, l'apport psychanalytique, ont profondément modifié le regard sur Don Juan et contribué à la constitution et à l'évolution du mythe, c'est bien le cinéma qui reste, sans aucun doute, la grande particularité du 20^{ème} siècle. Ce dernier opère d'ailleurs une véritable révolution dans le domaine artistique et culturel par les liens qu'il va tisser avec les autres arts, en premier lieu avec la littérature. Ces liens sont d'autant plus étroits et complexes que le cinéma apparaît comme particulièrement perméable aux influences, comme le souligne Vincent Pinel dans l'avant propos de son essai *Ecoles, genres et mouvements du cinéma* :

« Si le film, comme toute œuvre d'art, est un objet original, unique, qui, en tant que tel, requiert l'attention du critique ou de l'historien, il n'est cependant pas une création totalement libre. C'est un objet contraint, modelé par des influences très variées, et soumis dès sa naissance à de multiples déterminations.

Produit d'une industrie, le cinéma subit souvent ses ordres normalisateurs et est soumis à une logique financière et commerciale qui infléchit sa logique créatrice. Média de masse, il connaît parfois les pressions du pouvoir ou de l'idéologie, voire du « politiquement correct ». Il reste un miroir de la société et entraîne dans ses eaux le limon des modes de pensée, des habitudes d'écriture, des codes en vigueur, des formes et du langage adoptés par l'époque. »¹

Ces propos mettent bien en avant la complexité de la création cinématographique et surtout sa perméabilité à des éléments qui lui sont extérieurs et qui peuvent être aussi bien culturels que sociopolitiques ou économiques. Dans le cadre d'une étude de la relecture du mythe de Don Juan par le cinéma, ce sont plutôt aux deux premiers types d'influences que nous nous arrêterons (influences culturelles, plus particulièrement littéraires, et, le cas échéant, influences sociopolitiques).

La question des « habitudes d'écriture », soulevée par Vincent Pinel est particulièrement importante car elle permet de rappeler que le cinéma partage avec la littérature de nombreux points communs. On peut ainsi parler de récit filmique, de narrateur, de narration... autant de catégories empruntées à la narratologie et utilisées d'ordinaire pour l'analyse des textes

¹ Vincent Pinel, *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*, Larousse, 2000, p.4

littéraires. Frédéric Sabouraud, dans un essai consacré à l'adaptation au cinéma, insiste justement sur ce « besoin d'histoires » qui caractérise le cinéma dès ses débuts :

« A peine le cinéma a-t-il été inventé que dès les premiers mètres tournés par les frères Lumière, la narration, le récit, l'intrigue ont fait irruption. On pouvait s'en douter : le cinéma allait avoir un grand besoin d'histoires. (...) Le cinéma est (...) constitué, comme une bonne part de la littérature, d'une narration qui peut devenir récit, soumis au besoin de « raconter une histoire » (dans la fiction notamment). »¹

Or, cette volonté, et même cette nécessité, de raconter une histoire ne pouvait que conduire le cinéma à s'intéresser aux mythes. En effet, les mythes sont avant tout des récits, des « histoires » que l'on peut raconter et dont la trame, déjà connue, en principe, du public, peut être reprise, tout en permettant les variations et l'originalité créatrice. Le mythe de Don Juan semble ainsi entrer parfaitement dans cette « loi du marché » cinématographique puisqu'il est suffisamment connu pour permettre une information maximale du spectateur. De cette manière, les traits fondamentaux et la trame du mythe peuvent être sus de tous, il n'y a pas d'inégalités entre les spectateurs, comme dans les mythes moins célèbres. Le fait de connaître la trame offre, de plus, la possibilité de faire l'économie des descriptions. Cependant, l'intrigue est multiple, ce qui laisse une place à la liberté créatrice de l'auteur, qui pourra choisir de mettre en avant tel ou tel axe du personnage ou du mythe, en général.

Gonzalo Suárez revient sur cette commodité du mythe et sur les potentialités qu'il offre au cinéaste :

« Con los mitos heredo también algunas cargas que no siempre comparto pero a cambio me ofrecen mucha libertad creativa : con sólo nombrarlos, ya puedo cabalgar por territorios nuevos sin estar obligado a perder tiempo en describirlos para que el espectador pueda identificarlos. La ventaja de los mitos consiste en que gozan de una gran divulgación, lo que me permite avanzar en el terreno de las emociones y liberar las imágenes de servidumbres explicativas o imitadoras de la realidad. »²

Outre le fait que le mythe offre une légitimation du produit cinématographique grâce à la référence à des modèles littéraires, il se présente donc bien comme un véritable réservoir d'images qui offre au cinéaste la possibilité de jouer avec les attentes des spectateurs et d'utiliser des savoirs partagés par toute la communauté culturelle.

¹ Frédéric Sabouraud, *L'Adaptation*, Cahiers du Cinéma, collection « Les petits Cahiers », SCEREN-CNDP, avril 2006, p.2

² « Avec les mythes, il hérita aussi de quelques impératifs que je ne partage pas toujours mais qui, en échange, m'offrent beaucoup de liberté créatrice : seulement en les nommant, je peux chevaucher à travers des territoires nouveaux sans être obligé de perdre du temps à les décrire pour que le spectateur puisse les identifier. L'avantage des mythes repose sur le fait qu'ils jouissent d'une grande divulgation, ce qui me permet d'avancer sur le terrain des émotions et de libérer les images des contraintes explicatives ou imitatrices de la réalité. »
Propos cités par Luis Miguel Fernández dans son ouvrage *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, page 123

Il est, dès lors, d'autant plus surprenant de constater, comme le font, entre autres, Luis Miguel Fernández ou encore V. Magnier à l'article « cinéma » du *Dictionnaire de Don Juan*, que, paradoxalement, le personnage de Don Juan a eu un succès relativement faible à l'écran. En effet, V. Magnier, au début de son article, remarque que le cinéma français est très influencé par le libertinage des 17^{ème} et 18^{ème} siècles mais qu'on ne compte pourtant que peu d'apparitions de Don Juan à l'écran, si l'on enlève les films où il n'est qu'un personnage anecdotique, c'est-à-dire un personnage secondaire ou pour lequel la référence à Don Juan est trop lointaine. Il note, par ailleurs, que, parmi ces films, on ne relève pas véritablement de chef d'œuvre¹. Quant à Luis Miguel Fernández, il recense au total une cinquantaine de films dans le monde entier sur Don Juan, si on exclut les personnages donjuanesques contemporains ou les Don Juans au féminin.²

Comment expliquer donc cette résistance du mythe de Don Juan au cinéma ? Nous tenterons, dans cette partie, d'aborder les grandes étapes de cette «recréation cinématographique » du mythe et de chercher les aspects marquants de ce passage par le cinéma. Mais nous réfléchirons surtout à la façon dont le cinéma a pu, à son tour, faire évoluer Don Juan. Nous laisserons momentanément de côté ce que les critiques qualifient de « personnages donjuanesques », c'est-à-dire toutes les images de séducteurs qui convoquent en filigrane l'intertexte donjuanesque mais de manière allusive et souvent lointaine. Nous y reviendrons cependant dans une dernière partie car ces personnages sont, contrairement aux précédents, très nombreux et permettent de jeter un éclairage intéressant sur la façon dont le cinéma a pu s'approprier le mythe et sur les modalités de survie de Don Juan au 20^{ème} siècle, face à l'évolution des mentalités et des rapports hommes/ femmes. Mais auparavant, nous évoquerons, dans un premier temps, quelques exemples de films qui se revendiquent comme des transpositions cinématographiques du mythe de Don Juan et se placent explicitement dans la continuité de certaines versions littéraires de ce dernier. Puis nous nous intéresserons à quelques tentatives de cinéastes de pousser le mythe jusqu'aux limites de la déconstruction, en recourant, notamment à la parodie et à la réflexivité.

¹ Article « cinéma » du *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, Robert Lafont, collections Bouquins, 1999

² Ana-Sofía Pérez Bustamante, *Don Juan Tenorio en la España del Siglo XX. Literatura y ciné*. Cátedra, 1998, p.508. (Le chapitre IV, intitulé « Don Juan en el ciné » est rédigé par Luis Miguel Fernández).

1. Adaptations de Don Juan à l'écran.

Analyser les adaptations de Don Juan à l'écran revient à poser la délicate question de l'adaptation de textes littéraires au cinéma. Luis Miguel Fernández, dans sa contribution à l'ouvrage précédemment cité, insiste sur deux caractéristiques essentielles de ce qu'il nomme « création filmique » de textes littéraires par le cinéma : le sens unique de la littérature vers le cinéma et le caractère prescriptif de la relation¹. Le risque est donc de s'en tenir à cette primauté du texte sur le film et d'évaluer systématiquement la création filmique comme « bonne » ou « mauvaise » en fonction de sa fidélité au texte de départ. Cette vision normative étant trop réductrice, il souligne la nécessité d'évoluer vers un nouveau modèle d'analyse, reconnaissant, avant toute chose, l'autonomie des deux systèmes (qui sont bien des systèmes à part entière et non uniquement des codes différents). Il est ainsi impératif d'avoir à l'esprit, au moment de s'intéresser aux versions cinématographiques d'un mythe qui est, avant tout, un mythe littéraire que nous sommes face à deux objets d'étude distincts et que leur analyse ne peut se limiter à la seule question de la fidélité du texte d'arrivée, par rapport à celui de départ. En effet, l'intérêt des films ne réside pas uniquement dans la façon dont ils reprennent, plus ou moins fidèlement, les différents éléments du scénario mythique. Ils nous renseignent également sur la réception que leur auteur fait du mythe, en fonction de la société et de l'époque auxquelles il appartient, de son univers personnel... Le propre du mythe étant de se plier aux variations, c'est surtout à ce processus d'appropriation que nous tenterons de nous attacher. Ce lien entre adaptation et appropriation est d'ailleurs très bien exposé par Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, dès les premières pages de l'ouvrage qu'elles consacrent à l'adaptation cinématographique et littéraire :

« L'adaptation, qu'elle soit tentative de transposition cinématographique d'un texte littéraire, ou de transposition littéraire d'un texte cinématographique, suppose toujours une « restitution différée » et un « partenaire différent ». Le texte original se donne à lire à travers une réécriture qui présuppose une lecture dans laquelle s'inscrit le mode d'appropriation spécifique d'un individu, lui-même inscrit le plus souvent dans un autre temps et un autre espace. A travers cette lecture, c'est aussi tout une société qui se dit par l'intermédiaire de ce qu'elle reconnaît dans le texte initial, mais aussi de ce qu'elle ne retient pas. Dès lors, une pluralité de voix réceptrices et une historicité se nouent dans l'acte qui les pose par le même geste de réécriture. Ainsi, l'analyse de l'adaptation permet de mieux repérer les divers modes d'appropriation d'une œuvre et les déplacements qu'ils lui font subir. »²

¹ Ibid, p. 503-504.

² Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, 2004

Dans le cas des adaptations cinématographiques de Don Juan, il sera donc intéressant de voir si les spécificités liées à chaque appropriation du mythe coexistent ou non avec un certain nombre de points communs d'une version à une autre, ce qui permettrait de parler de constantes. C'est, notamment, l'hypothèse de Luis Miguel Fernández qui propose de rechercher des « composantes systémiques » capables d'expliquer des régularités et des choix qui, d'un point de vue diachronique, s'observent dans plusieurs versions cinématographiques. Néanmoins, le critique souligne que cette hypothèse se heurte au fait qu'il n'existe pas de catalogue complet et ordonné de toutes les créations filmiques du personnage de Don Juan et qu'il y a une réelle difficulté d'utilisation de certaines versions, qui sont introuvables, perdues ou inachevées.

Malgré ces obstacles, l'auteur parvient à dégager un certain nombre de constantes, dont trois pourront, dans un premier temps, retenir notre attention :

- même lorsque le point de départ des films est une version non espagnole du mythe, l'action se déroule, dans la majorité des cas, dans l'Espagne des 16^{ème} et 17^{ème} siècles. On retrouve donc bien là l'idée de l'hispanité de Don Juan, que nous avons évoquée dans le chapitre 1 et qui contribue à faire du héros le type de l'espagnol. Ainsi, le cinéma, en se réappropriant l'univers du mythe pourrait difficilement faire l'économie de cet arrière-plan espagnol, qu'il peut choisir de développer plus ou moins et selon des modalités parfois très diverses.

- la plupart des films hispaniques ont pour modèle Zorrilla et se limitent même parfois à une pure reproduction en images d'un montage théâtral de son œuvre. Beaucoup plus occasionnellement, l'autre auteur de référence semble être Molière (le critique recense deux exemples). Cette question du texte littéraire de référence est cruciale car, dans l'optique de l'adaptation, il est question d'un texte de départ, ici en l'occurrence littéraire, et d'un texte d'arrivée, cinématographique. Or, la particularité de l'adaptation d'un mythe est que Don Juan est bien un mythe que l'on peut qualifier de littéraire, étant donné que sa première forme lui est donnée par Tirso de Molina au théâtre, mais il ne se résume pas à une seule version. En effet, les réécritures du mythe sont nombreuses et tissent de nombreux liens intertextuels entre elles. Il est donc délicat d'établir un texte de départ, à partir duquel interroger l'adaptation cinématographique. Le choix de Zorrilla pour la majorité des films hispaniques, par exemple, est peut-être significatif de la même volonté de mettre l'accent sur le côté espagnol du mythe. En effet, le Don Juan de Zorrilla est joué tous les ans en Espagne et en Amérique latine pour la Fête des Morts (le 2 novembre) et Zorrilla a été l'un des auteurs qui a revendiqué l'illustration d'un théâtre « national », affranchi des influences littéraires étrangères,

françaises en particulier. Il est donc particulièrement mis en avant par tous ceux qui voudront, après lui, promouvoir l'hispanité. Nous pourrions néanmoins revenir, au cas par cas, sur cette lecture que le cinéma fait de Zorrilla.

- le cinéma nord américain affiche une prédilection pour un Don Juan enfermé dans un contexte d'aventures et d'actions, qui a peu de traits communs avec le texte littéraire de départ. En effet, le cinéma privilégie les procédés de dramatisation, ce qui s'accompagne de l'allongement et de la multiplication des actions liées à un délit ou à un fait spectaculaire, c'est-à-dire tout ce qui peut générer suspense et tension dramatique. Cette réduction du scénario donjuanesque à un récit d'actions opère ce que Luis Miguel Fernández appelle une « transgenerización », c'est-à-dire une transposition générique :

« Uno de los deslizamientos más notables desde el texto literario de partida hacia las normas del sistema receptor en las versiones fílmicas del Don Juan es el de cambio de género o transgenerización. »¹.

Une illustration de ce changement de genre peut s'illustrer à partir de l'exemple de Zorrilla puisque ce qui était à l'origine, au théâtre, un drame religieux fantastique devient un récit d'amour et d'aventures. De même, la comédie morale de Molière, qui est reprise par certains cinéastes, est détournée de son genre initial, par l'emprunt d'éléments au film d'aventure : chez Molière, la mort du Commandeur lui a été déjà pardonnée par le Roi avant le lever de rideau. Au contraire, le cinéma omet ce pardon afin de jouer avec le motif du hors-la-loi. Cela permet de multiplier les scènes d'action, avec, par exemple, des scènes de poursuite du héros, entraînant ainsi davantage de suspense et une dramatisation supplémentaire, liée à l'éventualité d'une capture.

Ces trois constantes dégagées par Luis Miguel Fernández témoignent bien d'un désir de généralisation et de systématisation, qui est d'ailleurs annoncée dès le titre de l'ouvrage : « *Hacia una teoría de la recreación fílmica.* » Si elles peuvent se révéler comme des axes très intéressants au moment d'aborder les analyses de films, elles n'en restent pas moins un peu réductrices, dès lors qu'on élargit le corpus de films et qu'on ne se limite pas au seul domaine hispanique. C'est pourquoi nous reprendrons ces critères lorsque, le cas échéant, ils éclairent les choix faits par certains films mais nous tenterons aussi de trouver, au fil de nos exemples, d'autres traits caractéristiques de l'adaptation de Don Juan à l'écran, afin de chercher à

¹« L'une des dérives les plus significatives du texte littéraire de départ vers les règles du système de réception dans les versions filmiques de Don Juan est celle du changement de genre ou transposition générique. » Luis Miguel Fernández, *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, p.71

comprendre comment le mythe contamine le cinéma et comment celui-ci, à son tour, infléchit le mythe.

Parmi les premières versions cinématographiques du mythe de Don Juan, Luis Miguel Fernández, aussi bien dans son ouvrage que dans sa contribution à celui d'Ana Sofía Pérez Bustámante, mentionne celle de Ricardo de Baños (*Don Juan Tenorio*), première création espagnole, dont on compte deux versions, en 1906 et 1921. Celle-ci peut être qualifiée de « dramatique » par les ressemblances qu'elle conserve avec le théâtre. Elle se réclame explicitement du modèle de Zorrilla et les principaux changements par rapport à la pièce du dramaturge sont davantage liés à des changements de fond qu'à des considérations d'ordre pratique. Il s'agit, en effet, de réduire, compresser, en quelques minutes, un drame théâtral de plus grande ampleur. Il faut, pour cela, simplifier et réduire ce qui n'est pas strictement nécessaire au déroulement de l'action. Certaines analyses faites au sujet de ce film nous permettent de confirmer les constantes recensées plus haut et de nous interroger sur d'autres particularités de la transposition du mythe à l'écran.

Tout d'abord, *Don Juan Tenorio* illustre bien la question du rapport au texte source et, plus largement, du rapport entre cinéma et littérature. Aux origines, comme le souligne Luis Miguel Fernández, on constate une primauté du texte sur le film, ce dernier n'étant là que pour permettre au grand public d'avoir accès à des chefs d'œuvre inabordables pour lui¹. L'image est donc surtout instrumentalisée à des fins éducatives : elle est entièrement tournée vers l'extérieur, la représentation du réel, de l'histoire, des livres. Mais, dans les années 1920-1930, on assiste à un changement radical de tendance puisqu'au contraire le cinéma doit apprendre à exister par lui-même, à se détacher du réel, de l'histoire et de la littérature. Ainsi, toutes les créations filmiques du mythe de Don Juan partagent une constante : la délimitation du film comme un discours propre et indépendant du texte littéraire de départ. Elles obéissent donc à une double dynamique d'inscription dans le système cinématographique et d'éloignement du système littéraire.² Mais cette volonté de prise de distance se double, paradoxalement, d'un besoin de continuer à se réclamer du modèle littéraire, dans un but de légitimation. Ainsi, le nom de l'auteur est mis en valeur chez Baños car il est un garant de fidélité à l'œuvre littéraire, à une époque où celle-ci est encore très valorisée. Il est tout autant mis en avant à la télévision, dans l'annonce faite du téléfilm de García Berlanga pour la TVE :

¹ Voir Luis Miguel Fernández, *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*, p.72

² Ibid., p.101

« Esta noche TVE te presenta el mayor espectáculo de esta temporada : *Don Juan*. Adaptación libre para TVE de la obra maestra de José Zorrilla. Una superproducción que sólo TVE podía realizar. *Don Juan*. Déjate seducir por el aventurero más peligroso de todos los tiempos. (*El País*, 1997c). »¹

Parallèlement à la revendication de cette filiation littéraire, on observe, par ailleurs, une dérive vers ce qui, dans les scènes, est plus proprement cinématographique, c'est-à-dire tout ce qui est difficilement réalisable et montrable au théâtre.

Le *Don Juan Tenorio* de Ricardo de Baños s'inscrit, ainsi, dans ce contexte du début du 20^{ème} siècle, qui voit naître un intérêt grandissant pour les adaptations de textes littéraires. Cela s'explique, notamment, par la volonté d'attirer un nouveau type de public, bourgeois et cultivé, ayant déserté le cinéma de fiction pour les documentaires, en lui proposant des adaptations à l'écran d'œuvres littéraires. Mais il montre, en même temps, un désir de modérer cette composante littéraire, au profit de l'aspect cinématographique. Il est en cela tout à fait représentatif des évolutions et des tendances de son époque. Ainsi, le film étant de dimensions plus modestes que le drame (aux alentours de 22 minutes pour la version de 1906), certains épisodes sont simplifiés. Au contraire, on assiste parallèlement à des additions d'épisodes, avec l'introduction de passages qui étaient implicites dans le texte littéraire sans, pour autant, avoir été développés par l'auteur, mais qui sont, au contraire, productif sur le plan cinématographique. Luis Miguel Fernández développe cette idée, dans sa contribution à l'ouvrage d'Ana Sofía Pérez Bustamante :

« La condensación de la obra de Zorrilla, reducida a lo más esencial de la trama, se complementa con la introducción de ciertos episodios que aun estando implícitos en el texto literario no habían sido desarrollados por el autor, y con la modificación de otros que se plantean de modo diferente : la seducción de Doña Ana de Pantoja y de Doña Inés, la lucha entre el Capitán Centellas y Don Juan, y el cuadro final de la muerte de Don Juan. »²

La suite de l'analyse révèle ce que ces choix d'épisodes ont de significatif dans la logique de la transposition cinématographique et comment ils infléchissent le texte de départ. Par exemple, la scène de séduction d'Ana et le fait que la jeune fille ait été vue avant, à son balcon, avec un livre, souligne que la jeune fille n'a pas été complètement abusée mais qu'il y a pu avoir une certaine forme de consentement. L'imagination fertile des jeunes femmes en

¹ « Ce soir, TVE te présente le plus grand spectacle de notre époque : *Don Juan*. Adaptation libre pour TVE du chef d'œuvre de Zorrilla. Une superproduction que seule TVE pouvait réaliser. *Don Juan*. Laisse toi séduire par l'aventurier le plus dangereux de tous les temps. » Ibid., p. 114.

² « La condensation de l'œuvre de Zorrilla, réduite à ce qu'il y a de plus essentiel dans la trame, se complète par l'introduction de certains épisodes qui, tout en étant implicites dans le texte littéraire, n'avaient pas été développés par l'auteur, et par la modification de certains autres qui se présentent de façon différente : la séduction de Doña Ana de Pantoja et de Doña Inés, la lutte entre le Capitaine Centellas et Don Juan, et enfin la scène finale de la mort de Don Juan. » Ana-Sofía Pérez Bustamante, *Don Juan Tenorio en la España del Siglo XX. Literatura y ciné*. Cátedra, 1998, page 515

matière d'amour entrerait donc en ligne de compte. Pour ce qui est du couple que forment Don Juan et Doña Inés, Luis Miguel Fernández remarque qu'il est beaucoup plus explicite et audacieux qu'au théâtre, la consommation charnelle étant sur le point de se produire lorsque les deux amants sont interrompus. Enfin, le duel apparaît comme une cause de la mort du héros plus acceptable et plus compréhensible dans un film muet, sans compter qu'il satisfait le goût marqué du cinéma pour les scènes d'action et d'aventures. Cet exemple met donc en valeur un aspect important du passage du mythe à l'écran : l'inflation de la double dimension de l'aventure et de l'amour. Ces deux composantes doivent s'équilibrer. Pour favoriser l'action, de nouveaux personnages peuvent même apparaître, comme, notamment, des opposants à Don Juan, contre lesquels il pourra se battre. Quant à l'amour, il va bien sûr de paire avec une attente d'un héros séduisant, qui passe bien à l'écran.

Pour expliquer cette question des ajouts d'épisodes, le critique mentionne de plus ce qu'il appelle le « principe de visualisation des actions »¹. Il s'agit de la tendance du cinéma à illustrer par des actions concrètes les états d'âmes et les pensées des personnages, afin de lever toute ambiguïté sur leurs motivations et leurs états d'esprit. Ainsi, si, chez Zorrilla, la façon dont Don Juan tombe amoureux ou le fond de ses pensées restent inconnus ou, du moins, incertains, le passage par le film doit permettre de lever ces doutes et de combler les vides, d'où les additions d'épisodes. Il cite d'ailleurs, pour confirmer cette idée, Jean-Claude Carrière, qui reprend lui-même des propos des *Carnet de notes* de Tchekkov : « Lo mejor es evitar toda descripción de un estado de alma. Hay que intentar hacerlo comprensible por las acciones de los héroes. »² Outre cette loi de visualisation, le cinéma induit aussi de nouvelles règles (et aussi de nouvelles possibilités) au niveau des trucages et des effets spéciaux. Ceux-ci sont spécifiquement cinématographiques et doivent se révéler le plus spectaculaires possible. Par exemple, le tableau final du film de Baños, au cours duquel apparaissent et disparaissent les fantômes de Doña Inés et de Don Gonzalo de Ulloa, illustre cette mise en œuvre d'effets spéciaux appartenant à la tradition cinématographique naissante et qui se réclame de Méliès et de son expérience de la magie.³

La sonorisation de ce film en 1936, sous le titre de *El Castigador castigado* offre un cas particulièrement intéressant car elle permet d'envisager les spécificités de l'adaptation en

¹ Voir Luis Miguel Fernández, *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, p.145

² « Le mieux est d'éviter toute description d'un état d'âme. Il faut essayer de le rendre compréhensible par les actions du héros. » Ibid., p.145, citation reprise à l'ouvrage de J.C. Carrière et P. Bonitzer, *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona, Paídos, 1991, p. 48.

³ Ana-Sofía Pérez Bustamante, *Don Juan Tenorio en la España del Siglo XX. Literatura y ciné*. Cátedra, 1998, page 516

fonction du type de film et de constater les différences entre cinéma muet et cinéma sonore. Les films muets semblent accorder plus de place au modèle littéraire, en l'occurrence ici Zorrilla. Au contraire, dans les films sonores, l'auteur passe derrière le mythe et l'accent est mis sur la modernisation et l'actualisation du texte de départ. Les éléments trop datés ont tendance à être remplacés par d'autres plus adaptés au public et le contexte socio historique a plus de poids¹. Le film de 1936, créé en pleine Guerre Civile, porte, de fait, la marque des préoccupations de son époque puisque l'ajout d'un texte, au début, le replace dans le cadre de la mise en valeur de l'hispanité et de la reprise de Don Juan comme héros espagnol : « representante genuino de nuestro temperamento español »². La production est d'ailleurs revendiquée comme celle d' « españolas patriotas »³. Là encore, l'ajout d'épisodes traduit bien les spécificités du genre cinématographique. Par exemple, le catalogue est remplacé par une série de flash back, procédé fréquent au cinéma mais quasiment exclu du théâtre. Le versant du film d'aventure est également développé mais une nouvelle particularité est d'atténuer les aspects négatifs de Don Juan, tout en accentuant, au contraire, la méchanceté de ses opposants. Cette dynamique de la lutte du Bien contre le Mal favorise l'empathie et l'identification du spectateur au héros et appartient à la rhétorique traditionnelle du cinéma :

« Dos estructuras estereotipadas reconocibles para el espectador : el cine de aventuras y el conflicto entre el personaje « bueno » y el « malo », que no es otra cosa que un procedimiento retórico habitual (...) (la empatía hacia un personaje menos antipático) ».⁴

Cette analyse rapide du film de Ricardo de Baños a permis de mettre en avant quelques caractéristiques de l'adaptation filmique de Don Juan⁵. Il importe maintenant de se demander si ces tendances se retrouvent dans d'autres films. La relecture du mythe de Don Juan dans le sens de l'hispanité est ainsi, par exemple, très présente également chez Sáenz de Heredia, dans son *Don Juan* (1950). Il est d'ailleurs significatif que ce film ait été déclaré « d'intérêt

¹ Cette nécessité de prendre en compte les attentes et les goûts du public est évoquée par Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire : « Le fait filmique change complètement de nature le jour où le cinéma devient parlant. Les contraintes techniques des appareils de prise de son et les exigences de continuité sonore pèsent lourdement sur le tournage. (...) D'autre part, sur ce travail du scénariste pèse un ensemble de contraintes qui touchent, d'une part à une certaine conception du public et de son horizon d'attente, d'autre part à une idée du langage et de ce que le verbal doit faire passer dans le film. » (*L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, 2004).

² « représentant authentique de notre tempérament espagnol ».

³ « espagnols patriotes », Ana-Sofía Pérez Bustamante, *Don Juan Tenorio en la España del Siglo XX. Literatura y cine*. Cátedra, 1998, page 518

⁴ « Deux structures reconnaissables par le spectateur : le cinéma d'aventures et le conflit entre le « Bon » et le « Méchant » qui n'est rien d'autre que le procédé rhétorique habituel... (l'empathie pour un personnage moins antipathique) » Ibid., page 519.

⁵ Pour une analyse beaucoup plus complète et approfondie de ces films, voir les travaux de Luis Miguel Fernández dans *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, Universidade de Santiago de Compostela, 2000, pp 78-100

national » et que, tout en affirmant ne se baser sur aucun modèle littéraire, il mentionne néanmoins, au début, les figures de Tirso de Molina et de Zorrilla, c'est-à-dire exclusivement les illustrateurs espagnols du mythe. Néanmoins, il ne reprend que très peu d'éléments à ces deux versions, même s'il conserve un trait marquant de chacune d'entre elles. Cela permet de concilier, au bout du compte, deux images du héros : la caractérisation de Don Juan comme séducteur et comme transgresseur des normes sociales est reprise à Tirso de Molina, tandis que la question du rapport à l'au-delà, par exemple, relève davantage du modèle de Zorrilla. En effet, le plan final sur le ciel suggère bien qu'il y a eu intervention divine dans le salut de Don Juan.

Cette question de la fin du film est intéressante car elle révèle une tendance globale des versions cinématographiques, face à la présence du surnaturel. Celui-ci est indispensable au Siècle d'Or puisque l'au-delà doit intervenir pour marquer le triomphe de la norme, le châtement du pêcheur et le retour à l'ordre monogamique. Or, au cinéma, on note une défiance générale face à cette présence de l'au-delà. Ainsi, les films tentent de modérer la place de l'au-delà, de gommer cette dimension du mythe. Ce choix est d'autant plus étonnant que l'on aurait pu penser, au contraire, que le cinéma offrait plus de commodités que le théâtre pour mettre en avant cet aspect surnaturel (effets spéciaux, moyens plus importants au niveau des décors, des éclairages...). Cette tendance globale de tous les films fait d'ailleurs écho à ce qui se passe également, au 20^{ème} siècle, dans les versions romanesques et dans les réécritures théâtrales. On peut donc y voir un trait définitoire du mythe au 20^{ème} siècle. ¹Cette caractéristique était, en effet, déjà présente dans les interprétations de Ricardo de Baños et, bien que selon des modalités différentes, on peut donc dire que les deux auteurs partagent leur désir de « rationaliser » et atténuer la présence de l'au-delà dans leurs films :

« En los dos filmes de Baños, el procedimiento para incluir lo sobrenatural difiere del de Zorrilla, en cuanto que pretende darle verosimilitud realista a la aparición final de la estatua del Comendador haciéndola surgir de la mente delirante de un Don Juan en puertas de la muerte. (...) En la película de Saénz de Heredia el encuentro del personaje con el más allá se produce en la última escena, cuando después de morir Don Juan en la carreta en la que es conducido se nos ofrecen una perspectiva del cielo en un ligero contrapicado y un raccord invertido- pues la carreta, que sale por la izquierda en el plano anterior, aparece ahora entrando por el mismo sitio y en dirección hacia la derecha del cuadro-, expresando con ese camino hacia el cielo la intervención divina en la salvación de Don Juan y su ruptura con la vida anterior. »²

¹ Sur cette question de l'éviction du surnaturel dans le dénouement, on se reportera justement au chapitre 8 : l'euphémisation du châtement, qui s'intéresse à la façon dont les réécritures littéraires contemporaines tendent à mettre en distance tout ce qui a trait, dans le scénario mythique, au retour du Mort et au sacré.

² « Dans les deux films de Baños, le procédé pour inclure le surnaturel diffère de celui de Zorrilla dans le sens où il prétend donner de la vraisemblance réaliste à l'apparition finale de la statue du Commandeur en le faisant surgir de l'esprit délirant d'un Don Juan aux portes de la mort.

On voit donc bien se dessiner une volonté de rationalisation qui, dans les deux cas, traduit un besoin de trouver des hypothèses permettant de faire l'économie du détour par le surnaturel. Dans le cas de Saénz de Heredia, on est vraiment du côté de l'ellipse et de l'allusion discrète.

Beaucoup plus explicite est l'ancrage du film, comme nous l'avons déjà mentionné, dans le contexte du débat historique, littéraire et politique sur l'hispanité. Cette volonté de revendiquer l'hispanité de Don Juan est d'ailleurs à l'origine d'ajouts de personnages et d'épisodes, de véritables choix de la part du cinéaste. On trouve ainsi des marques de l'autarcie nationaliste et de son insistance sur les valeurs raciales et religieuses. Les personnages féminins, par exemple, doivent incarner l'amour de Dieu et de la Patrie qui, avec la chasteté, sont placés au dessus des capacités intellectuelles et de l'intelligence.

Pour illustrer cette tendance, Luis Miguel Fernández fait l'analyse d'une scène particulièrement riche au niveau des motifs destinés à mettre en valeur le caractère « espagnol » du mythe :

« Hay, asimismo, algunos episodios que se explican por la inserción del filme dentro del (poli)sistema de llegada y su relación con la serie social., con el medio que lo produce y con el idiolecto del propio director. Por ejemplo, en el filme de Saénz de Heredia la larga secuencia de la fiesta de los gitanos en la que Don Juan rapta a Doña Inés después de provocar una enorme confusión con la suelta de los toros, y que culmina en un molino en vez de en la quinta del seductor, está cargada de referencias culturales que apuntan hacia la españolidad del mito y la épica de la raza (los gitanos, los toros, el molino), como es característico de las películas españolas del período autárquico. »¹

Les éléments retenus appartiennent bien à une certaine forme de folklore espagnol et ce sont de tels stéréotypes de l'hispanité qui, dans les films, vont se retrouver souvent pour former toute une ambiance espagnole. Le choix de cet ajout d'épisode est donc loin d'être anodin et indique bien la volonté de faire passer un message, d'instrumentaliser le mythe et de le plier aux idées véhiculées par le système politique en place.

Dans le film de Saenz, la rencontre du personnage avec l'au-delà se produit dans la dernière scène, quand après la mort de Don Juan, dans la charrette où il est conduit, on nous offre une perspective du ciel dans une légère contreplongée et un raccord inversé- car la charrette qui sort par la gauche dans le plan antérieur, apparaît maintenant entrant par le même endroit mais en direction de la droite du plan- exprimant, par ce chemin vers le ciel, l'intervention divine dans le salut de Don Juan et sa rupture avec sa vie antérieure. »Luis Miguel Fernández, *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*, pp 153-154.

¹ « Il y a, de même, certains épisodes qui s'expliquent par l'insertion du film dans le (poly)système d'arrivée et sa relation avec la série sociale, avec le milieu qui le produit et avec l'idiolecte du Réalisateur lui-même. Par exemple, dans le film de Saenz, la longue séquence de la fête des Gitans pendant laquelle Don Juan capture Doña Inés, après avoir provoqué une énorme confusion avec le lâcher de taureaux et qui s'achève dans un moulin au lieu de la maison du séducteur, est chargée de références culturelles qui signalent l'hispanité du mythe et le côté épique de la race (les gitans, les taureaux, le moulin), ce qui caractérise aussi les films espagnols de la période d'autarcie. » Ibid, p. 144.

Outre les clichés liés à cette image de l'Espagne, le film de Saénz de Heredia reprend d'autres stéréotypes, appartenant, cette fois-ci, au cinéma Nord Américain et qu'il partage, d'une manière générale, avec la plupart des films qui reprennent le mythe de Don Juan : le goût pour les scènes d'aventure, la structure du trio amoureux... Pour prendre ce dernier exemple, Luis Miguel Fernández rappelle bien que le cinéaste a fait le choix d'introduire un nouveau personnage féminin afin de jouer avec le motif du « ménage à trois » : Lady Ontiveros. Or cette dernière est d'origine étrangère (anglaise) et elle peut s'assimiler à un Don Juan au féminin, ce qui l'éloigne complètement de sa rivale, Doña Inés. Le héros se trouve donc partagé, tiraillé, entre deux options amoureuses incompatibles et entre lesquelles il va être contraint de choisir. Cet ajout de personnage et la mise en place d'un trio amoureux est donc un choix fort sur le plan dramatique et cinématographique, qui montre une volonté d'accentuer l'intrigue amoureuse, productive à l'écran :

« Lady Ontiveros es el prototipo de un donjuán femenino sin ideales amorosos pero que, como Don Juan, acaba también enamorada. Su inclusión dentro del filme, al poner en funcionamiento una estructura tan arquetípica como la del menage-à-trois, produjo una transemantización del sentido de la historia y del personaje principal, quien, fiel a la moral imperante y operante en varios filmes del período a causa de la vigilancia sexual de las autoridades del nacional catolicismo, renuncia ostensiblemente al amor carnal representado por la dama inglesa para decantarse por el amor espiritual y la salvación de su alma que supone Doña Inés. »¹

Ce choix traduit aussi la volonté d'incarner le dilemme du héros, de lui donner un visage, la forme d'une hésitation entre deux femmes, qui sont présentes à l'écran et que le spectateur peut visualiser. Enfin, la mise en valeur de Lady Ontiveros est également un exemple de la façon dont le système cinématographique modifie le mythe, le plie à ses propres exigences et contraintes. En effet, contrairement aux autres acteurs du film, ce personnage est incarné par une star : l'actrice française Annabella. Or, cette particularité explique que le cinéaste ait été contraint d'amplifier son importance et de modifier le mythe, afin de permettre à la star d'avoir un rôle digne de sa notoriété et de son prestige :

« Otras normas que provocan el aumento de situaciones con respecto al texto literario de partida son las que se refieren al sistema produccional del « star system », como las que hacen depender al filme de la importancia de la estrella (...) La primera de ellas sólo la destacamos en el filme de Saénz de Heredia, en el que la trama amorosa da lugar a una relación no entre dos, como es lo habitual en las recreaciones del Don Juan, sino entre tres : Don Juan- Doña Inés- Lady Ontiveros, al ser representado este último personaje por la actriz francesa Annabella, en la que se había

¹ « Lady Ontiveros est le prototype d'un Don Juan féminin sans idéaux amoureux mais qui, comme Don Juan, finit par tomber amoureux. Son inclusion dans le film, en mettant en œuvre une structure aussi archétypale que le ménage à trois, produisit une transsémantisation du sens de l'histoire et du personnage principal qui, fidèle à la morale régnante et opérante dans de nombreux films de cette période à cause de la vigilance sexuelle des autorités du catholicisme national, renonce ostensiblement à l'amour charnel représenté par la dame anglaise pour célébrer l'amour spirituel et le salut de son âme, que caractérise Doña Inés » Luis Miguel Fernández. *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*, p.142.

pensado especialmente a la hora de crearse tal papel. Su situación de « estrella » obligaba a darle mucho más relevancia a su personaje, que pasó a adquirir un desarrollo considerable y equivalente al de Doña Inés. »¹

Cet exemple illustre bien le fait que le cinéma, même s'il se place sous l'autorité d'un ou plusieurs modèles littéraires (ici Tirso de Molina et Zorrilla), doit obéir à ses propres règles car il constitue un système autonome. S'il joue avec toute l'intertextualité du mythe et des auteurs qui, avant lui, l'ont illustré, il apporte néanmoins un certain nombre de motifs qui lui sont propres.

Cette idée d'une intertextualité omniprésente mais d'un éloignement par rapport au modèle explicitement annoncé est particulièrement bien représentée dans le *Don Juan et Faust*, film muet de 1922 de Marcel L'Herbier. Nous nous arrêterons un instant sur les analyses que J-F Hans et V. Magnier en proposent, dans leur article du *Dictionnaire de Don Juan*², afin de voir, notamment, comment ce film met en avant la résistance du mythe à l'écran. Cette résistance est déjà visible dans les réticences de Marcel L'Herbier lui-même à l'idée de faire de Don Juan un personnage de cinéma. J-F Hans rappelle ainsi qu'il s'agit d'un film de commande, afin d'utiliser des costumes historiques déjà présents, et même un choix par défaut, le projet initial d'une biographie de Molière ayant été jugé trop coûteux, par rapport au budget initial. Pourtant ces a priori négatif de l'auteur, qui vont jusqu'à lui faire rejeter son film, au moment de sa présentation, contrastent avec l'accueil relativement favorable du public et même des grands noms du cinéma.

Ce désaveu du film par Marcel L'Herbier est doublé d'un rejet violent de la population castillane qui assiste au tournage (celui-ci a lieu à Ségovie et non en Andalousie). Cette réaction, rapportée par l'acteur Jaque-Catelain, qui incarne Don Juan, est intéressante car elle permet de confirmer à quel point le Don Juan cinématographique est associé, dans les mentalités, à l'image de l'Espagne :

¹ « Les autres règles qui accroissent le nombre de situations quant au texte littéraire de départ sont celles qui se réfèrent au système de production du « Star System » comme celles qui font dépendre le film de l'importance de la vedette... La première d'entre elles nous la relevons dans le film de Saenz dans lequel la trame amoureuse donne lieu à une relation non pas entre deux, comme il est habituel de voir dans les recreations de Don Juan, mais entre trois : Don Juan, Doña Inés, Lady Ontiveros, ce dernier personnage étant représenté par l'actrice française Annabelle à laquelle on avait spécialement pensé lors de la création de ce rôle. Sa situation de vedette obligeait à donner plus d'importance à ce personnage qui finit par acquérir un développement considérable, équivalent à celui de Doña Inés. » Ibid., p.141-142.

Edgar Morin évoque cette contamination réciproque de la star et du personnage : « La star n'est pas seulement une actrice. Ses personnages ne sont pas seulement des personnages. Les personnages des films contaminent les stars. Réciproquement la star elle-même contamine ses personnages. » (*Les Stars*, Seuil, collection Points Essai, 1972, p. 36).

² Pierre Brunel. *Dictionnaire de Don Juan*, article « cinéma » rédigé par J-F Hans et V. Magnier, pages 185-199

« Au moment où pâmée, vaincue, la religieuse tombe dans les bras du séducteur et lui offre ses lèvres, le scandale éclate, des voix retentissent. Le mysticisme violent des Castellans se manifeste ; ils nous accusent de blasphème, de sacrilège, nous lancent des pierres et finalement se ruent sur nous. »¹

La défiance du cinéaste à l'égard de la pertinence du choix de Don Juan comme héros de film explique l'adjonction du personnage de Faust. Ce choix revêt une efficacité cinématographique car il permet d'appliquer la « loi de visualisation » que nous avons évoquée plus haut. En effet, Faust et son valet fonctionnent comme un binôme diabolique qui sépare Don Juan d'Anna, brise leur amour et entraîne le héros sur la voie du péché et de la dépravation. Or, on peut dire qu'ils incarnent le conflit entre le Bien et le Mal, qui aurait pu tout aussi bien être intériorisé dans la conscience de Don Juan. En leur donnant une incarnation à l'écran, le cinéaste rend donc le conflit qui agite le héros beaucoup plus visuel et, partant de là, beaucoup plus cinématographique. Mais cette idée de réunir Faust et Don Juan n'est pas uniquement liée à une volonté de dynamiser le scénario, elle permet aussi de se placer dans la lignée de modèles littéraires qui ont, eux aussi, rapprochés les deux mythes. Ainsi, dès le titre, le film peut se présenter comme une adaptation de la tragédie homonyme de Grabbe.² Pourtant, V. Magnier précise d'emblée, dans sa fiche consacrée au film :

« Sous couleur d'adapter la tragédie homonyme de C. D. Grabbe, L'Herbier a fait une œuvre originale. S'il faut désigner une source, elle est multiple : le scénario (rédigé par Ph. Hériot) renvoie non seulement à Grabbe, mais aussi à Tirso, Molière, Mozart, Mérimée (*Les Ames du Purgatoire*) et Barrès (*Du sang, de la volupté et de la mort.*) »³

Cette multiplicité des sources rappelle le film de Saénz de Heredia, qui se réclamait de Tirso et de Zorrilla mais ne suivait réellement aucun des deux auteurs. On peut donc se demander si cette présence, tour à tour implicite et explicite de l'intertextualité n'est pas une autre caractéristique des relectures filmiques du mythe de Don Juan. Arrivé après des siècles de littérature, le Septième Art ne peut faire abstraction de cette dernière, surtout pour traiter un personnage tel que Don Juan, qui a donné lieu à un nombre considérable de versions littéraires ; mais il peut jouer avec ces modèles, les combiner, s'en distancier, dialoguer avec eux... Nous verrons d'ailleurs, au cours de notre étude, que cette omniprésence de

¹ Jaque-Catelain, *Jaque-Catelain présente Marcel L'Herbier. Un cinéaste révèle un cinéaste*, Paris, Editions J. Vautrain, 1950, cité par J-F. Hans dans le *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, article « cinéma », page 186.

² C. D Grabbe, *Don Juan und Faust*, P.Reclam jun., 1829

³ V. Magnier, article « cinéma », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p 190.

l'intertextualité est aussi un trait définitoire d'une autre transposition fondamentale au 20^{ème} siècle : celle qui fait passer le mythe du théâtre au roman.¹

J-F Hans nous fournit un exemple précieux de ce mélange des sources lorsqu'il cite les propos de Marcel L'Herbier, dans un article de *Comoedia* en date de mars 1922 :

« Le personnage de Don Juan n'est dans mon film ni Don Juan Tenorio, ni ce Miguel Mañara qui, pour les romantiques, est devenu le véritable Don Juan, son histoire étant confondue avec la légende du héros de Tirso. Il est Don Juan de Almaraz. Personnage non d'invention pure, mais point davantage de stricte vérité [...]. C'est ainsi que le héros de mon film est un tout jeune homme qui n'a guère plus de vingt ans au début de l'action, moins de vingt-cinq à la fin, et qui agit tout au long du drame plutôt en mystique de l'amour qu'en libertin fieffé. »²

Le changement de patronyme indique bien cette distance par rapport aux sources littéraires mais les réflexions du cinéaste montrent qu'elles restent présentes en filigrane et qu'il ne peut s'inscrire qu'à la suite d'un long parcours, au cours duquel chaque auteur a questionné le personnage de Don Juan et en a proposé une interprétation personnelle.

Les libertés prises à l'égard des sources et, en particulier de Grabbe, illustrent donc de véritables choix du cinéaste. On peut ainsi noter une volonté délibérée d'édulcorer le dénouement et le châtement des héros. Chez Grabbe, Don Juan et Faust sont finalement réunis et livrés ensemble aux flammes de l'Enfer : leur quête d'un absolu, quoique très différente, les conduit tous deux à la mort et la dimension surnaturelle du mythe est présente dans la pièce. On ne retrouve pas du tout cet aspect dans le film : Don Juan est désespéré et se fait moine, tandis que Faust se repent également, puisqu'Anna lui présente le crucifix à la fin. On a donc une contamination complète du mythe de Don Juan par la légende de Miguel de Mañara et, dans un second temps, une contagion du mythe de Faust autour de ce même motif du repentir. Une autre modification importante est le choix de faire de Faust le personnage doté de la volonté de puissance la plus forte et de réduire la figure de Don Juan au seul domaine de la séduction, qui plus est une séduction quelque peu désenchantée. Il y a ici un réel parti pris de Marcel L'Herbier, comme l'indique André Dabezies :

« Méphisto est remplacé par Wagner et le dénouement édulcore sérieusement l'horreur tragique du drame de Grabbe. On doit cependant reconnaître à ce film, outre son souci de perfection technique et formelle, la noble ambition des grands symboles : Don Juan incarne le besoin de séduire, mais, contrairement à ce qui se passe chez Grabbe, c'est plutôt Faust, héros d'une volonté plus forte, qui domine le film. »³

¹ Pour la question de l'intertextualité, et de son importance, lors du passage du théâtre au roman, voir le chapitre 7. Le rôle de cette omniprésence de l'intertextualité dans la déconstruction du mythe sera, pour sa part, abordé au chapitre 9.

² Propos cités par Jaque-Catelain dans *Jaque-Catelain présente Marcel L'Herbier. Un cinéaste révèle un cinéaste* et rapportés par J-F Hans dans le *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, article « cinéma ».

³ André Dabezies, *Visages de Faust au 20^{ème} siècle*, page 246.

Cette remarque nous amène à nous demander si, au bout du compte, la mise en valeur de Faust ne serait pas conditionnée par un affaiblissement parallèle de la dimension mythique de Don Juan, ramené au type du séducteur. Faust peut donc « voler la vedette » à Don Juan de façon très occasionnelle, mais il connaît, au bout du compte, les mêmes difficultés à s'adapter à l'écran et à y garder son prestige de héros mythique.¹

Marcel L'Herbier, tout en reprenant explicitement le titre de la pièce de Grabbe, s'en distancie donc notablement, peut-être afin de mettre en valeur l'autonomie de la version cinématographique. De même, Gonzalo Suárez, dans un film intitulé *Don Juan en los Infernos*, daté de 1991, se plaît à multiplier à la fois les échos à des modèles littéraires et les marques de distance à l'égard de ces derniers. Le titre est une référence explicite au poème des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire², mais c'est Molière que Gonzalo Suárez prend comme point de départ, ce qui le distingue de ses prédécesseurs espagnols, Ricardo de Baños et Saénz de Heredia, qui revendiquaient, comme nous l'avons vu, l'hispanité du mythe. C'est donc la tradition française qui est mise en avant ici³. Cependant, Luis Miguel Fernández remarque que, si la filiation littéraire est pleinement assumée, elle est reléguée au second plan par rapport aux indications proprement cinématographique :

« En los títulos de crédito se lee, después de los nombres de los actores, « En una historia de Gonzalo Suárez inspirada libremente en el 'Don Juan' de Molière. », destacándose mucho más en cuánto al tamaño de las letras el nombre del autor de la historia que el del autor literario, con lo que la relevancia que a éste se le da es menor que la de los actores y el resto del equipo del filme, siembre en caracteres mayores y en lugares más destacados de los títulos. »⁴

Cette relation particulière aux sources littéraires et le fait de mélanger plusieurs références, plus ou moins explicites, semble révélateur d'une attitude globale du cinéma à l'égard du mythe de Don Juan, très caractéristique d'ailleurs du regard que le 20^{ème} siècle, en général,

¹ André Dabezies remarque d'ailleurs, au sujet des adaptations cinématographiques du mythe de Faust que « de tous les films sur Faust, à vrai dire seul celui de Murnau conquerra les foules et connaîtra le succès, même en Angleterre ». (Ibid, p. 246.)

² « Don Juan aux Enfers », *Les Fleurs du Mal*, Charles Baudelaire (compléter)

³ A. Rodríguez López-Vásquez, dans la fiche consacrée à ce film, insiste sur ce poids de la tradition française, qu'il élargit, d'ailleurs, à d'autres auteurs : « Le titre de ce film vient du poème de Baudelaire, mais les personnages de nombreuses scènes ont été inspirés du *Don Juan* de Molière (...). Le fait de montrer Don Juan comme un homme âgé (quelque soixante ans) évoque la création du personnage par Louis Jouvet ou la pièce de Montherlant, *La Mort qui fait le trottoir*. C'est donc un *Don Juan* écrit et filmé par un Espagnol, mais tout à fait appuyé sur la tradition française. », (Article « cinéma », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.197.)

⁴ « Dans les titres de crédits, on lit après les noms des acteurs : « Dans une histoire de Gonzalo Suarez qui s'inspire librement du « Don Juan » de Molière, en détachant beaucoup plus, quant à la taille des lettres, le nom de l'auteur de l'histoire que celui de l'auteur littéraire, ce qui signifie que l'importance que l'on donne à ce dernier est moindre que celle donnée aux acteurs et au reste de l'équipe du film, toujours en grands caractères et dans des endroits plus détachés des titres. » » *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*, p. 110 -111.

porte sur ce dernier. Luis Miguel Fernández qualifie cette attitude de « postmoderne » en raison de son caractère réflexif et de la manière dont les citations s'imbriquent les unes dans les autres. Le cinéma joue ainsi avec l'idée du mythe comme discours qui a déjà été repris de nombreuses fois et dont le public partage avec l'auteur une certaine connaissance, du moins dans les grandes lignes.¹ De plus, cette multiplication des références littéraires offre une grande liberté au cinéaste puisque le fait de revendiquer, en même temps, plusieurs modèles lui permet de n'être, en réalité, contraint par aucun et de prendre chez chaque auteur les éléments qui conviennent le mieux à sa vision du mythe et du personnage de Don Juan. Cette dialectique entre réécriture et création originale est résumée en une phrase par Luis Miguel Fernández : « Historia sabida y desconocida al tiempo, que al no ser limitada por texto alguno se le ofrece al espectador de manera renovada. »² Ainsi, le choix de Gonzalo Suárez de se rapprocher du texte de Molière, et non plus des versions espagnoles de Tirso ou de Zorrilla, apparaît comme un parti pris au niveau de la construction de son propre personnage de Don Juan. Le texte de Molière est donc utilisé non comme le point de départ de l'adaptation mais plutôt comme un signal qui oriente d'emblée l'interprétation du public vers une certaine image du héros :

« Las palabras de Gonzalo Suárez en diversas entrevistas realizadas previamente a su estreno y con posterioridad al mismo confirman esta última idea : (...) comprende que lo que Molière aporta es el talante razonador, reflexivo, y de ahí el que se sirva de algunas imágenes aisladas de aquél y de los nombres de los personajes nada más, con el objeto de alejar su interpretación del mito de la versión de Zorrilla, pues si éste- y el de Tirso- es fundamentalmente un Don Juan « erótico » el suyo pretende ser « filosófico ». »³

Cette dimension philosophique que le cinéaste tente d'introduire dans le film, par la médiation de la référence à Molière, se traduit, en particulier par une réflexion sur le temps. Son passage apparaît même comme une des formes de l'Enfer pour Don Juan et celui-ci est confronté à la nécessité de saisir l'instant présent⁴. Le choix d'un héros vieillissant contribue à

¹ Ibid, p. 111-112.

² « Histoire sue et inconnue à la fois qui, n'étant pas limitée par un quelconque texte, est offerte au spectateur de manière neuve. » Ibid, p.112.

³ « Les propos de Gonzalo Suárez, lors des diverses entrevues réalisées avant la première et postérieurement à celle-ci, confirment cette dernière idée : il comprend que ce que Molière apporte c'est le talent raisonneur et réfléchi, il s'ensuit qu'il se sert de quelques images isolées de ce dernier et rien que des noms des personnages, dans le but d'éloigner son interprétation du mythe de la version de Zorrilla car si son Don Juan, tout comme celui de Tirso, est fondamentalement un Don Juan « érotique », le sien prétend être « philosophique ». Ibid, p.112.

⁴ Luis Miguel Fernández déclare, à ce propos : « pues es esta permanente reflexión de Don Juan la que le hace sentirse preocupado por el paso del tiempo, por la necesidad de capturar el instante y por la muerte, los grandes temas del filme, siendo el tiempo uno de los infiernos a los que se refiere el título. » (C'est donc cette réflexion permanente de Don Juan qui le pousse à se sentir préoccupé par le passage du temps, par la nécessité de saisir l'instant et par la mort, thèmes majeurs du film, le temps étant l'un des enfers auxquels le titre renvoie. ») *Don Juan Tenorio en la España del siglo 20*, dir. Ana Sofía Pérez Bustámente, p. 529-530

renforcer cette importance de la fuite du temps. Ce vieillissement de Don Juan est, d'ailleurs, une caractéristique importante de l'évolution du personnage au 20^{ème} siècle. On voit donc bien à quel point le cinéma participe de ce renouvellement du mythe et partage le regard de son époque sur le héros et sur le mythe en général.

L'œuvre cinématographique n'est donc pas du tout subordonnée au texte littéraire, elle est bien une création originale qui traduit la vision de son auteur et repose sur des procédés qui lui sont spécifiques. Par exemple, le film peut se permettre de commencer par la mort du séducteur et d'opérer ensuite des analepses, ce qui est impossible au théâtre. La temporalité cinématographique est en cela beaucoup plus proche de celle du récit et, plus particulièrement du roman¹. Pourtant, on remarquera que les cinéastes n'utilisent pas explicitement des sources romanesques mais en restent aux versions théâtrales. Peut-être est-ce dû au fait que les transpositions romanesques du mythe de Don Juan se développent, elles aussi, surtout au 20^{ème} siècle et sont donc contemporaines aux adaptations cinématographiques.

Si le traitement de la temporalité est influencé par le passage du texte à l'écran, la position à l'égard du héros l'est encore davantage. En effet, on assiste, dans le film de Gonzalo Suárez, à une valorisation évidente du héros. Celui-ci apparaît comme un individu en quête de liberté et, surtout, il est l'innocente victime de l'arbitraire de la justice royale. Luis Miguel Fernández, évoquant ce double affrontement du héros contre la persécution royale et contre les valeurs incarnées par son père, va même jusqu'à le caractériser comme un « ego contra mundum » : « elementos ambos que sitúan al seductor en esa posición de ego contra mundum que define la modernidad de su individualismo ».² Cette valorisation du héros s'accompagne d'un désir évident de favoriser l'empathie du public à son égard. Ce processus peut être mis en relation avec une propension plus générale du cinéma à favoriser l'identification du spectateur à l'égard de l'acteur. Cette tendance, tout à fait propre au Septième Art, pourrait être un autre ressort des transformations que ce dernier fait subir au mythe. En effet, Edgar Morin insiste sur l'importance fondamentale de cette dynamique d'identification et de mimétisme envers la star :

« La star élit domicile dans l'esprit de ses admirateurs. Elle continue à vivre sur l'écran des rêves du sommeil ou des veilles. Elle entretient et modèlera des songes, c'est-à-dire des identifications imaginaires. (...) Ces rêves, s'ils ne peuvent passer à l'acte total, affleurent pourtant à la surface de

¹ En ce qui concerne les analyses de la temporalité romanesque, nous renvoyons au chapitre 7 : le passage du théâtre au roman.

² « les deux éléments qui situent le séducteur dans cette position d'isolement face au monde, qui définit la modernité de son individualisme. » Luis Miguel Fernández, chapitre « cinéma », in *Don Juan Tenorio en la España del Siglo 20*, dir. Ana Sofía Pérez Bustámante, p. 531.

nos vies concrètes, modèlent nos conduites les plus plastiques. Les identifications imaginaires sont elles-mêmes ferments d'identifications pratiques ou *mimétismes*¹. »

Valoriser le héros revient donc à faciliter cette identification du public. Cette valorisation ou « embellissement », pour reprendre le terme employé par Luis Miguel Fernández², se traduit par un certain nombre de modifications du scénario mythique, que l'on retrouve dans plusieurs films. Nous avons déjà évoqué l'innocence de Don Juan, qui devient la victime d'une injustice. Mais le critique mentionne d'autres possibilités récurrentes, telles que le fait de ne faire intervenir la mort du héros qu'une fois que celui-ci a été sauvé par l'amour et s'est déjà repenti. De même, lorsque le meurtre de Don Gonzalo est maintenu, ce qui est le cas dans le film de Sáenz de Heredia, celui-ci apparaît davantage comme un accident. Cette mort est même souvent totalement absente des films. Enfin, les cinéastes associent cette caractérisation positive de leur héros à une dévalorisation de ses opposants. Ainsi, Luis Miguel Fernández remarque que les personnages féminins sont présentés comme lascifs et immoraux, tandis que le portrait des ennemis de Don Juan est délibérément noirci, afin que les spectateurs se rangent plus volontiers du côté du héros.³ Le traitement cinématographique du mythe impose donc bien ses propres normes et ses infléchissements au canevas qu'il emprunte :

« El embellecimiento del personaje supone una transcaracterización con respecto al original mítico y literario, un cambio en los rasgos del personaje debido a una norma propia del sistema cinematográfico y común a recreaciones y no recreaciones. »⁴

Avec *Don Juan en los infiernos*, Gonzalo Suárez obéit donc à des exigences qui semblent être celles de la transposition cinématographique du mythe, mais son héros est davantage valorisé pour ses qualités propres, et non par rapport au portrait négatif des autres personnages du film, auxquels il s'oppose. Par exemple, l'ajout du personnage de la petite indienne, au secours de laquelle Don Juan vole, en se battant avec le comte qui la malmène, permet au héros de montrer son courage et sa valeur, d'autant plus que c'est à l'issue de ce combat qu'il trouve la mort. De plus, la fin du film nous laisse l'image d'un Don Juan amoureux de Doña Elvira. Cette modification par rapport à la pièce de Molière, pourtant revendiquée comme

¹ Edgar Morin, *Les Stars*, p. 122

² « L'embellissement du personnage suppose une transcaractérisation par rapport à l'original mythique et littéraire, un changement dans les traits du personnage dû à une norme propre au système cinématographique et commun aux créations et à celles qui n'en sont pas. » Luis Miguel Fernández, *Don Juan en el cine español*, p. 166

³ Ibid., p. 166-167.

⁴ Ibid., p. 168.

modèle, est donc un choix délibéré du cinéaste. On peut d'ailleurs, une fois de plus, remarquer que le cinéma cherche réellement à donner l'image d'un Don Juan, au bout du compte, amoureux. Nous avons, en effet, déjà vu que la double dimension amour/ aventure est mise en avant dans les adaptations du mythe à l'écran, afin d'en garantir, probablement, le succès auprès du public le plus large possible. Mais l'amour semble aussi réellement faire partie du désir de valorisation du héros. Edgar Morin voit même dans l'amour l'ingrédient fondamental du cinéma, la base de ce qu'il définit comme un processus de mythification des héros de films :

« L'amour est en soi un mythe divinisateur : aimer d'amour, c'est idéaliser et adorer. Dans ce sens tout amour est une fermentation mythique. Les héros des films assument, magnifient le mythe de l'amour. Ils l'épurent des scories de la vie quotidienne et le portent à l'épanouissement. Amoureux et amoureuses règnent sur les écrans, fixent sur eux la magie de l'amour, investissent leurs interprètes de vertus divinisatrices ; ils sont faits pour aimer et être aimés, et happent vers eux cet immense élan affectif qui est la participation du spectateur au film. »¹

Héros de l'amour, Don Juan devrait être un objet de prédilection pour subir cette entreprise mythificatrice et divinisatrice du cinéma. Il n'est donc que plus étonnant de constater le succès relativement faible qu'il a remporté à l'écran, aussi bien au niveau de l'engouement des cinéastes à reprendre le thème mythique que de la valeur artistique des films qui se sont attelés à cette tâche. Pourtant, malgré ce succès cinématographique relativement mesuré du mythe, la fin du film de Gonzalo Suárez, qui s'achève sur la même image que le début, suggère bien, par la structure cyclique et la dimension métalittéraire d'une fiction qui ne cache pas son artifice, que Don Juan est peut-être prêt à ressusciter à tout moment. Dans son analyse de cette fin, Luis Miguel Fernández insiste sur cette portée réflexive et la met en relation avec les thématiques récurrentes chez le cinéaste, montrant ainsi que le film est bien la rencontre d'un schéma mythique imposé et de l'univers personnel du créateur, qui en fait une œuvre originale :

« Esta posee el semantismo del tiempo que articula el filme de un modo polisémico, pues si funciona como muerte en la secuencia final, también lo hace como vida en la inicial, en la que las palabras que el narrador dice para situar los hechos de la historia se superponen a la misma imagen de la laguna con la que termina el filme (...) Esto es indicio (...), no sólo del ciclo vida/muerte de Don Juan, presto a resucitar siempre como « leyenda » que es, sino también del idiolecto del propio Suárez, quien en varios filmes se sirve de una estructura cíclica para iniciarlos y cerrarlos con las mismas imágenes. »²

¹ Edgar Morin, *Les Stars*, p. 39.

² « Celle-ci possède le sémantisme du temps qui articule le film sur un mode polysémique, car si elle fonctionne comme la mort dans la séquence finale, elle représente aussi la vie dans la scène initiale, dans laquelle les paroles, que le narrateur prononce pour situer les mots de l'histoire, se superposent à la même image de la lagune par laquelle se termine le films. Ceci est l'indice, non seulement, du cycle vie/ mort de Don Juan, toujours prêt à ressusciter comme légende, mais aussi de l'idiolecte de Suarez lui-même, qui dans plusieurs films se sert d'une structure cyclique pour les commencer et les terminer sur les mêmes images. » Luis Miguel Fernández, chapitre

En somme, la vitalité du mythe réside peut-être dans cette capacité à se régénérer même lorsque certaines versions en modifient fondamentalement le sens et semblent l'éloigner irrémédiablement de son canevas initial. Ainsi, au cinéma plus qu'ailleurs, le mythe de Don Juan a la singularité de se nourrir des nombreuses parodies dont il fait l'objet, au lieu de les subir. Ce sont ces versions parodiques et réflexives qui vont nous intéresser dans une seconde partie.

2. Vers une démythification : distance, réflexivité et parodie.

Si l'on considère la postérité cinématographique du mythe de Don Juan, un constat se fait jour : parmi le nombre limité de films qui reprennent le séducteur mythique, la majorité lui réserve un traitement parodique ou, du moins, opère une certaine mise à distance. De plus, les cinéastes se plaisent à multiplier les mises en abyme : les films sur Don Juan ne semblent pas pouvoir dissocier la reprise du mythe d'une réflexion sur ce dernier, qui peut même devenir une réflexion sur le cinéma ou sur la création artistique dans leur ensemble. On peut donc dire qu'au cinéma, encore plus qu'ailleurs, le mythe paraît se définir comme métalangage¹. Dès lors, la dimension réflexive des films apparaît comme particulièrement riche de sens. Nous nous arrêterons sur cinq films qui mêlent dimension parodique, ou du moins, prise de distance ludique, et effets de mise en abyme : *La vie privée de Don Juan*, d'Alexandre Korda, *Les aventures de Don Juan* de Vincent Sherman, *Don Juan* de John Berry, *Don Juan mi querido fantasma* d'Antonio Mercero et *L'œil du Diable*, d'Ingmar Bergman. Puis nous envisagerons deux versions qui, tout en s'éloignant de la parodie, contiennent également une dimension spéculaire et proposent une réflexion sur le mythe et ses possibilités de survie au 20^{ème} siècle : *Don Juan de Marco* de Jérémy Leven et *Don Juan 73*, de Roger Vadim.

La vie privée de Don Juan d'Alexandre Korda, en 1934, offre un exemple intéressant de version parodique du mythe de Don Juan au cinéma. Le film se compose de deux parties, articulées autour d'une scène reprise, non au scénario mythique à proprement parler, mais à la

« cinéma », Luis Miguel Fernández, chapitre « cinéma », in *Don Juan Tenorio en la España del siglo 20*, dir. Ana Sofía Pérez Bustámante.

¹ Pour cette définition du mythe comme méta-langage, voir, notamment, Roland Barthes : « On le voit, il y a dans le mythe deux systèmes sémiologiques, dont l'un est déboîté par rapport à l'autre : un système linguistique, la langue (ou les modes de représentation qui lui sont assimilés), que j'appellerai *langage-objet*, parce qu'il est le langage dont le mythe se saisit pour construire son propre système ; et le mythe lui-même, que j'appellerai *méta-langage*, parce qu'il est une seconde langue, dans laquelle on parle de la première. » (*Mythologies*, éditions Seuil, collection Points Essais, 1957, p. 188)

légende de Miguel de Mañara : celle où le héros assiste à son propre enterrement. Cet épisode légendaire a été, comme nous l'avons vu, amalgamé, par certains écrivains, au mythe de Don Juan.¹ Or, Alexandre Korda va s'appuyer sur cette intertextualité pour modifier sensiblement le sens de la scène et en faire un élément central, dans la construction et la signification de son film. En effet, il ne s'agit pas, ici, d'une vision surnaturelle que le héros a de sa propre mort, propre à susciter la terreur et à le jeter dans la conversion et le repentir. Au contraire, l'enterrement qui se déroule sous ses yeux est une aubaine pour lui et doit lui apporter une nouvelle vie, à l'abri de ses créanciers et de sa femme Dolores qui le poursuit sans relâche, mais aussi à l'écart de toute célébrité. Ce désir d'en finir avec le succès et la renommée peut d'ailleurs être interprété comme un clin d'œil à l'adresse des dérives d'un mythe qui, à force de reprendre et questionner le héros, ont fini par le mettre à mal. On est donc plutôt du côté de la renaissance que de la mort. De plus, Don Juan est pris pour mort au terme d'une méprise qui a plutôt un effet de décalage comique par rapport aux éléments de la légende : c'est, en réalité, son imitateur qui a été tué et confondu avec lui.

Cet imitateur fonctionne comme un double parodique et ridicule du héros. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le cinéma exploite ce motif du double, qui connaîtra un succès considérable au 20^{ème} siècle, en particulier dans les versions romanesques du mythe. On trouve donc bien un nouveau rapprochement entre les transpositions cinématographiques et narratives du personnage de Don Juan.² La réaction du héros face à cette tentative d'imitation est celle du rejet le plus violent et Don Juan affirme même, à plus d'une reprise, son désir de tuer l'usurpateur. Ce dernier reprend exactement la stratégie donjuanesque auprès des femmes, ce que le cinéaste souligne par une scène de dédoublement où le montage alterné permet un va-et-vient entre Don Juan et son imitateur, tous deux en pleine scène de séduction et qui répètent, mot pour mot, les mêmes propos. Outre son intérêt cinématographique, ce passage en écho permet de discréditer l'imitateur puisque l'on note, chez Don Juan, un détachement ironique dans ses discours, tandis que son double s'illustre par sa gaucherie, sa maladresse et son emphase. Pourtant, en dépit des protestations indignées du héros qui insiste sur le fait qu'il ne peut y avoir qu'un seul Don Juan, il faut bien constater que les personnages féminins tombent indifféremment sous le charme du maître ou de l'élève... Ainsi, une jeune femme qui se rend au domicile de Don Juan mais qui rencontre le double, à la place du

¹ Cette question du croisement entre le mythe de Don Juan et le personnage historique de Don Miguel de Mañara a déjà été abordée plus haut dans notre étude (voir chapitre 1)

² Nous consacrerons un développement à cette question des doubles de Don Juan dans le chapitre 7, au moment d'aborder le passage du théâtre au roman.

véritable Don Juan, le prend immédiatement pour celui-ci, le qualifie d'irrésistible et de merveilleux et n'hésite pas à céder à ses avances. Le mari de cette même femme, surprenant, un peu plus tard dans le film, les deux amants chez lui, se laisse, lui aussi, leurrer puisqu'il déclare immédiatement : « je sais que vous allez me tuer », avant de dégainer son épée... et de, finalement, gagner le duel... Cette scène est révélatrice du côté prévisible et attendu du scénario mythique, avec lequel Alexandre Korda se plaît à jouer. Le cinéaste met, au bout du compte, en abyme le processus de mythification mais il le démonte et le pousse à ses extrêmes au point que, échappant au héros lui-même, le mythe bascule dans le cliché et le ridicule. On peut prendre comme image de ce côté ridicule le motif du balcon : Don Juan est montré à de nombreuses reprises escaladant adroitement les balcons, ce qui l'oppose à son rival qui, lui, s'illustre par sa gaucherie et qui tombe en descendant.

Le film se plaît ainsi à insérer tout un discours sur Don Juan et sur le mythe. Ainsi, dès l'ouverture, il est question de la célébrité du héros pour une « sérénade que tous ont repris en cœur ». Cette chanson peut être mise en parallèle avec le mythe que tous reprennent également. Il est aussi question d'une pièce de théâtre, « *Amours et vie de Don Juan* » et d'un « *Don Juan au harem* ». Le héros y est qualifié d'homme à « un million de maîtresses », ce qui souligne le processus d'amplification propre à la légende. Mais la principale mise en abyme est celle du roman que vendent les colporteurs et qui s'intitule justement « *La vie privée de Don Juan* », comme le film lui-même. Ce roman de colportage illustre comment la légende populaire s'approprie la vie du héros et sa mort, alors même que ce dernier est, en réalité, encore vivant. Ce type de littérature est dévalorisé : il multiplie les clichés et les ressorts dramatiques « bon marché ». Le film met même en abyme des scènes de réception du livre : les femmes sont plongées dans le roman et se pâment d'envie de rencontrer son héros, alors même qu'elles l'ont sous les yeux. Ainsi, face à l'une des lectrices, Don Juan parle de lui à la troisième personne, ce qui accentue le dédoublement, et déclare ressembler au séducteur mythique. Or, cette affirmation déclenche l'hilarité de la jeune femme qui se met à lire des passages du roman à haute voix, en ânonnant comme une écolière, pour finalement déduire que le pseudo capitaine Mariano n'a vraiment rien en commun avec Don Juan.

Les personnages féminins sont d'ailleurs globalement dévalorisés tout au long du film : outre leur goût pour la mauvaise littérature, elles apparaissent, par exemple, comme très influençables. En effet, la renommée du héros est telle qu'elles se jettent littéralement à son cou et multiplient les coquetteries pour le séduire. Elles ne sont donc plus du tout des victimes passives : elles se passent le mot de l'arrivée de Don Juan en ville et se préparent toutes,

même les plus âgées, à recevoir sa visite à leur balcon, ce qui ne manque pas de renforcer le côté parodique. Elles excusent d'ailleurs leurs avances en déclarant que, de toute façon, personne ne peut résister à Don Juan. Par exemple, c'est Antonita qui l'invite d'elle-même à lui rendre visite dans sa loge, ce qui renforce l'impression du séducteur de ne plus être, selon ses propres propos, « maître du jeu » avec les femmes. Celles-ci instrumentalisent le mythe pour excuser leurs écarts de conduite. Même l'épouse traditionnellement délaissée, nommée ici Dolores, inverse les rapports de domination puisqu'elle se venge de son mari en se jouant de lui, le harcèle, le poursuit sans relâche et, au bout du compte, obtient de lui qu'il accepte enfin l'état de mari, c'est-à-dire l'état qui est, par définition, incompatible avec l'existence de Don Juan. On peut noter que « mari » avait été employé comme insulte par le séducteur, face à un époux bafoué venu lui demander des comptes. Pour lui, accepter de devenir un mari équivaut à un meurtre symbolique de lui-même. En effet, il avoue à Dolores qu'il a toujours eu peur des femmes intelligentes car elles « matent les conquérants pour en faire des maris » mais que, désormais, il veut « tuer Don Juan » et ne plus être que le mari, ce qui lui vaut comme réponse de sa belle que les femmes veulent toutes quelque chose de plus qu'un mari : elles veulent toutes Don Juan, mais pour elles seules...

Les femmes sont donc toutes désireuses de s'accaparer le héros : ce sont elles qui vont au devant de lui et non plus lui qui doit les conquérir. Mais cet engouement qu'elles lui vouent, au point d'être en deuil, lors de son faux enterrement, simplement parce qu'elles ne l'ont pas connu, s'accompagne paradoxalement du désintérêt le plus total quand elles ne savent pas qu'il est Don Juan. Ainsi Rosita demande au capitaine Mariano des boucles d'oreille en cadeau pour ses bonnes grâces, ce qui équivaut à de la prostitution, tandis que son hôtesse le demande en mariage et lui fait des avances. On a donc une inversion de la demande en mariage, moment fort de la stratégie de séduction donjuanesque, mais cette demande est complètement dénuée de tout sentiment et présente, par excellence, les caractéristiques du mariage arrangé : « vous n'êtes pas fortuné, pas très beau, pas futé et plus très jeune mais vous m'aidez dans mes affaires. Nous serons très heureux, vous ferez un bon mari. »¹ Le héros perd ici toute dimension érotique, ce qui est aussi le cas lorsque la belle qu'il convoite l'utilise en réalité comme intermédiaire entre son jeune amant et elle. Elle l'assure de son amour et lui demande un baiser mais elle insiste bien sur le fait qu'elle ressent pour lui la

¹ Il sera intéressant de comparer cette évolution des personnages féminins, par rapport au scénario mythique, dans le film d'Alexandre Korda, à leur traitement dans les réécritures théâtrales et romanesques du mythe, au 20^{ème} siècle, que nous aurons l'occasion d'étudier au chapitre 5, consacré, justement, à ces nouvelles figures féminines..

tendresse d'une fille envers son père... Le voyant apparaître à son balcon, elle déclare d'ailleurs : « vous parlez comme feu mon père. Il aurait à peu près votre âge mais n'aurait pas grimpé jusqu'ici. Vous avez une santé incroyable ! »

Cette réplique nous mène à un dernier aspect de la parodie dans le film : le vieillissement du héros. Ce motif de l'âge est associé à des remarques récurrentes sur la santé de Don Juan. Ainsi, son médecin, à qui il ne veut d'ailleurs pas dire son âge, lui fait passer un examen complet et se contente de lui demander de réduire son « nombre de balcons par jour », tout en soulignant qu'il a un fond de santé admirable. Si les réflexions sur le fait que le séducteur n'est plus tout jeune se multiplient dans la bouche des personnages féminins, Leporello, lui, ne se contente pas de constater la dégradation physique de son maître : il le pousse sans cesse à se reprendre en main. Par exemple, il surveille drastiquement son alimentation et le met au régime, en déclarant que sa ligne est son seul atout. Par ailleurs, il l'incite à renoncer à sa carrière de séducteur pour laisser une image de lui sans rides et sans cheveux blancs mais, lorsqu'il veut reprendre son identité de Don Juan, il fait tout pour l'aider à se reprendre en main : régime, abdominaux, course à pied...

On a ici une innovation avec une image très moderne du héros mythique et surtout une mise en valeur du corps, du physique, qui tendrait à suggérer que, désormais, l'homme doit faire attention à son corps, se soucier de son apparence... premier pas peut-être sur la voix qui mène à l'homme objet... C'est d'ailleurs sur le physique que l'on juge Don Juan lorsqu'il veut reprendre son identité : interrompant la pièce qui est censée représenter sa vie et qu'il trouve absurde, le héros monte sur scène et attaque l'auteur, à qui il reproche d'avoir avili son personnage. Or, on ne le reconnaît pas et on l'accuse même de ne pas se connaître lui-même : « Don Juan était beaucoup plus grand, beaucoup plus jeune, et il avait les yeux bleus. » Il semblerait que le héros vieillissant ne puisse plus conserver sa place et c'est peut-être cette absence de reconnaissance qui remplace le châtement car le film occulte, par ailleurs, toute la dimension surnaturelle du mythe¹. En plus d'être lui-même détrôné de sa place au sein de sa propre légende, il est exposé à toutes les tentatives d'usurpation : on apprend que vingt-trois hommes se sont faits passer pour lui depuis sa fausse mort, que « tout le monde est Don Juan quand les corridas ont commencé à Séville et que le vin coule à flot » et qu'« il y a des femmes qui voient Don Juan dans chaque homme ». C'est un dur retour à la réalité pour celui

¹ Le 20^{ème} siècle se plaît, d'une façon générale, à gommer la dimension surnaturelle du châtement et à jouer sur ce motif du vieillissement du héros, comme nous aurons l'occasion de le voir dans le chapitre 8, consacré à l'euphémisation du châtement et dans le chapitre 9, concernant la déconstruction du mythe. En effet, ces deux chapitres aborderont, au travers des œuvres littéraires de notre corpus, ces deux tendances fondamentales des réécritures contemporaines du mythe.

qui déclarait à Leporello lors de ses fausses funérailles, sur un ton quasi prophétique et en convoquant la référence au Christ : « au vu de mon enterrement, imagine mon retour. »

La vie privée de Don Juan condense donc certaines caractéristiques récurrentes du traitement cinématographique du héros mythique. On y retrouve la présence d'une intertextualité traitée sur le mode ludique, une défiance à l'égard du surnaturel et une dimension parodique très marquée.

Vincent Sherman illustre, avec *Les aventures de Don Juan*, certains de ces aspects mais la parodie se trouve atténuée, pour laisser la place à une distance amusée, mais relativement indulgente, envers le mythe et le personnage de Don Juan. L'atténuation de la visée parodique est, principalement, due à la valorisation évidente du héros. Ce dernier est, d'ailleurs, interprété par Errol Flynn, figure marquante du cinéma de cette époque, et la star ne manque pas de faire rejaillir son aura sur le rôle. Florence Bernard de Courville remarque, en effet, que la star est un être paradoxal, dont les rôles sont toujours choisis « en fonction de ce qu'elle est », contrairement aux personnages de théâtre, « qui existent indépendamment de ceux qui les incarnent ». Au contraire, comme elle le remarque :

« Au cinéma, il est impossible (...) d'opérer une distinction réelle entre le « personnage » cinématographique et la star, l'acteur. La star coïncide absolument avec son personnage. Le personnage se confond avec elle et derrière cette identification, c'est la star qui apparaît comme telle. (...) La star n'est que l'exemplaire d'elle-même, elle se dédouble dans tous les corps qu'on lui fait porter. »¹

Cette influence est, d'ailleurs, réciproque et Michel Berveiller remarque que l'acteur australien offre un exemple de ce qu'il appelle « l'homme donjuanisé par le cinéma »² Le personnage de Don Juan continue à imprégner l'homme, au point de ne plus pouvoir dissocier l'un de l'autre. Les propos de la star, rapportés par Michel Berveiller, viennent conforter cette impression :

« Dans la vie comme à l'écran j'ai joué le *Don Juan moderne* ; le sabre dans une main, la jarretière dans l'autre, je n'ai pas cessé de me bagarrer ou de faire l'homme à femmes. Mais ce n'était pas seulement par jeu (*not just playing*) ; mes bagarres, en particulier, n'étaient pas toujours pour la firme. »³

Le charisme d'Errol Flynn s'ajoute ainsi à celui de Don Juan et même dans les scènes les plus caricaturales, ce dernier ne se départit pas d'une certaine prestance : surpris par le mari de Catherine, dans la chambre de cette dernière, il conserve suffisamment de sang froid pour

¹ Florence Bernard de Courville, *Le double cinématographique. Mimèsis et cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2011, p.208-209.

² Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p.219

³ Ibid., p.218

prodiguer, aux deux époux, quelques conseils sur l'amour conjugal et s'improviser thérapeute de couple. Mais cette digression comique ne se substitue pas, pour autant, à la scène attendue du duel. Le cinéma offre même de nouvelles possibilités techniques au développement de ce motif : l'affrontement entre les deux hommes se prolonge par une course poursuite à cheval, la musique venant appuyer l'action et placer d'emblée le film dans un genre cinématographique bien déterminé : celui du film de cape et d'épée.

Ce duel, dès les premières minutes du film, est d'autant plus important qu'il introduit l'un des éléments fondamentaux du scénario mythique : le meurtre du Commandeur. Rappelons d'ailleurs que certains auteurs ont, dans leurs réécritures littéraires du mythe de Don Juan, déjà proposé un tel glissement, visant à faire du Commandeur non plus le père mais l'époux d'Anna¹. Le spectateur peut s'attendre, par conséquent, à ce que l'intervention du mari s'achève par la mort de ce dernier. La scène apporte donc, outre son côté caricatural, presque vaudevillesque, un plaisir de reconnaissance et joue avec les attentes puisque, à son issue, personne ne meurt.

Cet effet est d'autant plus appuyé que l'épisode est redoublé, dans la deuxième partie du film, qui se déroule à Madrid. Les similitudes entre les deux scènes sont nombreuses. Dans un cas comme dans l'autre, les figures féminines sont ambiguës. Aucune des deux n'a jugé bon de dire à Don Juan qu'elle était engagée envers un autre homme (mariée pour la première, fiancée pour la seconde). Cette évolution confirme le changement de statut des femmes, au sein du scénario mythique : ces dernières deviennent, tout comme dans le film d'Alexandre Korda, entreprenantes et ce sont elles qui mentent et trompent le héros. Don Juan fait, lui-même, le constat de cette instrumentalisation par les femmes, puisqu'il déclare être « ravi d'être utile ». L'arrivée inopinée du fiancé donne lieu à un nouveau duel, ce qui plonge, une fois de plus, le spectateur dans l'attente du fameux meurtre. Mais la portée comique est renforcée, non seulement, par la répétition, mais aussi par le fait que Don Juan n'a fait que répondre, un peu à contrecœur d'ailleurs, aux avances d'Elena, et qu'il s'apprêtait, justement à partir. Tout comme dans la première scène, il fait donc tout pour éviter le combat et ne se bat, en ultime recours, que sous la contrainte. Peut-être ne peut-il, tout simplement, pas échapper aux exigences, cumulées, du scénario mythique (omniprésent dans l'esprit du spectateur) et des codes du film d'aventures et de cape et d'épée.

Ce côté très convenu des scènes de batailles est, d'ailleurs, appuyé par un leitmotiv musical, qui introduit une certaine distance. Ces combats sont effectivement accompagnés

¹ C'est, notamment, le cas d'Alexandre Pouchkine, dans *L'Invité de Pierre* (1830).

d'une musique un peu caricaturale, qui les dédramatise, au lieu de renforcer la tension et le suspense. Cela rend d'autant plus significatif le changement de tonalité, qui intervient pour le dernier combat.

En effet, la dernière bataille menée par Don Juan est, contrairement aux duels burlesques et parodiques évoqués précédemment, clairement parée d'une dimension épique. Il n'y est plus question de rivalité amoureuse mais de la restauration de l'autorité du roi et de la reine d'Espagne, trahis par le favori du souverain : le duc de Lorca. Le changement dans la musique vient appuyer cette transformation héroïque du personnage de Don Juan. Celui qui déclarait ne pas comprendre que l'on puisse se battre pour une terre prend ainsi les armes pour défendre son roi et son pays¹.

Cette transfiguration du héros, dont la métamorphose est sans cesse rappelée, dans la seconde partie du film, n'est pas sans rappeler la dérive du mythe, sous l'influence de la légende de Don Miguel de Mañara, au 19^{ème} siècle. Cette interprétation est confirmée par le patronyme de Maraña, choisi par Vincent Sherman, et qui est bien celui des versions romantiques du scénario mythique, notamment celles de Prosper Mérimée et d'Alexandre Dumas. L'influence du romantisme est, d'ailleurs, patente dans le film : le héros change radicalement mais sa conversion n'a rien de religieux, puisqu'elle est liée à l'amour qu'il voue à la reine Catherine, à qui il a juré loyauté et sincérité. Le motif de la quête de l'amour absolu est donc repris et amplifié : Don Juan est, lui-même, surpris d'avouer qu'il a, peut-être, enfin trouvé ce qu'il a toujours cherché et les mouvements de caméras avec, notamment, les gros plans sur le visage de la reine, afin de mieux mettre en valeur les sentiments qui se font jour et évoluent en elle, sont la preuve des ressources dont dispose le cinéma pour appuyer cette relecture romantique du mythe et pour suggérer, sans rien affirmer, que cet amour est partagé. En défendant le roi, Don Juan continue donc bien, conformément à ses idéaux, à se battre pour ce qui, à ses yeux, est la seule chose importante : la beauté d'une femme.

Cet engagement loyal envers son souverain s'accorde à la dimension chevaleresque que le cinéaste cherche à introduire dans le mythe. V. Magnier remarque, à cet effet, qu'il y a un peu de D'Artagnan, dans cette lutte du héros contre le traître qui veut usurper l'autorité royale. La référence au roman d'Alexandre Dumas est, d'ailleurs, complétée par un autre écho, emprunté, lui aussi, à la littérature du 19^{ème} siècle : le drame romantique de Victor Hugo, *Ruy Blas*. De fait, Don Juan se trouve tiraillé entre le respect et la loyauté qu'il voue à la reine et

¹ Cette incapacité de Don Juan à défendre une cause autre que son plaisir personnel était déjà évoquée dans la pièce d'Edmond Rostand, puisque le héros avoue au diable : « Je ne peux plus songer à servir une cause tant qu'une épaule est blonde et qu'une gorge est rose ! » (Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan*, p.135)

son amour pour elle. Pourrait-il alors reprendre à son compte la définition du personnage hugolien et se revendiquer « ver de terre amoureux d'une étoile » ?¹

Cette image est certes bien éloignée du mythe initial. Il semblerait, finalement, qu'il ne subsiste du Don Juan mythique, dans le film, qu'une réputation. Ce motif de la réputation est, en effet, un élément majeur de l'adaptation de Vincent Sherman, ce qui rappelle, une fois encore, la version d'Alexandre Korda et confirme l'idée selon laquelle travailler sur Don Juan revient à prendre en compte tout un intertexte implicite, qui accompagne le héros et dont il est, désormais, impossible de faire abstraction.

La mauvaise réputation dont Don Juan pâtit, aussi bien en Espagne qu'à l'étranger, est sans cesse réaffirmée. Elle est, tout d'abord, l'un des ressorts du comique. Après avoir fui le mari de Catherine et ses sbires, Don Juan n'hésite pas à usurper l'identité du Duc de Cordoba et à se préparer à épouser, en son nom, Diane. Ce mariage arrangé est d'autant plus important qu'il doit amener la paix entre l'Espagne et l'Angleterre. Démasqué, le héros est contraint d'avouer sa véritable identité, ce qui suscite l'effroi du père de Diane : « nous sommes perdus ! » Quant au Duc de Cordoba, il qualifie Don Juan de « honte de l'Espagne ». Seule la jeune femme reste impassible : elle demande au Duc d'arrêter d'être « si espagnol », ce qui introduit une distance critique au sein de la scène. Finalement, Diane est la seule à ne pas être effrayée devant Don Juan, et pour cause : elle l'a immédiatement reconnue, étant donné qu'il l'a déjà séduite. On remarque, une fois de plus, l'ambiguïté des figures féminines.

Ce jeu de méprise sur l'identité donjuanesque est redoublé, lui aussi, dans la seconde partie du film. A son arrivée à Madrid, Don Juan, déguisé pour voyager incognito, est témoin, dans une auberge des propos tenus à son égard, et de la façon dont il fait trembler les parents, pour l'honneur de leurs filles et de leurs familles. Le quiproquo est, à nouveau, l'occasion d'introduire le registre comique au sein du film : au héros qui demande si Don Juan a la peste, la femme de l'aubergiste répond qu'il est la peste, s'appuyant, une fois de plus, sur la réputation.

La dimension comique est accentuée par la chute de la scène : Don Juan intervient pour défendre les hommes de l'auberge, face aux soldats venus les enrôler de force. Contraint de révéler alors son nom, il déclenche un complet retournement de situation : la tenancière de l'auberge, qui tenait sa fille cachée, est la première à la prier d'aller, elle-même, servir Don

¹V. Magnier, dans son analyse du film, reprend, lui aussi, le célèbre vers hugolien et répond par l'affirmative à cette interrogation, puisqu'il voit dans le Don Juan mis en scène par Vincent Sherman le « représentant de deux lignées. Ver de terre amoureux d'une étoile, il est du sang de Ruy Blas, et s'oppose comme d'Artagnan à une dangereuse éminence grise et à ses sbires. » (article « cinéma », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.192)

Juan, que l'on voit, dans un dernier plan, à la fin de la séquence, entouré de femmes, béates d'admiration devant lui.

Son arrivée à la cour confirme à Don Juan que, n'importe où qu'il aille, il est, inmanquablement, précédé par sa réputation. Aux attaques du Duc de Lorca, il répond, d'ailleurs, par l'ironie : « Payez-vous pour répandre le bruit de vos conquêtes ?

- Non, c'est un service qui m'est rendu à titre gracieux ». Pourtant, derrière cette assurance, on décèle, tout au long du film, une lassitude, chez le héros. En Angleterre, déjà, il déclare, au comte de Polan, souffrir de l'image qui le suit partout. Mais c'est surtout après sa rencontre avec la reine que son désir de s'affranchir de sa réputation s'affirme le plus nettement.

S'il semble, pendant quelques temps, y parvenir aux yeux de la reine Marguerite, la soudaine fréquentation de la salle d'escrime, où il est devenu maître d'armes, par toutes les jolies femmes de la noblesse madrilène, laisse des doutes, quant à la possibilité d'un tel changement.

Ce motif de la réputation est d'autant plus important qu'il subsiste, en définitive, dans le film, bien peu d'éléments appartenant au scénario mythique et la transformation du héros est si radicale qu'on pourrait finir par oublier qu'il s'agit de Don Juan, si les autres personnages ne venaient pas, sans cesse, nous rappeler les données du mythe. L'intrigue politique prend, en effet, complètement le pas sur les exploits amoureux du personnage.

Pourtant, cette métamorphose est ambivalente : la bravoure de Don Juan et sa loyauté au couple royal sont-elles entièrement motivées par son sens du devoir ou ne sont-elles que sa façon d'exprimer l'amour inconditionnel qu'il voue à la reine ? Si la conversion n'a plus rien de religieux, le changement opéré, en lui, par l'amour, est tout aussi spectaculaire. Face à la reine qui cède, enfin, à la passion qu'il lui inspire, Don Juan choisit le devoir et le renoncement, ce qui, dans son cas, est le comble de l'héroïsme, comme il l'explique à Marguerite : s'il est facile, par les armes, de devenir un héros, il est beaucoup plus difficile de renoncer à la femme qu'on aime mais qu'on n'aura jamais. Le séducteur mythique semble avoir définitivement changé.

La scène s'accompagne d'une réflexion sur le mythe et sur sa survie : à Don Juan, qui déclare qu'il finira « dans l'oubli, comme la plupart des légendes », la reine réplique qu'il ne sera jamais oublié car il a redonné vie à Madrid et fait battre les cœurs. Le regard porté par Vincent Sherman sur le héros mythique semble donc résolument positif. La musique qui accompagne cette dernière entrevue contribue à cette valorisation et appuie l'idée du triomphe d'un amour absolu et pur, aboutissement de la quête donjuanesque.

Pourtant, l'épilogue jette le doute sur cette interprétation romantique du mythe. Après avoir annoncé son désir de reprendre des études à Lisbonne, afin d'écrire ses mémoires et de mener une vie paisible, sans romances, le héros choisit, finalement, de suivre le carrosse d'une jolie femme, sur la route de Barcelone. La fin est ouverte et Don Juan repart pour de nouvelles aventures, après avoir déclaré à Leporello qu'il y a « un peu de Don Juan en tout homme » mais qu'étant, lui-même, Don Juan, il y en a encore plus en lui... C'est donc sur une pirouette que s'achève le film, un clin d'œil amusé, mais relativement tendre, du cinéaste, à son personnage.

Les aventures de Don Juan confirment, en somme, deux caractéristiques fondamentales du traitement cinématographique du scénario donjuanesque. On y retrouve, tout d'abord, la permanente dimension réflexive : le film joue avec les attentes du spectateur et fait, sans cesse, allusion à l'histoire du mythe, à sa postérité et à son devenir. Don Juan, lui-même, fait preuve de distance critique, à l'égard de lui-même et de sa propre légende. Par ailleurs, le caractère syncrétique de cette version est évident : il ne s'agit pas de la transposition, au cinéma, d'un *Don Juan*, en particulier, mais bien, plutôt, d'un amalgame entre diverses réécritures du mythe, dont certaines sont, simplement, prétexte à de subtiles allusions¹. La statue du Commandeur est, ainsi, discrètement évoquée, grâce à la présence, dans le hall où se tient le dernier combat, contre le duc de Lorca, d'une autre statue : celle du Cid Campeador. Le syncrétisme est évident, ici, et rappelle que Don Juan se place dans la lignée des grandes figures héroïques de l'Espagne. Mais la fonction de la statue est inversée : elle n'est plus annonciatrice de mort mais de victoire. Quant à la liste donjuanesque, elle est, elle aussi, mentionnée, mais pour mieux être mise à distance. Don Juan en fait la demande à Leporello, afin de compenser son manque de mémoire, mais le valet refuse de se charger d'une telle entreprise, du moins dans l'immédiat. La question est, à nouveau, soulevée lorsque le héros formule le projet d'écrire ses mémoires, idée que le héros abandonne aussitôt, pour suivre la première jolie femme rencontrée...

Cette façon de procéder semble récurrente, dans les adaptations cinématographiques : les jeux d'échos et d'allusions permettent de cultiver le plaisir de la reconnaissance, tout en offrant, aux cinéastes, une grande marge de liberté, permettant de renouveler le canevas

¹ V. Magnier, remarque, notamment, que le personnage de Vincent Sherman « garde cependant de Tirso le goût de l'usurpation d'identité, et relève comme le *burlador* la faiblesse du pouvoir royal. Il conserve du héros de Lenau les talents du séducteur-bretteur, et même le mépris de la chasse. Il a déjà certains traits du séducteur malgré lui de Max Firsich. Donnant au pauvre sans un mot, il se distingue du libertin de Molière, mais en le rappelant à l'esprit. A travers ses références multiples, ce film non dénué d'humour entretient un dialogue avec plusieurs des versions les plus célèbres du mythe. » (V. Magnier, art. cit. p.192)

mythique, par l'ajout d'éléments nouveaux, plus ou moins fantaisistes. Ainsi, le film de John Berry, *Don Juan*, associe un traitement résolument comique avec la thématique du double. Le regard distancié et amusé, porté par le cinéaste sur le mythe et sur le personnage de Don Juan, s'accompagne également d'une dimension réflexive. Cet aspect, que nous avons eu l'occasion de relever dans la plupart des adaptations précédemment étudiées, tendrait à confirmer que la relecture cinématographique du scénario mythique se doit d'inclure une réflexion sur le mythe lui-même, sur sa postérité et sur la façon dont il hante l'imaginaire collectif. Le traitement du temps est donc particulièrement intéressant dans ces films. En choisissant de représenter Don Juan mais en le confrontant, simultanément, à sa propre légende, les cinéastes mêlent deux perspectives temporelles : celle du mythe en train de se constituer et sa rencontre avec la version déjà constituée de ce même mythe, telle qu'elle nous est parvenue, au travers, justement, de ses différentes réécritures artistiques. Cet anachronisme peut être résolu de différentes manières : si Antonio Mercero utilise un ingrédient surnaturel, la résurrection, pour mettre Don Juan en présence de ce que l'histoire et la littérature ont fait de lui¹, John Berry, plus proche en cela de Vincent Sherman, insiste plutôt sur la réputation donjuanesque. En effet, c'est la vox populi, la rumeur, qui apparaît, dans ces deux versions, comme le premier vecteur de la cristallisation mythique, comme le suggère l'ouverture du film de John Berry : « Déjà de son vivant il était légendaire. On portait à la scène tous ses exploits. » Ce stratagème a, par ailleurs, pour effet de donner une épaisseur historique à Don Juan : il n'est plus un personnage littéraire, créé de toutes pièces par Tirso de Molina, mais bien un homme dont le vécu a inspiré, par la suite, les artistes et les imitateurs. Cette idée est encore renforcée par le fait que le film s'ouvre sur une représentation de théâtre de rue qui met en abyme les aventures de Don Juan, pour bien souligner son appropriation dans la culture populaire. Le fait que les acteurs soient, par la suite, chassés parce qu'ils répandent la « légende impure de Don Juan » et « corrompent la santé morale de la population » montre le double regard porté sur le héros mythique : ce dernier est, à la fois, poursuivi par la haine et la colère des maris et des hommes outragés, mais il est, également, objet de désir et d'admiration pour les femmes et les jeunes filles.

Mais cette première phrase pose également un autre élément essentiel du film : elle est prononcée en voix off par un narrateur qui n'est autre que Sganarelle. Or, ce procédé est un mode d'accès à l'intériorité du personnage, qui lui donne, de fait, une importance, et même une certaine supériorité, sur son maître. Ce décentrement de l'intérêt vers le valet, interprété

¹ Voir ci-dessous l'analyse du film d'Antonio Mercero, *Don Juan mi querido fantasma*.

par Fernandel, n'est pas sans rappeler certaines réécritures littéraires du mythe, plus particulièrement la pièce d'Henri de Régnier, *Les scrupules de Sganarelle*. Si ce choix ôte un peu de son importance à Don Juan, il contribue aussi à placer immédiatement le film dans le genre de la comédie. Les rapports entre maître et valet diffèrent des attentes liées au canevas mythique : le motif du Catalogue est bien présent mais Sganarelle se permet d'émettre des jugements sur les actions de Don Juan et ce dernier se laisse tancer, sans s'irriter, ce qui l'éloigne fortement du Dom Juan de Molière, par exemple.

L'intrigue du film est, à première vue, tout à fait conforme au canevas mythique : Don Juan veut séduire la fille de son ami, le Gouverneur de Tolède, Doña Inès, au mariage de laquelle il est invité. Son amour et son acharnement à conquérir ses faveurs sont renforcés par le fait qu'elle est la seule femme qui lui résiste. Mais le déroulement de cette entreprise échappe très vite aux attentes. Don Juan est joué par ses ennemis puisqu'une comédienne prend la place de Doña Inès, pour l'attirer dans un guet apens. On a donc un déplacement total du motif du travestissement et du changement d'identité : ce n'est plus Don Juan qui multiplie les déguisements pour mieux tromper et parvenir à ses fins, son stratagème se retourne, cette fois-ci, contre lui. L'aventure est également l'occasion de confirmer la valorisation dont Sganarelle fait l'objet. C'est, en effet, ce dernier qui vole au secours de la belle, acte de bravoure encore mis en valeur par une musique épique, qui a pour but de renforcer la tension dramatique. Néanmoins, le valet ne se départit jamais de la tonalité comique, attachée à sa personne, comme le confirme sa chute de cheval. Mais l'intervention de Sganarelle est surtout l'occasion d'instaurer une nouvelle confusion et un nouveau jeu sur le double. La fausse Doña Inès prend le valet pour le maître et Sganarelle se laisse prendre au jeu de la galanterie, ce qui permet d'introduire une dimension parodique et caricaturale, notamment au niveau des compliments échangés. Cependant, la jeune femme avoue vite sa véritable identité et se présente comme la Seranilla, comédienne de professions. Mais cette scène de reconnaissance est tronquée puisque Sganarelle choisit, finalement, de son côté, d'entretenir la méprise, soulignant ce que tout homme a à gagner, auprès d'une femme, en se faisant passer pour Don Juan.

Ce motif de l'usurpation d'identité est, de fait, le ressort central du film : Sganarelle tire Don Juan d'affaire en se faisant passer pour lui et en l'accusant d'avoir volé son identité, ce qui a pour effet de déjouer les plans de ses ennemis. Le côté comique est, une fois de plus, mis en avant : Sganarelle exagère l'arrogance donjuanesque en entrant directement à cheval dans la salle du palais et suscite des commentaires flatteurs sur « toute la noblesse du monde »

que sa personne dégage, tandis que l'on déclare, au sujet du véritable Don Juan, que « la roture éclate sur son visage. L'inversion des rôles est d'autant plus totale que Sganarelle choisit de faire de Don Juan son domestique.

Pourtant, la suprématie du valet n'est pas complète et Don Juan sait, lui aussi, tirer avantage de la situation. En effet, il réalise que si Doña Inès le prend pour un valet, elle l'aimera pour lui-même et non plus pour son rang ou sa réputation. Cette idée est intéressante car elle invite à se demander si le héros mythique n'est pas, en définitive, prisonnier de son image et si cette dernière n'est pas un obstacle, dès lors qu'il voudrait éprouver un amour sincère. Les limites de la réputation donjuanesque sont, d'ailleurs, évoquées par la suite puisque Don Juan répond, à Sganarelle qui s'inquiète d'être démasqué par l'une des mille et deux femmes séduites par son maître, « elles ne m'ont jamais vu. Elles n'ont aimé qu'un nom. Ce nom tu l'as, sois un peu légendaire. » La question posée par le film serait donc peut-être : Don Juan n'est-il qu'un nom, qu'une enveloppe vide, et tout homme peut-il devenir Don Juan s'il sait jouer avec sa réputation et devenir « légendaire » ? La devise donnée par le héros s'apparente fort à une recette qui permettrait de « donjuaniser » le premier venu : prestance, élégance, arrogance, insolence. De même, les femmes qui entourent Sganarelle mais le prennent pour Don Juan lui demandent quel est le secret de ses succès, ce qui confirme l'idée qu'il existerait une technique donjuanesque, une méthode pour devenir Don Juan. Ces femmes succombent donc au séducteur, avant tout, pour son prestige et sa renommée. Au contraire, le vrai Don Juan, débarrassé de son nom, parvient à faire naître, chez Doña Inès, une inclination véritable, mise en valeur par le gros plan sur le visage de la jeune femme.

En définitive, le Don Juan de John Berry semble dépourvu de cynisme et ne demande qu'à être aimé pour lui-même. Il se rapproche, en cela, de Sganarelle qui, pour sa part, ne profite pas du déguisement pour abuser les femmes mais ne cherche qu'à gagner l'amour de la Seranilla. Il cause d'ailleurs un scandale en invitant la comédienne à danser, au lieu de faire honneur aux grandes dames présentes au bal, impolitesse qu'il retourne de façon diplomatique, en prétendant ne pas pouvoir se résigner à choisir entre tant de si nobles cavalières. Le nom de Don Juan lui apparaît même comme un obstacle à la sincérité de ses sentiments pour l'actrice et il essaie, sans trahir son secret, de se détacher à tout prix de la réputation donjuanesque : « Don Juan et moi ce n'est pas la même chose ». Cette phrase est intéressante puisque le nom propre désigne surtout l'image attachée au héros, sa légende, et c'est bien dans ce sens que l'interprète Seranilla, puisqu'elle lui répond : « vous n'êtes pas ce

que l'on croit ». Être Don Juan faciliterait donc la conquête amoureuse mais serait, en même temps, une entrave à la construction d'un amour durable.

Cette réflexion entre l'être et le paraître est d'autant plus présente que certains personnages sont, comme nous l'avons vu, des comédiens, qu'il y a une mise en abyme du théâtre dès le début du film et que, d'une certaine façon, Don Juan et Sganarelle sont, eux aussi, des acteurs (le valet avoue même clairement à Seranilla qu'il « joue un rôle »). L'omniprésence de la théâtralité permet de multiplier les jeux de méprise et de renforcer le questionnement sur l'identité : c'est par le théâtre et les représentations qu'elle a données que la Seranilla croit connaître Don Juan et pouvoir le définir. Elle reste sceptique face à Sganarelle car Don Juan l'a aimé et quitté cent fois sur scène, comment croire, alors, que la comédie ne se finira pas comme d'habitude ? Le héros est bien prisonnier de sa propre légende et la contrepartie de celui qui veut jouer son rôle est de ne pouvoir faire croire en sa fidélité et en la sincérité de son attachement. Le personnage de Sganarelle pose aussi, dans le film, la question de la distanciation : Don Juan lui reproche de trop croire à son personnage, c'est-à-dire de ne pas maintenir de distance avec son rôle. Pour lui, le valet ne pourra jamais être aimé pour lui-même par Seranilla : « C'est moi qu'elle attend. Elle n'attend pas un homme. Elle attend un nom. Elle attend une légende. Elle attend Don Juan. » Derrière l'arrogance de ce constat, se cache peut-être aussi une prise de conscience plus amère : qu'est-ce que les femmes cherchent véritablement en succombant à Don Juan ? Le séducteur est, en réalité, réduit à une certaine passivité puisqu'il n'est pas vraiment aimé pour lui-même mais bien plutôt pour son nom et pour sa légende¹... Cette réflexivité permanente est tout à fait caractéristique du 20^{ème} siècle et omniprésente, comme nous avons pu le constater, dans les relectures cinématographiques du mythe. Le film s'intéresse plus, au bout du compte, à la façon dont la cristallisation mythique s'est opérée et aux enjeux de cette mythification du personnage donjuanesque qu'à la progression de l'action dramatique à proprement parler.

L'inversion des rôles entre maître et valet fait aussi émerger plusieurs questions. Tout d'abord, Sganarelle s'émancipe de l'emprise de Don Juan et devient un personnage essentiel de l'intrigue. C'est lui qui refuse de quitter le palais du Gouverneur de Tolède, où il est retenu par l'amour, ce qui redouble la scène initiale où Don Juan, contre toute prudence et en dépit des avertissements de son valet, veut demeurer à Tolède pour séduire Doña Inès. Cette révolte

¹ Cette idée d'une passivité du héros et d'une volonté des femmes de se laisser séduire par Don Juan parce que, justement, il est Don Juan, se retrouve dans plusieurs réécritures littéraires contemporaines du mythe. Nous pouvons prendre l'exemple de la pièce d'Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan*, dans laquelle les anciennes victimes du séducteur avouent avoir voulu, au moins une fois dans leur vie, « s'offrir » Don Juan.

est confirmée par les jugements qu'il ose porter sur son maître, à qui il reproche de n'avoir jamais aimé et de s'être contenté de collectionner les femmes. Mais l'échange d'identité est surtout l'occasion de se demander comment le cinéma peut entretenir une telle méprise entre deux personnages, alors que nous sommes, en tant que spectateurs, sans cesse confrontés au physique des acteurs. En effet, les conventions théâtrales permettent une grande simplicité au niveau des artifices employés. Une cape suffit à dissimuler le visage de Don Juan et ce dernier peut, à la faveur de la nuit, usurper l'identité de n'importe quel autre personnage. Il n'en va pas de même dans le film, où l'échange de rôles dure beaucoup plus longtemps et se fait à visage découvert. Les ressorts trouvés par le cinéaste s'orientent résolument vers le comique. Ainsi, Doña Elvire, qui pourrait confondre les deux hommes, est myope et a oublié ses lunettes, ce qui fait d'elle un personnage ridicule et permet, par la même occasion, de maintenir l'équivoque.

Le traitement comique du mythe est, sans aucun doute, l'une des caractéristiques majeures de l'adaptation proposée par John Berry. La force du cinéaste est, justement, de ne pas desservir, pour autant, la portée réflexive du film et les considérations plus sérieuses, qu'il porte sur le mythe de Don Juan. Ce comique est surtout assumé par le personnage de Sganarelle mais affiche aussi une certaine irrévérence à l'égard du scénario mythique dans son ensemble. Ainsi, lorsqu'il part retrouver sa belle pendant la nuit, Sganarelle se trompe à plusieurs reprises d'échelle car Seranilla n'est pas la seule femme à avoir laissé pendre une échelle, dans l'espoir d'une visite de Don Juan. Cette évolution des personnages féminins, beaucoup plus entreprenants que dans les versions classiques du mythe, est récurrent au cinéma et, d'une manière générale, dans les réécritures contemporaines. Sganarelle est donc poursuivi par les ardeurs de toutes les femmes du palais et accumule les maladresses, ce qui renforce la dimension comique et parodique : par exemple, il trébuche dans la chambre de Doña Inès et tombe sur le piano, alors qu'il est sur le point de se retirer, à un moment où l'intensité dramatique est à son comble. Le valet est, à nouveau, victime de la réputation de son maître : il se doit d'être brave, même si c'est contre sa nature, car « Don Juan ne recule devant rien ». De même, il doit rendre des comptes à l'ensemble des maris offensés, venus lui demander raison.

Cette scène de duel est proprement parodique. En effet, elle fait partie des invariants du scénario mythique et, à ce titre, on s'attend à la voir s'achever par un meurtre. Notons, au passage, que, lors de la soirée au palais du Gouverneur de Tolède, on remarque déjà un autre clin d'œil au dénouement du mythe, à travers la présence d'une statue, qui fait immédiatement

émerger le souvenir de l'Invité de Pierre et réactive les attentes liées au canevas donjuanesque. Cependant, c'est dans cet épisode du duel que l'on peut enfin mesurer ce qui oppose Sganarelle à Don Juan. A la bravoure de son maître, le valet substitue la ruse : il laisse les maris se battre entre eux pour savoir qui se battra en premier avec lui, et parvient, ainsi, à tirer parti de la situation en éliminant un à un ses poursuivants. Mais ce subterfuge n'exclut pas la présence, dans le film, d'un autre élément essentiel du scénario mythique : le châtiment. Sganarelle est, en effet, accusé du meurtre des dix-neuf gentilshommes et condamné à être brûlé vif. La justice séculaire vient remplacer ici la justice divine et surnaturelle.

La condamnation de Sganarelle le place face à un dilemme cornélien et tragique : avouer qu'il n'est pas Don Juan et perdre l'amour de Seranilla, tout en sauvant sa vie, ou rester Don Juan et mourir. Cette réflexion s'applique aussi au mythe dans son ensemble : le héros mythique doit être puni et mourir, sous peine d'affaiblir le canevas mythique et d'entraîner sa déconstruction. La scène de l'exécution, à laquelle assiste le vrai Don Juan, peut aussi rappeler la légende de Miguel de Mañara puisque c'est bien, d'une certaine façon, à sa propre mort, que le héros assiste, en vertu d'un procédé de dédoublement.

Mais l'appartenance du film au genre de la comédie implique un rebondissement pour sauver, en ultime recours, Sganarelle. Il est significatif de noter que ce sont les femmes qui empêchent le supplice. Après avoir pleuré le faux Don Juan et jeté des fleurs sur son passage, faisant de lui un véritable martyr, elles se révoltent et parviennent à lui éviter le bûcher. Bien entendu, le cinéma apporte à la scène une forte intensité dramatique puisque le suspense est accentué par les roulements de tambours et les effets de ralenti. Cette révolte est porteuse d'une complète réhabilitation du personnage de Don Juan : ce dernier devient le symbole de l'Amour et les femmes accusent Don Inigo, l'instigateur de sa condamnation, de vouloir « brûler l'amour qui nous rend toutes égales » car « c'est pour cette raison qu'il en a peur ». L'insurrection est aussi celle du peuple dans son ensemble, ce qui élève Don Juan au rang de défenseur de la justice sociale. Cette image embellie du héros mythique est spécifique au cinéma, et on la retrouve, par exemple, dans le film de Vincent Sherman.

L'épilogue est tout à fait conforme aux codes de la comédie, avec le triomphe de l'amour entre Sganarelle et Seranilla, qui survit à la scène de reconnaissance, dans laquelle le valet avoue, enfin, sa véritable identité. Don Juan, au contraire, repart seul et c'est peut-être là son châtiment... La fin ouverte nous laisse imaginer que le séducteur va poursuivre sa quête inlassable de nouvelles aventures. Les propos de Sganarelle à la comédienne sont porteurs d'une réflexion sur le mythe de Don Juan puisqu'il lui annonce qu'il doit la quitter pour

« obligation professionnelle » avant d'ajouter : « vous ne pouvez pas savoir à quel point je regrette d'être Don Juan. C'est comme ça, on n'y peut rien. On ne peut pas se refaire. » Mais cette dernière lui répond : « Et si vous n'étiez pas Don Juan ? Et si vous étiez Sganarelle ? » Sganarelle peut vivre un amour heureux, il est libre, il a le choix de rompre le lien qui l'unit à son maître et le condamne à l'errance sans fin et à la recherche insatiable de nouvelles conquêtes amoureuses. Il semble, en définitive, y avoir une certaine fatalité dans la condition donjuanesque.

La prise de liberté avec le canevas mythique, associée à une évidente dimension réflexive se retrouve, également, dans une autre adaptation : celle d'Antonio Mercero. Ce dernier propose, en effet, dans *Don Juan, mi querido fantasma*, une relecture fantaisiste et parodique du scénario mythique. L'originalité du cinéaste est de commencer son film après une ellipse temporelle, qui nous projette plusieurs siècles après le châtement du héros. Ainsi, si Marcel L'Herbier, Saénz de Heredia et Alexandre Korda avaient tendance à atténuer le côté surnaturel de la mort du héros et à proposer des fins édulcorées et plutôt heureuses, Antonio Mercero, lui, évite l'écueil du dénouement mythique en recourant directement à l'ellipse mais il assume, en revanche, complètement l'ingrédient surnaturel et l'accentue même, en faisant de Don Juan un revenant. Ce motif du fantôme, présent dès le titre, ouvre un horizon d'attente du côté du cinéma d'horreur, d'autant plus que le film s'ouvre de nuit dans un cimetière. En effet, Don Juan n'est plus en Enfer mais au Purgatoire car il s'est repenti, au dernier moment, de ses péchés, par amour. Depuis, il revient chaque 1^{er} novembre depuis 444 ans, afin de faire une bonne action et de pouvoir se racheter. Le film débute à minuit le 1^{er} novembre 1990. Le plan sur le cimetière et les douze coups qui sonnent évoque une scène de vampire et produit une atmosphère angoissante. Pourtant ces échos sont immédiatement mis à distance et traités sur le mode parodique. On peut donc parler d'un jeu avec le spectateur, qui se fait sur un mode déceptif : Don Juan revient pour se racheter et n'a rien d'un revenant ou d'un mort vivant. Par exemple, au niveau de son apparence physique, il n'est pas du tout effrayant puisqu'il apparaît en costume d'époque et absolument intact, tel qu'il devait être il y a 444 ans.

On peut s'intéresser ainsi, dans un premier temps, au traitement complètement décalé des éléments surnaturels. Ce décalage est présent, tout d'abord, dans le contraste entre les vues du cimetière et les plans insistants sur le camion poubelle qui passe dans la rue. La même opposition est d'ailleurs reprise à la fin puisque c'est le même camion qui s'arrête devant le cimetière et conduit Don Juan Marquina à sa tombe... La réalité la plus quotidienne fait donc

irruption au beau milieu d'une scène placée sous le signe du sacré, du surnaturel.¹ Mais le cimetière qui apparaît, dans la plupart des versions, au moment du dénouement, encadre ici l'intrigue puisqu'on le retrouve au début et à la fin du film. De plus, Don Juan n'y rencontre plus le Mort, il est, lui-même, le Mort. Le mélange des registres se poursuit tout au long du film. Ainsi, après avoir franchi la grille du cimetière en passant au travers, détail qui nous plonge bien dans l'univers fantastique, Don Juan urine contre un mur, faisant rebasculer le film du côté du comique le plus trivial et de la parodie. De plus, il le fait en philosopant et en s'exprimant en vers, ce qui accentue encore l'effet de décalage, puisque le héros va, tout au long du film, adopter un langage versifié et poétique, plus proche de l'espagnol ancien et littéraire que de la langue moderne utilisée par les autres personnages.

Mais la caractéristique la plus marquante du film est le recours à une mise en abyme, rappelant le procédé du théâtre dans le théâtre et le motif du *theatrum mundi*, ainsi que le dédoublement du héros. En effet, Don Juan Tenorio, revenu sur Terre pour vingt-quatre heures, est confronté à son double Don Juan Marquina, qui est comédien et directeur d'une troupe et qui monte une pièce sur Don Juan. La théâtralité envahit donc le film puisque l'on a de constants va et vient entre la pièce répétée par les personnages et l'intrigue cadre. De plus, on aboutit rapidement à une confusion des doubles, les deux Don Juan se ressemblant parfaitement physiquement et ne pouvant être distingués que par leurs manières et leurs façons de parler. Cette ressemblance s'explique d'ailleurs par le fait que le même acteur incarne les deux personnages à l'écran. De plus, la représentation doit avoir lieu le lendemain, c'est-à-dire 2 novembre, ce qui fait écho à la tradition selon laquelle chaque année, à cette date, le *Don Juan* de Zorrilla est joué en Espagne et en Amérique hispanique. La mise en abyme s'accompagne donc d'une réflexion sur la postérité du mythe, sur la façon dont celui-ci continue à être repris et les modalités de ces reprises, qui, parfois, comme c'est le cas ici, le font basculer dans le ridicule.

La faiblesse de la pièce de théâtre montée par Don Juan Marquina est mise en évidence lorsque le véritable Don Juan se prend à remplacer le comédien. La musique met en valeur la transfiguration soudaine du héros, qui retrouve la mémoire peu à peu et rectifie les erreurs du metteur en scène. Cet épisode de répétition contraste fortement avec celui du début, dans

¹ Le cimetière est, de plus, dans le mythe de Don Juan, un lieu qui a une signification forte. Pour Jean Rousset, il connote le basculement dans le fantastique et annonce l'apparition du Mort : « Premier signe du bouleversement qui va se produire dans la fiction racontée : les sites antérieurement montrés, palais, rue, plage, campagne, sont soudain remplacés par une église, un mausolée, un cimetière. Aux lieux profanes se substitue l'inattendu, l'insolite, le lieu sacré où se rejoignent l'au-delà et l'ici-bas ; c'est la maison des morts dont l'installation sur la scène marque l'intrusion du fantastique et de la tragédie dans la comédie. » (*Le mythe de Don Juan*, p. 23).

lequel Don Juan Marquina apparaissait comme tyrannique et dépourvu de talent. Le contrepoint est d'autant plus fort que, pendant que le vrai Don Juan joue son personnage sur un théâtre, l'acteur célèbre est en train de dévaler les rues entièrement nu dans une poubelle, après avoir été dépouillé par des prostituées, dans une scène de séduction complètement dévalorisée. Le jeu des doubles se poursuit d'ailleurs lors de la véritable représentation puisque le véritable Don Juan commence la pièce mais doit être remplacé, en cours de spectacle, par Don Juan Marquina, afin d'être bien de retour au cimetière pour minuit. Ciutti (le valet) doit donc aller chercher l'acteur à l'hôpital psychiatrique, où il est interné pour exhibitionnisme, afin de le faire revenir au théâtre. Cette parenthèse à l'asile donne même l'occasion à un second dédoublement, celui du valet. En effet, Ciutti est remplacé sur scène par le sergent, qui lui ressemble par sa naïveté et sa simplicité d'esprit. Ce dernier va donner lieu à toute une série de ressorts comiques qui font basculer le film dans la farce : il répète tout ce qu'il entend dans l'oreillette, y compris les indications scéniques et les jurons du souffleur, et déforme les propos entendus. On a ici une exhibition de la théâtralité et une multiplication des procédés de comique de langage. Cette utilisation du motif du double est intéressante car, si l'on reprend les analyses d'Otto Rank, le mythe de Don Juan repose sur le double et le couple formé par Don Juan et son valet illustre à lui seul ce dédoublement.¹ Or, ici, ce dédoublement est, pour ainsi dire, multiplié par deux...

La scène de la fête, et de la nuit à l'hôtel qui la suit, permet d'exploiter toutes les potentialités comiques de ce recours au double, en multipliant les quiproquos et les méprises. Mais derrière cette légèreté apparente, c'est toute une réflexion sur le mythe qui est, en réalité, engagée. Pour comprendre cet épisode, il importe de faire un retour rapide sur le scénario.

Le sujet principal du film est, comme nous l'avons vu, le retour de Don Juan, qui a vingt-quatre heures sur Terre pour racheter ses fautes. Mais en parallèle, il y a une intrigue secondaire : Don Juan Marquina est impliqué dans un trafic de drogue et la fête costumée en son honneur doit être l'occasion de remettre à son acolyte, Don Juan Pedro, la cocaïne qu'il a fait passer de Colombie à l'insu de la douane espagnole. Il est, ainsi, placé sous surveillance par la police, qui compte démanteler le réseau pendant cette soirée. C'est, d'ailleurs, pour cette raison que Ciutti est doublé par le sergent sur scène lors de la représentation finale :

¹ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1973, rééd. 2001, voir, notamment p. 158-159 : « Pour nous, nous voulons aller plus loin, en montrant ce mécanisme selon lequel un seul caractère est représenté par deux personnages, dont la fusion *seule* nous permet de comprendre complètement ce caractère. (...) Nous nous trouvons ici en présence de ce mécanisme du dédoublement du moi que nous avons qualifié de représentation ou projection de la partie de notre personnalité étrangère ou contraire à notre moi conscient. »

celui-ci fait partie des agents infiltrés et a, en réalité, lorsqu'il monte sur scène, une double oreillette, puisqu'il entend aussi les instructions du commissaire.

Cette double intrigue permet de mêler les genres cinématographiques, en ajoutant quelques éléments du film policier. Mais ceux-ci sont, eux aussi, traités sur un mode distancié et parodique, ce qui ne fait que confirmer le regard irrévérencieux porté sur le mythe. Ainsi, le commissaire de police peut être assimilé à une nouvelle figure du Commandeur, la justice divine ayant été remplacée par la justice terrestre. Mais ce représentant de l'ordre est ridicule. Par exemple, il se livre à des mimiques et une gestuelle grotesques pour signaler à ses hommes Don Juan Marquina, suscitant ainsi un comique de gestes. L'impossibilité de voir Don Juan sur les images des caméras de surveillance et sur les photographies donne aussi lieu à un comique de situation, tout en convoquant, sur un mode parodique, la référence au cinéma fantastique. Cette parodie du film de morts-vivants est présente pendant tout l'épisode de la nuit à l'hôtel. Don Juan déclare, par exemple, qu'on ne le croira pas s'il dit comment il a fait pour entrer dans sa chambre sans clé, propos qui peuvent avoir une portée réflexive et fonctionner comme un clin d'œil pour le spectateur. Mais comme nous l'avons dit plus haut, c'est surtout la thématique du double qui est exploitée dans toute cette séquence. Ainsi, le véritable Don Juan fait à Ciutti une démonstration de ses pouvoirs surnaturels en tant que revenant. On assiste à une inversion des rapports maître/ valet puisque c'est Ciutti qui se montre incrédule face au surnaturel, tandis que le héros se réjouit à l'avance de l'effet qu'il va produire et garde son meilleur tour pour la fin (« es mi número fuerte »). De plus, lorsque Ciutti rencontre, un instant après, Don Juan Marquina, il va vouloir bénéficier d'une seconde représentation, ce qui donne lieu à un comique de répétition et à un comique de gestes puisque il frappe, pique avec l'épée, projette contre une porte... son maître, en pensant avoir affaire à un revenant qui ne sent pas la douleur et traverse les murs. Don Juan devient donc ici un personnage de cirque.

Cette thématique du cirque et de la magie est d'ailleurs omniprésente dans toute la scène. Par exemple, une femme attend Don Juan dans sa chambre pour lui faire un numéro de séduction composé de saltos, sur roulement de tambour. Une autre ne s'exprime qu'en jouant avec des castagnettes, dont le rythme s'accélère à mesure qu'elle approche du plaisir. Mais l'intérêt de toute cette séquence est d'être vue par le spectateur, alternativement, de façon directe et par l'intermédiaire des caméras de surveillance. Or, ce deuxième point de vue, qui est aussi celui de la police, est en décalage, puisque Don Juan ne passe pas dans les images de vidéosurveillance. Cette mise en abyme du regard permet donc de conférer au spectateur une

position de supériorité et devient un puissant ressort comique. Ainsi, lorsque Don Juan rend visite à la comédienne qui joue Ines, les caméras de surveillance ne retransmettent que les images de cette dernière, qui semble se pâmer de plaisir seule puis voler à l'horizontal jusqu'à son lit. Les commentaires des agents de police sont, par conséquent, complètement décalés : « Mira cómo ensaya el *Tenorio* »¹, ou encore, « esta gente del teatro es muy rara. »² Au contraire, Don Juan Marquina apparaît sur les écrans des policiers, ce qui donne lieu à des commentaires comiques et triviaux lorsque, par exemple, il a, à subir, lui aussi, le numéro de la femme aux saltos : « le va a dejar sin huevos, jefe. »³ La galerie des personnages croisés par Don Juan, dans les chambres de l'hôtel, nous plonge donc dans un univers complètement fantaisiste : acrobaties, lévitation, musique... Pourtant, paradoxalement, le héros n'en est pas, pour autant, totalement tourné en dérision et il garde une certaine grandeur dans ce film.

En effet, toute la charge parodique est assumée par le double, Don Juan Marquina, ce qui permet de préserver le « vrai » Don Juan du ridicule. Dès la première répétition, l'acteur accumule les déboires : l'ange censé survoler le théâtre à la fin de la représentation, à l'aide d'un trucage, lui arrache sa perruque, alors même qu'il vient de défier le Ciel : « a mí, me toma el pelo ni Dios »⁴, parodiant ainsi le châtiment du héros mythique. Il se fait également dépouiller par une prostituée et sa mère et se retrouve nu, à déambuler dans une benne à ordures, nouveau détournement du mythe que l'on peut interpréter comme une revanche des personnages féminins. La nudité est d'ailleurs récurrente, ce qui, en plus d'être un ressort comique, peut être une métaphore de la volonté d'épurer le mythe et de débarrasser le héros de tous les doubles et imitateurs qui se sont emparés de son personnage. C'est dans ce sens que l'on peut interpréter le dialogue entre le vrai Don Juan et son imitateur, au moment de la représentation finale :

- « - Tú no eres Marquina
- Y tú no eres Don Juan
- Fuera de mi teatro.
- Y tú fuera de mi personaje. »⁵

Ce jeu sur l'identité est d'ailleurs fondamental dans tout le passage de l'hôtel : à chaque fois que Don Juan approche une femme, il est d'abord pris pour Marquina et repoussé puis, dès

¹ « Regarde comment elle répète le *Tenorio* »

² « Ces gens de théâtre sont très étranges ».

³ « Elle va finir par l'émasculer, chef ».

⁴ « Moi, même Dieu ne vient pas m'importuner ».

⁵ « -Tu n'es pas Marquina.

-Et toi tu n'es pas Don Juan.

-Sors de mon théâtre.

-Et toi sors de mon personnage. »

que l'échange devient plus intime, la même réplique revient comme un leitmotiv : « Tú no eres Juan ». L'ambiguïté de l'emploi du prénom permet de souligner la possibilité de confusion entre Don Juan et son double mais il est significatif qu'ici ce n'est pas le double qui prend la place du héros mais plutôt l'inverse. Mais, le ton des locuteurs traduit, dans l'ensemble, le soulagement, voire la satisfaction : dans l'intimité, Don Juan est nettement supérieur à Marquina et n'a pas de mal à le supplanter.

La lutte finale entre le héros et son double, sur la scène du théâtre, consacre la victoire définitive du premier sur le second : Don Juan bat son rival en duel. Otto Rank donne une interprétation de ce combat contre le Double et du meurtre de ce dernier :

« Ce rapport apparaît avec toute la netteté souhaitable dans les productions *littéraires* où l'affirmation et la surestimation narcissique du moi prédominent. L'assassinat si fréquent du Double par lequel le héros cherche à se garantir contre les persécutions de son propre moi, n'est pas autre chose qu'un suicide sous la forme indolore de la mort d'un autre moi. Cet acte donne à son auteur l'illusion inconsciente qu'il s'est séparé d'un moi mauvais et blâmable, illusion qui paraît être la condition de chaque suicide. »¹

En s'attaquant à son double, Don Juan, déjà mort, ne peut chercher, à proprement parler, à se suicider mais il se défait ainsi de la part la plus mauvaise de lui-même, incarnée par Don Juan Marquina, dont il rachète la conduite cruelle, notamment envers sa femme Inès. Marquina, vaincu, atterri, une nouvelle fois, dans une poubelle puis dans le camion à ordures qui le reconduit au cimetière, où il prendra, pour l'éternité, la place du héros mythique. Le retour du camion à la fin confère donc au film une structure cyclique, encore renforcée par la répétition du leitmotiv « Tú no eres Juan » mais inversée et prononcée, cette fois-ci, à l'égard de Marquina par les femmes du Purgatoire. En battant son double maléfique, Don Juan récupère son personnage et se débarrasse, peut-être, des mauvaises interprétations, dont son personnage a trop longtemps fait l'objet. La dimension réflexive est évidente ici et la poubelle peut être relue, dans ce sens, comme une métaphore du sort à réserver à toutes les dérivés dont le mythe est l'objet. Pourtant, la circularité, relevée plus haut, au niveau de la structure du film, tendrait à suggérer que cette lutte de Don Juan contre les déformations de son personnage est sans fin, le canevas mythique étant apte à susciter sans cesse de nouvelles interprétations. Don Juan est, en somme, condamné à l'« éternel théâtre ».²

On a donc bien une réflexion sur la façon dont le mythe est galvaudé. Ainsi, Don Juan retrouve, en la personne de Mme Marquina, l'Inès, qu'il a cherchée depuis 450 ans. Mais

¹ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, p. 131.

² C'est ainsi que le Diable qualifie le châtime de Don Juan, dans la pièce d'Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan*, éditions Eugène Fasquelle, Paris, 1921, p. 138

celle-ci est devenue une épouse dépressive et névrosée, venue demander le divorce pour refaire sa vie. Elle est suivie par un psychiatre, souffre de kleptomanie (des antivols pendent encore de chacun de ses vêtements) et déclare devoir affronter son « moi négatif ». Pour se relaxer, elle boit un mélange de Baileys et de valium. Pourtant, c'est elle qui va permettre le rachat de Don Juan. La mère de famille brisée et déprimée est donc celle que le plus grand séducteur de tous les temps cherche depuis 450 ans, la seule qui puisse le sauver par son amour... On voit bien à quel point les personnages du mythe ont évolué vers plus d'humanité et de banalité. Même le commissaire, substitut, comme nous l'avons dit, du Commandeur devient vulnérable : il s'évanouit lorsque l'ange, qui doit survoler le théâtre à la fin de la pièce, s'ouvre, répandant sur le public toute la cargaison de cocaïne, que la police cherchait en vain depuis le début du film. L'élément surnaturel n'est plus qu'un trucage bon marché et le Ciel, au lieu d'apporter le châtement divin et de restaurer la justice, déverse de la drogue. Le traitement parodique est donc évident. Mais cette réécriture profondément fantaisiste du mythe témoigne aussi de la profonde fascination que celui-ci continue à exercer sur notre imaginaire.

Antonio Mercero n'est pas le seul cinéaste à faire de Don Juan un revenant et à se placer dans une temporalité ultérieure au châtement et, donc, à la mort du héros. Ingmar Bergman, dans *L'œil du Diable*, sorti en 1960, avait déjà exploité cette interprétation du mythe. Son Don Juan revient, lui aussi, sur Terre, non plus en sortant de sa tombe, dans un cimetière, mais en émergeant d'un puits abandonné. Mais l'originalité du réalisateur suédois est de nous faire pénétrer même en Enfer, où le héros subit sa peine, aux côtés d'autres libertins célèbres, en tenue du XVIII^{ème} siècle. Le film débute donc par une leçon de topographie, qui nous retrace la configuration des différentes sphères infernales, pour resituer notre Enfer à nous, celui de l'Occident chrétien, dans lequel on s'attend, conformément à la tradition, à trouver Don Juan. Cette digression pseudo érudite est assumée par un narrateur extérieur à l'intrigue, qui assure les fonctions de présentateur et de commentateur et intervient à chaque étape importante du film, pour expliquer, introduire, compléter... Ce procédé permet d'exhiber la théâtralité de l'intrigue principale, d'ailleurs qualifiée, à plusieurs reprises, de « comédie », et que les interventions de ce narrateur découpent en « actes ». On a donc une évidente prise de distance et, une fois de plus, des effets de mise en abyme.

Ce personnage de commentateur fait d'ailleurs un peu penser à certaines figures du théâtre brechtien, ce qui confirme bien cette impression de distanciation et de rupture de l'illusion de réalité. Les qualificatifs qu'il emploie pour décrire l'action contribuent à en guider la

réception par le spectateur, en accentuant le côté léger et en évitant, de cette manière, toute dramatisation. Par exemple, lors de sa première interruption, il déclare qu'il s'agit de la fin du premier acte de ce « quadrille un peu frivole ». De plus, ses commentaires peuvent apparaître comme volontairement digressifs, voire décalés. Lors du premier entracte, on a ainsi une parenthèse sur le chat et l'évocation d'un orage déclenché par Satan, tandis qu'entre le deuxième et le troisième acte, le narrateur annonce que « l'auteur a joint une description de la nature, sorte de rapport météorologique ». Or, il commence à lire cette digression pour ensuite décider de s'interrompre et de la sauter pour en venir au fait. On peut donc bien parler ici d'une dimension réflexive de l'écriture, qui invite le lecteur à prendre de la distance par rapport à l'action à laquelle il assiste. D'autres mises en abyme sont également présentes. Une des punitions de Don Juan, depuis trois cents ans, est d'être condamné à rejouer, sans cesse, la même scène de séduction avec des femmes qui lui sont envoyées. Or, à chaque fois, un vieux démon apparaît au moment le plus crucial et sonne la fin de la scène, déclarant que « la représentation est terminée. » C'est donc, tout comme dans le film d'Antonio Mercero, l'« éternel théâtre » qui semble être le châtement ultime du héros mythique. Par ailleurs, sur Terre, Don Juan se prend à raconter, lors de la veillée autour du feu, sa mort, telle qu'elle est écrite dans le mythe. Cela donne l'occasion à une scène de dédoublement, dans laquelle il rejoue, à la troisième personne, un des épisodes les plus connus du scénario mythique. Il prend pour prétexte à ce récit le fait qu'il est, soi disant, en train d'écrire une biographie du célèbre séducteur. De ce fait, Don Juan devient un double de l'auteur du film et on a une mise en abyme du processus de création artistique. Enfin, Renata, l'épouse du Pasteur, qualifie sa vie de « comédie » et avoue jouer un rôle différent avec chacun. On est donc ici du côté du motif baroque du « theatrum mundi », avec l'idée que la vie elle-même n'est qu'un vaste théâtre, où règnent les apparences et la dissimulation.

Mais la réflexivité se double également, dans *L'œil du Diable*, d'un traitement ironique et parodique de tous les motifs liés à l'Enfer et au mythe de Don Juan, dans son ensemble. Satan n'a plus rien d'effrayant, il est complètement humanisé puisque sa principale motivation, tout au long du film, est de faire disparaître son orgelet. La trivialité de ce prétexte ne peut que surprendre puisque le Diable est obsédé par son œil, qu'il n'arrête pas d'examiner dans le miroir. On peut établir un parallèle entre cet orgelet et le fait que Don Juan compare les tourments qu'il endure en Enfer à un « mal de dents ». Cette comparaison est destinée à montrer que le châtement n'a plus rien de spectaculaire ni de grandiose. Il engendre juste une

douleur pénible et lancinante. Cette omniprésence du corporel ramène donc le mythe à une portée beaucoup plus humaine et banale.

Or, cet orgelet est l'élément déclencheur de toute l'intrigue, ce qui ne fait que renforcer l'aspect parodique. En effet, Satan a identifié la cause de son problème : une jeune fille de vingt ans qui va arriver pure et vierge au mariage, chose que l'Enfer ne peut tolérer. C'est pour l'en empêcher qu'il décide de faire appel à celui qu'il appelle l' « artiste » en la matière. Le héros mythique devient donc une sorte d'agent spécial, envoyé sur Terre et investi d'une mission... Il est même auparavant formé et entraîné par les autres libertins, qui entreprennent de lui exposer, en quelques mots, la bonne méthode de séduction, la mieux adaptée aux femmes d'un pays nordique. Cela est l'occasion de rappeler les origines espagnoles de Don Juan et de souligner la difficulté de transposer ce type du « latin lover » dans une culture différente et avec les femmes du Nord de l'Europe.

Cette dénaturation du mythe est, en même temps, l'occasion de convoquer l'intertextualité d'un autre mythe, puisque Don Juan se rapproche ici de Faust, en acceptant un pacte avec le Diable. Il accepte ainsi de passer une journée sur Terre pour voler à la jeune promise son innocence et sa vertu. Cette scène du pacte est aussi l'occasion de convoquer une référence filmique, en suscitant un écho avec le *Faust* de Murnau.

La volonté de distanciation, à l'égard du mythe, se traduit aussi par le recours à différentes formes de comique : comique de langage quand, par exemple, Don Juan demande au Pasteur, qu'il vient de rencontrer et qui lui offre l'hospitalité¹, s'il a des « fi... des enfants » ou quand le diable, qui a fait irruption dans sa chambre en pleine nuit, lui déclare « même un diable a le droit à un peu de respect » ; comique de gestes également lorsque le Pasteur et ce même diable courent en musique avec des mimiques exagérées de personnages de dessins animés ; comique de situation du diable enfermé dans le placard ; comique de caractère sur la duplicité féminine, aussi bien de la mère que de la fille...

La psychologie des personnages féminins est, sans aucun doute, un aspect important du regard nouveau porté par Ingmar Bergman sur le mythe de Don Juan. En effet, Renata, derrière son apparente fragilité, avoue, comme nous l'avons dit plus haut, jouer un rôle et

¹ Ce motif de l'hospitalité est très important car il renvoie aux origines du mythe. En effet, dans la pièce de Tirso de Molina, Don Juan est également puni car il viole successivement et à plusieurs reprises toutes les lois de l'hospitalité, présentées comme sacrées à cette époque. Véronique Gély s'attache ainsi à montrer qu'il se présente comme « l'hôte abusif » et que cette caractéristique demeure fondamentale dans la construction du mythe : « Certes, le Commandeur le punit parce qu'il a été un mauvais hôte, un hôte abusif. Mais il le punit sans doute aussi tout simplement parce qu'il est un hôte éternel. Les versions suivantes conserveront toutes à Don Juan ce statut, inséparable de son mythe. » (Véronique Gély, « Don Juan. L'hôte abusif », in *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, dir. Alain Montandon, p.1078)

donc duper son entourage. Confrontée à Pablo, le valet de Don Juan, elle a une attitude profondément ambivalente. Ce dernier, qui est d'ailleurs tout aussi entreprenant et beau parleur que son maître, l'attend dans son lit. Or, après s'être enfuie, elle revient se coucher à ses côtés, en déclarant que personne ne la chassera de sa chambre. Elle est capable d'une grande dureté puisqu'aux compliments galants de Pablo, elle répond, de façon très abrupte, « votre nez est incroyablement gros et laid. » Enfin, lors de la deuxième scène de séduction, elle repousse le valet puis lui cède brusquement en déclarant qu'il a éveillé en elle de la pitié et les sentiments maternels qui sommeillaient en elle. Satan, en faisant le bilan de la journée, conclut à son sujet qu'elle s'est, contre toute attente, révélée beaucoup moins niaise qu'elle ne le paraissait, comme si cette aventure l'avait révélée à elle-même. Mais sa fille Britt Marie est un personnage encore plus ambigu et surtout extrêmement déstabilisant pour le mythe. La première apparition de la jeune femme à l'écran rompt avec toutes les attentes du scénario mythique. En effet, l'accent est mis sur le côté très moderne et libéré de la femme : celle-ci est en plein travaux de décoration et d'emménagement de l'appartement qu'elle va habiter avec Jonas, après leur mariage. Elle est très volubile, commente chaque détail à Don Juan et monopolise le discours, n'hésitant pas à aborder des sujets a priori « masculins », tels que le carrelage ou les placards : « On a mis un carrelage très facile d'entretien ». Le pronom personnel « on » montre que désormais la femme est partie prenante dans les décisions du couple et qu'elle participe à des domaines du quotidien, réservés, jusqu'à présent, aux hommes. On a ici une inversion des rapports de force puisque, dans les versions antérieures du mythe, c'est, la plupart du temps, le héros qui a la maîtrise du langage et les personnages féminins se laissent manipuler et prendre au piège de la parole donjuanesque.

Britt Marie parvient donc à déstabiliser complètement le héros mythique : elle se joue de lui. Par exemple, elle accepte très volontiers un baiser de celui qu'elle appelle le « vrai Don Juan », lui déclare juste après qu'elle essaie d'arriver à cinquante hommes avant son mariage, puis avoue qu'il s'agit d'une plaisanterie. Le spectateur est dans la même situation que Don Juan : il ne sait pas à quoi s'en tenir au sujet de ce personnage. De même, lorsque, finalement, elle cède à Don Juan, elle reconnaît ne l'avoir fait que par pitié. Ainsi, ses propos à l'égard du séducteur ont tous une connotation négative, qui contraste avec le fait qu'elle lui a néanmoins cédé : « Je ne t'aime pas », « Ton corps ne me trouble pas », « Tu ne m'effraies plus ». Au contraire, Don Juan est amoureux de la jeune femme : son châtement est peut-être justement dans cet amour, voué à une femme qui ne ressent, en retour, que de la pitié à son égard. La pitié est donc un leitmotiv qui revient dans tout le film et semble prendre une grande

importance chez Ingmar Bergman. Satan, une fois l'expérimentation achevée, insiste véritablement sur les transformations subies par les différents personnages féminins. Ainsi, Britt Marie, en l'espace d'une nuit avec Don Juan, a littéralement mûri et pris de l'expérience. Cette évolution peut être la métaphore de la métamorphose globale des femmes, en l'espace de trois cents ans.

Finalement, cette confrontation à la femme moderne, qui ne peut plus être une victime passive du séducteur, est sûrement le châtement le plus cruel pour le héros. Même le Diable se retrouve désarmé face à cette inversion des rôles : « l'insensible est malade d'amour ». Cette révélation est à ce point perturbante que l'Enfer est sur le point de se retirer du combat et de laisser l'entière liberté d'action au Ciel. La répétition de « Rideau ! », à deux reprises, par Satan pourrait ainsi clore le film sur une note théâtrale mais ce n'est pourtant pas la fin retenue, en définitive, par Ingmar Bergman. Il convoque, en effet, Don Juan pour éprouver sa capacité à éprouver désormais de la jalousie. Cela donne lieu à une scène comique dans laquelle l'un des démons décrit, en simultanée, la scène d'amour qui se déroule sur Terre entre Britt Marie et un homme. Mais le fait de n'avoir que le son, sans les images, plonge le spectateur dans la même sensation de frustration que le héros. La souffrance éprouvée par Don Juan qui fait, pour la première fois, l'expérience de la jalousie humanise le héros mythique mais ne consacre pas, pour autant, sa défaite totale. En dernier lieu, il retrouve sa grandeur puisque, dans un dernier sursaut, il refuse de s'incliner devant l'Enfer, tout comme il a refusé de le faire devant le Ciel. Il crache donc aux pieds de Satan et lui lance un ultime défi, en déclarant qu'aucune punition ne triomphera de lui. Don Juan peut donc être vaincu par l'amour mais il ne s'incline devant aucune forme de transcendance.

Le héros retrouve, en définitive, une certaine grandeur dans ce refus ultime de capituler, que ce soit devant le Ciel ou devant l'Enfer. Mais le film se termine sur une note beaucoup plus légère, que le narrateur annonce comme une scène « frivole ». En effet, après avoir renvoyé, lui aussi, Dieu et Satan dos à dos, il laisse le spectateur en présence de Britt Marie et Jonas, le soir de leur nuit de noces. Or, il s'agit d'une ultime pirouette puisque la platitude extrême de ce tête à tête amoureux rompt avec toutes les attentes. *L'œil du Diable* partage donc avec *Don Juan mi querido fantasma* un traitement très particulier de la dimension surnaturelle du mythe : les deux cinéastes se placent plusieurs siècles après le châtement du héros et convoquent la référence au cinéma fantastique ou d'horreur et aux films de revenants. Mais l'angle retenu est résolument comique et parodique, tandis que les nombreux effets de mises en abyme permettent de mettre en place toute une réflexion métalittéraire sur la

postérité du mythe et de sa réception. C'est cette même interrogation quant aux possibilités et aux modalités de survie du mythe de Don Juan, à notre époque, que le film de Jérémy Leven, *Don Juan de Marco*, va poser, mais d'une toute autre façon.

Ce film américain de 1995 se place, lui aussi, sous l'autorité des sources littéraires et, plus particulièrement, celle de la pièce de Tirso de Molina. En effet, le générique initial fait apparaître un gros livre, dont la couverture affiche : *El Burlador de Sevilla. The original Tale of Don Juan*. Ce double titre souligne d'emblée la volonté de s'inscrire dans la continuité du mythe, tout en conservant des libertés : la pièce de Tirso devient ici un « conte », ce qui est une première forme de détournement. Cette évocation du conte peut d'ailleurs fonctionner comme une grille interprétative et guider la réception du film dans son ensemble. Les péripéties racontées par le héros peuvent ainsi, par moments, faire penser à un conte avec, entre autres, l'épisode en Orient, dans le harem, qui convoque le souvenir des *Mille et Une Nuits*. De même, la fin est heureuse, proche en cela du conte de fées, puisque Don Juan retrouve sa Doña Ana, sur une plage de l'île d'Eros. On s'attendrait presque à entendre la formule canonique « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », mais la voix off du narrateur livre une conclusion plus originale. Celle-ci reste, cependant, optimiste, même si elle est formulée sur le mode de la dramatisation : « J'ai le regret de vous apprendre que mon dernier patient souffrait d'un romantisme absolument incurable. Et, ce qui est pire, hautement contagieux. »

Tout le film développe ce motif de la pathologie de Don Juan puisque le narrateur en question n'est autre que le psychiatre chargé de traiter le héros, lors de son internement. Or, l'interprétation vacille, sans cesse, entre un sens littéral (la folie du patient, qui le pousse à se prendre pour Don Juan) et un sens plus allégorique, selon lequel ce qui importe n'est pas la vérité mais la vision qu'on en a. Le mythe serait donc un moyen, pour le personnage, de transfigurer le réel, de le rendre plus poétique. Ainsi, à plusieurs reprises, le héros rappelle à Jack que tout n'est qu'une question de point de vue : l'hôpital psychiatrique, par exemple, peut tout aussi bien être vu comme la propriété de Don Ottavio del Flores et cette seconde vision du réel est, sans aucun doute, beaucoup plus agréable que la première. Cette manière de voir les choses et de les réinterpréter à la lumière du mythe permet à Jack de réaliser aussi des choses sur lui-même et sur son propre couple. On a donc une mise en abyme de l'impact du récit mythique, qui fournit des clés d'interprétation du monde qui nous entoure et qui rejaillit sur les comportements humains.

Mais la principale mise en abyme du film concerne toute la réflexion autour de la lecture psychanalytique du mythe et du personnage de Don Juan. En effet, Don Juan a pu être, très tôt, soumis aux tentatives d'analyse des psychanalystes et il est apparu comme un véritable cas clinique. Or, Jérémy Leven insiste sur la façon dont ce discours, en voulant tout normaliser et en tentant d'enfermer les individus dans des catégories, passe à côté de toute la dimension symbolique et poétique du mythe. Le protagoniste illustre toute une galerie de pathologies mentales : le film débute, pour ainsi dire, sur sa tentative de suicide, il est ensuite présenté comme souffrant d'une psychose délirante et le diagnostic se complique encore, par la suite, d'une tendance aux troubles obsessionnels compulsifs, d'érotomanie, de dépression avec tendance obsessionnelle et de personnalité hystérique. Cette énumération de troubles psychopathologiques, en produisant un effet d'accumulation, discrédite peut-être aussi, ou, du moins, met à distance la surenchère interprétative dont a pu faire l'objet Don Juan, au niveau de la lecture psychanalytique. D'autres échos sont faits à ce regard critique sur le mythe puisque, par exemple, dans le récit de son enfance, le héros insiste sur les relations fusionnelles avec sa mère, tandis que le duel dans lequel son père est tué n'est qu'un « meurtre du Père » par substitution, puisque c'est Don Juan qui en est l'origine. Ainsi, l'interprétation du mythe qui postule que la mort du Commandeur est une transposition du désir oedipien de la mort du père trouve ici une actualisation.

Don Juan apparaît donc, dans ce film, comme un patient, un cas clinique. Il finit par accepter de prendre ses médicaments et échappe à l'internement en avouant, devant la commission de spécialistes, chargée de l'examiner, qu'il a « décidé de devenir Don Juan », à la suite de la mort de son père dans un accident de voiture et d'un chagrin d'amour avec une femme inaccessible. L'action pourrait s'arrêter sur cette guérison mais, comme nous l'avons vu, la fin est beaucoup plus ouverte et, en introduisant le motif de la contagion, sous-entend que l'on ne peut éradiquer complètement le pouvoir de fascination du mythe sur les esprits. On peut même parler de structure cyclique, qui met en valeur la dimension éternelle de l'amour donjuanesque. Le cas du psychiatre, Jack, illustre bien, d'ailleurs, la puissance de ce mythe de l'amour. Ce dernier est présenté, lui aussi, comme un séducteur mais il est, en même temps, un double opposé de Don Juan, étant donné qu'il incarne la fidélité à l'amour conjugal. Pourtant, on voit, tout au long du film, à quel point les récits de son patient le transforment et redonnent un nouveau souffle, un nouvel élan romantique, et même érotique, à sa vie de couple. La vision de l'amour proposée par le héros s'éloigne, d'ailleurs, des stéréotypes sur l'inconstance donjuanesque et Don Juan, lui-même, rêve de retrouver son amour perdu et de

reproduire le modèle de ses parents qui, du moins dans le portait qu'il en fait lors de sa cure, incarnent la passion absolue. Le héros n'a accumulé les conquêtes que pour combler ce manque et faute d'avoir pu mener à bien sa quête. On peut donc bien parler d'une relecture romantique du mythe et le film, dans son ensemble, se présente comme une fable sur les pouvoirs conjugués de l'amour et de l'imagination. Don Juan le formule d'ailleurs lui-même à son médecin : « Il n'y a que dans mon monde que vous pouvez respirer ». Il n'est dès lors pas étonnant que le pouvoir de fascination du mythe soit si contagieux et même universel. Il est d'ailleurs explicitement qualifié de « mythe parfait ».

Le regard porté sur Don Juan par Jérémy Leven est donc, dans l'ensemble, bienveillant et la prise de relais, à la fin du film, par la voix-off du psychiatre conclut sur une vision nettement positive et attendrie du héros. Celle-ci contraste avec la froideur du discours médical, qui enferme Don Juan dans l'image du fils « sexuellement actif » qui ne peut plus cohabiter avec son père, en provoque le meurtre symbolique, puis met un masque pour cacher sa culpabilité. Pourtant, c'est bien dans le sens de l'identification que nous pousse le film, dans son ensemble. L'un des experts psychiatres réunis pour évaluer Don Juan le souligne bien : quel adolescent n'a pas cristallisé sur une image de magazine ou sur une vedette de cinéma ? Cet amour illustre le télescopage de deux mythologies : le mythe littéraire rencontre le mythe moderne, au sens où l'emploie, par exemple, Roland Barthes¹, qui mythifie la beauté féminine et l'étale en couverture de magazine ou sur les panneaux publicitaires de la ville. On mentionnera, à ce propos, la scène de la tentative de suicide : Don Juan est sur le toit avec son épée et, sur le mur, juste au dessous de lui, s'étale un immense panneau publicitaire pour des vacances aux îles Canaries. Or, le héros et la mannequin en maillot de bain de l'affiche portent le même masque. Ce syncrétisme des mythologies est renforcé par la référence à Zorro, qui sera d'ailleurs explicitement formulée par la grand-mère du héros. De plus, cette juxtaposition du séducteur espagnol et de la publicité touristique permet de mettre en valeur le caractère hispanique du mythe, tout en le confrontant à un autre type d'image de l'Espagne, beaucoup plus moderne, celui du tourisme de masse, du soleil et des plages. Cette question des origines espagnoles de Don Juan est également mise en avant par Jack puisqu'il fait remarquer l'accent très caricatural du jeune homme, qui contraste avec son nom de famille à

¹ Voir Roland Barthes, *Mythologies*, p. 25-26. Ce passage, consacré à l'« acteur d'Harcourt », décrypte toute la mythologie construite autour des photographies d'acteurs : « Réduite à un visage, à des épaules, à des cheveux, les actrices témoignent ainsi de la vertueuse irréalité de leur sexe- en quoi elles sont à la ville manifestement des anges, après avoir été sur scène des amantes, des mères, des garces et des soubrettes. (...) Le visage est ici un objet romanesque ; son impassibilité, sa pâte divine suspendent la vérité quotidienne, et donnent le trouble, le délice et finalement la sécurité d'une vérité supérieure. »

consonances italiennes. Par ailleurs, dans le récit de son enfance, ce dernier déclare être né au Mexique, alors que, dans leur enquête, les médecins découvrent qu'il a grandi à Phoenix. Pour résoudre ces contradictions, Don Juan ironise sur cet acharnement à vouloir savoir qui il est et d'où il vient, mettant ainsi à distance toutes les recherches érudites et historiques dont le mythe a pu faire l'objet... Le fait qu'il perde son accent à la fin du film, face à la commission d'experts, montre bien que celui-ci faisait partie de son personnage et qu'il était à mettre au même rang que son costume décalé et que son masque. On retrouve la même réponse ironique au sujet des variantes, dans le récit qu'il fait à Jack : celui-ci lui fait remarquer qu'il se contredit sur le moment de la rencontre entre ses parents. Il lui répond alors que plusieurs versions existent : pour sa mère, c'était le soir, pour son père c'était le matin ; mais cela, en définitive, n'a vraiment aucune importance...

Cette question des variantes amène à parler de la mise en abyme de l'acte de narration, au sein du film. En effet, chaque entrevue avec Jack permet de reconstituer le récit des aventures de Don Juan. Les éléments appartenant au mythe sont donc, pour la plupart, convoqués au cours de ces flash back. Il y a un véritable plaisir de la récitation chez le héros, doublé par le plaisir d'écoute du psychiatre. Finalement, l'enjeu n'est pas tant de connaître la véritable origine du héros ou la version la plus authentique, mais réside plutôt dans ce travail de répétition, au travers duquel le mythe devient un moule où l'imagination peut se glisser et prendre forme.

Don Juan De Marco adopte ainsi un regard bienveillant sur le mythe de Don Juan et la présence d'éléments comiques, tels que le duel ou la course poursuite avec les deux personnages qui s'inscrivent en ombres chinoises sur la lune, comme dans un dessin animé, ne fait pas basculer le film dans la parodie. En dépit de son accent caricatural et de son costume déplacé, le héros est sauvé du ridicule par son authenticité et continue à exercer de la fascination sur les femmes, comme le prouve le comportement des infirmières de l'hôpital, qui sont toutes éprises de lui. Même l'infirmier qui les remplace, dont la carrure impressionnante s'accorde avec son prénom de Rocco, ne parvient à lui faire de l'ombre.

La dimension réflexive et les effets de décalage ne sont donc pas forcément synonyme d'un traitement parodique, comme vient le confirmer un dernier exemple : *Don Juan 73. Ou si Don Juan était une femme*, de Roger Vadim. Le mythe y est poussé aux limites de la dissolution puisque la féminisation du héros apporte des bouleversements notoires. Pourtant, certains éléments mythiques y survivent, ainsi que le désir de conserver une portée

métalittéraire. C'est pour cette raison que nous nous autoriserons à ranger ce film dans cette partie et à en dire quelques mots maintenant.

Don Juan 73 partage, avec les exemples précédents, un traitement comparable de la temporalité, avec de nombreux flash back et un récit enchâssé, dans lequel sont convoquées les références aux éléments mythiques. Il semblerait que cette dimension rétrospective soit inhérente au traitement cinématographique du mythe : l'issue étant connue de tous, il est désormais inutile de ménager le suspense, à travers une progression chronologique. Au contraire, commencer par la fin permet de mettre en valeur les innovations dans l'enchaînement des événements et, surtout, de donner plus d'importance et plus de place au plaisir de la narration, de la récitation. Roger Vadim utilise le prétexte de la confession que son héroïne, Jeanne, fait à Paul, un jeune prêtre qui est aussi son cousin. Contrairement à Don Juan, la « don juane » cherche ici l'absolution pour le crime qu'elle a commis. Mais ce repentir est-il sincère ou est-il juste un prétexte pour pouvoir raconter ses conquêtes et, surtout, retenir auprès d'elle Pierre ? La confession est entrecoupée de va-et-vient avec le présent diégétique, théâtre d'une joute entre les deux personnages, le prêtre luttant contre la fascination qu'exerce sur lui la pécheresse. Ces interruptions dans le récit donnent lieu à des commentaires et des éclaircissements. Ainsi, Paul juge et condamne les agissements de sa cousine. Le regard qu'il porte sur elle est intéressant, puisqu'il la présente comme celle qui révèle aux autres leur souillure et les rend ignobles. Celle-ci revient aussi sur ses agissements et se définit comme « un monstre ». Mais on sent paradoxalement une certaine délectation à pouvoir enchaîner les rebonds et les péripéties. Jeanne se rêve d'ailleurs en écrivant : « si j'écrivais mes mémoires, ce serait interdit. Un gros livre avec des exploits inédits. »

La féminisation du mythe est associée, dans le film, à toute une réflexion sur la condition féminine et sur les rapports hommes/femmes. Tout en racontant ses aventures, Jeanne réfléchit à la possibilité de s'inscrire, en tant que femme, dans la continuité d'un mythe masculin, celui de Don Juan, et à la façon dont les hommes ont, de leur côté, évolué depuis Tirso de Molina. En effet, si elle se rêve en Don Juan, Jeanne déplore que les hommes de son époque ne soient plus du tout à la hauteur de l'image que le mythe véhicule de la masculinité. Ainsi, dès le début du film, Jeanne se compare à un homme : lorsqu'elle tire les cartes, elle veut être le valet de cœur, et dans les expressions qu'elle emploie, elle utilise des tournures qui laissent planer l'ambiguïté sur le genre car, selon elle, la grammaire est masculine. On peut prendre l'exemple de l'expression « celui par qui le malheur est arrivé. » Cette masculinisation est liée au fait que Jeanne s'identifie à Don Juan : à son amie qui lui dit que

les hommes sont sauvages, elle répond « je suis civilisée » et quand cette dernière lui rétorque qu'elle n'est pas un homme, elle précise « j'ai été un homme ». L'emploi du passé montre bien ce processus d'identification. Elle revient, d'ailleurs, à plusieurs reprises, sur le destin du héros mythique et se compare à lui. Elle se voit même mourir, elle aussi, à trente ans, évocation qui apparaît, a posteriori, comme prémonitoire.

Pourtant, si Jeanne se considère, par moments, comme un homme, elle insiste aussi, paradoxalement, sur les défauts de ces derniers et, notamment, sur leur lâcheté. Au contraire, elle ne se considère pas du tout comme lâche, en dépit des accusations de Paul, car, pour elle, faire le mal sciemment est une preuve de courage, et elle la revendique. On peut donc percevoir une certaine ironie lorsqu'elle joue sur sa condition de femme pour appeler à l'indulgence : « je ne suis qu'une femme ». Dans la relation amoureuse, la don juane veut également occuper le rôle du mâle : avec Pierre, c'est elle qui prend les devants et même avec Louis, qui représente pourtant encore l'archétype de la masculinité un peu brutale et sauvage, elle tente d'affirmer sa domination. Elle utilise donc sa jeune épouse Clara pour le posséder à travers elle, dans un épisode où l'homosexualité féminine est fortement suggérée. On peut dire que Jeanne provoque les hommes, elle les met au défi de prouver leur virilité : « vous êtes un homme, oui ou non ?" Cette volonté de provocation et d'humiliation explique son comportement à l'égard de ses amants. Ainsi, posséder Pierre ne lui suffit pas si elle ne peut obtenir sa reddition complète, c'est-à-dire, notamment, le sacrifice de sa position sociale, de son honneur et de sa réputation. Elle se plaît donc à détruire sa vie et à l'asservir totalement puis elle l'abandonne, une fois que son emprise sur lui est complète et qu'elle a brisé sa vie de famille et sa respectabilité professionnelle. En cela, Jeanne paraît plus cruelle que Don Juan, car elle prémédite davantage et détruit l'existence de son amant, en toute connaissance de cause. On peut même discerner, derrière ces agissements, une certaine forme de misanthropie : elle déclare, par exemple, que plus elle connaît les hommes, plus son prix monte et plus elle devient hors de prix. Mais l'argent n'est ici qu'une valeur métaphorique car Jeanne se caractérise comme tout le contraire d'une prostituée et elle n'a, d'ailleurs, pas besoin d'argent, la mort de son père l'ayant mise à l'abri du besoin, en lui permettant d'hériter. Cet élément fait écho au mythe de Don Juan, et, plus particulièrement, à la pièce de Molière, dans laquelle le héros reproche à son père de ne justement pas mourir assez vite.

Mais les références au mythe sont beaucoup plus nombreuses qu'il n'y pourrait paraître : Pierre convoque le motif de la dette quand il menace Jeanne (« Tu paieras ! ») ; le mariage entre Louis et Clara, au cours duquel la don juane s'immisce au sein du couple, rappelle les

noces interrompues par Don Juan, notamment dans l'opéra de Mozart ; en déclarant son amour à son cousin Paul, elle séduit un prêtre et le détourne de la sainte vocation qu'il s'est choisie, ce qui rappelle l'attitude du Dom Juan de Molière, qui dérobe une femme à un couvent. Cependant, c'est surtout au sujet du châtiment que l'intertextualité du mythe est la plus clairement mise en avant.

L'originalité de Roger Vadim est de faire de Pierre, à la fois, l'amant éconduit de Jeanne et celui par qui advient sa punition. Le motif est donc complètement désacralisé : la vengeance n'est plus celle du Mort et on pourrait plaider la cause du crime passionnel. Pourtant, la séductrice s'accuse, dès le début du film, de meurtre. Cette révélation déclenche d'ailleurs un effet d'attente puisque, à chaque étape de sa confession, Paul lui demande si l'aveu de son crime va arriver à ce moment-là de son récit, tandis qu'elle en repousse l'évocation. Cette stratégie dilatoire laisse supposer des remords chez l'héroïne, qu'elle formule d'ailleurs en déclarant qu'elle ne voulait pas qu'il meure et que c'était « un jeu ». C'est seulement à cet épisode de son récit qu'elle faiblit et devient plus humaine et vulnérable, évoquant sa peur d'être punie et son désir de ne pas être lâche face à la mort.

Ce crime, dont elle s'accuse, s'éloigne fort du duel par lequel Don Juan tue le Commandeur : le jeune guitariste qui l'aime passionnément et à qui elle se donne pour un soir se suicide par amour pour elle. Cette transformation du meurtre en suicide peut s'expliquer par la féminisation du mythe : Jeanne dispose d'une emprise surtout psychologique sur ses victimes et ses armes ne sont pas les mêmes que celles de son homologue masculin. On peut d'ailleurs noter que, dans cette scène, les références au mythe de Don Juan se mêlent aux allusions à un autre mythe : celui de Faust. Le premier est surtout présent par l'intermédiaire de la musique. En effet, le guitariste joue et chante une chanson sur Don Juan, qui revient comme un leitmotiv dans tout le film. Cette chanson est suivie d'un deuxième air, plus sombre, dont les paroles pourraient être prononcées par Jeanne : « I am Don Juan », et qui ponctue tous les moments tragiques du récit. On a donc une véritable dramatisation, qui va crescendo jusqu'au suicide final du jeune homme. Quant au mythe de Faust, on le retrouve derrière les quelques phrases qu'échangent les deux personnages :

- « Tu es prêt à tout donner ?
- Oui.
- La vie ?
- C'est tout ? Ce n'est rien ça. Tu ne veux rien d'autre ? »

Ce bref dialogue ne peut manquer de convoquer le souvenir du pacte de Faust avec le Diable. Jeanne apparaît donc comme une figure diabolique : les paroles qu'elle prononce par

jeu sont interprétées littéralement par le jeune homme, qui honore sa promesse et se donne la mort, en s'ouvrant les veines.

Cette mort fait écho à la mort sociale de Pierre, lors du voyage en Suède. En effet, Jeanne est explicitement associée, dans cet épisode aussi, au Diable et à la Mort. En effet, pour consacrer son triomphe total sur la réputation et la respectabilité de Pierre, elle le pousse à assister à une fête, dans une université où il est déjà intervenu en tant qu'enseignant. La soirée tourne à l'orgie et Jeanne s'y pare d'un masque à tête de mort, avec lequel elle danse sur la scène de l'amphithéâtre. Ce masque horrible peut se voir comme une prolepse de l'issue du film, mais il renforce surtout l'association de la don juane à une « femme fatale », aussi bien au sens propre qu'au sens figurée. Qui plus est, la musique qui revient, pendant toute cette scène, est la même que celle qui accompagne le suicide du guitariste, ce qui confirme le rapprochement entre ces deux scènes et renforce l'atmosphère tragique.

Le fait que Jeanne soit punie par Pierre peut signifier que c'est le crime aux yeux de la société qui est le plus reproché à la femme. Elle n'est donc pas châtiée pour le suicide bien réel qu'elle a provoqué, mais pour le suicide social de l'amant admiré et respecté de ses pairs, du père de famille modèle. Don Juan s'opposait à la morale sociale mais aussi à Dieu, tandis que Jeanne s'inscrit contre les normes sociales de son époque, et c'est cela qu'on ne peut lui pardonner.¹ La laïcisation du motif de la dette confirme cette hypothèse puisque, dans le bouche de Pierre, le « Tu paieras » est à prendre au sens premier du terme (Jeanne peut bien payer sa note au bar étant donné que c'est à cause d'elle qu'il en est réduit à boire), aussi bien qu'au sens figuré, comme menace de la vengeance.

C'est la fin du film qui concentre le plus de références au mythe de Don Juan. Leporella avertit Jeanne que Pierre rôde et que cette présence lui fait peur, elle la met donc en garde. Néanmoins, Jeanne rejoint son ancien amant qui l'appelle, à l'extérieur du café, et elle accepte, malgré les avertissements effrayés de son amie, le rendez-vous qu'il lui donne pour le lendemain, à neuf heures. Les propos que les deux femmes échangent invitent clairement à voir, dans Pierre, une transposition de la statue du Commandeur :

- « N'y vas pas. Il va te tuer.
- C'est un fantôme. Je ne crois pas aux fantômes.
- Alors pourquoi tu y vas ?
- C'est la vie. »

¹ On trouve la même idée d'une transposition symbolique du Commandeur, qui prend l'aspect des règles sociales, dans le roman de Marcel Prévost, *Les Don Juanes*, que nous aborderons lors de nos analyses littéraires : « Et, selon le mot de Guilloux, la Statue du Commandeur lui apparaît sous la forme de l'antique loi morale, vieille idole de pierre, qui, depuis les temps bibliques, s'interpose entre les sexes. » (Marcel Prévost, *Les Don Juanes*, Flammarion, Paris, 1922, p. 65).

Le terme de « fantôme », bien que métaphorique ici, rappelle les apparitions du Mort dans les versions théâtrales du mythe, ainsi que le refus du héros de céder à la peur et de croire au surnaturel. De plus, le prénom est déjà, en lui-même, une allusion évidente à l'Invité de Pierre du mythe... La suite de l'épisode confirme cette volonté de transposer le dénouement mythique. La demeure de Pierre, où Jeanne lui rend visite, sent l'essence et ce dernier l'assimile explicitement à l'Enfer : « C'est l'Enfer ici. Tu vas brûler. » Le feu infernal est donc transposé en un incendie volontaire mais l'amant désespéré veut réellement se poser en justicier, venu faire expier ses crimes à la don juane : « C'est l'heure Jeanne ». L'intertextualité est évidente dans tout le passage, notamment avec les pièces de Molière et de Tirso de Molina, qui insistent sur cette idée d'une échéance arrivée à son terme. Les images finales de Jeanne qui périt dans les flammes, après avoir sauvé Pierre de la mort, sont donc bien une transposition laïcisée et modernisée de la disparition de Don Juan en Enfer, à la fin des pièces de théâtre. Le cinéma permet même, par rapport au théâtre, de donner avec plus de réalisme cette vision finale du héros, brûlant dans les flammes infernales. L'ensevelissement de Pierre, suggéré par le plan final sur les bulldozers qui menacent de l'écraser avec la terre qu'ils poussent, incarne bien ce contraste entre modernisation et reprise des motifs mythiques.

Roger Vadim propose donc une relecture du mythe de Don Juan et pose, tout comme Marcel Prévost l'avait fait, en 1922, dans son roman *Les Don Juanes*, la question de la féminisation du donjuanisme : Don Juan peut-il, au 20^{ème} siècle, s'incarner dans une femme ? Mais il est important de relever que cette réflexion est, dans un cas comme dans l'autre, proposée par des hommes. Il serait intéressant, dès lors, de la confronter avec un regard féminin. Véronique Gély aborde ce sujet, dans son article sur « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et gender. » Elle prend l'exemple du film de Nelly Kaplan, *Plaisir d'amour* (1991) :

« Pierre Arditi y joue un Guillaume de Burlador, descendant de Don Juan, berné par les trois femmes qui se servent de lui. Les auteurs femmes écrivent leurs versions des mythes dont les auteurs sont des femmes et investissent ou parodient les mythes dont les auteurs sont des hommes.»¹

La féminisation du mythe ne coïncide donc plus ici avec le changement de sexe du héros mais se traduit plutôt par une vengeance des victimes féminines.

¹ Véronique Gély, « Les sexes de la mythologie : mythes, littérature et gender », in *Littérature et identités sexuelles*, ed. A. Tomiche et P.Zoberman, Paris, Lucie éditions, « Poétique Comparatiste », SFLGC, 2007, p.76

Ces quelques exemples ont permis de mettre en évidence que le mythe de Don Juan ne peut se concevoir, au cinéma, sans une dimension réflexive, qui lui permet de s'interroger sur les modalités de sa survie, à notre époque. Cette réflexivité peut s'accompagner d'une nette tendance à la parodie et du recours à des effets de décalage comiques. Mais la mise à distance peut se faire autrement que sur le mode parodique, en transposant le mythe dans le domaine de l'imaginaire, ou même de la pathologie mentale (*Don Juan de Marco*), ou en proposant une vision moderne et féminisée du héros mythique (*Don Juan 73*). Néanmoins, nous sommes contraints de constater que ces tentatives d'exploration des possibilités cinématographiques du mythe se révèlent, dans leur ensemble, décevantes et que Don Juan n'a, en définitive, qu'une postérité très limitée, à l'écran.

Il est significatif que, parmi les adaptations cinématographiques les plus appréciées de la critique, celle de Jacques Weber est celle qui remporte l'adhésion la plus importante. Or, cette version est beaucoup moins novatrice que celles que nous venons d'évoquer, puisqu'il s'agit d'une adaptation à l'écran du *Dom Juan* de Molière. On peut d'ailleurs reprendre, à ce sujet, les propos de J.F Hans qui déclare que « Les formes nouvelles n'ont donc pas fait disparaître les variations sur les modèles les plus classiques ».¹ Cependant, si Jacques Weber adapte, pour l'écran, la pièce de Molière, il importe de ne pas confondre son film avec du théâtre filmé, puisqu'il effectue, à partir de la pièce de départ, un véritable travail créatif. V. Magnier souligne bien cette part de création artistique :

« Adaptant pour l'écran la pièce de Molière (entreprise plus originale qu'il n'y paraît), le film de Jacques Weber n'en est cependant ni une représentation filmée, ni un décalque filmique. C'est que le scénario ne se contente pas d'effectuer des coupures ou de remotiver dramatiquement certaines répliques ; il joue aussi de déplacements significatifs. »².

Il apparaît donc que l'une des plus grandes réussites du cinéma, autour du mythe, reste relativement proche du théâtre. On peut, dès lors, se demander si Don Juan n'est pas davantage dramatique que cinématographique. C'est, du moins, l'idée défendue par Micheline Sauvage, qui voit, dans le théâtre filmé, la seule solution pour rendre compte, au cinéma, du temps donjuanesque :

« Il faut se demander si la temporalité de don Juan n'impose pas à un déroulement d'images des servitudes dont ne peut s'accommoder précisément que le théâtre cinématographié,- cette forme discutée, et en tout cas hétéronome, du cinéma. »³

¹ J. F Hans, article « cinéma », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p. 190.

² V. Magnier, article « cinéma », *ibid.*, p. 198. Nous renvoyons à la fiche sur le film, dans son ensemble, qui présente précisément les changements effectués par Jacques Weber, à partir de la pièce de Molière, et les commente de façon claire et synthétique.

³ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.97

Le film de Marcel Bluwal, *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1965) propose une illustration intéressante des ressources que le cinéma apporte au théâtre et permet de nourrir une réflexion sur les possibilités de renouvellement que le théâtre cinématographié offre au mythe de Don Juan. Ce genre diffère du théâtre filmé, qui se contente d'enregistrer, de fixer, une mise en scène à laquelle il n'apporte, en dehors de cette possibilité de reproductibilité et d'enregistrement, rien de spécifiquement cinématographique. Nous nous trouvons, par conséquent, en présence d'une tentative d'hybridation entre le théâtre et le cinéma : la pièce de Molière est complètement respectée et nous ne pouvons pas réellement parler d'adaptation cinématographique mais certaines ressources propres au cinéma sont mises au service du texte théâtral. Ainsi, les mouvements de caméra ajoutent du naturel à la scène d'exposition, entre Sganarelle et Gusman, tout en exhibant le dispositif cinématographique, puisque le volume sonore et la clarté des paroles varient tout au long du dialogue, comme si les personnages passaient, par moments, devant le micro et s'en éloignaient à d'autres. Ce procédé s'accompagne d'une alternance entre les plans sur les personnages et ceux qui filment, au contraire, davantage le décor, ce qui donne à la scène un certain dynamisme et bouscule, d'emblée, les habitudes du spectateur de théâtre, d'autant plus que Gusman n'hésite pas, par exemple, à tourner complètement le dos à la caméra, ce qui va à l'encontre de toutes conventions théâtrales. Cette innovation, liée au changement de média, entraîne une certaine frustration du spectateur, qui se trouve dans l'impossibilité de mesurer les effets des paroles de mise en garde de Sganarelle sur le valet d'Elvire. On retrouve un effet analogue lorsque Sganarelle et Dom Juan chevauchent dans la forêt, au début de l'acte III, pour échapper aux poursuites des deux frères d'Elvire. En effet, les deux personnages sont, brutalement, filmés de dos, en train de s'éloigner dans l'allée, ce qui rend leurs propos de plus en plus difficilement audibles. Cela permet, à nouveau, de produire des variations et de dynamiser le dialogue.

Les choix du cinéaste peuvent également ajouter des nuances interprétatives au texte de Molière. Ainsi, dans la première confrontation entre Dom Juan et Sganarelle, ce dernier est assis, au moment où il demande à son valet son sentiment sur les raisons qui ont motivé son départ et son avis sur sa conduite. Cette position et la place de la caméra donnent réellement l'impression d'une infériorité, d'une vulnérabilité du héros, filmé en plongée. Mais lorsque ce dernier se lève, pour commencer sa tirade, Sganarelle passe hors champ ce qui semble suggérer que Dom Juan parle plus pour lui-même que pour son auditeur. Ces mouvements ajoutent, une fois de plus, du dynamisme à la scène adaptée. De même, l'utilisation du gros

plan, procédé proprement cinématographique et, même, antithéâtral, accompagné des jeux de lumière, dramatise la fin de cette réplique, puisque le visage du personnage s'éclaire progressivement, à mesure que ses propos se précisent et gagnent en intensité.

Cet apport du gros plan est également mis en évidence lors de la première rencontre entre Dom Juan et Elvire. Les procédés de champ/ contrechamp permettent de mettre en évidence les sentiments et les émotions des deux personnages, et leur évolution tout au long de l'échange. Mais ils matérialisent aussi l'isolement d'Elvire, qui est toujours filmée seule, alors que Dom Juan et Sganarelle apparaissent tous deux dans le cadre. Le recours au champ/ contrechamp est aussi crucial lors des deux entretiens avec Dom Louis : dans la première rencontre, il permet de mettre l'accent sur les réactions de Dom Juan face aux paroles de son père et de souligner sa désinvolture et sa froideur à son égard. Au contraire, dans la seconde scène, celle de la fausse conversion, il cède, par moments, la place au gros plan sur le visage des deux hommes, ce qui insiste sur leur rapprochement et sur l'intimité retrouvée, confirmée par le ton de la confiance. Mais le procédé est aussi peut-être un moyen de pointer du doigt l'hypocrisie et la dissimulation, dont le héros fait preuve, tout au long de cet échange.

Marcel Bluwal utilise, par ailleurs, des éléments de mise en scène pour renforcer la signification de certains passages et surimposer son propre regard à l'œuvre de Molière. Ainsi, la fin de l'acte I de la pièce est matérialisée, dans le film, par un plan sur une porte à moitié ouverte, soulignée par le jeu de lumière et de contraste entre le noir et le blanc. Cet élément peut suggérer qu'il reste, à ce moment de l'histoire, encore une issue possible pour le héros, une possibilité de se racheter. De plus, l'obscurité et le cloisonnement de la scène de rencontre avec Elvire renforcent, par opposition, la fraîcheur et l'impression de liberté qui se dégagent, à l'ouverture de l'acte II. En effet, le cinéma, en donnant la possibilité de tourner en extérieur, redonne une dimension nouvelle à tout l'épisode avec les deux paysannes, sur la plage. La musique transforme, notamment, la rencontre avec Charlotte en une scène type de comédie romantique, en utilisant tous les clichés de la scène de première vue. Mais ces codes sont rapidement mis à distance : lorsque Dom Juan commente à Sganarelle les charmes de la jeune paysanne, cette dernière n'apparaît même pas dans le champ, ce qui montre qu'elle est totalement niée en tant que personne, qu'elle est complètement réifiée par le héros. Le cadre ne laisse, en effet, voir que Dom Juan et, en retrait et plus petit, derrière lui, Sganarelle, qui figure, en quelque sorte, sa conscience. Ce type de plan (Dom Juan et, quelques pas derrière lui, son valet) est omniprésent dans tout l'épisode, ce qui permet d'introduire le motif du double, d'autant plus que la ressemblance physique entre les deux hommes est frappante. Ce

procédé se retrouve également lors de la scène du Pauvre, mais il se fait plus sombre, plus menaçant, pour mieux suggérer le regard de plus en plus désapprobateur de Sganarelle. Enfin, lors de la deuxième rencontre avec Elvire, Sganarelle se trouve, à nouveau, quelques pas en retrait derrière Dom Juan, tous deux sont vêtus de costumes sombres mais le valet est complètement immobile, alors que Dom Juan bouge beaucoup : Sganarelle incarne bien la conscience qui juge. Mais, par l'émotion qu'il ressent face aux propos d'Elvire, il offre aussi, conformément à la thématique du double, un contrepoint saisissant à l'insensibilité de son maître.

Si le cinéaste met à profit les ressources cinématographiques pour appuyer certains aspects de la pièce de Molière, le retour aux conventions théâtrales, dans quelques épisodes, n'en est que plus significatif. Ainsi, lorsque Dom Juan se retrouve confronté, simultanément, aux deux paysannes, Charlotte et Mathurine, l'aparté du valet (« il n'a garde ») exhibe sa théâtralité, puisque Sganarelle se retourne vers la caméra, brisant ainsi l'illusion de réalité, puisqu'il semble s'adresser directement, les yeux dans les yeux, au spectateur.

L'apport du cinéma est également précieux pour mettre en valeur la dimension surnaturelle, qui s'accroît, dans la pièce, pour atteindre son climax au moment du dénouement. Lors de la première visite au tombeau du Commandeur, Sganarelle est filmé en contre-plongée, ce qui le fait paraître minuscule, par rapport à la statue du Commandeur. Cette dernière est donc d'emblée mise en valeur. Par ailleurs, les premiers mouvements de la statue ne sont pas montrés par la caméra : on ne perçoit que les réactions du valet terrifié. Le hochement de tête, qui répond à l'invitation de Dom Juan, est, en revanche, filmé, ce qui renforce l'intensité de la scène et confère au geste une portée dramatique encore plus importante. L'arrivée de la statue chez Dom Juan illustre la façon dont le cinéma, grâce, notamment, aux effets spéciaux, peut renouveler la place et le traitement accordés, dans le scénario mythique, au surnaturel. La taille de la statue est encore accentuée par le procédé de la contre-plongée, qui la fait paraître proprement démesurée, suggérant la force du Mort et sa qualité d'envoyé du Ciel. Les effets spéciaux sont également importants lors de l'apparition du spectre : la voix grave ne va pas du tout avec le visage de femme, ce qui renforce le côté impressionnant de l'épisode, d'autant plus que le cinéma permet de visualiser la métamorphose du visage humain en tête de mort. Pourtant, le dénouement offre un traitement sensiblement différent du surnaturel : toute illusion est abandonnée et les effets spéciaux ne sont plus utilisés pour rendre le surnaturel palpable. En effet, c'est plutôt la dimension symbolique qui est accentuée ici : plan sur l'épée jetée à terre, qui nous indique que le combat

qui va se jouer est différent de tous ceux que le héros a pu mener jusque là, suivi d'un plan sur la main gantée de noir de Dom Juan, qui s'oppose à la blancheur de celle de la statue et enfin plan sur le corps du libertin qui s'enfonce en tournant dans une sorte de gouffre qui, par un effet d'optique, s'apparente fort à une mise en orbite dans l'espace. Cette représentation des flammes de l'Enfer abandonne donc toute volonté référentielle pour proposer une relecture symbolique et quelque peu ouverte du dénouement.

L'analyse du film de Marcel Bluwal tendrait ainsi à confirmer que le mythe de Don Juan pourrait bien avoir trouvé, dans le genre du théâtre filmé, ou plutôt, pour reprendre les termes de Micheline Sauvage, du théâtre cinématographié, un moyen d'expression privilégié : en préservant la théâtralité fondamentale du personnage, tout en la renouvelant grâce aux ressources du cinéma, ce dernier conserve intact le scénario mythique, tout en lui redonnant un nouveau dynamisme. Les adaptations cinématographiques « pures » semblent, au contraire, davantage être le lieu d'une mise à distance et, même d'une déconstruction du mythe. Pourtant, si le héros mythique est parfois malmené par le septième art, qui se plaît à multiplier les traitements parodiques, son souvenir demeure une référence constante pour la construction d'un certain nombre de personnages types qui, eux, vont occuper une place prépondérante.

3. Séducteurs, « machos », « latin lover » et femmes fatales... Réminiscences donjuanesques ?

L'amour est, sans aucun doute, l'un des sujets les plus exploités par le cinéma. Pour reprendre une citation du préambule d'un numéro de *Cinémaction*, dédié à « L'écran amoureux » :

« Parmi les ingrédients irremplaçables de la cuisine cinématographique, le plus utilisé à ce jour reste l'amour : on trouverait difficilement un seul film qui n'en contienne pas une pincée au moins, sans même parler du genre sentimental (...) A la rigueur, on pourrait refaire l'histoire du cinéma sans évoquer les cowboys ou les flics (on n'en rencontre pas chez tout grand cinéaste), mais aucun moyen de contourner les amoureux. »¹

Héros associé, par définition, à la thématique amoureuse, Don Juan n'a eu pourtant, comme nous venons d'avoir l'occasion de le voir, qu'une postérité cinématographique limitée. Mais, si ses adaptations à l'écran demeurent, somme toute, en nombre limité et d'une

¹ « L'écran amoureux », in *Cinémaction* n°107, dir. Guy Hennebelle, Corlet, 2003, préambule de Denitza Bantcheva, p. 8.

qualité inégale, le cinéma regorge, en revanche, de personnages que l'on pourrait qualifier de « donjuanesques ». Le mythe semble déteindre sur un certain nombre de figures phares du septième art et on peut se demander dans quelles mesures séducteurs, macho, latin lover et autres playboys ne sont pas, d'une certaine manière, des héritiers de Don Juan.

Cette assimilation du héros mythique au type du playboy et, plus particulièrement, à l'image qu'en donne le cinéma, est proposée, notamment, par Michel Berveiller:

« Le *playboy*, ce vieux mot anglais a désigné en d'autres temps le baladin, l'histrion, le diable lui-même. Je ne sais si le nouvel emploi qu'on en fait, dans le langage international, sera durable. A l'heure qu'il est, il exprime à merveille- et, pour nous, avec cette nuance d'internationalisme attachée désormais au type- les principaux caractères du Don Juan contemporain : insouciance, gaieté, sportivité, jeunesse d'esprit et de corps. (...) Tout Don Juan est, par définition, quelque peu comédien. Mais quand il l'est professionnellement et, de surcroît, aux yeux du monde entier- comme c'est le cas des grands acteurs de cinéma-, c'est alors que le *playboy* international réalise la perfection de son être. »¹

Le mythe de Don Juan apparaît donc bien en filigrane derrière cette figure du playboy et le cinéma semble être le principal vecteur de cette rencontre entre le héros mythique et le séducteur type des temps modernes :

« Mieux qu'aucun autre art visuel, le cinéma permettra désormais de mesurer les variations physiques, de plus en plus rapides, du type qui fascine les femmes. Et le Don Juan de cinéma est désormais si puissant sur l'esprit des foules que les variations de ce type semblent plutôt commandées que reflétées par lui. »²

Cette citation souligne deux choses importantes. Tout d'abord, elle met en avant l'influence du cinéma dans la définition des critères de séduction. Par ailleurs, l'expression « le Don Juan de cinéma », qui transforme le nom propre en nom commun, est employée comme synonyme de playboy et mise en relation avec cette idée d'un personnage type de séducteur. L'idée dominante est donc bien que c'est le cinéma qui favorise l'émergence de ces figures de séducteurs et qui en définit les caractéristiques. Le Septième Art aurait ainsi tendance à favoriser la persistance du donjuanisme et Michel Berveiller parle, au sujet de l'acteur, d' « homme donjuanisé par le cinéma »³ La contamination par le mythe de Don Juan déborde ainsi les personnages de films, pour s'étendre aux acteurs mêmes qui interprètent ces rôles :

« La presse et la réclame aidant, ses aventures réelles en arrivent à se confondre avec les aventures qu'il simule, et deviennent presque aussi fictives. (...) On comprend qu'un acteur de cinéma, soit fatalement amené à vivre en Don Juan. Il n'est pas nécessaire qu'il soit spécialisé dans les rôles de grand séducteur : pour devenir aux yeux des foules l'homme irrésistible, c'est assez qu'il apparaisse, d'un film à l'autre, successivement affronté à dix ou vingt femmes réputées les plus

¹ Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, Hachette, Paris, 1961, p. 213-215.

² Ibid., *Eternel Don Juan*, p. 219-220.

³ Ibid p. 219

désirables de l'univers : comment ne serait-il pas leur amant ? De fait, il le devient souvent, parfois même leur époux provisoire. Le soin de sa publicité l'y contraint presque. »¹

Il importera donc, au cours de notre rapide passage en revue de quelques-uns de ces « Don Juan de cinéma » les plus remarquables, de laisser une place, non seulement, aux personnages de séducteurs les plus caractéristiques, mais aussi aux acteurs qui les incarnent, le mythe de la star rejoignant bien ici celui du héros.² Cette rencontre est parfaitement incarnée, par exemple, par James Dean : Michel Berveiller commente bien, à son sujet, comment se confondent l'existence biographique, l'emploi cinématographique et la transformation mythique. Il insiste également sur deux caractéristiques de la star : la séduction (le terme de « playboy » est d'ailleurs utilisé pour le qualifier) et la révolte. Or, ces deux dimensions sont bien présentes chez Don Juan, ce qui justifie la référence à James Dean comme symbole des « hommes donjuanisés par le cinéma »³ :

« Un cas particulièrement saisissant d'idolâtrie féminine est offert par celle dont fut l'objet, en un temps encore tout proche, James Dean. Archétype des « jeunes gens en colère » il n'en vécut pas moins, dans leur style, comme un *playboy*. Cela le mena où l'on sait : à vingt-quatre ans il se tuait au volant de sa voiture de course, exactement comme aurait pu faire un héros de ses films (au point qu'on se demande s'il n'a pas été en quelque sorte victime de son mythe). »⁴

S'il est difficile, voire impossible, de répondre à la question que cette citation laisse en suspens, il est, en revanche, évident que cette mort prématurée et brutale contribue fortement à la constitution du mythe de James Dean. C'est, du moins, l'idée que Christian Viviani met en avant : « James Dean (1931-1955) montre comment les mythes se nourrissent de la mort. »⁵ La suite de son propos, en insistant, une fois de plus, sur l'importance de la séduction confirme bien que l'acteur est un playboy qui jouit d'un immense succès auprès du public féminin et qui cultive même volontairement cet art de la séduction :

« Dean affine et réaffine l'expression corporelle que Brando avait volontairement étalée dans *Un tramway nommé désir* comme à une devanture de boucherie. (...) James Dean, contrairement à Brando, aime séduire car cela le sécurise. Ses embarras, ses hésitations, ses maladresses, jusqu'à quel point ne sait-il pas que ce sont, justement, ses atouts ? »⁶

Séduire fait donc partie du jeu de l'acteur mais il s'agit d'un jeu qui dépasse le cadre de l'écran et s'étend à son existence toute entière, à tel point que, pour reprendre l'exemple de

¹ Ibid, p. 215

² A ce sujet, voir, notamment, Edgar Morin, *Les Stars*, p. 36

³ Ibid., p 219

⁴ Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p. 219

⁵ Christian Viviani, *Les séducteurs du cinéma américain*, p. 123. Le titre du chapitre en question est, d'ailleurs, « comment on fait les mythes », ce qui souligne bien ce processus de mythification de la star.

⁶ Ibid., p. 123.

James Dean, les lettres d'amour de femmes qu'il ne connaissait pas continuèrent d'affluer par milliers, jusque plusieurs mois après sa mort...

En jouant la carte de la séduction, le playboy, dont l'acteur de cinéma est l'incarnation la plus extrême et la plus parfaite, rejoint donc, selon Michel Berveiller, le héros mythique, puisqu'il emploie les mêmes stratagèmes que lui et affiche surtout le même goût immodéré pour le jeu (le mot « playboy » fait même entendre le verbe « to play », jouer) :

« Nous voilà ainsi ramenés à ce demi-dieu de notre époque, l'acteur de cinéma, et, à travers lui, au Don Juan primitif, celui de Tirso. Par le grossissement quasi caricatural qu'il présente des traits essentiels du *playboy*, le séducteur de cinéma fait ressortir les profondes similitudes qui existent entre le *burlador* et lui. Il nous invite ainsi à nous demander si, par-delà les fluctuations des croyances, des modes et des goûts, le ressort le plus ancien et le plus durable du donjuanisme n'est pas, en dernière analyse, l'attrait du jeu. »¹

Le mot « jeu » peut désigner ici aussi bien le jeu de la séduction, dont le playboy est spécialiste, que le jeu de l'acteur. Or, Don Juan mélange bien l'un et l'autre, ce qui le rapproche donc de l'acteur de cinéma. Jean Rousset consacre, d'ailleurs, l'une des parties de l'analyse qu'il propose du héros mythique à l'envisager sous les traits du « comédien » face à ses « spectateurs ».²

Nous avons pu voir qu'il était aisé de trouver un rapprochement entre Don Juan et le type du playboy. Mais ce personnage type se décline sous différentes formes, que le cinéma se plaît à exploiter. Parmi ces figures, qui ont toutes en commun le goût du jeu de la séduction, celle du macho mérite de retenir, dans un premier temps, notre attention. Si l'on se réfère au préambule écrit par Françoise Piaux à un article de Martin O'Shaughnessy sur les machos au cinéma, il apparaît que la comparaison de ces derniers avec Don Juan est automatique et, de fait, c'est par cette référence que débute la présentation :

« Des figures donjuanesques et casanoviennes, Martin O'Shaughnessy retiendra quelques exemples du cinéma des années 20 à celui des années 80. De Rudolph Valentino à Jean Gabin, de Sean Connery à John Travolta en passant par Jean-Paul Belmondo, les acteurs entre virilité et féminisation enfileront successivement leurs costumes de toréador, fils de Sheik, spahi, gangster, agent secret, bref de professionnel. »³

¹ Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p. 223.

² Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p. 82. Don Juan est, en effet, décrit comme « Un comédien de l'amour, qui pratique alternativement les deux méthodes de jeu que tout acteur exerce en principe simultanément : d'une part, le jeu muet réduit à l'expression corporelle, en l'espèce d'identité fictive sous laquelle Don Juan, à la faveur de la nuit, se donne silencieusement pour l'amant attendu ; d'autre part, le rôle parlé, le discours amoureux par lequel il persuade les jeunes plébéiennes, au grand jour cette fois, et sous sa propre identité, de la passion qu'il n'éprouve pas. »

³ « Le machisme à l'écran », in *Cinémaction* n°99, dir. Guy Hennebelle, Corlet, 2001, préambule de Françoise Piaux à l'article de Martin O'Shaughnessy : « Le séducteur : un macho pas comme les autres ? », p.14.

L'intertexte donjuanesque est convoqué d'emblée et on note, de plus, l'amalgame avec une autre figure : celle de Casanova. Ce rapprochement incite à voir dans ces « figures donjuanesques et casanoviennes » tout simplement des séducteurs et à souligner donc une réduction du mythe de Don Juan à la seule dimension du libertinage amoureux. Les énumérations, des acteurs aussi bien que des rôles types, montrent, par ailleurs, que ces Don Juan sont nombreux au cinéma. Quant au terme de « professionnel », il joue sur le double sens et suggère que ces personnages clés du grand écran sont aussi des professionnels de la séduction. Contrairement à Michel Berveiller qui, dans son rapprochement entre playboy et burlador, mettait en avant le jeu, la « *burla* », aussi bien que la conquête amoureuse, l'article réduit donc le mythe au second aspect, en présentant Don Juan et Casanova comme deux « séducteurs prototypes ». ¹

Martin O'Shaughnessy débute, en effet, son article par un parallèle entre les deux héros, qu'il analyse comme les incarnations de deux représentations de la séduction :

« L'histoire et la tradition littéraire nous ont légué deux séducteurs prototypes, Don Juan et Casanova. Le premier, mythique, est inventé par un moine espagnol, Tirso de Molina, dans les premières décennies du XVII^e siècle. Le second, réel, naît à Venise en 1725 et meurt en Bohême en 1798. Je voudrais néanmoins les utiliser (en forçant les traits) pour proposer deux modèles opposés du séducteur, le sadique (Don Juan) et le romantique (Casanova) et pour faire ressortir en même temps la capacité libératrice ou réactionnaire des deux figures. » ²

Si l'auteur reconnaît avoir « forcé les traits » pour en arriver à cette bipartition entre deux modèles de séduction, son parti pris n'en reste pas moins intéressant car il fait de Don Juan le prototype du macho. De plus, la référence à Sade accentue l'aspect libertin du personnage mais le tire vers un sens, là encore, très réducteur et précis puisque le sadisme est une dérive très extrême du libertinage amoureux. D'ailleurs, qualifier Don Juan de « sadique » demande des précautions et surtout une clarification du terme. En effet, la définition que semble en donner Martin O'Shaughnessy nous tire davantage du côté de l'usage désormais courant de l'adjectif « sadique », tel qu'il figure, par exemple, dans le vocabulaire de la psychologie, voire de la psychopathologie. On s'éloigne donc de l'allusion au marquis de Sade :

¹ Cette utilisation du nom de Don Juan comme synonyme de séducteur et cette banalisation du héros mythique est récurrente dans les ouvrages qui traitent des séducteurs de cinéma. Ainsi, dans la préface de Louis Azzaro à l'ouvrage de Xavier Périssé, *Elles en rêvent toutes. Les séducteurs du siècle*, la référence à Don Juan est convoquée dès la première ligne : « Don Juan comptabilisait ses conquêtes : il était l'archétype du séducteur. » et le livre reprend d'ailleurs en fil conducteur l'intertexte donjuanesque puisque la première partie a pour titre « parfum de femmes », odor di femina... De même, Pierre Cadars, dans l'avant-propos de son livre sur *Les séducteurs du cinéma français (1928-1958)* présente les acteurs auxquels il va s'intéresser comme des « Don Juan patentés ». (p. 10)

² Martin O'Shaughnessy, « Le séducteur : un macho comme les autres ? », in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, p. 15.

« Membre orgueilleux de la classe dominante, le Dom Juan de Tirso est un sadique. Il tire son orgueil et sa célébrité de ses séductions. Plutôt que le plaisir, il se sert des femmes pour forcer l'admiration de ses pairs, c'est-à-dire des hommes de sa classe, aussi corrompus que lui mais moins audacieux. (...) Son prestige exige l'humiliation publique de ses victimes qui jouent donc (comme c'est si souvent le cas) un rôle symbolique dans le rapport des hommes entre eux. »¹

En dépit de l'anachronisme du rapprochement entre le Dom Juan de Tirso et le terme de « sadique », et du point de vue réducteur que ce dernier incite à adopter sur le héros mythique, cette analyse demeure intéressante pour deux raisons. Tout d'abord, elle témoigne de la tendance à assimiler, au 20^{ème} siècle, le donjuanisme à une perversion sexuelle². Mais surtout, elle insiste sur le point de vue des hommes et leur importance dans le processus de séduction donjuanesque. On peut donc dire qu'elle prépare un dernier glissement opéré par l'article : du sadique au macho. C'est d'ailleurs sur cette dernière assimilation que se conclut la partie de l'article consacrée à Don Juan et Casanova :

« Produits de l'ancien régime, du patriarcat et de la répression sexuelle d'inspiration chrétienne, Dom Juan et Casanova, séducteurs macho et romantique, auraient dû disparaître il y a longtemps. Et pourtant eux (ou leurs fils) traversent les XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. »³

On retrouverait donc, dans les grandes figures de « macho », proposées par le cinéma, des réminiscences de l'attitude donjuanesque face aux femmes et à l'amour. Celle-ci se caractérise par un paradoxe : d'un côté, elle est extrêmement conservatrice car elle véhicule les valeurs de la société patriarcale et de la domination de l'homme sur la femme, mais, de l'autre, elle nécessite, pour se développer, une prise en compte de l'individualité féminine et de la libération du désir féminin. Don Juan est donc à la fois extrêmement réactionnaire, opposé à la libéralisation des mœurs dont est notamment porteuse la révolution sexuelle des années 60-70, mais il a, en même temps, en lui, une dimension subversive. De plus, en voulant séduire les femmes, il est contraint de se constituer, lui-même, en objet potentiel de leur désir. Dès lors, le macho qui objectivait ses partenaires féminines se retrouve, à son tour, victime du même processus d'objectivation. Il devient alors un homme objet, offert au désir féminin. Martin O'Shaughnessy fait remonter cette tendance au *Dom Juan* de Molière, dans lequel le héros est offert « nu, vulnérable et objectivisé » à l'imagination de Charlotte, qui en retire un vif plaisir, dans la description minutieuse que Pierrot fait de lui.⁴ Le séducteur est

¹ Ibid., p. 15

² Nous renvoyons, notamment, à ce sujet, au chapitre 1 de notre travail, qui aborde les dérives psychanalytiques du mythe.

³ Martin O'Shaughnessy, « Le séducteur : un macho comme les autres ? », in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, p. 16.

⁴ Ibid, p. 15

donc converti en spectacle érotique, offert à un public de femmes, situation qui reproduit, à l'intérieur de la pièce, la position générale de l'acteur, soumis au regard des spectateurs masculins, aussi bien que féminins... Cette objectivation est encore plus nette au cinéma, comme l'exposent Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto :

« Certaines situations et certains dispositifs *transforment* en objets les hommes qui s'y impliquent, que cette implication soit volontaire ou non. Un concours de Monsieur Muscle, un essayage dans un magasin de vêtements, ou tout simplement le dispositif cinématographique, avec son œil-caméra qui change tous les êtres humains qu'il capte en poseurs, en font partie. »¹

Le macho pourrait ainsi devenir, par l'intermédiaire du cinéma et en vertu d'une inversion des rôles, non dépourvue d'ironie, un homme-objet, présenté aux fantasmes des spectatrices. C'est, du moins, la question que soulèvent les deux auteurs, en conclusion de leur ouvrage :

« S'agit-il, pour autant, d'un renversement de la division hétérosexuelle du travail dénoncée par Laura Mulvey, « Woman as Image, Man as Bearer of the Look » -« la femme réduite à une image, l'homme comme porteur du regard » ? »²

Ce renversement est encore plus intéressant si on le met en relation avec les analyses de Martin O'Shaughnessy, précédemment évoquées, qui font de Don Juan l'ancêtre du macho cinématographique. En effet, on assisterait alors à une évolution du regard porté sur le héros mythique, qui retournerait complètement les rapports de domination et consacrerait l'émancipation de la femme, libre, désormais, d'instrumentaliser le séducteur et de le plier à ses propres fantasmes. Le voyeurisme n'est donc plus l'apanage des hommes, le cinéma le généralise à tout spectateur :

« Un voyeur est un personnage, la plupart du temps masculin, qui assiste, pour sa satisfaction et sans être vu, à une scène généralement érotique, ce qui est une situation fréquemment vécue par le spectateur de cinéma : le rapprochement entre spectateur d'images en mouvement et voyeur a donc été fait très tôt. »³

Mais, si le macho peut devenir homme-objet, il ne disparaît pas complètement pour autant et il parvient à survivre, dans l'univers cinématographique, même si cette survie se fait au prix d'une remise en question. Faut-il en conclure, comme le fait Martin O'Shaughnessy, à une persistance de la hiérarchie sexuelle :

« Le séducteur meurt-il avec la libération sexuelle et la vague féministe des années 60 et 70 ? Rien ne permet de l'affirmer. Si mon portrait délibérément idéalisé de Casanova indique le chemin d'une séduction mutuelle qui refuserait la domination et qui rendrait le séducteur lui-même superflu, ma description de Dom Juan montre que la libération et l'individualisme masculin n'appellent pas nécessairement la pleine reconnaissance de la subjectivité et du désir féminins. Au contraire, le

¹ Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Les hommes-objets au cinéma*, Armand Colin, 2009, p.9.

² Ibid., p. 118

³ Michel Marie, *Les grands pervers au cinéma*, Armand Colin, p. 9

Dom-juanisme n'est-il pas une excellente manière de réimposer une hiérarchie sexuelle menacée ? »¹

Sans être aussi catégoriques, ne pouvons-nous pas voir simplement dans cette survivance de Don Juan, sous les traits du séducteur de cinéma, une preuve de la vitalité du mythe et de sa grande plasticité, qui lui permet de s'adapter aux évolutions des mentalités, et même de s'en nourrir ? De plus, si le donjuanisme parvient à se renouveler au cinéma, c'est aussi parce que tous deux partagent une même nécessité : séduire leur public. Ainsi, en tant que prototype du séducteur, Don Juan est aussi une incarnation du cinéma dans son ensemble et du processus de séduction sur lequel il repose. Martin O'Shaughnessy reprend d'ailleurs le parallèle entre Don Juan et Casanova pour décrire, cette fois-ci, les deux stratégies du succès cinématographique :

« Tout comme le théâtre avant lui, le cinéma devait séduire un public mixte, et devait donc stimuler et refléter les désirs féminins. (...) Il s'est sans doute comporté le plus souvent en Dom Juan, en séduisant les femmes pour ses propres fins et en les déshonorant (en leur offrant des images humiliantes d'elles-mêmes et en niant leur statut de sujet). Mais il peut aussi sans doute se comporter en Casanova, c'est-à-dire en établissant une réelle négociation entre voix et désirs masculins et féminins à l'écran, en permettant par la suite une remise en question des rôles et des identités sexuées. »²

Ces quelques analyses nous permettent de tirer un premier constat : le devenir cinématographique de Don Juan semble faire écho à l'évolution des figures de séducteurs et de machos à l'écran. Le traitement parodique du mythe, tel que nous avons pu l'observer, notamment, à travers les exemples de la partie précédente, s'expliquerait donc par une tendance plus générale de la société à déconstruire tous les stéréotypes de la masculinité et à faire évoluer les regards sur cette dernière. Le « latin lover », tel que l'incarne à la perfection Rudolph Valentino, présente un cas intéressant de cette construction d'un nouvel idéal masculin qui remporte l'adhésion inconditionnelle du public féminin, et assume donc parfaitement la fonction de séduction, mais qui, en même temps, s'inscrit contre le cliché du mâle viril. Il marque l'avènement d'un type physique, basé sur la latinité et sur une certaine indétermination sexuelle :

« Le mythe valentinien était celui d'une beauté simultanément sombre et juvénile, apprêtée et artificielle comme celle d'une femme fardée. Le public féminin succomba mais Valentino suscita le sarcasme du public masculin irrité par cette incertitude sexuelle. »³

¹ Martin O'Shaughnessy, « Le séducteur : un macho comme les autres ? », in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, p. 16

² Martin O'Shaughnessy, « Le séducteur : un macho comme les autres ? », in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, p. 16

³ Christian Viviani, *Les séducteurs du cinéma américain*, p. 36

Cette opposition très nette quant au regard qu'hommes et femmes portent sur la star est intéressante car elle fait apparaître Rudolph Valentino comme un cas type de « vedette masculine proposée presque exclusivement à un public féminin »¹. Il illustre donc parfaitement l'objectivation du séducteur, offert au désir des femmes et traduit, par la même occasion, le rejet des contraintes sociales et les bouleversements des rapports entre les sexes, au cours des années folles. Les femmes jouissent désormais de l'indépendance économique et d'un accroissement des loisirs. Elles recherchent activement le plaisir public et privé : boîtes de nuit et salons de danse se développent, favorisant l'exhibition des corps masculins et féminins. La réaction de rejet du public masculin et les polémiques violentes à l'égard du latin lover est révélatrice du jugement négatif que la société porte sur la libération et l'émancipation du désir féminin.

Le film de Niblo, *Blood and Sand*, sorti en 1922, illustre cette déstabilisation des rôles et des modèles. L'action se déroule en Espagne et Rudolph Valentino y incarne un homme pauvre qui devient célèbre en se faisant toréador. Cela fait de lui, du jour au lendemain, l'objet de l'idolâtrie féminine. Le système des personnages traduit bien le regard de la société sur les femmes et leur place. On a, en effet, une bipartition entre, d'un côté, le mariage romantique et extrêmement conventionnel et, de l'autre, la liaison adultère avec une femme supérieure socialement. Or, celle-ci est veuve, ce qui connote une certaine liberté, et elle exerce une domination sur le héros, entretenant une relation passionnelle, qui oscille sans cesse entre soumission et violence de la part de ce dernier. Pour Martin O'Shaughnessy, *Blood and Sand* est symptomatique de la difficile mutation de la condition de la femme, face à des hommes à la fois attirés par cette image d'une féminité libérée mais angoissés des bouleversements que cela implique :

« Cette schizophrénie de l'homme et ce dédoublement de la femme (garce ou ange du foyer) sont des symptômes clairs du discours double et contradictoire d'un film qui n'arrive jamais à concilier désir féminin et modèles hérités du passé. »²

Le schéma de l'homme sujet qui domine une femme objet tend donc à disparaître. De plus, la référence au toréador et le cadre espagnol incitent à opérer un rapprochement entre la

³ Martin O'Shaughnessy, « Le séducteur : un macho comme les autres ? », in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, p.19

¹ Ibid., p.19

² Ibid., p.19-20.

maîtresse du héros et le type de la femme fatale, tel que l'incarne, notamment, Carmen. Cette idée d'un « intertexte » renvoyant au personnage mythique, même lorsque celui-ci n'est pas explicitement convoqué dans un film, est exposée par Anita Léandro :

« Tout en racontant des histoires sans lien direct avec celle de Carmen, certains films vont subir l'influence de ce personnage à partir du moment où ils font appel à sa mythologie, bien que d'une manière brève ou discrète. Le personnage de Carmen surgit souvent à l'improviste dans ces films, placé de façon apparemment gratuite dans une seule séquence ou dans une seule phrase, au milieu d'un dialogue. »¹

Or, Carmen est souvent considérée comme un double féminin de Don Juan et ils incarnent tous deux le type espagnol. On pourrait donc dire qu'ici la femme fatale supplante l'homme fatal (au sens d' « irrésistible »), le latin lover...

On retrouve cette même dynamique dans les films d'un autre acteur, dont la beauté rappelle, par certains aspects, l'esthétique valentinienne : Jean Gabin. Ce dernier possède, en effet, dans ses traits, le même mélange de virilité et de féminité ; il propose ce que Martin O'Shaughnessy définit comme une « masculinité adoucie capable de proposer une réelle réciprocité amoureuse et érotique ». ²Pourtant, tout comme les films avec Rudolph Valentino, ceux dans lesquels Jean Gabin incarne des séducteurs suscitent une véritable résistance du public masculin à accepter cette nouvelle forme d'égalité entre hommes et femmes. Dès lors, ces dernières doivent s'imposer par la violence et entretenir avec leurs partenaires des relations amoureuses que Martin O'Shaughnessy décrit comme sadomasochistes :

« Dominant, le mâle reste serein, mais, quand il se veut séduisant et abandonne sa domination, il devient tout de suite masochiste, et la femme, occupant la position sadique, se convertit inévitablement en garce. »³

Le choix de *Gueule d'amour*⁴ pour illustrer cette dynamique peut retenir notre attention, dans le cadre de notre problématique, puisque ce film repose sur une opposition très nette entre deux parties : l'une dans laquelle le personnage de spahi, incarné par Jean Gabin, convoque le souvenir de Don Juan, par la façon dont il enchaîne les conquêtes amoureuses et conserve le pouvoir sur les femmes, et l'autre dans laquelle les rapports de domination se retrouvent complètement inversés. Cette inversion place le séducteur dans la position des amantes qu'il accumulait, dans la première partie. Mais le film de Jean Grémillon va plus loin

¹ Anita Léandro, *Le personnage mythique au cinéma. Etude des représentations de Carmen*. Thèse pour le doctorat, sous la direction de Michel Marie, présentée à l'Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 372

² Martin O'Shaughnessy, « Le séducteur : un macho comme les autres ? », in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, p. 20.

³ Ibid, p.20

⁴ Film de Jean Grémillon, 1937

que *Blood and Sand* : le héros y oscille bien entre soumission et révolte mais, cette fois-ci, la violence aboutit au meurtre de la femme fatale, rétablissant la supériorité masculine. Gueule d'amour devient donc un homme fatal dans les deux sens du terme... Néanmoins, la déstabilisation de la masculinité est plus profonde puisque, dès la première partie, on assiste à une objectivation du personnage masculin, qui prouve bien que les femmes sont entrain de prendre le pouvoir. En effet, selon Martin O'Shaughnessy, le personnage est, dès le début du film, réduit au statut d'homme-objet, par le regard que les femmes portent sur lui :

« Son surnom témoigne de son objectivisation. En témoigne aussi le fait que sa photographie est en vente et qu'il n'en contrôle plus la signification. En témoigne en plus l'érotisation de son uniforme de soldat, le détournement de sa signification sociale « virile ». Le film démontre bien que quand les femmes ont droit au regard actif et désirant, quand elles deviennent consommatrices d'images, ce ne sont plus seulement les hommes qui définissent la masculinité. »¹

Le séducteur ne peut donc se définir qu'en fonction des critères que les femmes lui imposent et son existence est désormais conditionnée à la vision qu'elles ont de lui. Nous aurons, de même, l'occasion de voir que, dans de nombreuses versions littéraires contemporaines du mythe de Don Juan, ce sont les figures féminines qui établissent les attentes auxquelles le héros se doit de répondre et évaluent ensuite sa conformité à l'image qu'elles se font de lui. Cette évolution fait apparaître que, d'une certaine manière, le séducteur n'est plus totalement libre puisqu'il appartient, avant tout, à son public féminin.² Celui-ci attend paradoxalement de lui qu'il continue à se comporter conformément à la représentation qu'il se fait de Don Juan, c'est-à-dire qu'il impose, justement sa domination. L'essence mythique du héros semble donc ne pas pouvoir réellement évoluer au cinéma car, dès lors qu'elle s'achemine vers une plus grande prise en compte des femmes, elle fait courir à ce dernier le risque d'être victime d'une inversion des rôles et des rapports de domination :

« Tant que Gabin est un Dom Juan même adouci, tant que ne compte pour lui que l'avis des hommes (soldats ou gangsters), il semble invulnérable. Mais dès qu'il devient Casanova et se fait romantique, dès qu'il plie son personnage au désir d'une femme, c'est-à-dire, dès qu'il y a dialogue véritable, il va tout droit à la catastrophe et les femmes se convertissent en garces. »³

Il serait intéressant de confronter cette image du séducteur dans le cinéma d'avant guerre avec un exemple beaucoup plus récent : *El crimen ferpecto* (en français, *Le crime farpait*), du

¹ Martin O'Shaughnessy, « Le séducteur : un macho comme les autres ? », in « Le machisme à l'écran », *Cinéaction* n°99, p. 21.

² Nous renvoyons, pour les analyses d'exemples littéraires, au chapitre 5, consacré aux nouvelles figures féminines.

³ Martin O'Shaughnessy, « Le séducteur : un macho comme les autres ? », in « Le machisme à l'écran », *Cinéaction* n°99, p. 22.

réalisateur espagnol Alex de la Iglesia. Sorti en 2004, ce film met bien en scène un latin lover : Rafael González. Chef du rayon féminin dans un grand magasin, ce dernier applique ses talents de persuasion aussi bien à ses ventes qu'à ses conquêtes amoureuses. Il déclare aimer toutes les femmes, à condition qu'elles soient belles et ne heurtent pas le culte qu'il voue au bon goût et à l'élégance. Le soin qu'il prend à son apparence et à sa personne contribuent à lui conférer une certaine part de féminité. Celle-ci est confirmée lorsque, ayant commis un crime, c'est sa complice, Lourdes, qui se charge de découper au hachoir le corps pour le faire disparaître, tandis qu'il vomit de dégoût et a du mal à ne pas tourner de l'œil. De fait, tout le film va illustrer, sur un mode comique, voire franchement parodique, cette inversion des rôles : le macho devient la proie de la garce, son objet sexuel et son jouet. Il se retrouve complètement dévirilisé, alors qu'il passait, au début du film, pour un véritable Don Juan, exposant en voix off la longue liste de ses conquêtes féminines. Les allusions au mythe de Don Juan sont d'ailleurs présentes : le héros tue, plus ou moins accidentellement, son rival Don Antonio, à qui il voue une haine féroce ; ce dernier revient, dans toute la deuxième partie du film, le hanter et donner son avis dans toutes les situations importantes, ce qui est une façon comique de rappeler le retour vengeur du Mort ; l'évocation du feu est omniprésente du début à la fin, associée, tour à tour, à l'Enfer, à la mort ou au châtement ; Rafaël, tout comme Don Juan, multiplie les conquêtes et fuit l'engagement et les contraintes de toutes sortes... Mais l'intertexte mythique est soumis à des inversions : Lourdes demande le séducteur en mariage, au cours d'une émission de télé réalité dans laquelle des femmes piègent, devant les caméras, leurs futurs époux. Or, on se rappelle que Don Juan est le premier à promettre, de lui-même, le mariage, pour arriver à ses fins. Il devient également la proie de la nymphomanie de Lourdes, qui transforme en objet sexuel celui à qui la légende attribue un désir insatiable... De plus, la loi divine, contre laquelle Don Juan se révolte, est remplacée ici par la police et, notamment, par un commissaire aussi laid que ridicule. Pourtant, alors que toutes les références poussent au rapprochement avec le héros mythique, c'est le surnom de « Casanova » qui est attribué à Rafael par Don Antonio. Cet amalgame permet de rendre la référence à Don Juan encore plus prégnante puisque, les deux noms étant souvent associés, voire employés indifféremment, parler de Casanova incite, par un enchaînement de pensée, à convoquer aussi le souvenir du héros mythique.

Mais, si le mythe subit un certain nombre d'inversions, la plus grande d'entre toutes réside dans le personnage de la « garce » : Lourdes. En effet, contrairement aux femmes fatales de *Blood and Sand* et de *Gueule d'amour*, cette dernière n'a, a priori, rien de la maîtresse

dangereuse, capable de renverser les rapports de domination et de s'imposer face au héros. Dans la première partie du film, elle se définit, elle-même, comme laide et affiche un manque évident de confiance en elle : elle se ronge les ongles en contemplant le héros, sa démarche est gauche et hésitante, son style vestimentaire est dépourvu de féminité puisqu'elle arbore, avec la jupe de l'uniforme, des baskets et des chaussettes, contrairement aux autres employées, très féminines sur leurs talons hauts. Ce sont d'ailleurs ces chaussures qui la définissent métonymiquement pendant toute une séquence : Rafael sait que quelqu'un l'a vu mais il n'a pu observer, lui, que les pieds de ce témoin gênant, il déclare donc que « des chaussures » l'ont vu et se met à la recherche de ces dernières. Cette poursuite des mystérieuses chaussures tourne à l'obsession et donne lieu à des quiproquos comiques, par exemple avec une vieille dame kleptomane, ce qui renforce le suspense et l'effet d'attente, avant la confrontation entre les deux personnages.

Dès cette première rencontre, Lourdes se révèle beaucoup plus complexe : sous couvert d'être l'ange gardien du héros et sa complice dans la dissimulation du cadavre de Don Antonio, elle va devenir de plus en plus manipulatrice et mettre en place un impitoyable chantage. Rafael doit en passer par où elle veut, sinon, elle menace de le dénoncer à la police. La femme peu sûre d'elle et fragile, qui éveillait la pitié, revêt un visage soudain nettement plus inquiétant. On la voit capable d'une farouche détermination et d'une grande violence, au point de désosser un cadavre au hachoir, sans aucun état d'âme. Son emprise grandissante sur le héros s'accompagne d'une métamorphose de son apparence physique : si elle n'embellit pas, elle affiche, en revanche, de plus en plus de confiance en elle. Au niveau vestimentaire, elle adopte un style de plus en plus masculin avec des tailleurs pantalons qui viennent remplacer ses jupes mal taillées. En éliminant une à une toutes les vendeuses qu'elle qualifiait de « canons » (« las tías buenas ») et en les remplaçant par des femmes aussi laides qu'elles, elle crée un univers, autour de son amant, dans lequel elle peut se sentir bien. La jeune femme complexée et un peu niaise devient donc un tyran sans pitié. L'épilogue du film, après une ellipse temporelle au cours de laquelle Rafael s'est fait passer pour mort, achève cette métamorphose et consacre définitivement l'inversion des rapports de force : si le héros a perdu son prestige de séducteur et se cache derrière une barbe qui ne le met pas du tout en valeur, Lourdes, elle, apparaît en femme fatale, adulée et sûre d'elle. En effet, elle a lancé sa mode « clownesque », construite sur des couleurs vives et dont elle est l'égérie : au lieu de subir un monde construit sur des critères de beauté masculins et dans lequel son physique la rendait insignifiante, Lourdes a su créer et imposer ses propres règles. En cela, elle a agi en

homme et, d'ailleurs, sa ligne vestimentaire décline certains attributs de la masculinité, en les adaptant aux femmes. Rafael est donc symboliquement mort et a perdu sa position de domination. Quant à Lourdes, on peut dire que son prénom apparaît, rétrospectivement, comme complètement antiphastique, étant donné que, au lieu d'un ange gardien, elle est plutôt une incarnation du Diable (rapprochement que le héros fait explicitement à son sujet). Les apparences sont trompeuses et certaines choses sont, au bout du compte, le contraire de ce qu'elles paraissent. On peut d'ailleurs se demander si le titre, avec l'inversion des consonnes dans l'adjectif « Ferpecto » (« farpait »), ne métaphorise pas ces multiples renversements... Alex de la Iglesia déstabilise, en définitive, les attentes liées aux rôles masculins et féminins et transforme son personnage de latin lover en victime d'une femme qui n'avait, au départ, pourtant rien de fatal mais qui va complètement le dévorer.

Si le héros de *El crimen ferpecto* prolonge la tradition du latin lover et s'inspire de l'intertexte donjuanesque pour construire un personnage de séducteur, avant de le déconstruire complètement, on retrouve, au cinéma, une autre figure masculine, pour laquelle la référence à Don Juan peut, très souvent, être convoquée : le macho. Cette idée d'une survie du héros mythique au cinéma sous les traits du macho, tel que l'incarne, par exemple, le personnage de James Bond est explicitement formulée par Martin O' Shaughnessy. Abordant les conséquences de la révolution sexuelle des années 1960-1970 et de l'émergence du féminisme, il déclare que le séducteur « survit, mais en prenant des formes ouvertement réactionnaires et sadiques »¹. Ce côté réactionnaire s'explique par le fait que le macho ne peut accepter cette modification radicale de la place de la femme, sous peine de disparaître :

« Les Don Juan modernes savent que le monde a changé mais refusent de l'accepter. La séduction en série efface l'individualité des femmes, les objectivant et en les remettant à « leur place », en position d'infériorité. »²

Contrairement aux latin lover d'avant-guerre, qui hésitaient entre sadisme et masochisme, domination et infériorité, le macho des années 60-70, dont James Bond est le parfait représentant, ne remet pas un seul instant en question son désir de supériorité sur les femmes :

« Cette domination masculine est institutionnalisée dans la série des Bond de plusieurs manières. D'abord par la succession de belles femmes qu'il s'offre- à raison de plusieurs par film- et les femmes qui se succèdent de film en film, variations sur un même thème, la beauté féminine telle que les hommes aiment l'imaginer. Si Bond est objectivé dans les films, il est très rarement passif. (...). Les femmes sont en revanche offertes tout simplement au regard et, comme on l'a signalé, dans une tenue qui cache peu, ce qui signifie précisément qu'elles sont là pour être

¹ Martin O'Shaughnessy, « Le séducteur : un macho comme les autres ? », in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, p. 22.

² Ibid, p.22

regardées. Ce n'est sans doute pas un hasard si la revue Playboy offrait régulièrement à ses lecteurs le spectacle de la James Bond girl du moment. »¹

Les femmes sont donc, à nouveau, ramenées à un statut d'objet, à la différence près que le macho profite de la liberté sexuelle qu'elles ont, entre temps, acquise et qui ne fait qu'étendre la liste potentielle de ses conquêtes amoureuses. Paradoxalement, cette libération du désir féminin, débarrassé des contraintes traditionnelles, comme le mariage ou la procréation, ne s'accompagne pas d'un renversement de l'autorité du mâle et les femmes semblent néanmoins y trouver leur compte puisque les films remportent une certaine popularité auprès d'elles, en leur offrant en spectacle la virilité du héros masculin et un miroir de cette libération sexuelle tant souhaitée. Mais c'est surtout le public masculin qui est visé par les James Bond, qui restent, malgré tout, des films machistes et qui évoluent même, dans les années 70, vers un « désir obsessionnel de rétablir l'autorité « phallique » masculine ».²

Sans prétendre aucunement rendre compte, dans le cadre de ces quelques lignes, d'un sujet aussi riche et aussi vaste que la question des rapports entre le personnage de James Bond et les femmes, nous pouvons, cependant, essayer de les envisager en fonction de la question des éventuels croisements avec le mythe de Don Juan, qui nous intéresse ici. Comme nous l'avons vu, les personnages de séducteurs et de machos au cinéma possèdent, la plupart du temps, quelques traits qui renvoient à l'intertexte donjuanesque, cela peut-il se vérifier chez James Bond ?

James Bond est le prototype du mâle viril, tel que le conçoit le 20^{ème} siècle : « Dans l'imaginaire populaire, Bond est le symbole du grand séducteur viril », peut-on lire dans l'ouvrage que Françoise Hache-Brisset, Fabien Bouilly et Vincent Chenille lui consacrent.³ Or, cette virilité est bien associée à un évident machisme :

« Parce que sa beauté ne parvient pas à masquer sa cruauté, mais se transforme en « beauté cruelle », James Bond rayonne d'une puissance toute sexuelle. La vraie force de Bond est de l'assumer avec un certain machisme, sûr que c'est à ce prix que tient l'intégrité de son individualité. (...) Bond est convaincu que son comportement avec les femmes doit être fait de distance et de domination qui le réassure dans son statut de mâle. »⁴

Cette conception de la séduction possède des similitudes avec l'attitude de Don Juan, notamment au niveau du refus de l'engagement et aussi de la cruauté, dont fait preuve le héros

¹ Ibid, p.22

² Martin O'Shaughnessy, « Le séducteur : un macho comme les autres ? », in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, p. 22.

³ Françoise Hache-Brisset, Fabien Bouilly, Vincent Chenille, *James Bond, figure mythique*, éditions Autrement, Paris 2008, p. 116.

⁴ Ibid, p.116.

dans de nombreuses versions du mythe. De plus, la relation entre séduction et besoin de se rassurer sur sa masculinité est aussi une problématique qui traverse les réécritures donjuanesques au 20^{ème} siècle et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. De fait, la référence au mythe de Don Juan est bien sous-jacente dans l'univers bondien et le pouvoir de séduction de l'agent 007, tout comme son rapport aux femmes, rappellent le héros mythique :

« De la sorte, s'il est un mythe auquel on songe intuitivement avec James Bond, c'est celui de don Juan ou de Casanova. Mr Kiss Kiss Bang Bang séduit, consomme et perd ou jette les femmes, avec l'aisance et le cynisme de ces grands précurseurs. »¹

Le fait de présenter Don Juan et Casanova comme deux modèles interchangeables (Casanova étant, de plus, élevé ici au statut de héros mythique, alors qu'il est, avant tout, un personnage historique) restreint évidemment ce rapprochement à la seule dimension amoureuse et entraîne l'éviction de tous les autres ingrédients du scénario mythique donjuanesque.² Les limites de la comparaison sont d'ailleurs explicitement mentionnées dans les lignes qui suivent :

« Pourtant, si James Bond entretient des liens forts avec le donjuanisme (succès avec les femmes, goût pour le jeu, ingéniosité, etc.), Don Juan ne nourrit pas avec exactitude une lecture mythologique du rapport aux femmes de 007. En effet, Bond ne recherche pas la séduction pour la séduction. Ce n'est pas la pulsion seule qui l'anime, ni la mise à l'épreuve de ses charmes, fût-ce pour en jouer à des fins libertines ou politiques. La sexualité bondienne est inséparable du cadre de ses missions. »³

La subordination de l'amour à l'action semble donc être une caractéristique importante, chez James Bond, à une époque qui valorise l'homme dans son travail et dans ses activités productives. La galanterie ne peut plus être une occupation à part entière, telle que la concevait Don Juan, dont les origines nobles sont à prendre en considération, et Casanova, roturier, certes, mais dont les aventures sont, avant tout, liées aux femmes ou aux jeux. Cette nécessité, pour le mâle, de mettre en avant ses capacités d'action, sous peine d'être réduit à un sentiment d'inutilité, voire à un statut d'homme-objet, est évoquée par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto :

« Alors qu'une étonnante quantité de mythes, de croyances et de récits religieux, dans toutes les sociétés marquées par la domination masculine, travaillent à valoriser, sinon à magnifier le rôle actif du mâle dans l'acte de créer la vie, les hommes-objets, en se posant là sans plus courir en tous sens dans le but de prouver qu'ils font tourner le monde, signalent que cet acte n'a rien d'héroïque.

¹ Françoise Hache-Brisset, Fabien Bouilly, Vincent Chenille, *James Bond, figure mythique*, p.117

² Cet amalgame fréquent, entre les figures de Don Juan et de Casanova, a été évoqué au chapitre 1, c'est pourquoi nous ne le développons pas davantage ici.

³ Ibid, p.117

On ne s'étonnera donc pas qu'on leur demande de prendre des attitudes « viriles » quand ils posent, ni que toutes sortes de discours sur eux travaillent à minimiser ce sentiment diffus de l'inutilité. »¹

L'insistance sur ce diktat de l'action et de l'utilité qui pèse sur les hommes et qui a pour corollaire une dévirilisation et une objectivation de ceux qui n'y répondent pas est éclairante : déjà offert au regard du public féminin, James Bond doit mettre l'accent sur ses missions, s'il ne veut devenir un homme-objet. Cela passe aussi par un besoin d'asseoir sa domination sur les femmes et de leur ôter la possibilité de devenir des sujets à part entière. Ainsi, il ne manque pas de remettre Tiffany Case à sa place, dans *Diamonds are forever*², lorsque celle-ci tente de faire passer les affaires avant la galanterie et de se détacher, par la même occasion, du rôle imparti à la femme, au regard des codes de l'univers bondien. Cette conception de la femme idéale est d'ailleurs résumée par le héros lui-même :

« La femme idéale doit savoir faire la sauce béarnaise aussi bien que l'amour. Il faut aussi qu'elle soit douée de tous les petits talents de société habituels. Des cheveux d'or. Des yeux gris. Une bouche à damner un saint. Un corps parfait. Et naturellement un grand sens de l'humour, de l'élégance et une dextérité convenable aux cartes. Rien que de très normal. »³

On voit bien ici que les James Bond véhiculent un certain machisme et une image très conventionnelle des rapports hommes/femmes. Si la libération sexuelle est passée par là, l'émancipation féminine n'est pas réellement prise en compte.

Le rapprochement entre Don Juan et James Bond est donc inévitable mais souligne aussi bien les convergences que les points de dissemblance entre les deux séducteurs. Il présente alors, peut-être, avant tout, l'intérêt d'illustrer comment le mythe donjuanesque reste présent, sous forme de « poussières », dans notre mythologie moderne, et comment il dialogue avec ces nouveaux univers mythiques, construits par le 20^{ème} siècle. Même s'il n'est plus qu'un intertexte plus ou moins implicite, il contribue à façonner de nouveaux personnages qui, à leur tour, peuvent acquérir une dimension mythique, comme c'est le cas pour James Bond. On peut donc parler d'un travail des mythes entre eux, comme le résumait Françoise Hache-Brisset, Fabien Bouilly et Vincent Chenille, au sujet de l'influence de deux autres figures mythiques, Héraclès et Dionysos : « Héraclès et Dionysos travaillent de l'intérieur la figure bondienne. Ils sont des mythes à partir desquels se façonne un autre mythe, au point d'être engloutis par lui. »⁴

¹ Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Les hommes-objets au cinéma*, p.14.

² Titre traduit par *Les diamants sont éternels*, Hamilton, 1971

³ Passage cité par Françoise Hache-Brisset, Fabien Bouilly et Vincent Chenille dans *James Bond, figure mythique*, p. 119

⁴ Ibid, p.110

Un dernier point commun aux deux mythes, important à évoquer, est leur capacité à se nourrir des réécritures parodiques d'eux-mêmes. En effet, tout comme Don Juan, James Bond est une figure sans cesse reprise et revisitée par les parodies. Or, dans un cas comme dans l'autre, ces traitements parodiques, loin d'affaiblir le mythe, lui redonnent un nouvel élan. En ce qui concerne James Bond, c'est même ce passage par la parodie qui permet de confirmer la dimension désormais mythique et universelle de l'univers bondien :

« Le cas de la parodie est l'un des plus intéressants sur le plan mythologique. Il n'y a pas de plus bel hommage à un mythe que de le parodier. (...) Pour fonctionner, la dynamique parodique doit s'appuyer sur un objet identifiable. (...) Une parodie, en tant que parodie, exige que l'on repère ce qu'elle pastiche pour fonctionner. Or, avec James Bond, le problème ne se pose pas. C'est bien parce qu'il est une référence universelle que 007 a été parodié. (...) en étant un mythe universel, James Bond appelait des parodies qui, en retour, l'ont confirmé en tant que mythe. Car le paradoxe d'une parodie, c'est de malmener son objet tout en le rendant intouchable. Un objet ne chute pas quand il est parodié. Il s'élève et acquiert une aura supplémentaire du fait de l'écart qui perdure et s'accroît entre lui et sa copie. (...) C'est ainsi que les parodies de James Bond ont contribué à renforcer le piédestal sur lequel il était posé. »¹

Nous ne rentrerons pas dans le détail de ces multiples versions parodiques de la figure de James Bond, les limites de ce travail ne nous permettant pas de nous engager dans un domaine si vaste. Néanmoins, nous pourrions prendre un exemple intéressant : celui d'*OSS 117, Rio ne répond plus*. En effet, ce film joue délibérément avec toutes les références et les attentes de l'univers des James Bond mais, si le mythe ressort intact de cette parodie, il n'en va pas de même pour la figure du « macho » qui, elle, est soumise à un travail de déconstruction systématique. La remise en question de la virilité du héros est présente dès la première scène : OSS 117, incarné par Jean Dujardin, est entouré de femmes et leur fait un drôle de tour de magie avec une boule qu'il fait descendre le long d'un foulard. Les hommes de Monsieur Lee l'interrompent et on a alors toute une série de plans sur le héros qui a laissé tomber le voile et exhibe une grosse boule accrochée à sa ceinture. Cette boule, située au niveau de son bas ventre, peut être évidemment assimilée à un symbole phallique. On peut donc dire qu'elle contribue à présenter une vision ridicule de la masculinité, telle qu'OSS 117 entend la mettre en avant. Tout le film reprend cette alternance de plans qui convoquent le souvenir des James Bond et déclenchent certaines attentes et de plans qui, au contraire, produisent un effet dysphorique. Ainsi, la scène du plongeur est construite en deux temps : une première partie qui insiste sur le regard désirant que portent les femmes sur le héros, femmes dont la beauté, la plastique et le caractère sexy ont été accentués, pour bien pousser à ses limites le type de la « James Bond Girl » ; la seconde partie, en revanche, repose sur un effet de chute puisque le

¹ Françoise Hache- Bissette, Fabien Bouilly et Vincent Chenille, *James Bond, figure mythique*, p. 170

héros, arrivé au sommet du plongeur, n'ose pas sauter et les femmes se détournent de lui. Cet épisode illustre que, désormais, les femmes exigent, elles-mêmes, des preuves de la virilité des hommes : le macho se doit de répondre aux critères qu'elles ont fixés, s'il ne veut pas courir le risque d'être rejeté et délaissé. D'ailleurs les vertiges dont il souffre sont qualifiés par Von Zimmel de « vapeurs », terme qui comporte une connotation féminine et accentue bien cette dévirilisation.

Si le héros doit donner des preuves de sa virilité, c'est donc aussi parce que celle-ci, en dépit de ses fanfaronnades permanentes et de sa misogynie, est plus hésitante qu'on pourrait le croire. On a, ainsi, lors de l'épisode d'amour collectif auquel le héros participe chez les hippies, une allusion forte quant à une possible initiation homosexuelle. Même si cette expérience est davantage suggérée que montrée clairement, on note qu'OSS semble l'apprécier et qu'il ne cherche pas du tout à y mettre un terme. Cette scène est à mettre en parallèle avec l'autre scène érotique du film : celle avec la comtesse, au tout début. Or, celle-ci est complètement élidée et on a un transfert métonymique de l'union des corps, remplacée par un plan sur deux oiseaux en train de s'accoupler, sur le rebord de la fenêtre des deux amants. Au contraire, la scène chez les hippies est montrée par la caméra, ce qui traduit une volonté de mettre l'accent sur cette nouvelle dérive de la sexualité du macho, influencée par la révolution sexuelle des années 60 (l'action est censée se dérouler en 1967).

Cependant, si le contact avec les hippies permet au héros de découvrir, l'espace d'une nuit, d'autres possibilités amoureuses, cet épisode ne change absolument pas sa vision très conventionnelle et machiste de la femme. Ainsi, il croit que Dolores est sa « secrétaire », alors qu'elle est lieutenant colonel de l'armée israélienne et qu'elle doit travailler avec lui « d'égal à égal », en tant qu'associée. Cette nouvelle le rend dubitatif et méprisant : « on en reparlera quand il faudra porter quelque chose de lourd ». Cette attitude est récurrente tout au long du film. Par exemple, en pleine jungle, il maintient une répartition des tâches entre hommes et femmes puisqu'il se charge d'aller chasser, tandis qu'il demande à Dolores de jouer les femmes d'intérieur, ce qui est complètement décalé étant donné le contexte : « soyez gentille, arrangez-nous une petite table, essayez de nous faire quelque chose de mignon. » Il n'est, dès lors, pas étonnant que la jeune femme, lorsqu'elle repousse ses avances, qualifie d'« archaïque » sa vision des femmes et le présente comme trop vieux pour elle. Le macho à la James Bond est donc bien dépassé et les compliments qu'OSS 117 adresse à sa partenaire pour la séduire ne cessent de rappeler à quel point le monde a évolué. Pour lui, la représenter en train de cuisiner des bons petits plats et en « bonne mère de famille » est une image

valorisante et le « vous conduisez comme un homme » qu'il lui adresse est la plus belle des flatteries. Or, toutes ces remarques ne font que ramener la femme à des stéréotypes dont elle n'aspire justement qu'à sortir.

La stratégie de séduction du héros est donc vouée à l'échec et contraste fortement avec sa profession de foi donjuanesque, au cours de laquelle il expose très sérieusement à Dolores, qui ne lui a rien demandé, qu'il ne peut s'engager et qu'avec lui les histoires ne peuvent qu'être sans lendemain. Cette déclaration rappelle, bien entendu, Don Juan mais, ici, l'homme ne cherche pas à abuser les femmes en leur promettant un quelconque engagement et le donjuanisme est présenté comme une contrainte imposée de l'extérieur, par la profession et le mode de vie du séducteur : « D'aucuns ont des aventures, je suis une aventure. » De plus, le contexte de la discussion, à un moment de l'action où rien ne la motive, fait ressortir son caractère très convenu : OSS 117, tout comme James Bond, se doit d'être un macho et un Don Juan. Or, si James Bond y arrivait encore, Hubert, lui, est bien maladroit avec les femmes... Mais c'est justement cette maladresse qui finit par venir à bout des résistances de Dolores, signe que désormais le macho séduit davantage par ses faiblesses et ses défauts...

Le mythe de l'homme viril, qui impose sa domination sur les femmes, semble donc de plus en plus mis à mal par le cinéma : les réalisateurs se désolidarisent de leurs héros masculins et mettent en lumière leurs failles. Inversement, les personnages féminins ne sont plus en retrait et deviennent actifs, ce qui reflète l'évolution de la société et des mœurs. Or, pour Martin O'Shaughnessy, Don Juan ne peut survivre dans ce nouveau contexte, comme l'illustre l'exemple du film *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977) : « Si les films de Bond et de Belmondo font revivre Dom Juan pour nier l'évolution sociale, *Saturday Night Fever* le ranime pour mieux l'annihiler. »¹ Le héros, Tony, est un macho qui pratique la danse mais conçoit davantage la discothèque comme son lieu de parade et son terrain de chasse que comme un endroit de plaisir réciproque. De fait, même dans l'amour, ses partenaires n'ont pas accès à la réciprocité et il ne cesse d'affirmer sa domination sur elles. Il nie leur liberté à assumer leur désir et leur sexualité puisqu'il méprise celles qui osent les affirmer :

« Dom Juan moderne, il humilie ses partenaires sexuelles. Comme il le dit, il y a des femmes bien et des « cochonnes ». Les femmes qui le draguent se condamnent par l'expression même de leur désir.»²

¹ Martin O'Shaughnessy, « Le séducteur : un macho comme les autres ? », in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, p. 24.

² Ibid, p.25.

Mais sa rencontre avec Stéphanie, qui revendique le droit à une participation active dans le numéro de danse qu'ils préparent tous deux pour un concours, déstabilise complètement le macho puisqu'il ne sait pas du tout s'y prendre avec elle. Il essaie même le viol avant de consentir à un dialogue véritable, ce qui souligne bien sa difficulté à admettre que les rôles changent. Mais l'évolution principale est celle du cinéma, à l'égard du macho : le regard des réalisateurs se fait de plus en plus critique sur le héros, qui se plaisait à le déstabiliser. C'est déjà ce qui se passe dans *Saturday Night Fever*, comme le remarque Martin O'Shaughnessy :

« A l'opposé des films de Bond et de Belmondo, *Saturday Night Fever* se désolidarise de son personnage central. Les premières séquences déstabilisent déjà le machisme narcissique du personnage. »¹

Ce regard critique que le cinéma porte désormais sur le macho trouve une expression intéressante dans les films du réalisateur espagnol Juan José Bigas Luna, notamment dans les deux premiers films de sa trilogie hispanique : *Jamón, Jamón* (1992) et *Huevos de oro* (1993). Evitant tout manichéisme, il s'interroge surtout sur la redéfinition de l'identité masculine, consécutive à la libération sexuelle, et sur les possibilités de survie et de redéfinition du machisme, dans ce contexte. Cette problématisation de la masculinité est intéressante pour notre sujet puisque le mythe de Don Juan, que ce soit au cinéma ou en littérature, porte, lui aussi, la marque de cette évolution et de ces données nouvelles. Un premier point important, et qui renforce la tentation du rapprochement avec Don Juan, est que cette question semble se poser avec une acuité accrue dans les pays latins, en Espagne plus particulièrement, comme le remarque Nancy Berthier :

« Si la question concerne l'ensemble des sociétés occidentales, elle se pose néanmoins de façon très spécifique dans les pays latins où la domination masculine s'est incarnée dans la figure du macho, quintessence de la masculinité, et a fortiori dans une Espagne où la libération des mœurs s'est opérée plus tardivement qu'ailleurs, lorsque la mort de Franco et la disparition ultérieure de la censure permirent notamment l'expression de nouvelles sensibilités. »²

Cette analyse, qui pointe la particularité de l'Espagne, nous incite à nous demander s'il n'y a pas aussi, dans cette surenchère du machisme tel que l'incarne le mâle hispanique, une contamination du mythe de Don Juan. De plus, le franquisme, en imposant une vision du couple et de la famille très rigide et en enfermant les femmes dans un rôle très codifié, a pu jouer la même fonction, dans la constitution de cette figure du macho, que le contexte historique du Siècle d'Or dans la naissance du mythe de Don Juan. Il est, en tout cas, certain

¹ Martin O'Shaughnessy, « Le séducteur : un macho comme les autres ? », in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, p. 25

² Nancy Berthier, « En avoir ou pas... *Macho* de Juan José Bigas Luna », in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, p.107

que la censure établie par Franco explique la mise en cause particulièrement radicale que le cinéma espagnol offre de ce modèle machiste, dès l'abolition de cette dernière.

Dès les premières scènes, *Jamón, Jamón* questionne les rapports entre masculin et féminin puisque les femmes sont, pour Raul González, non plus un objet de conquêtes et de domination mais un puissant instrument de réussite sociale. Ainsi, le premier plan est un gros plan sur le short moulant du personnage qui laisse deviner sa puissance virile, alors que, dans le dialogue, il affirme son désir d'ascension sociale, tout en s'exerçant à toréer. Il est, par la suite, embauché et payé pour séduire Sylvia et briser ainsi les projets de mariage de José Luis, dont la jeune femme est enceinte. Cette machination est imaginée par la mère même du fiancé, qui ne supporte pas l'écart de classe sociale entre sa famille et celle de Sylvia. Ce projet réduit le macho au rang de gigolo, puisqu'il va littéralement vendre son corps, non seulement en acceptant la mission, mais en engageant une liaison avec la mère de José Luis. Or, sa virilité est d'emblée questionnée puisque, face à cette dernière, il perd tous ses moyens et ne parvient à surmonter sa panne de désir qu'en l'écouter lui promette la moto dont il a toujours rêvé. On a donc bien un exemple de ce lien entre sexe, femmes et réussite sociale et une remise en cause du modèle de masculinité incarné par le macho, qui semble avoir transféré toute sa puissance virile du côté des signes extérieurs de richesse. Pourtant à l'opposé du macho, José Luis n'est pas, lui non plus, davantage valorisé. D'ailleurs Sylvia ne cesse de lui reprocher son manque de virilité, notamment dans la scène de rupture. Celle-ci revêt une forte portée symbolique puisque les deux personnages discutent sous une structure publicitaire colossale qui représente un taureau. La caméra zoome sans cesse sur les parties génitales, de taille démesurée également, qui se balancent en grinçant au dessus des protagonistes. L'image de la corrida est sous jacente ici et est associée, encore une fois, à la puissance virile. De plus, ce symbole publicitaire, dressé verticalement sur l'horizontalité de la plaine fait écho à la mention récurrente de la publicité pour les caleçons. En effet, la famille de José Luis développe une ligne de caleçons et emploie des modèles masculins (dont Raul González fait partie) pour les mettre en valeur lors des spots publicitaires. Là aussi, la caméra zoome avec insistance, pour suggérer la virilité des jeunes gens. Mais loin de mettre en valeur la masculinité, cette insistance ne suggère-t-elle pas une instrumentalisation du corps masculin et, une nouvelle fois, son objectivation ?

Macho (Huevos de Oro), second film de la trilogie, prolonge ces interrogations autour de la figure du macho, en recentrant encore davantage le film sur cette problématique, incarnée par le personnage de Benito González. Nancy Berthier le résume d'ailleurs comme « l'histoire

de l'ascension et de la chute d'un macho hispanique à l'état pur »¹. Les thématiques abordées dans *Jamón, Jamón* y sont reprises et approfondies. Ainsi, le lien entre virilité, sexualité et réussite sociale y est, cette fois-ci, présent, de façon métaphorique, dès le titre et explicitement formulé par le héros. Pour Nancy Berthier, cet aveu consacre un complet renversement de situation :

« Bigas Luna renverse le cliché de la femme qui réussit socio économiquement par l'utilisation de ses charmes, en se vendant, si présent dans le cinéma de la période franquiste, associé à la « mala mujer » (mauvaise femme, femme fatale). Le macho de *Huevos de Oro* en est la figure inversée, masculine. Il obtient son ascension sociale « grâce à une paire de couilles », selon sa propre expression. »²

On retrouve également la même symbolique phallique de la verticalité, à la différence près que le taureau gigantesque est remplacé par la tour que Benito entreprend de construire à Bénidorm. L'orgueil du macho trouve donc un dérivatif dans ce projet d'élever le plus haut édifice de la station balnéaire et il en revendique lui-même la portée métaphorique : « quand j'aurai de l'argent, je monterai une bite. » Ainsi, selon Nancy Berthier, la ville toute entière devient « l'image symbolique de la volonté de puissance masculine, avec ses tours dressées comme autant de phallus. » A la tour érigée, incarnation de l'apothéose du macho, répond le pavillon de Miami qui amorce sa déchéance, tout en convoquant la référence à un autre séducteur, idolâtré, par le héros : Julio Iglesias, prototype du latin lover. Enfin, ce mouvement de descente s'achève par l'accident de Benito González qui, en le privant momentanément de l'usage de ses jambes, achève de détruire sa virilité puisque, comble de l'humiliation, sa femme doit même le soutenir pour uriner. L'avachissement de l'homme a pour corollaire l'émancipation de sa femme qui prend un amant. Celle-ci ne lui pardonne pas de ne plus coller à l'image de l'homme viril. Nancy Berthier utilise la métaphore des « vases communicants », pour insister sur ce renversement de situation, qui consacre la mort du macho :

« On pourrait presque dire que désormais le macho, c'est elle, qui affirme son indépendance, sa volonté de puissance et de conquête, et qui, comme Benito, a besoin d'avoir les choses en double, et donc deux hommes pour elle seule. Le film se conclut sur l'image de Benito en train de pleurer, assis sur un lit, un long plan sur lequel défile le générique, au son de la voix de Julio Iglesias. Cet homme qui pleure est une des figures de la crise de la masculinité. »³

¹ Nancy Berthier, « En avoir ou pas... *Macho* de Juan José Bigas Luna », in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, p.110.

² Ibid, p. 110.

³ Ibid, p.114.

Les films de Bigas Luna sont donc une étape importante dans la mise en crise du macho, trop longtemps associé à l'homme latin et, en premier lieu, l'homme hispanique. En le ridiculisant, le cinéaste tente de débarrasser l'Espagne d'un des stéréotypes qui lui sont les plus solidement attachés. C'est, du moins, ce que postule Martine Boyer :

« Bigas Luna montre qu'il y a urgence à ce que les cultures hispaniques se débarrassent de ce trait de caractère (le machisme) qui encombre l'image de l'homme du Sud. (...) car tout se passe comme si l'Espagne ne pouvait accéder au discours communautaire européen qu'à la condition de lui couper les « cojones » (une monnaie nationale dévaluée). »¹

Mais l'intérêt de cet article est surtout de mettre en relation cette déconstruction du machisme avec l'essor d'un autre type de figure masculine, à laquelle le cinéma espagnol, en la personne de Pedro Almodóvar plus particulièrement, va donner ses lettres de noblesse cinématographiques : l'homosexuel. Il semble donc y avoir continuité entre les deux cinéastes, même si on peut déceler chez Bigas Luna un reste d'attachement à ses personnages de macho, qui l'empêche de proposer une vision complètement manichéenne de la question. Martine Boyer met d'ailleurs en relation ce reste de compassion à l'égard du macho et le fait que ce personnage se place dans la continuité des grandes figures masculines produites par l'Espagne, parmi lesquelles figure, justement, Don Juan...² Il y a donc bien, selon elle, un caractère véritablement espagnol du macho.

Nous ne traiterons pas de la représentation de l'homosexualité au cinéma, qui constitue un sujet de thèse à part entière, mais nous nous arrêterons seulement à un exemple, intéressant pour notre problématique, puisqu'il transpose le donjuanisme du macho vers « l'homo » : le film *Todo sobre mi madre* (*Tout sur ma mère*) de Pedro Almodóvar, sorti en 1998. Le personnage de Lola, travesti qui assume une sexualité polymorphe, incarne parfaitement l'entreprise de déstabilisation des modèles de masculinité, réalisée par le cinéaste. A l'origine hétérosexuel, il se métamorphose, du jour au lendemain, en revêtant une apparence de femme fatale, tout en restant un homme à femmes. Ses nombreuses conquêtes amoureuses sont aussi bien masculines que féminines, tout comme le pouvoir de fascination qu'il exerce sur son entourage. Véritable donjuan, il se caractérise avant tout par son instabilité et sa capacité à

¹ Martine Boyer, « *Petit précis pornographique : le corps ouvert* », in « *Le machisme à l'écran* », Cinémaction n°99, p.50.

² Elle oppose d'ailleurs cette galerie de héros hispaniques à l'énumération des nouvelles figures de la masculinité proposé par Almodóvar pour leur faire concurrence : « Sans doute est-il conscient que l'Espagne a produit un nombre record de figures masculines, les plus flamboyantes d'Europe : Don Juan, Don Quichotte, le Cid, les hidalgos, les toreros, les conquistadors et autres Zorro... En tant que mâle traditionnel, le macho y a sa place. Tandis qu'Almodóvar, en plaçant sur les rayonnages de nouveaux produits masculins- les travestis, les drag queens, les transsexuels et les homosexuels-, évacuant tout risque d'exposition à la vente de mâles espagnols jugés par le supermarché européen politiquement incorrects. », Ibid., p.50.

disparaître du jour au lendemain, en décevant systématiquement ceux qui lui ont accordé leur confiance et leur amour.

Cette instabilité, dont le cinéma a pu faire un cliché associé à la représentation de l'homosexuel, est aussi un point de rapprochement entre ce dernier et la figure de Don Juan, d'autant plus qu'on peut l'interpréter, au même titre que celle du héros mythique, comme la contrepartie d'une quête d'un absolu impossible à atteindre. Or, par une curieuse inversion, si on a pu psychanalyser le donjuanisme comme le résultat d'une homosexualité refoulée, cette instabilité, que le cinéma a tendance à prêter systématiquement aux homosexuels, dans certains films, est vue, au contraire, comme la preuve de la recherche non aboutie de la femme et, donc, de l'hétérosexualité. C'est, du moins, l'analyse qu'en proposent Marc-Jean Filaire et Didier Roth-Bettoni, qui s'élèvent contre les clichés cinématographiques qui pèsent sur l'homosexualité:

« Le cinéma s'est fait l'écho d'une théorie discutable d'une part et d'autre part mal comprise en entretenant tout au long du siècle l'image pathologisante d'une homosexualité pernicieuse. (...) On aura compris que l'homosexuel n'est qu'un instable, un détraqué dont les plaisirs ne se satisfont- et encore momentanément- que dans la poursuite de leur réalisation. Une telle fuite en avant vers un objet désiré mais toujours reconduit, un tel refus de se stabiliser ne mène qu'à une éternelle insatisfaction dont on ne peut tirer qu'une souffrance autodestructrice. Tant que l'autre absolu, la femme, n'a pas été trouvé, l'homosexuel est voué à l'errance affective et à la douleur. »¹

S'il est absurde, selon eux, de ramener cet absolu, poursuivi par les personnages, à la femme, il n'en reste pas moins que l'idée de la quête d'un idéal est présente chez beaucoup d'entre eux, notamment chez les héros construits par le cinéma d'Almodóvar :

« La stabilité est-elle accessible au personnage almodovarrien ?

Une réponse catégorique peut être donnée à cette question : non. Il reste à savoir pourquoi. Les personnages de Pedro Almodóvar exigent l'absolu, ils ne se satisfont pas de demi-mesure et refusent de n'être pas pleinement ce qu'ils désirent, et quand ils souhaitent changer, ils ne veulent pas trahir ce qu'ils sont déjà ni se renier par la métamorphose. »²

Cette idée de l'excès et de la recherche inlassable de soi-même s'accorde parfaitement à l'exemple de Lola. Il s'agit bien d'un personnage excessif, que ce soit par la multiplicité de ses conquêtes amoureuses (tout comme Don Juan, il détourne même une religieuse de sa vocation puis l'abandonne, enceinte et séropositive), par l'exagération de ses métamorphoses physiques (Manuela, son ancienne épouse, raconte que, du jour au lendemain, il est arrivé avec une poitrine plus grosse que la sienne...), ou encore par son mode de vie (drogues dures...). Pourtant, sa sensibilité et son authenticité parviennent à émerger, à la fin du film,

¹ Marc-Jean Filaire et Didier Roth-Bettoni : *L'ado, la folle et le pervers : images et subversion gay au cinéma*, p.65.

² Ibid, p.74

lorsqu'il retrouve Manuela, juste après l'enterrement de Rosa, la jeune religieuse, morte en couches. Derrière son apparence déroutante (la mère de Rosa le qualifie d'ailleurs de « monstre »), ses émotions parviennent à percer, notamment à l'égard de sa paternité. Ses métamorphoses physiques n'ont donc pas changé ses sentiments profonds, comme en témoigne son désir de faire ses adieux, avant de mourir, à tous les gens qu'il a aimés et qui l'ont aimé. Si Lola est, pour reprendre les termes de Manuela, une « épidémie » et si elle apporte la mort et le désespoir à ceux qui l'aiment et s'attachent à elle, Almodóvar désamorce toute lecture manichéenne de son personnage. Son arrivée, à la fin du film, dans un passage à forte intensité dramatique, alors qu'elle est présente, dans les propos des autres personnages dès les premières scènes, produit un effet d'attente et met en valeur les deux épisodes où elle apparaît. Lola, si elle est un fléau pour ceux qui l'approchent, si elle sème la mort sur son passage, vole et trahit ses proches et les quitte, du jour au lendemain, sans faire ses adieux, est aussi un personnage qui ressent, autant qu'elle en inspire, de l'amour et de la passion, et c'est ce qui, au bout du compte, la rachète. En effet, dans l'univers d'Almodóvar, l'amour excuse, ou, du moins, explique, tous les excès :

« C'est l'amour qui pousse les personnages almodovariens à remettre en cause leur vie et à lui donner le parfum de l'absolu : aucune outrance ne peut être un obstacle réel quand on aime. (...) Le désir prime sur toute réflexion rationnelle et mène les passionnés aux portes de l'impossible. »¹

Le cinéaste place ainsi l'amour comme la valeur suprême, amour qui est aussi l'élément fédérateur, à l'origine d'une conception nouvelle de la famille, comme le font remarquer Pietsie Feenstra et Michèle Lagny :

« Cette image non-traditionnelle fait mythe et le réalisateur a totalement changé le totem de la famille dans le cinéma espagnol de l'après-franquisme : encore récemment par *Todo sobre mi madre* (1998) il confirme cette idée par l'image d'une famille réunissant des identités multiples, comme des religieuses, des travestis, des drogués, des malades du sida. Ce mythe créé sur la famille est également un totem où les corps, par leurs identités inattendues, brisent les attentes traditionnelles. »²

On peut donc bien dire que Pedro Almodóvar renouvelle les modèles masculins proposés par le cinéma. La virilité n'est plus l'apanage du seul macho, on la retrouve aussi chez des personnages homosexuels :

« Les hommes sont beaux, virils, passionnés, intelligents, charmants. Ils actualisent des valeurs archétypales sur la masculinité et ils montrent des sentiments amoureux pour d'autres hommes.

¹ Ibid., p.74

² Pietsie Feenstra, Michèle Lagny, *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995) : à corps perdus*, p. 191.

(...) Ainsi se crée un mythe sur la multiplicité des sentiments amoureux, avec des corps multisexuels. »¹

C'est dans ce cadre nouveau, qui multiplie les possibles amoureux et sexuels, que peuvent désormais s'inscrire de nouveaux donjuans. Lola se situe un peu à mi-chemin entre l'homme fatal, comme peut l'être Don Juan, et la femme fatale, dont elle veut revêtir l'apparence extérieure. Mais l'adjectif est à prendre chez elle dans les deux sens du terme, puisqu'elle est autant irrésistible que mortelle. Cette image de la femme séduisante et dangereuse éveille l'écho d'un autre personnage que le cinéma a rendu mythique : celui de Carmen.

Si Don Juan a été régulièrement mis en crise par le cinéma, ce n'est pas du tout le cas de celle que l'on considère souvent comme son double féminin. Les reprises cinématographiques du personnage de Carmen contribuent fortement, au contraire, à lui conférer une aura mythique. Ce succès s'explique peut-être par le fait que la gitane incarne, dans les esprits, une certaine image de la femme libérée. Elle est, en cela, plus actuelle que le Don Juan qui, lui, a tôt fait d'apparaître comme réactionnaire et en décalage avec l'évolution des mentalités. Certains commentaires au sujet du film *Carmen* de Carlos Saura, sorti en 1983, ne manquent pas de souligner cette modernité du personnage :

« De ses déclarations ressort la conviction que Carmen est un mythe universel, qui représente la femme libérée et forte, qui couche un jour avec un homme, et le jour suivant avec un autre. Saura pense aussi que dans le monde des gitans et en Andalousie il reste beaucoup de choses que Prosper Mérimée avait décrites dans la nouvelles au XIX^e siècle. Aujourd'hui il y a beaucoup de « Carmen » en Espagne. »²

De ces propos ressort l'idée d'un croisement entre les figures de Don Juan et de Carmen puisque l'attitude dépeinte, quant au rapport que l'héroïne entretient avec les hommes, conviendrait parfaitement à une description du donjuanisme. La femme libérée semble donc avoir remplacé le macho car elle recoupe des préoccupations plus actuelles, comme le remarque Antonio Gades, un des acteurs principaux du film :

« Donc, je crois que c'est très actuel. La femme se bat pour ses droits. Elle se bat, et elle a raison, parce qu'elle veut obtenir les mêmes droits que les hommes, au sens humain et matériel. Parce qu'il n'est pas juste qu'une serveuse gagne moins qu'un garçon. L'effort est le même. Pour cette raison, je crois que Carmen est un personnage très actuel. »³

¹ Ibid., p. 190.

² *El Correo Catalan*, Barcelona, 15 mai 1983, « *Carmen* de Carlos Saura ». Propos rapportés par Pietsie Feenstra et Michèle Lagny, ibid., p.86

³ Carlos Saura, Prosper Mérimée. *Carmen : el sueño del amor absoluto*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1984, p.169. Propos rapportés par Pietsie Feenstra et Michèle Lagny, in *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995) : à corps perdus*, p.86.

Cette actualité de Carmen lui permet de se faire l'écho de certaines revendications féministes mais elle échappe néanmoins à toute tentation d'enfermement dans un contexte trop précis puisqu'elle est, avant tout, une incarnation de la liberté, comme le précise Pierre Cadars :

« Dans un monde où le désir s'accompagne généralement de projets d'avenir, elle ne vit qu'au présent. Face au regard des autres, elle revendique une liberté dont elle n'ignore pas l'issue fatale. C'est en cela qu'elle échappe à une époque trop précise, à un décor trop pittoresque et à une intrigue forcément réductrice. »¹

Ce portrait permet, une nouvelle fois, de voir dans la gitane l'homologue féminin du séducteur mythique puisque, tout comme lui, elle conjugue l'amour et le désir au présent, refusant toute forme d'engagement qui pourrait porter entrave à sa liberté. On peut dès lors se demander si Carmen et Don Juan peuvent, ou non, coexister. L'avènement de la séductrice fatale et libérée ne signe-t-elle pas le déclin du macho coureur et sûr de lui ?

Nous renvoyons, pour tout ce qui concerne la question du parcours cinématographique du personnage de Carmen, au travail réalisé par Anita Léandro². Nous nous arrêterons seulement un instant sur l'exemple d'un film qu'elle y évoque et qui présente l'intérêt de mettre en présence les deux mythes. Ce dernier, réalisé par W.S Van Dyke en 1942 et intitulé *I married an angel*, illustre la confrontation entre un donjuan (le comte William Palaffi) et une femme fatale, associée explicitement à la figure de Carmen. Or, il est très significatif que cette dernière apparaisse dans un cauchemar du riche séducteur, qui occupe un quart du film. On pourrait même aller jusqu'à dire que, pour le playboy, Carmen *est* l'incarnation même du cauchemar. L'analyse proposée par Anita Léandro va dans ce sens puisqu'elle note :

« Apparue à la fin du film lors du climax d'un cauchemar fait par le héros masculin, Carmen résume le cauchemar même de cet homme qui rêve d'un ange pour se marier. Elle surgit comme le contrepoint archétypal de l'ange rêvé. On verra se glisser dans le film toute la charge symbolique à laquelle une référence à Carmen peut faire appel : non-mariage, révolution de mœurs, guerre des sexes, affirmation de l'individualité. »³

Si la référence à Carmen est explicite et se traduit par la reprise d'une aria de l'opéra de Bizet, celle au mythe de Don Juan est plus discrète mais néanmoins fortement suggérée. Tout d'abord, le comte Palaffi incarne le type du playboy mais, également, la boîte de nuit du film s'appelle « Casanova ». Or, ce nom, étalé sur une enseigne lumineuse, renvoie à l'image du libertin et, par contamination, au héros mythique, les deux séducteurs étant souvent, comme

¹ Pierre Cadars, « Carmen, une voix dans le désert des hommes », in « La marginalité à l'écran », *Cinémaction* n°91, dir. Françoise Puaux, Corlet, 1999, p.32

² Anita Léandro, *Le personnage mythique au cinéma. Etude des représentations de Carmen*. Thèse pour le doctorat, sous la direction de Michel Marie, présentée à l'Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1997.

³ Ibid, p.383.

on l'a vu, associés, voire confondus. Le dénouement du film prend tout son sens à la lumière de cette association puisque le héros se réfugie dans le mariage en épousant sa secrétaire, femme angélique mais d'une classe sociale nettement inférieure à la sienne : Ana Zador. On a donc ici une inversion totale du scénario donjuanesque. Don Juan ne peut plus rester lui-même face à la femme fatale et il se rend, en rentrant dans le moule d'une existence conventionnelle, aux côtés d'une figure féminine qui ne l'effraie pas et ne le met pas en danger. Comme le relève Anita Léandro, la séduction féminine apparaît ici comme « coercitive » et même « castratrice ». ¹Cette image de la femme castratrice, telle que l'incarne Carmen, vient concurrencer celle du playboy macho, dont elle finit par triompher. Carmen aurait-elle battu Don Juan au cinéma ? C'est du moins la conclusion que semble suggérer l'analyse :

« On a déjà parlé de Carmen comme un « double féminin » de Don Juan. C'est exactement la fonction du personnage de Mérimée dans le film de Van Dyke : donner le double féminin d'un hédoniste. En tant qu'archétype de la femme fatale, Carmen va se comporter comme le double de Willie, ce qu'elle fera en anéantissant le séducteur. » ²

Mais Carmen n'est pas la seule femme fatale à mettre en danger le séducteur et, dans sa lignée, on trouve au cinéma toute une série de figures qui reprennent des thématiques similaires et subissent la contamination de l'héroïne mythique. Ainsi, fleurissent notamment toute une série de films autour de l'adaptation cinématographique du roman de Pierre Louÿs : *La femme et le pantin*. Ce « roman espagnol » revendique clairement l'influence de la nouvelle de Prosper Mérimée, il n'est donc pas étonnant de retrouver dans son héroïne, Concha, des traits de Carmen. Mais si le personnage masculin de Mérimée n'entretient pas spécialement de références avec Don Juan, il n'en va pas de même pour celui de Pierre Louÿs puisque Don Mateo apparaît comme un Don Juan sur l'âge et qui va tomber sous le charme de la jeune Concha. Mais celle-ci se livre à une véritable torture psychologique : si elle est vierge, elle n'en est pas ingénue pour autant et elle se refuse au séducteur, au point de le rendre fou de désir et d'amour et de lui faire perdre tout honneur. L'une des versions cinématographiques de ce roman, *La femme et le pantin* de Julien Duvivier (1959), est particulièrement dure avec le personnage de Don Mateo. Le réalisateur a accentué le côté hispanique du personnage masculin en faisant appel à Antonio Vilar, grande star espagnole de l'époque, contribuant à faire de son personnage le « prototype du séducteur hispanique à

¹ Ibid., p.388

² Ibid., p.388

petite moustache », pour reprendre l'expression de Michel Marie¹. Ce dernier insiste d'ailleurs sur la déchéance du macho face à la séductrice :

« Duvivier est d'une cruauté extrême avec la grande star masculine du cinéma franquiste, Antonio Vilar, symbole de l'hispanité machiste et triomphante, qu'il se plaît à humilier et à transformer en minable pantin masochiste à la fin du récit, sous le regard et la moue candide de la petite sauvageonne française. »²

Carmen semble donc bien, une fois de plus, triompher de Don Juan...

L'homme fatal, tel que l'incarnait le héros mythique, paraît courir le risque de devenir un homme-objet. N'ayant plus le tabou de la virginité et de l'honneur à transgresser, il ne fait plus vraiment peur aux femmes libérées d'aujourd'hui. Le seul univers dans lequel il pourrait peut-être se réfugier, et où il pourrait continuer à associer érotisme et transgression, est celui des vampires.

De fait, ces derniers font l'objet, principalement sous l'influence du cinéma, d'un processus d'érotisation et deviennent, de plus en plus souvent, des figures de séducteurs.

Martine Boyer le constate :

« Et les vampires ont pu ressusciter dans les « grands films » (Francis Ford Coppola, Neil Jordan...) On peut noter que, devenus des monstres sanguinaires, ils sont auréolés de l'image sexy qu'ils avaient acquise dans leur vie cinématographique antérieure : les nouveaux Dracula marient bien mieux l'érotisme à leur soif insatiable et ils savent aménager certaines perforations dans le corps de leurs victimes moins orthodoxes. »³

Le sang virginal que le héros ne peut plus faire couler, sous peine de heurter les bienséances cinématographiques, se serait donc répandu du côté des films de vampire.

Ce rapprochement est facilité par le fait que le thème littéraire et, à plus fort titre, cinématographique, du vampire contient une indubitable charge érotique. Or, il est important de relever que cet érotisme était, en revanche, absent de la tradition légendaire, comme le précise Jean Marigny :

« Alors que, dans la tradition légendaire, le vampire est une sorte de revenant au physique plus ou moins effrayant qui s'attaque à ses proies, quels qu'en soient l'âge ou le sexe, uniquement pour satisfaire la soif de sang qui le tenaille, dans la littérature moderne et au cinéma, il a souvent les traits d'un séducteur ou d'une séductrice et il s'attaque de préférence à des personnes du sexe opposé. »⁴

¹ Michel Marie, *Les grands pervers au cinéma*, p. 76.

² Ibid, p.76

³ Martine Boyer, « *Petit précis pornographique : le corps ouvert* », in « *Le machisme à l'écran* », Cinémaction n°99, p.53

⁴ Jean Marigny, *La fascination des vampires*, p.152

Mais cet érotisme sous-jacent ne suffit pas à expliquer complètement la donjuanisation du vampire et le succès cinématographique de cette évolution. En effet, pour rendre plus crédible l'attrance que le non-mort exerce sur ses proies et, en particulier, sur les victimes du sexe opposé, il importe de le peindre sous des traits séduisants ou, du moins, de gommer le côté horrifique des représentations légendaires. La littérature romantique illustre cette nécessité, puisque les auteurs du 19^{ème} siècle dotent leurs personnages d'un indéniable pouvoir de séduction :

« Ce n'est certes pas un hasard si la poésie romantique a représenté de préférence les vampires sous les traits de femmes fatales dont les étreintes sont mortelles ou si le premier vampire de la littérature en prose, Lord Ruthven, est un irrésistible Don Juan. Le vampire moderne a donc une aura de sexualité et c'est sans doute l'une des raisons pour laquelle il continue tant à fasciner le grand public. »¹

Il est intéressant de rapprocher cette attitude du Romantisme, à l'égard du vampire, de la manière dont il aborde, également, non seulement, le personnage de Don Juan, mais aussi celui de Faust. En effet, Don Juan, Dracula et Faust, partagent une caractéristique fondamentale : leur révolte. Les trois héros peuvent, par ailleurs, se rencontrer autour de la figure de Satan. Ces deux aspects expliquent la fascination qu'ils exercent sur la mentalité romantique. Or, c'est, précisément, à cette époque que la contamination entre les trois mythes s'opère de la façon la plus notable. En effet, Faust subit l'influence de Don Juan, puisque sa libido sciendi se double, peu à peu, d'une nouvelle sensualité. Don Juan, quant à lui, prend des accents faustiens, en multipliant les questionnements existentiels ou en concluant des pactes avec le Diable. On peut donc penser que l'évolution de Dracula, vers une image plus sexualisée et séduisante, est, également, un résultat de sa rencontre avec Don Juan. L'emploi substantivé du nom « Don Juan » pour désigner ces nouveaux vampires est, à lui seul, révélateur de cette contamination, et on le retrouve à de nombreuses reprises, que ce soit sous forme affirmative, comme dans la citation précédente, ou, au contraire, pour nier, dans certains cas, la ressemblance entre les deux personnages mythiques :

« Dracula est perçu par le lecteur beaucoup plus comme un agresseur que comme un séducteur et, jusqu'en 1958, le cinéma retiendra cette image. Nosferatu sera un être de cauchemar et Dracula lui-même sous les traits de Bela Lugosi, de Carlos Villarias, de Lon Chaney Jr. et de John Carradine n'est pas vraiment un Don Juan. »²

¹ Ibid., p.152

² Ibid., p.152

L'emploi de la référence donjuanesque, même si elle est niée ici, prouve bien que, depuis le 19^{ème} siècle, il est devenu fréquent de réfléchir à la ressemblance entre les figures de vampires et Don Juan.

Or, ce nouveau critère de réflexion est fondamental au cinéma puisqu'il engage l'apparence physique du personnage vampirique. En décidant d'accentuer ou, au contraire, de rejeter les traits donjuanesques du vampire, les cinéastes modifient profondément la réception de leur film. Art visuel, le cinéma ne peut, en effet, passer sous silence la question de la beauté ou de la hideur du héros. Il va de soi que la décision de faire pencher la balance d'un côté ou de l'autre aura des répercussions sur la façon dont les spectateurs vont percevoir le personnage : identification et empathie ou, au contraire, répulsion et effroi. Dès lors, c'est aussi l'appartenance générique du film qui se trouve mise en jeu.

Après avoir représenté l'altérité absolue, à laquelle il est impossible de s'identifier, le vampire nous est devenu de plus en plus familier. Cette métamorphose s'associe à une évolution, au niveau du choix des acteurs. A la laideur repoussante de Max Shreck, dans le *Nosferatu* de Murnau¹, ou à l'inquiétante étrangeté qui se dégage du Dracula, interprété par Bela Lugosi, dans le film de Tod Browning², succède le charisme de Christopher Lee. Son avènement dans le rôle de Dracula, dans toute une série de films, produits par la Hammer Production³, marque un tournant décisif dans la représentation du personnage mythique, comme le souligne Jean Marigny :

« Ce n'est qu'avec l'avènement, en 1958, d'un nouveau Dracula sous les traits de Christopher Lee, que le cinéma a retrouvé toute la dimension érotique du vampirisme. Dans la série de films tournés par Christopher Lee pour la Hammer, le vampire s'introduit dans la chambre de ses victimes, toutes de jolies femmes vêtues de chemises de nuit transparentes, et les scènes d'érotisme torride se multiplient. »⁴

Ainsi, dans *Dracula et les femmes*, film au titre évocateur, le vampire rejoint totalement la figure de Don Juan. Les femmes, séduites puis rapidement délaissées, le poursuivent de leur jalousie et de leur ressentiment, la seule différence étant que le héros, au lieu de choisir la fuite pour se défaire de ses anciennes maîtresses, choisit une solution plus radicale, puisqu'il leur ôte la vie dans une ultime morsure.

¹ Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922

² Tod Browning, *Dracula*, 1930

³ Nous pouvons citer, par exemple, *Dracula, prince des ténèbres* (Terence Fisher, 1965), *Dracula et les femmes* (de Freddie Francis, 1968), *Dracula vit toujours à Londres* (d'Alan Gibson, 1972), *Dracula 73* (d'Alan Gibson, 1973), *Dracula, père et fils* (d'Edouard Molinaro, 1974)...

⁴ Jean Marigny, *La fascination des vampires*, p.153

Cette esthétisation de la figure du vampire remporte un succès durable : Brad Pitt et Tom Cruise incarnent les deux vampires d'*Entretien avec un vampire*, de Neil Jordan, adapté du roman d'Anne Rice, en 1994, tandis que Robert Pattinson, rendu célèbre par la saga *Twilight*¹, tirée des best-sellers de Stephenie Meyer, est devenu la nouvelle idole de adolescentes. L'engouement de la littérature de jeunesse pour ces nouveaux vampires souligne à quel point ces derniers ont délaissé leur apparence inquiétante, pour devenir des personnages séduisants, sympathiques et familiers...

Dans un autre registre, tout à fait différent, l'allusion à la défloration et sa transposition dans la morsure du vampire peuvent également faire parfois l'objet d'un traitement quelque peu grossier, voire outrancier, dans certaines versions à connotation parodique, telle que celle d'Antonio Margheriti, *Du sang pour Dracula*, film franco-italien de 1960. Le résumé qu'en donne Philippe Ross montre bien cette transposition de la défloration dans le vampirisme :

« Cette tragi-comédie ultra sanglante et ultra drôle nous dépeint un Dracula malheureux en quête perpétuelle de sang virginal, tel un drogué à l'hémoglobine. Incapable de trouver des vierges dans sa Roumanie natale, Dracula, flanqué de son serviteur, se rend en Italie et devient l'hôte d'une famille d'aristocrates à la tête de laquelle se trouve Vittorio De Sica. Un jardinier obsédé sexuel et communiste détruit, hélas, les derniers espoirs du vampire, en séduisant la cadette de 14 ans. Dracula ne cesse de vomir en s'abreuvant de sang impur, allant même jusqu'à lécher goulument une flaque de sang menstruel. »²

Mais ces deux motifs peuvent aussi être abordés d'une façon beaucoup plus idéalisée, par exemple dans l'adaptation que Francis Ford Coppola propose, en 1992, du roman de Bram Stoker. L'érotisation du vampire y est particulièrement mise en valeur, puisque Dracula y dispose d'un extraordinaire pouvoir de séduction. Il est, d'ailleurs, incarné par Gary Oldman, traditionnellement associé à l'image du dandy et du séducteur. De plus, Francis Ford Coppola rajoute, par rapport au roman, un prologue et un épilogue. Or, ces deux seuils du film mettent l'accent sur l'amour fou, qui unit Elisabeta et Dracula. En effet, le suicide de cette dernière est à l'origine de la rupture du héros avec Dieu, au début, tandis que le dénouement, tout en consacrant la victoire du divin, autorise des retrouvailles symboliques, entre le vampire et son unique amour. Dans l'intervalle, ce dernier va connaître d'autres jeunes filles et le désir qu'il a d'elles entraîne, à chaque fois, une métamorphose qui le rend plus séduisant : Lucy lui permet de se métamorphoser en dandy, tandis qu'avec Mina il franchit une nouvelle étape en se transformant en prince... Tout comme Don Juan, Dracula est un être changeant et instable, mais il est aussi enfermé dans la répétition inlassable, des conquêtes amoureuses pour le

¹ Le premier volet est adapté, en 2008, par Catherine Hardwicke.

² Philippe Ross, *Dracula*, éditions J'ai lu, coll. Les grands films, 1990, p. 86-87

premier, des morsures pour le second. Les deux personnages peuvent donc incarner l'absurde et un certain sens du tragique, comme le suggère Gaëlle Lombard : « Mais le tragique du personnage tient, bien sûr, dans cette répétition sans fin du même rituel : après la morsure, il faudra encore mordre... »¹Ce point commun aux deux héros est d'autant plus évident que les morsures peuvent justement être vues comme un substitut à l'union amoureuse :

« Par les diverses morsures qu'il inflige, Dracula recrée l'instant premier de sa haine, absorbant de la sorte la pureté perdue et essayant de se réaccaparer l'union charnelle qu'il n'a jamais pu connaître avec Elisabeta. »

Les intrusions du vampire, chez les autres personnages, favorisées parfois par des changements d'apparence, ne sont donc pas si éloignées des scènes dans lesquelles Don Juan, à la faveur de la nuit ou d'un déguisement qui masque son identité, s'immisce chez les jeunes filles qu'il convoite.

C'est avant tout du point de vue de ces femmes, à la fois fascinées par le séducteur et effrayées par lui, que le rapprochement entre Don Juan et Dracula pourrait se révéler pertinent. Dominique Sipièrè propose, dans ce sens, une lecture féminine du *Don Giovanni* de Joseph Losey, à la lumière de ce croisement avec le vampire mythique :

« Le *Don Giovanni* de Losey suggère au moins deux points de vue : celui de Don Juan, au centre d'un récit de mort et de décomposition, et celui des femmes, que ce Dracula fascine, mais aussi *renseigne* sur elles-mêmes. (...) Les critiques musiciens insistent sur ce Don Juan qui se rue vers la mort faute d'avoir su s'y préparer, comme Mozart est réputé l'avoir fait. Il devient alors lui-même *image de la mort* pour les autres, un *non-mort* que son refus obstiné annonce déjà, bref un Dracula. C'est à partir de ce Don Juan-Dracula que j'imagine- ou que je fantasme ?- le point de vue des femmes. Mais c'est aussi à partir des femmes que se construit notre image de Don Juan. »²

Ainsi, il y aurait bien la possibilité de recouper les deux mythes et le cinéma favoriserait ce lien entre les deux héros, tout comme nous avons vu qu'il créait des passerelles avec un autre univers mythique, construit autour de la figure de Carmen et de la femme fatale. Le Septième Art serait donc propice à une coalescence des mythes. Tout en reprenant des éléments du personnage de Don Juan dans la construction de certaines grandes figures masculines types, telles que le playboy, le latin lover ou le macho, il retravaillerait aussi le héros de l'intérieur en explorant ses limites et ses échecs et en le mettant en contact avec d'autres personnages mythiques. Mais ces croisements nous en disent aussi long sur l'évolution de la société et des mentalités et sur la façon dont Don Juan peut survivre et s'adapter dans un monde où la place

¹ Gaëlle Lombard, « Dracula ou l'exploit du sacré dans *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola, in « Le surhomme à l'écran », *Cinéaction* n°112, dir. David Bigorgne, Corlet, 2004, p.152.

² Dominique Sipièrè, « *Don Giovanni* », in « L'univers de Joseph Losey », *Cinéaction*, n°96, dir. Denitza Bantcheva, Corlet, 2000, p.145

des femmes et leur rapport au désir et à l'amour a tant changé. Ce n'est donc pas un hasard si les mises en abyme sont si fréquentes dans les adaptations du mythe au cinéma que nous avons pu étudier. Celles-ci traduisent peut-être simplement tout ce travail de réflexion mené par les cinéastes sur la manière de créer leur propre Don Juan, un Don Juan authentiquement cinématographique.

Le cinéma permet donc de faire émerger, par glissements successifs, de nouvelles représentations, qui ne reprennent plus nécessairement le scénario mythique mais convoquent, néanmoins, de façon plus ou moins explicite, l'intertexte donjuanesque. Les réécritures littéraires du mythe, au 20^{ème} siècle, contribuent, elles aussi, à multiplier les visages prêtés à Don Juan, tout en faisant émerger, à ses côtés, un certain nombre de nouvelles figures, aussi bien féminines que masculines. Ces nouvelles figures vont faire l'objet de notre seconde partie.

DEUXIÈME PARTIE : NOUVELLES FIGURES

CHAPITRE 4 :

AUTOUR DU LIBERTINAGE : NOUVELLES FIGURES DU HÉROS

S'intéresser à Don Juan sans convoquer la figure du libertin serait tout simplement impossible mais, derrière cette identification, à première vue, si évidente, se cachent certains enjeux fondamentaux pour bien comprendre les évolutions successives du mythe jusqu'à l'époque contemporaine.

C'est, tout d'abord, le rapport à la religion qui se pose ici. Faire de Don Juan, comme le suggère Michel Borne, un « véritable archétype du libertin »¹, revient, en effet, à insister sur deux aspects complémentaires de sa personnalité et de son existence : la liberté de mœurs, mais également la liberté d'esprit, à l'égard des croyances et des pratiques religieuses. Ce second point est même dominant dans la définition du libertinage telle que l'entend le 17^{ème} siècle. Le *Dictionnaire de la Langue Française* d'Emile Littré place d'ailleurs cette acception en première position : « licence de l'esprit qui rejette les croyances religieuses. », alors que le désordre des mœurs n'apparaît, au contraire, qu'en troisième place : « état de celui qui est libertin, déréglé dans ses mœurs », le deuxième sens faisant davantage référence au tempérament aventureux : « caractère de ce qui va à l'aventure ».² Notons au passage que cette dernière définition semble également fort bien s'appliquer à Don Juan et s'accorder à son inconstance, son instabilité et son refus de tout engagement, qui l'obligerait à se fixer.

Don Juan serait-il alors, véritablement, un parfait représentant du libertinage, dans tous les sens du terme, tel que nous venons de le définir ? Peut-on, dans ce cas, faire de lui le type même du libertin ?

Pour pouvoir répondre à ces questions, il importe, tout d'abord, de réfléchir à la possibilité d'isoler un type donjuanesque constant et identifiable, en dépit des métamorphoses et des travestissements que lui font subir les réécritures successives du mythe. C'est uniquement à partir de ce postulat que nous pourrons, par la suite, isoler des constantes et voir si le libertinage apparaît bien comme une caractéristique récurrente et un trait définitoire du héros.

¹ Michel Borne, *Don Juan ou la liaison dangereuse. Littérature et musique*, p.15

² Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, entrée « libertinage »

Michel Berveiller formule cette hypothèse de l'existence d'une essence donjuanesque immuable :

« On dirait que ; semblable à Dorian resté identique à lui-même devant les altérations de son double, un certain type donjuanesque, relativement simple et inchangé, malgré les avatars littéraires de son « portrait » demeure solidement implanté au fond de la conscience populaire. »¹

Cette idée est intéressante et problématique à plus d'un titre. Elle postule l'existence d'une « idée de Don Juan » antérieure à la naissance même du héros. L'auteur la qualifie de donjuanisme diffus, qu'il compare à certaines maladies qui ont existé avant d'être officiellement découvertes, identifiées et nommées :

« Mais tant de faits humains, tant de maladies notamment, ont existé longtemps avant de recevoir un nom ! N'est-ce pas le cas de tous les dérèglements de l'esprit ? Il y a eu du bovarysme avant Flaubert, du sadisme avant le « divin marquis ». De même, ne peut-on pas supposer que le « donjuanisme » était dans les mœurs bien avant qu'un moine espagnol s'avisât d'inventer Don Juan en toutes lettres ? »²

On voit bien, dans ces propos, à quel point la recherche d'un type donjuanesque fait courir au critique le risque de perdre de vue l'ingrédient essentiel du mythe : le scénario et ses invariants, l'histoire. Passer de Don Juan au donjuanisme, c'est donc oublier le rôle fondamental joué par la littérature et, notamment par Tirso de Molina, pour cristalliser les traits donjuanesques épars et les constituer en un mythe, c'est-à-dire en une concaténation de séquences. Le suffixe -isme est ici porteur d'affaiblissement, de banalisation, d'autant plus qu'il véhicule une certaine vision normative du comportement donjuanesque, conçu comme « dérèglement de l'esprit ». Il sera justement intéressant de voir, lors de l'étude des figures contemporaines de Don Juan, proposées par notre corpus, où se situe cette frontière entre Don Juan et donjuanisme et de nous demander si le type ne remplace pas, bien souvent, le mythe...

Par ailleurs, l'émergence du scénario mythique est précisément ancrée dans l'espace et dans le temps, ce qui nous permet de revenir à un autre point essentiel : la nécessité absolue, pour voir advenir Don Juan, d'un arrière-plan religieux, contre lequel il puisse se révolter :

« Le donjuanisme, virtuel et diffus depuis les origines de l'humanité, ne s'est reconnu, défini et réalisé, qu'en s'incarnant dans un personnage symbolique ; et ceci n'a pu se produire qu'à partir du moment où la morale chrétienne, par les contraintes auxquelles elle a soumis le désir amoureux, l'a induit en tentation de se révolter. »³

Pourtant, paradoxalement, Michel Berveiller refuse de voir dans le Don Juan de Tirso de Molina un modèle représentatif de ce qu'il nomme le donjuanisme :

¹ Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p.11

² Ibid., p.17

³ Ibid., p.18

« Si redevables que nous soyons envers le dramaturge espagnol qui créa la fable de Don Juan, le héros de cette fable est décidément trop incomplet. Il ne représentait, à l'époque même de son créateur que d'une façon très partielle le type auquel n'importe qui d'entre nous se réfère quand on parle en notre présence de Don Juan. »¹

Ne pourrait-on attribuer cette « incomplétude » du Burlador au fait que, dans la comedia espagnole, le héros n'est pas libertin, du moins au sens strict du terme ?²

En dépit du caractère très subjectif de cette affirmation, qui postule l'existence d'une représentation commune de Don Juan, partagée par chacun d'entre nous mais qui ne peut être que postérieure aux versions littéraires dont il est question, l'auteur sous-entend qu'il existe un certain nombre de traits donjuanesques, qui ne sont pas forcément actualisés dans toutes les réécritures du personnage mais qui s'additionnent pour dresser un portrait type du héros mythique. Cette idée est cruciale au 20^{ème} siècle puisque les auteurs contemporains se caractérisent par les très grandes libertés qu'ils prennent à l'égard du scénario mythique. Il sera donc intéressant de voir quelles caractéristiques donjuanesques sont les plus reprises et lesquelles sont, plus facilement, laissées de côté : existe-t-il des critères incontournables que doit respecter Don Juan, sous peine de ne plus être conforme à lui-même ?

L'importance, parmi ces traits définitoires, du libertinage semble confirmée par la suite de l'analyse puisque Michel Berveiller donne la préférence au Dom Juan de Molière, qui peint, justement, Dom Juan sous les traits du libertin, athée et esprit fort :

« Celui de Molière est incomparablement plus riche, plus complexe et, pour ma part, c'est à lui que je serais le plus tenté de comparer les types donjuanesques, aussi bien ceux qui l'ont précédé que ceux, innombrables qui l'ont suivi. Mais, à l'inverse du précédent, il est trop problématique. Surtout, il est trop engagé dans les conflits religieux d'une époque, trop particulièrement tributaire des démêlés de Molière avec une certaine Compagnie du Saint-Sacrement, pour offrir utilement le type de référence que nous recherchons. »³

Du héros incomplet de Tirso de Molina, on passe ici à un Don Juan trop complexe et, surtout, trop daté dans une époque et un contexte historique précis. Or, le type donjuanesque que cherche à définir Michel Berveiller est, avant tout, éternel et, par conséquent éminemment actuel. Il se voit contraint, pour cette raison, de le détacher des circonstances historiques trop restrictives mais aussi d'écarter la composante religieuse et le besoin de transgression :

¹ Ibid., p.10

² Sarah Kofman souligne, elle aussi, à ce propos, à quel point la notion de défi est absente du premier Don Juan : « A qui se penche sur sa destinée, le premier Don Juan, l'Abuseur de Séville, n'offre pas l'image d'un homme de défi. Il n'expose pas de doctrine, ne semble pas livrer de grand combat ou proclamer une révolte. Don Juan ne nie pas la nature interdite de ses actions, les nomme tromperies ou abus (*burlas*) et ne prétend pas les ériger en modèle. » (Sarah Kofman, *Don Juan ou le refus de la dette*, p.13)

³ Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p.10

« Mais le crime n'est pas nécessaire pour garantir la qualité d'un Don Juan. Les lois, dont sans doute il fait peu de cas, il évite plutôt de les transgresser publiquement. Certes, il ne lui déplaît pas de choquer : il est vain. Il est même orgueilleux et son orgueil résulte, pour une large part, du sentiment qu'il a de faire ce que les autres n'osent. Mais ses vrais plaisirs sont dans l'alcôve. Ceux qu'on peut prendre à la révolte ouverte, au blasphème, voire au meurtre, ne sont plus nécessaires, comme au temps où naquit le héros légendaire, pour caractériser un Don Juan. »¹

La révolte à l'égard des lois, de la morale et de la religion est donc reléguée au second plan et devient une simple conséquence de l'autre caractéristique du personnage, jugée, pour sa part, fondamentale : la séduction :

« Une conséquence de ce dernier trait est qu'il n'hésite pas, pour satisfaire son goût dominant, à risquer des biens tenus pour très précieux par des hommes d'une autre espèce, ni même à transgresser les lois civiles ou religieuses. Alors son personnage se prolonge en celui, plus ou moins héroïque d'un révolté. Trait important, mais non essentiel. Otez-le, votre séducteur n'en relèvera pas moins du type donjuanesque. »²

La survie du personnage de Don Juan passerait-elle donc par l'atténuation de la révolte et de la question religieuse, pour mettre en avant la séduction et la recherche du plaisir, problématiques beaucoup plus actuelles et pertinentes de nos jours ? De fait, le terme de « libertin » cohabite fréquemment, lorsqu'il s'agit de qualifier Don Juan, avec celui, plus banal, de « séducteur », laissant ainsi de côté toute la dimension religieuse et intellectuelle du libertinage. Comme nous l'ont laissé penser les propos de Michel Berveiller, cette tendance peut conduire à une vision simplificatrice du héros mythique, en le réduisant à un type, et même à un prototype. Pierre Brunel remarque ainsi :

« Le Dictionnaire Aziza n'a pas d'entrée « Don Juan ». Dès la Préface (p.5), le lecteur est averti que le renvoi est fait à l'entrée « Séducteur », car, nous préviennent les auteurs, « les noms propres n'ont jamais été retenus comme adresses. » Le type devient « prototype »(p.162), et « on peut (lui) assimiler tout séducteur de la littérature pendant un certain temps », - cette dernière indication étant pour le moins vague. Shadwell, après Molière, le présentait comme un libertin. A réduire Don Juan au type du séducteur, ne le méconnaît-on pas ? Car « méconnaissance » signifie aussi pour Jankélévitch, « mésintelligence » ou « mécompréhension ». »³

Cette réduction de la spécificité donjuanesque au seul domaine de l'amour et des mœurs s'explique aussi par l'évolution du libertinage entre le 17^{ème} et le 18^{ème} siècle : une fois Don Juan assimilé durablement, à la suite de Molière, à un libertin, la représentation du personnage devient tributaire de la redéfinition constante du libertinage. Christian Biet souligne bien cette transformation, qu'il qualifie de « laïcisation » :

¹ Ibid., p.14

² Ibid., p.11

³ Pierre Brunel, Introduction à *Don Juan insolites*, actes du Colloque, organisé à la Sorbonne, en 2004, par le Centre de recherche en littérature comparée de Paris Sorbonne, p.11

« C'est au 18^{ème} siècle que le libertinage change de sens. Certes, il rassemble encore des esprits forts, des libres penseurs et des athées, faisant preuve de scepticisme philosophique devant les choses sacrées, mais là n'est plus vraiment la question. Le libertinage se laïcise, descend dans les corps, récuse maintenant toute exigence morale et sociale de modération, affirmant le droit à la recherche individuelle de plaisir. »¹

Ce recentrage du libertinage vers la licence amoureuse, associé à l'influence de Mozart et de son portrait particulièrement frappant du héros mythique dans son opéra *Don Giovanni*, contribuent à faire de Don Juan un personnage tout à fait caractéristique du 18^{ème} siècle. C'est d'ailleurs à cette époque que le mythe interfère avec d'autres figures de libertins célèbres, historiques (Casanova) ou littéraires (Valmont), ce qui multiplie encore les risques d'amalgame. Marie-Luce Colatrella ne manque pas de pointer du doigt cette tendance à l'affaiblissement de la portée mythique. La comparaison entre la mort de Don Juan et celle de Valmont permet ainsi de mettre en valeur la singularité donjuanesque :

« Cette différence imperceptible pour qui ne voit en Don Juan qu'un séducteur à la mode, permet de distinguer le mythe du personnage romanesque. Selon un point de vue historiciste qui transparait encore dans certaines interprétations, Valmont serait un Don Juan abâtardi, héros déchu d'une société d'Ancien Régime sur son déclin. Le mythe s'appauvrissant progressivement, Valmont représenterait une étape dans le chemin qui mène du *burlador* au playboy des années 1960. »²

La dernière phrase suggère l'affaiblissement de la notion de libertinage et la réduction progressive du héros mythique à un seul trait définitoire : le motif de l'inconstance amoureuse, qui, pour reprendre les termes de Daniela Dalla Valle « devient typique et, à un moment totalisant, du personnage de Don Juan. »³. Don Juan est donc, entièrement réduit à son inconstance amoureuse le libertinage perd son sens intellectuel, son lien à la religion et à la question du sacré.

Cet itinéraire qui mène de Don Juan au playboy ou encore au « beau ténébreux » dont parle Michel Berveiller⁴, en passant non loin, au 19^{ème} siècle, de la figure du dandy, semble bien dessiner une banalisation de la figure donjuanesque. Mais notons néanmoins que le 19^{ème} et le 20^{ème} siècle offrent, aux côtés de ces Don Juan affaiblis, simples séducteurs, d'autres variantes du personnage qui réintroduisent une dimension religieuse ou métaphysique. Nous avons déjà longuement parlé de la dérive romantique du mythe et de l'influence de la légende de Miguel de Mañara mais nous pouvons aussi signaler, au 20^{ème} siècle, l'émergence d'une préoccupation existentielle chez certains de nos Don Juan, sur laquelle il importerait de se

¹ Christian Biet, *Don Juan. Mille et trois récits d'un mythe*, p.35

² Marie-Luce Colatrella, article « Valmont », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir., Pierre Brunel, p.988

³ Daniela Dalla Valle, « Des Don Juan pastoraux », in *Don Juan insolites*, dir. Pierre Brunel, p.19

⁴ Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p.15 : « De même à la ville : à côté des *playboys*, la race donjuanesque produit de nos jours encore des beaux-ténébreux. »

pencher de façon attentive. Ainsi, par exemple, une nouvelle dimension apparaît pour remplacer la notion de transcendance, à laquelle le séducteur ne peut plus s'opposer dans une société complètement laïcisée: celle de la quête d'un absolu, d'un idéal. C'est l'inaccessibilité de cet idéal qui peut, dorénavant, pousser le héros, tour à tour, vers le scepticisme et l'athéisme le plus radical ou, au contraire, vers une nouvelle forme de mysticisme.

Libertin, athée, mystique, autant de figures qui viennent donc se superposer occasionnellement au héros mythique.

On voit ainsi émerger, au terme de ce parcours, toute une série de personnages qui gravitent autour de Don Juan et lui offrent autant d'identifications possibles. Ils s'articulent tous autour de la problématique centrale du libertinage et, par conséquent, du rapport à la religion. C'est ce fil directeur que nous allons suivre pour faire émerger ces nouvelles figures de Don Juan, tout en nous interrogeant sur la façon dont elles respectent la nature mythique du héros ou, au contraire, tendent à l'en éloigner, pour le rapprocher du type donjuanesque, au sens où l'entend notamment, comme nous venons de le voir, Michel Berveiller.

1. Place de la religion dans le mythe de Don Juan au 20^{ème} siècle.

A) Quelques jalons historiques.

L'histoire du mythe de Don Juan est ponctuée par quelques œuvres majeures, qui constituent autant d'étapes dans l'évolution du héros mythique et dans les rapports qu'il entretient avec les deux points essentiels précédemment évoqués : la religion, d'une part, le libertinage, de l'autre. Nous ne pouvons saisir les enjeux des variations proposées par les réécritures contemporaines, qui constituent notre corpus, sans rappeler, très brièvement, quelques moments charnières : Tirso de Molina et la première attestation littéraire du personnage donjuanesque, Molière et le basculement radical du héros dans l'impiété et le libertinage, Mozart et la consécration de cette figure du libertin, le romantisme et l'influence de Miguel de Mañara, qui semble ouvrir le champ à une possible réconciliation entre Don Juan et la religion... Ce parcours, rapidement esquissé, nous permettra de poser quelques grands jalons et de percevoir la façon dont chaque auteur traite la problématique religieuse et la question du libertinage.

Le *Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, est une étape incontournable puisque la pièce espagnole fixe le scénario donjuanesque et met en place les trois grands invariants qui lui

permettront de se constituer en tant que mythe. Mais la comedia est aussi caractérisée par l'importance de l'arrière-plan religieux. En effet, si l'on reprend l'hypothèse de l'existence d'un type donjuanesque préexistant à la naissance littéraire du personnage, il apparaît évident que la cristallisation du mythe a dû attendre, pour s'opérer, un contexte bien déterminé et ce dernier correspond justement à l'avènement des valeurs chrétiennes et de la monogamie. C'est, du moins, la position soutenue par Georges Gendarme de Bévotte, et reprise par de nombreux critiques à sa suite :

« Tant que l'homme a pu sans frein religieux satisfaire l'instinct qui le pousse à aimer, Don Juan n'a été qu'un mâle un peu plus vigoureux que les autres, remplissant sa fonction normale, obéissant aux lois de l'espèce (...) On ne l'a révélé aux autres et à lui-même que du jour où la religion exaspérant son tempérament en prétendant le comprimer a fait de lui un révolté. »¹

Le catholicisme est donc indispensable à Don Juan, mais ce constat ne suffit pas à expliquer l'émergence du mythe précisément dans l'Espagne du Siècle d'Or. Michel Berveiller, s'appuyant sur les analyses précédemment citées, tente d'éclaircir ce point :

« Mais Don Juan « n'est pas né aussitôt », et voici la raison qu'en donne Bévotte : « Tant que le christianisme a tenu ses fidèles assez solidement courbés sous sa loi (...) pendant tout le Moyen Age, Don Juan s'est macéré. »² Sa révolte n'aurait donc commencé qu'avec la Renaissance et avec la Réforme, contre quoi l'Eglise a réagi comme on sait. Mais cette réaction même en aurait entraîné une autre en sens inverse, une rébellion plus explosive encore que la précédente, et c'est alors seulement que Don Juan et le donjuanisme proprement dits auraient fait leur apparition. »³

Michel Berveiller ajoute à cette importance du contexte religieux de la Réforme et de la Contre Réforme une réaction contre un autre code de valeurs : les règles de l'amour courtois. Selon lui, Don Juan se singulariserait par son désir de s'opposer simultanément à ces deux types de morales, religieuse d'un côté, chevaleresque de l'autre : « Mais ce n'est pas seulement à cet égard de la morale chrétienne que s'est affirmé le défi de Don Juan : c'est aussi par rapport à l'idéalisme chevaleresque des cours d'amour. »⁴

Voilà donc la conjonction de facteurs historiques élucidée, mais il reste à s'interroger sur l'hispanité du mythe : Don Juan ne pouvait-il naître qu'en Espagne et, dans ce cas, quelle était la spécificité de cette Espagne du Siècle d'Or, par rapport aux autres pays de l'Occident chrétien ? Si l'Espagne est souvent présentée comme un « bastion de la catholicité »⁵, ce qui permettrait d'expliquer l'importance qu'y prend la problématique religieuse soulevée par le personnage de Don Juan, il est délicat d'affirmer que ce dernier n'aurait pu advenir hors de la

¹ Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p.5

² Michel Berveiller cite ici Gendarme de Bévotte, *ibid.*, p.7

³ Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p.18

⁴ *Ibid.*, p.30

⁵ Gwenhaëlle Plouhinec, article « catholicisme » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.166

Péninsule Ibérique. Sans récuser l'hispanité du mythe et sans en enlever la paternité à Tirso de Molina, nous pouvons rappeler les propos de Michel Berveiller à ce sujet :

« Il [Don Juan] aurait pu tout aussi bien prendre corps, à la même époque, dans n'importe quel autre pays de la chrétienté. J'irai plus loin : dans la mesure même où Don Juan exprime une révolte contre la morale ascétique il y avait moins de chance qu'il surgît en Espagne qu'ailleurs. »¹

Par cette affirmation, le critique s'oppose à une certaine représentation de l'Espagne de Tirso, pays des femmes gardées, de la surveillance jalouse des maris et des conflits d'honneur. Or, la « morale ascétique », comme il la nomme, est loin d'être entièrement établie à cette époque là et c'est justement pour répondre aux désordres des jeunes seigneurs de son siècle que le Frère Gabriel Téllez, moine de la Merci, entreprend d'écrire le *Burlador*. En effet, sa pièce s'inscrit avant tout dans une visée apologétique et pose des questions théologiques fondamentales à l'époque. Il importe donc de la resituer dans cette perspective, sous peine, sinon, de commettre des contresens et d'adopter une vision réductrice du personnage donjuanesque. Michel Berveiller met ainsi en garde contre les raccourcis abusifs et insiste sur la particularité du héros de Tirso de Molina :

« Ainsi, contrairement à une théorie généralement admise, je ne crois pas que l'Espagne fût prédestinée à cristalliser dans une figure fabuleuse les conflits de l'âme et de la chair. Vu de plus près, le premier Don Juan signifie tout autre chose que cela. »²

Cette spécificité du « premier Don Juan » réside surtout dans l'absence, chez lui, de toute référence au libertinage. Contrairement aux idées reçues, cette dimension est complètement exclue de la pièce espagnole et il n'y a, chez le héros, à aucun moment, de remise en question de l'existence de Dieu. Au contraire, le séducteur doit permettre aux nobles espagnols de se ressaisir et de réformer leurs mœurs, pour un plus grand respect des valeurs religieuses. Le mythe tel que le conçoit Tirso de Molina est donc, avant tout, une manière d'insister sur la nécessité de relativiser les affaires de ce monde, pour mieux se tourner vers le salut éternel. Or, Don Juan a justement le défaut de toujours chercher à repousser cette échéance de la mort, à laquelle, en principe, tout bon chrétien doit sans cesse songer à se préparer.

Ce désir de ne pas penser à la mort peut s'observer, par exemple, à l'acte 1, lors de la confrontation entre Thisbée et Don Juan. La jeune pêcheuse enjoint le gentilhomme à tenir les promesses de mariage qu'il lui a faites, dans le but d'obtenir ses faveurs. Pour appuyer ses propos, elle utilise l'argument de l'existence de Dieu et de la mort : « Advierte, mi bien, que

¹ Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p.31

² Ibid., p.33

hay Dios y que hay muerte. »¹ Ce à quoi le séducteur rétorque : « ¡Qué largo me lo fiáis ! Y mientras Dios me dé vida, yo vuestro esclavo seré. Esta es mi mano y mi fe ». ²On voit clairement, dans cet exemple, que la pensée de la mort ne fait pas partie des préoccupations de Don Juan, uniquement plongé dans l'instant et tourné vers le désir de parvenir à ses fins. Ainsi, il rejette l'avertissement de Thisbée, en déclarant son « échéance » trop « lointaine » pour être prise en considération. Or, Gwenhaëlle Plouhinec souligne bien que cette volonté de repousser la mort correspond à une « conception plutôt païenne de l'existence »³.

Autre point de conflit entre le héros et la doctrine chrétienne : la question de la liberté. En effet, la liberté est placée au cœur du catholicisme, comme une libération de l'homme de l'entrave du péché. Mais Don Juan coupe cette liberté de tout référent pour en faire une liberté absolue ce qui revient à effectuer, pour reprendre les termes de l'article, « une subversion essentielle du christianisme » et à transformer « la liberté en libertinage ». Ainsi, au lieu de vouloir se libérer de l'esclavage du péché, le héros de Tirso va chercher à se soustraire aux normes sociales et transcendantes pour parvenir à une liberté totale dans le domaine de l'amour.

On perçoit parfaitement, dans la pièce, cette double offense que les actions de Don Juan constituent envers la société et envers le ciel, par exemple lors des remontrances que lui adresse son oncle Don Pèdre en apprenant qu'il vient d'abuser d'Isabelle :

« ¡Castíguete el cielo, amén ! Tu padre desde Castilla a Nápoles te envió, y en sus márgenes te dio tierra la espumosa orilla del mar de Italia, atendiendo que el haberte recibido pagaras agradecido, ¡y estás su honor ofendiendo, y en tal principal mujer !»⁴

Ici, sont évoqués, côte à côte, l'affront à Dieu et celui fait à l'honneur de la société napolitaine, en la personne d'Isabelle. Cette offense est d'autant plus grande qu'elle se double d'une ingratitude : Don Juan, non seulement, ne récompense pas l'hospitalité qu'on lui a accordée mais il bafoue celui-là même à qui il est obligé, comme si le simple fait de devoir quelque chose à quelqu'un lui était une contrainte insoutenable. Or, cet acte est d'autant plus

¹ « Considère, mon bien, qu'il y a Dieu et qu'il y a la mort. » Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, p.74, trad. Pierre Guénoun, p.75

² « Bien lointaine est votre échéance ! Tant que Dieu me prêterait vie, je serai votre esclave. Voici ma main, voici ma foi. ». Ibid., p.74-75

³ Gwenhaëlle Plouhinec, article « catholicisme », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.166

⁴ « Que le ciel te punisse, amen !... Ton père de Castille à Naples t'envoya, et sur son rivage l'écumeuse côte de la mer d'Italie asile te donna, dans l'attente que tu paieras son hospitalité de ta reconnaissance, et tu offenses son honneur, sur une femme d'un tel rang ! » Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, p.26-27

condamnable que les questions d'honneur et de reconnaissance, tout comme d'ailleurs le droit d'hospitalité lui-même, sont des notions clés dans la société de l'époque¹.

Tous ces éléments montrent bien que Don Juan n'est jugé, dans la pièce de Tirso, qu'à la lumière de valeurs basées sur le catholicisme, ce qui permet à Gwenhaëlle Plouhinec d'avancer que « Don Juan serait impensable- tout au moins pour son origine littéraire- dans un contexte païen. »². C'est pourquoi il est tout aussi nécessaire que l'entourage du héros soit lui-même chrétien ou qu'il conserve, du moins, une tradition chrétienne dans sa conception de l'existence. Cette appartenance de l'entourage de Don Juan aux valeurs du christianisme est évidente dans la pièce du Siècle d'Or espagnol, puisque tous les personnages qui croisent le séducteur lui rappellent l'existence de Dieu, le menacent de la mort ou de la colère du Ciel, ou encore, lui demandent de respecter des codes tels que la demande en mariage.

Cette omniprésence de la question religieuse est d'autant plus évidente qu'il ne faut pas oublier que la comedia du Fray Gabriel Téllez a, avant tout, pour but de proposer à ses spectateurs un débat théologique bien précis, que l'on pourrait résumer en ces termes : la miséricorde divine est-elle infinie ou a-t-elle des limites qui, une fois dépassées, la rendent impossible ? Georges Gendarme de Bévotte insiste sur ce point, en rappelant que

« Le *Burlador* n'est pas un drame psychologique. C'est un drame religieux qui pose et résout un problème théologique dont l'intérêt a paru si vif aux Espagnols qu'ils l'ont discuté à maintes reprises, non pas seulement dans leurs ouvrages de controverse et d'instruction, mais jusque dans leur théâtre. »³

Tous ces débats tournent autour de la question du salut et du rapport entre les œuvres et la foi. Le principal enjeu est, bien entendu, de savoir si un repentir sincère suffit à excuser tous les crimes et à obtenir la miséricorde divine.

Les dramaturges espagnols, en accord, sur ce sujet, avec la doctrine catholique, semblent répondre de façon unanime à ces questions et leurs pièces se plaisent à les illustrer de façon particulièrement frappante, comme le rappelle Georges Gendarme de Bévotte :

« Les dramaturges espagnols n'hésitent pas sur la réponse à ces délicates questions. (...) Ils se sont même ingénies, pour rendre cette vérité plus indiscutable, à présenter sur la scène les criminels les plus corrompus, à entasser sur leurs têtes les forfaits les plus épouvantables, en leur laissant seulement au fond du cœur un germe de bonté et de foi. (...) Cette conception qui exalte l'efficacité du repentir est profondément catholique ; elle est aussi humaine et consolante, car elle permet à l'homme de racheter ses fautes, et si bas qu'il soit tombé, de se relever. En ne fermant pas

¹ Sur cette question de l'hospitalité et son importance, dans la pièce de Tirso de Molina, nous renvoyons à l'analyse de Daniel-Henri Pageaux, article « Tirso de Molina », dans le Dictionnaire de Don Juan, dir. Pierre Brunel, ainsi qu'au texte de Véronique Gély, « Don Juan. L'hôte abusif » (*Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, dir. A. Montandon).

² Gwenhaëlle Plouhinec, article « catholicisme », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.167

³ Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p.68

l'espérance au pécheur, elle empêche le cœur endurci de se dessécher et de se corrompre irrémédiablement. »¹

Mais cette position, si elle fait l'unanimité, n'en laisse pas moins de soulever d'autres problèmes : cette foi dans la clémence de Dieu ne risque-t-elle pas d'encourager les désordres, en convainquant les pécheurs qu'il leur suffira de se repentir en ultime recours, pour obtenir la rémission de leurs péchés ?

Cette problématique est, en fin de compte, celle qui est proposée par Tirso de Molina dans *El Burlador de Sevilla*. Son Don Juan est, en effet, ce que l'on pourrait appeler un « damné pour excès de confiance » : comme beaucoup de jeunes nobles, à l'époque de la pièce, le héros s'imagine pouvoir mener une vie dissolue et être, en ultime recours, racheté de tous ses péchés, par un repentir tardif, lui permettant d'obtenir la grâce divine « in articulo mortis ». Don Juan n'est donc pas réellement condamné pour ses péchés mais pour avoir trop différé le moment de sa conversion et ne pas avoir pris en considération les avertissements successifs qui lui notifiaient l'approche de l'échéance. Il pousse à sa limite extrême la confiance en la miséricorde divine évoquée plus haut et met en évidence les risques de dérive qu'elle engendre. Georges Gendarme de Bévotte résume ce danger :

« Dieu se contentera-t-il d'un acte de contrition et d'amour à la dernière heure, lorsque la menace de la mort et la crainte du châtement rendent suspecte la sincérité du repentir ? Si le ministre de Dieu répond affirmativement, n'autorise-t-il pas un dangereux marché ? Le pécheur n'escomptera-t-il pas la clémence divine pour remettre sans cesse sa conversion ? Ne dira-t-il pas, comme Don Juan : « J'ai le temps de faire mon salut » ; et dans l'attente de cette pénitence finale qui effacera toute une vie de péché, ne se livrera-t-il pas sans contrainte à tous les appétits de la chair ? Tirso a vu le péril d'une telle morale. »²

En effet, le *Burlador* explore l'autre aspect d'un problème théologique posé par le dramaturge dans une autre de ses pièces : *El condenado por desconfiado* (en français, *Le damné pour manque de foi*). Il y met en scène deux personnages antithétiques : un bandit (Enrico) et un ermite (Paulo). Le premier, en dépit de ses nombreux crimes, est sauvé par sa confiance sans failles en Dieu et son repentir sincère, tandis que le second, malgré une vie d'austérité et de privations est damné pour avoir mis en doute le salut éternel. Cette fable laisse donc penser que les péchés de toute une existence peuvent être rachetés, au dernier moment, pour peu que celui qui les a commis sache garder la foi et se repentir avant sa mort. Le *Burlador* vient nuancer cette thèse et en prend le contrepied : Don Juan, à force de repousser le moment de s'amender en vient à épuiser la clémence du Ciel. Ce n'est donc pas

¹ Ibid., p.68-69

² Ibid., p.71

son impiété qui est, en définitive, châtiée, ni ses crimes, d'ailleurs, mais bien cet « excès de confiance ». Georges Gendarme de Bévotte insiste bien sur cette différence entre les trois personnages, afin de mettre en valeur la subtilité du débat théologique illustré par ces deux drames :

« Celui-ci [Enrico] a éveillé la foi qui dormait en lui. Don Juan l'a volontairement laissée assoupie. Ce mot qu'il répète comme un refrain : *Qué largo me lo fiais* (Quel long délai tu me donnes !) n'est pas un mot de confiance en la miséricorde divine, indulgente aux repentirs les plus tardifs (...) Don Juan méconnaît la miséricorde de Dieu et la repousse, quand il refuse d'entendre les appels qu'elle lui adresse. Si Enrico est pardonné pour être revenu au bercail et Paulo châtié pour l'avoir déserté, Don Juan est puni pour n'avoir point voulu y rentrer à temps. »¹

Ces propos révèlent une dimension essentielle du mythe de Don Juan : la question du temps. Micheline Sauvage remarque d'ailleurs que le temps est « l'unique voie d'accès à l'âme du Séducteur derrière ses aventures, auxquelles on a tort de vouloir le réduire parfois (...) Car, manifestement, le mythe de Don Juan est d'un bout à l'autre un mythe temporel. »² Dès sa première actualisation littéraire, le héros mythique incarne, en effet, l'opposition entre deux conceptions opposées et incompatibles du temps : d'un côté, le temps chrétien, vision eschatologique entièrement orientée vers le Jugement Dernier, de l'autre le temps de l'existence humaine, tourné vers le présent. Le crime de Don Juan est de privilégier complètement cette seconde temporalité et de ne vivre que dans l'instant. Micheline Sauvage fait de ce choix la caractéristique essentielle de la psychologie donjuanesque :

« Le héros don Juan ne peut être compris qu'à partir de la condition temporelle de l'homme, puisqu'il est à l'origine, et demeure ensuite (ou bien il n'est plus don Juan), celui qui choisit ce temps contre l'éternité. »³

Nous aurons l'occasion de nous pencher sur les différentes façons dont est traité ce problème de la temporalité au 20^{ème} siècle, à travers les exemples de notre corpus, et de nous intéresser aux nouveaux enjeux qu'il peut revêtir, notamment lors du passage à la forme romanesque. Mais si nous nous limitons, pour l'instant, à notre panorama chronologique et, plus particulièrement ici, à la pièce de Tirso de Molina, nous pouvons ajouter que le temps s'articule, à l'origine, avec un autre motif, fondamental dans le scénario mythique : la conversion. En effet, toute la force de l'intrigue du *Burlador de Sevilla* repose sur la tension entre le désir de jouissance du héros, qui l'ancre entièrement dans le présent et l'empêche de se préoccuper de l'avenir, et la nécessité, dans une perspective chrétienne, de se préparer à la

¹ Ibid., p.73

² Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.95

³ Ibid., p.96

mort et donc de songer à s'amender. S. Parizet met en évidence la manière dont toute la dramaturgie de la pièce s'articule autour de cette double dynamique :

« S'adressant à un public pour qui l'existence de Dieu ne fait aucun doute, Tirso ne s'intéresse pas au problème de l'athéisme, mais bâtit au contraire la dramaturgie de sa pièce autour de la nécessaire conversion du héros. (...) La réussite dramatique de Tirso tient dans la tension instaurée entre le temps donjuanesque et le temps divin : à chaque avertissement non écouté, Don Juan se rapproche d'une échéance qu'il croit toujours trop lointaine. Sa damnation le rapproche ainsi des héros tragiques, car elle s'inscrit dans l'état d'un temps qui s'inscrit irrémédiablement vers un repentir et une absolution qui lui seront *in fine* refusés. »¹

La question posée par le premier Don Juan n'est donc pas « le héros va-t-il se convertir ? » mais bien plutôt « le héros va-t-il se convertir *à temps* ? » Cette nuance est de taille car elle justifie à elle seule la distinction que nous avons établie, dès le début de cette partie, sur la question du libertinage, entre le héros de Tirso de Molina et celui que présenteront, notamment, par la suite, Molière, ou encore Mozart. Mais les propos de S. Parizet sont aussi intéressants par le rapprochement qu'ils proposent avec la tragédie. Héros tragique, Don Juan l'est à plus d'un égard, si l'on se réfère aux analyses de Camille Dumoulié. Ce dernier s'attache, tout d'abord, à la notion d'*hybris*² qui constitue, selon lui, « dans un monde désacralisé, une expérience subjective des limites dont les dieux étaient les gardiens. »³ L'*hybris* pousse donc le personnage à revendiquer une liberté totale et c'est cette liberté donjuanesque que Camille Dumoulié présente, dans un second temps, comme proprement tragique. En effet, homme du désir, Don Juan ne peut, pour le satisfaire, faire autrement que de transgresser la loi et entrer en révolte contre toute forme de limites :

« Parce qu'il revendique et affirme la liberté du pur désir, Don Juan est voué au tragique. (...) La tragédie du désir est de trouver dans la faute sa condition de possibilité. Pour se libérer du désir de l'Autre et des voies prescrites, en particulier du désir du père, il faut être en faute à l'égard de sa loi et transgresser les limites imparties. Il faut donc savoir se perdre, et avoir même la volonté de perdre les autres, pour trouver, au bout de la faute, de l'*hamartia*, l'heur de la jouissance qui sonne plus comme l'instant du malheur que celui du bonheur. »⁴

La liberté donjuanesque est donc aussi, d'une certaine manière, une fatalité. Celle-ci réside dans le caractère incontrôlable et illimité du désir du héros, qui le pousse à commettre des transgressions de plus en plus graves et, par conséquent, l'entraîne inexorablement vers sa perte. Jean Marc Moura utilise le terme de « ressort tragique dans le fait que ses passions, son

¹ S. Parizet, article « Conversion », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.216-217

² Pour compléter cette question de l'excès, comme caractéristique majeure du comportement donjuanesque, nous renvoyons au chapitre 1 de notre étude.

³ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.13

⁴ *Ibid.*, p.71

instinct, déterminant sa volonté, le poussent vers le châtement et l'anéantissement. »¹ Mais il affirme, par la suite, la nécessité de distinguer la fatalité à l'œuvre dans le scénario mythique de celle des tragédies grecques. En effet, chez les Grecs, le destin découle d'un « déterminisme externe et mystérieux », tandis que, chez Don Juan, il est :

« la conséquence interne du héros marqué par le péché, il s'exprime en des structures rigides : invariants où se lit la condition de la créature coupée de Dieu, puis celle de l'individu artisan de sa propre destinée. »²

Dans la pièce de Tirso de Molina, Don Juan subit donc le sort du pécheur coupé de Dieu et la notion de destin tragique ne se comprend que dans cette perspective chrétienne. Il sera intéressant, dans la suite de ce chapitre, de réfléchir à la place réservée au tragique dans les réécritures contemporaines du mythe, qui ont, le plus souvent, perdu de vue, ou fortement affaibli, cette dimension religieuse.

Mais la référence au théâtre ne se limite pas à cette nature tragique du personnage de Don Juan, puisque Jean-Marc Moura s'attache aussi à démontrer l'omniprésence de la thématique baroque du *theatrum mundi* dans la pièce de Tirso de Molina. Cependant, la nuance importante est qu'il s'agit, selon lui, dans *El Burlador de Sevilla*, d'un « *theatrum mundi*, infléchi selon une perspective religieuse. »³ Cette précision est loin d'être anodine puisque cela permet de bien marquer la différence entre le Don Juan espagnol et ses successeurs français, notamment celui de Molière, qui vont faire évoluer ce motif vers une certaine forme de scepticisme, de remise en cause généralisée, comme le remarque Camille Dumoulié :

« Le trompeur est mu par une volonté de vérité, volonté de ne pas être trompé qui suppose de faire apparaître le leurre collectif et de duper les autres pour ne pas faire la dupe. Sous le héros de l'inconstance baroque perce déjà l'amoureux de la géométrie. »⁴

Ce doute est exclu de la comedia de Tirso, dans la mesure où celle-ci repose sur l'idée que Dieu est le metteur en scène de ce grand théâtre du monde et qu'il est aussi le premier des spectateurs du héros mythique, celui que ce dernier ne cesse de convoquer, puisqu'il prend le Ciel à témoin de chacun de ses agissements. Le « *theatrum mundi* » se rattache donc bien, selon Camille Dumoulié, à la visée apologétique du dramaturge :

« L'insolence du *Burlador* ne vient pas de ses déclarations d'athéisme : il n'y en a pas. Au contraire, sa faute est de trop attendre de la grâce divine. Elle tient à ce qu'il ne cesse d'appeler le Ciel à témoin. Le jeu donjuanesque n'a de sens que pour un spectateur idéal. Catherinon, Sganarelle ne font l'affaire qu'un temps. Convoqué, mis en position de spectateur privilégié du jeu,

¹ Jean Marc Moura, article « destin », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.297

² Jean-Marc. Moura, art. cit., p.298

³ Ibid., p.298

⁴ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.96

voire de seul bénéficiaire, Dieu est pris à témoin (...) Dans le grand jeu du monde baroque, où même Dieu est un metteur en scène, le jeu n'est pas un jeu. Il engage l'être, et le révèle mieux que la vie ; aussi le théâtre, pour qui n'y verrait qu'un divertissement, peut-il se retourner en un tribunal accusateur. »¹

Si le monde n'est qu'une vaste comédie, l'exemple du Burlador permet aussi d'adresser un message à l'ensemble de la société de l'époque : si le châtiment de Don Juan demeure le sujet principal de la pièce, celui-ci est également présenté comme le châtiment des femmes, dans lesquelles les hommes sont bien inconscients de placer leur honneur. Cathérinon n'hésite pas à le lui rappeler : « Ya sé que eres castigo de las mujeres. »² ou encore, de façon plus imagée, « Y tú, señor, eres langosta de las mujeres. »³ Quant à la burla, elle est donc à resituer dans ce contexte de tromperie généralisée, comme en témoigne l'échange de répliques qui conclut la supercherie de Don Juan à l'égard de son ami le marquis de la Mota :

« MOTA : La mujer ha de pensar que soy él.
LES MUSICIENS : ¡ Qué gentil perro !
MOTA : Esto es acertar por yerro.
LES MUSICIENS : Todo este mundo es errar. (*Cantan*) »⁴

Le succès de Don Juan réside, en somme, peut-être simplement dans le fait qu'il est l'homme baroque par excellence et qu'il sait tirer profit de ce grand théâtre de l'existence. Ses qualités d'acteur sont notamment dues à ses capacités d'improvisation, qui découlent justement, selon Camille Dumoulié, d'un de ses principaux traits de caractère, son inconstance :

« Selon la mentalité baroque, le séducteur ou le Mondain ne tirent pas leur puissance de ce qu'ils prévoient ou dominent l'évènement, mais de ce qu'ils savent se rendre assez changeants et inconstants pour situer leur être et leur acte à un niveau ontologique supérieur, ou du moins étranger aux oppositions vérité/erreur, être/apparence. (...) Il est étonnant de constater combien ces formules conviendraient à une définition de l'homme et de l'esprit baroques, et conviennent tout particulièrement à Don Juan, lequel n'anticipe jamais, prend rarement l'initiative, au point de sembler (...) un être passif porté par les évènements. »⁵

Mais le *theatrum mundi* est à rapprocher d'un autre motif philosophique, qui sera surtout développé au siècle suivant par Pascal : celui du divertissement, compris comme la tentative désespérée de l'homme pour échapper à l'angoisse existentielle. La burla, chez Tirso de

¹ Ibid., p.90-91

² « Je sais bien que tu es le châtiment des femmes. » Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, op. cit., p.73

³ « Et toi, monsieur, tu es sauterelle d'Egypte pour les femmes ! » Ibid., p.107

⁴ « MOTA : La femme va penser avoir affaire à moi.

LES MUSICIENS : Oh ! la gentille piperie !

MOTA : C'est là toucher au but par méprise.

LES MUSICIENS : Tout ce monde est méprise. (Ils chantent). » Ibid., p.111

⁵ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.68-69

Molina, pourrait ainsi être analysée comme une variante de ce divertissement, grâce auquel le séducteur essaie d'oublier la finitude humaine et l'imminence de la mort. Cette dimension pascalienne du héros mythique est relevée par Micheline Sauvage qui note : « Il y a par moments chez don Juan un Pascal sans le Christ. Et certaines formules de Pascal sont de Don Juan avec le Christ. »¹Ce rapprochement est d'autant plus important que la dimension existentielle du mythe se retrouve tout au long de son évolution et qu'elle s'inscrit aussi bien dans une perspective chrétienne que dans un contexte complètement désacralisé. Elle s'articule notamment avec la question de la quête d'un idéal impossible à atteindre, thématique qui retiendra tout particulièrement l'attention des auteurs romantiques, mais elle rencontre aussi, au 20^{ème} siècle, d'autres problématiques. Certaines œuvres de notre corpus nous permettront d'en démontrer l'importance et la postérité, à l'époque moderne.

Le divertissement donjuanesque se décline, non seulement, dans la burla, le « jeu de l'abuseur-désabuseur », pour reprendre l'expression de Camille Dumoulié², mais aussi dans ce que ce dernier désigne sous les termes de « la fête ou de la dépense »³. C'est la question de l'échange qui se trouve posée ici et, surtout, de l'échange dérégulé, car Don Juan est celui qui accumule les dettes et refuse de payer son dû, de tenir ses promesses et ses engagements. Mathieu Letourneux remarque que ce dérèglement de l'échange est une double atteinte, à la société des hommes, mais aussi à la loi divine, car « s'il y a un moyen de ne payer ses dettes qu'au moment voulu, l'autorité civile ou religieuse est remise en cause et les structures entières de la société vacillent. »⁴ La dette va donc apparaître, dès la pièce de Tirso de Molina, comme « un des fils directeurs du mythe »⁵, et le Commandeur le rappelle explicitement, au moment d'exécuter la sentence divine : « Adviertan los que de Dios juzgan los castigos grandes, que no hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague. »⁶ C'est donc la loi du Talion qui s'applique ici : « Dios me manda que así te mate, castigando tus delitos. Quien tal hace, quien tal pague. »⁷

Le refus de la dette fait de Don Juan le héros des promesses non tenues, en premier lieu des promesses de mariage, qui constituent sa principale stratégie de séduction. Mais sa fuite devant toute forme d'engagement va beaucoup plus loin : Mathieu Letourneux l'érige en

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.77

² Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.56

³ Ibid., p.56

⁴ Mathieu Letourneux, article « dette », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.303

⁵ Ibid., p.303

⁶ « Que le bras justicier se prépare à faire exécuter la vengeance de Dieu, car il n'est pas de délai qui n'arrive, ni de dette qui ne se paie. » Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, op.cit., p.183

⁷ « Le Seigneur commande que je te tue ainsi, pour châtier tes crimes. Œil pour œil, dent pour dent. » Ibid., p.191

principe absolu, qui lui fait rejeter radicalement « l'idée de devoir quelque chose à quelqu'un » et « d'être le moins du monde débiteur »¹. C'est pour cette raison qu'il se plaît à offenser, délibérément, dans la pièce, tous les personnages envers lesquels il a un quelconque engagement : Thisbée à qui il doit la vie, Batrice à qui il doit l'hospitalité, son père à qui il doit le jour et duquel il n'hésite pas, en contrepartie, à souhaiter la mort, et même l'Italie toute entière, à qui il doit l'asile. Mais ce refus systématique de la dette ne peut manquer de poser un problème au niveau de la religion : en vertu de ce principe, Don Juan peut-il accepter de s'acquitter de ses obligations envers Dieu ? On comprend, dès lors, que le héros est appelé à glisser tôt ou tard vers l'athéisme et l'endurcissement au péché.

C'est avec Molière que s'opère définitivement ce basculement mais il est inscrit dans l'évolution logique du mythe, dès lors que les auteurs abandonnent la dimension apologétique pour privilégier l'efficacité littéraire, en exploitant notamment, pour reprendre les propos d'Isabelle Lamblin, « la valeur dramatique de l'ultime refus de Don Juan »². Ce changement de visée a des conséquences importantes au niveau du sens, que cette dernière ne manque pas de relever : « Le point de vue initial est sensiblement modifié : ce qui importe n'est plus que Dieu oppose ou non son refus à la conversion, mais que le héros refuse de sauver son âme. »³ Dès lors, le héros mythique n'est plus un « damné pour excès de confiance » mais bien un pécheur endurci qui « sous peine de déchoir, (...) ne peut plus se convertir. »⁴

Le rôle joué par le *Dom Juan* de Molière dans l'évolution du héros mythique est donc crucial puisque il consacre son entrée de plein pied dans le libertinage. Camille Dumoulié insiste sur ce cheminement puisqu'il déclare :

« De Tirso à Molière, la revendication éthique de Don Juan s'affirme. Elle tient à sa nouvelle posture : celle du Libertin. Cette liberté n'est pas simple libertinage, mais revendication philosophique contre tout obscurantisme religieux et social. »⁵

Ces propos nous invitent à effectuer, d'emblée, une mise au point terminologique. En effet, l'auteur oppose ici la posture du Libertin et la liberté de ce qu'il appelle le « simple libertinage ». Cette distinction recoupe l'opposition, que nous avons déjà évoquée au chapitre 1⁶, entre le libertinage d'esprit, tel que l'illustre justement Molière, dans sa pièce, et le libertinage de mœurs, qui ne contient pas de réelle préoccupation philosophique mais se

¹ M. Letourneux, art. cit., p.304

² Isabelle Lamblin, article « Conversion », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.215

³ Ibid., p.215

⁴ Ibid., p.217

⁵ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.96

⁶ Voir chapitre 1

caractérise plutôt par la licence amoureuse. C'est du côté du premier sens du terme, le sens fort, pourrait-on dire, que se situe Don Juan, à cette étape de son évolution :

« Plus qu'une révolte du Moi, Dom Juan exprime la revendication intellectuelle d'un esprit supérieur, qui le fait dénoncer toutes les superstitions de l'époque : médecins charlatans, croyances populaires, et jusqu'à la religion même. Encore qu'il ne se déclare jamais athée. Sur le Ciel, il n'a rien à dire, sauf à répéter son nom avec une obstination ambiguë, ou à rire lorsque Sganarelle le prononce. C'est la religion de Sganarelle qui est ridicule, c'est le mot de Dieu qui le pousse à rire dans la bouche de celui qui est prêt à le renier sous les coups de Dom Juan, mais se ferait tuer pour le Moine-Bourru. »¹

Une question fondamentale se pose ici : celle de l'athéisme du héros. En effet, beaucoup de critiques ne prennent pas les mêmes précautions que Camille Dumoulié et n'hésitent pas à faire du Dom Juan de Molière un personnage complètement athée. C'est le cas, par exemple, de Georges Mongrédien, qui remarque que Dieu n'est pas cité dans la pièce et que l'intérêt réside principalement dans l'étude de caractère, qu'il qualifie de « peinture du libertin athée, dressé comme un défi devant Dieu, type dont la cour offrait alors maints exemples. »² Cette formulation est intéressante car elle révèle bien la façon dont Don Juan devient, à partir de Molière, l'archétype du libertin et se rattache à un contexte social très précisément daté et délimité. Georges Gendarme de Bévoite met en relation ce désir de faire évoluer le caractère donjuanesque vers le libertinage avec la modification radicale du traitement de la dimension religieuse. Si le terme d'athéisme n'est pas prononcé, le critique montre bien cependant comment Molière bouleverse profondément l'arrière-plan théologique du *Burlador* et se livre à un travail de sape autour de la religion et du surnaturel :

« La religion prend dans sa pièce une nouvelle forme ; elle n'apparaît plus seulement comme un phénomène merveilleux qui échappe à la raison et s'adresse à l'imagination naïve de la foule. C'est sous son aspect le plus humain qu'elle nous est présentée : nous voyons en elle une institution qui, pour avoir une origine divine, n'en est pas moins devenue entre les mains des hommes, en même temps qu'un instrument de moralisation, un moyen commode d'exploiter la crédulité humaine, une source d'erreurs et de maux non moins que de biens et de vérités. Dans le *Burlador*, Dieu est une puissance fantastique agissant au-dessus et en dehors des lois naturelles, rétablissant à l'occasion par le miracle l'harmonie momentanément troublée dans le monde moral ; nul ne songe à mettre en doute ses procédés, à contester son pouvoir, et l'authenticité des dogmes qui l'établissent. Chez Molière, Dieu lui-même est discuté et audacieusement nié ; il intervient moins pour punir le vice comme *Deus ex machina* de la vieille comédie, que pour permettre à l'auteur de marquer de nouveaux traits le caractère du héros, et de rattacher celui-ci à un milieu social contemporain, au monde de ces incroyants et de ces libres penseurs en rupture de ban avec la morale et avec la religion que le XVII^e siècle a appelés les *Libertins*. »³

¹ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.103

² Georges Mongrédien, cité par José-Maria Losada Goya, article « Dieu » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.321

³ Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.176-177

C'est cette dérive de la religion, qui devient un moyen de manipulation et d'exploitation de la crédulité humaine, que Don Juan dénonce dans la scène 1 de l'acte III, plutôt que d'y revendiquer véritablement son athéisme. Camille Dumoulié s'est attaché à montrer l'importance de ce passage, et notamment de la fameuse réplique « Je crois que deux et deux sont quatre », dans la réception du personnage : « Comme le montrent les observations sur la pièce et les réponses, les contemporains tenaient Don Juan pour un athée, et la meilleure preuve aurait été le fameux « deux et deux sont quatre. » »¹

Ce dialogue entre Sganarelle, mis en verve par l'habit de médecin qu'il a revêtu, et son maître peut, en effet, être lu comme une affirmation du scepticisme du héros de Molière. L'interrogatoire auquel se livre le valet donne l'occasion à Don Juan d'affirmer son rejet de toutes les superstitions populaires, avec lesquelles ses contemporains ont tendance d'ailleurs à confondre la religion :

« SGANARELLE : - Mais laissons là la médecine, où vous ne croyez point, et parlons d'autre chose ; car cet habit me donne de l'esprit, et je me sens en humeur de disputer contre vous. (...) Je veux savoir un peu vos pensées à fond. Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au Ciel ?
DON JUAN : - Laissons cela.
SGANARELLE : - C'est-à-dire que non. Et à l'Enfer ?
DON JUAN : - Eh !
SGANARELLE : - Tout de même. Et au Diable, s'il vous plaît ?
DON JUAN : - Oui, oui.
SGANARELLE : - Aussi peu. Ne croyez-vous point l'autre vie ?
DON JUAN : - Ah ! ah ! ah !
SGANARELLE : - Voilà un homme que j'aurai bien de la peine à convertir. Et dites-moi un peu, le Moine bourru, qu'en croyez-vous ? eh !
DON JUAN : - La peste soit du fat !
SGANARELLE : - (...) Qu'est-ce donc que vous croyez ?
DON JUAN : (...) Je crois que deux et deux sont quatre et quatre et quatre sont huit.
SGANARELLE : - La belle croyance et les beaux articles de foi que voilà ! Votre religion, à ce que je vois, est donc l'arithmétique ? »²

Si cette scène peut être analysée comme un credo inversé, il faut néanmoins noter que comme le remarquait Camille Dumoulié dans les propos évoqués plus haut, Molière ne place pas dans la bouche de son personnage de déclaration explicite d'athéisme. Son habileté tient ici à la façon dont les réponses de Don Juan demeurent évasives, laissant à Sganarelle le soin, en définitive, de les interpréter : « C'est-à-dire que non »... Par ailleurs, les articles de foi sur lesquels le héros est amené à se prononcer mêlent, à la doctrine chrétienne, des croyances populaires beaucoup plus naïves, que Sganarelle défend d'ailleurs avec encore plus de force.

¹ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.103

² Molière, *Dom Juan*, p.74

Ce syncrétisme, outre sa dimension comique, invite le spectateur à adopter une distance critique et donc à adhérer, au moins partiellement, aux réserves de Don Juan.

Mais le doute exprimé par Don Juan est contrebalancé, en ultime recours, par l'expression forte d'une croyance : « Je crois que deux et deux sont quatre et que quatre et quatre sont huit. » C'est donc sur une profession de foi que s'achève, paradoxalement, la scène et Sganarelle interprète bien la réplique de son maître dans ce sens puisqu'il conclut : « Votre religion, à ce que je vois, est l'arithmétique. » Revenant sur cette déclaration, Camille Dumoulié déclare d'ailleurs :

« Si Dom Juan est impie, c'est qu'il croit. (...) Cette croyance de géomètre est comme le point de touche d'un cartésianisme implicite qui anime aussi bien le discours de Dom Juan que celui de son valet, de manière ironique certes, lors de sa piètre tirade sur la « machine de l'homme ». Point de touche qui pourrait être de mysticisme s'il n'était de folie.»¹

En réunissant, au bout du compte, le maître et le valet et en évoquant la possibilité d'un basculement vers le mysticisme, le critique montre bien que la question de l'athéisme du héros de Molière est beaucoup plus complexe qu'elle n'en a l'air et nous pouvons noter à ce sujet que Dieu ne figure pas dans la liste des croyances que Don Juan rejette, dans la scène que nous venons d'évoquer.

La référence à Descartes permet également, selon Camille Dumoulié, de mieux comprendre la réflexion existentielle proposée par la pièce :

« Nous ne cherchons pas non plus à prouver que Dom Juan illustre un problème cartésien, mais que la problématique du Cogito et du sujet, héritée de Descartes, permet de saisir la posture existentielle de Dom Juan. »²

Cette remarque est capitale car elle souligne l'apport fondamental de la pièce de Molière à l'évolution du mythe : plus que l'acheminement du héros vers l'athéisme, le dramaturge français marque surtout l'émergence de cette dimension existentielle. Son personnage se caractérise donc, avant tout, par son ancrage dans les préoccupations intellectuelles de son époque. Libertin, le Dom Juan de Molière l'est, avant tout, parce qu'il partage les réflexions et certaines positions des « esprits forts » qui lui sont contemporains. Le libertinage amoureux n'est qu'une caractéristique supplémentaire du héros, mais nullement une conséquence. Les deux versants pourraient d'ailleurs fort bien être dissociés. Georges Gendarme de Bévoite s'attarde sur cette nécessité de bien différencier la dimension intellectuelle du libertinage et le désordre moral :

¹ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.105

² Ibid., p.105

« Il peut donc sembler étonnant que Molière ait si bien associé dans son *Don Juan* la corruption morale au libertinage intellectuel qu'il a tout l'air de faire découler l'une de l'autre. En fait, il n'en est rien ; il les a simplement unis comme il les avait vus coexister souvent dans la réalité, sans établir entre eux un lien nécessaire. »¹

Le critique revient, à plusieurs reprises, sur cette complexité du héros de Molière :

« En réalité, Molière, et ce n'est pas la moindre originalité de sa conception, a peint et réuni en un seul et même personnage certains libertins et certains dévots qu'il avait vus souvent confondus dans la réalité. Et c'est au nom de ces mêmes principes qu'il les a attaqués. »²

Cette distinction est emblématique de la manière dont le *Don Juan* opère un tournant dans l'histoire du mythe. En effet, peu à peu le libertinage amoureux prend le pas sur les implications intellectuelles et Don Juan devient, avant tout, un inconstant, un coureur de jupons... Le passage dans le langage courant du nom mythique (un don juan) traduit bien cet affaiblissement.

Pourtant, il semble que la dimension existentielle, qui émerge dans la pièce, soit amenée à perdurer, comme nous le verrons dans la suite du chapitre. Molière introduit donc, dans le scénario mythique, de nouveaux motifs qui rencontrent une postérité littéraire et se retrouvent à l'époque contemporaine : le credo donjuanesque du « deux et deux sont quatre » devient, par exemple, un leitmotiv pour définir le personnage, tout comme l'attitude de défi systématique, qui n'était pas présente chez Tirso mais que le dramaturge français a su résumer avec force dans la scène du Pauvre (acte III, scène 2), par exemple. Camille Dumoulié montre notamment comment la « profession de foi mathématique » annonce l'évolution de Don Juan vers la philosophie :

« Sous le héros de l'inconstance baroque perce déjà l'amoureux de la géométrie, le Don Juan de Max Frisch qui refuse « le mensonge étincelant de la surface des choses », quitte à sombrer dans le « miroir sans fond »³ qu'est devenu le monde. »⁴

Il importera de réfléchir à la façon dont cohabitent, au 20^{ème} siècle, ces deux évolutions contradictoires du personnage, déjà inscrites chez Don Juan, dans la figure du libertin : affaiblissement et réduction à la licence amoureuse d'un côté, interrogations existentielles et philosophiques de l'autre. La question du libertinage du héros mythique, telle que l'introduit Molière, est donc une étape essentielle dans l'itinéraire qui l'a conduit de sa naissance littéraire à ses réécritures les plus contemporaines.

¹ Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p.189

² Ibid., p.195

³ Camille Dumoulié cite ici Max Frisch, *Don Juan ou l'amour de la géométrie*, Gallimard, « Théâtre du monde entier », 1969, p.51

⁴ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.96

Néanmoins, le héros moliéresque n'adhère pas forcément à l'ensemble des doctrines libertines de son époque. Prenant l'exemple de la réplique du héros à son valet, à la scène 1 de l'acte III : « ton raisonnement a le nez cassé », par laquelle ce dernier met un terme brutal à la démonstration enthousiaste de Sganarelle, Michel Bideaux parle d'une « efficace traduction dramatique de son impuissance à recueillir l'adhésion d'un libertin »¹. Mais il nuance par la suite cette caractérisation du personnage, en montrant que Molière a évité de faire des références trop explicites à certaines idées libertines, comme, par exemple, le remplacement de la providence divine, que Sganarelle veut démontrer dans son argumentation, par une « fortune aveugle »². Dom Juan se contente d'ironiser sur la démonstration de son valet mais il reste, encore une fois, évasif sur ses propres idées. Si Molière introduit la réflexion sur le libertinage dans le mythe de Don Juan, il ne cherche pas, pour autant, à défendre véritablement une doctrine. Sylvie Parizet note d'ailleurs que « *Dom Juan* ne vise pas à convertir qui que ce soit, ni à diffuser une doctrine théologique. »³ Cette remarque permet de réaffirmer la différence qui existe entre la pièce de Molière et celle de Tirso de Molina. Mais la suite du propos est également importante car elle montre que la conversion, même si elle n'est plus du tout le but visé, reste un motif central de l'œuvre :

« Molière n'en souligne pas moins l'importance de la conversion dans le mythe : non seulement il accorde une place de choix à deux scènes magistrales- conversion d'Elvire et fausse conversion de Dom Juan- qui se répondent, mais il fonde le rythme de sa pièce sur l'alternance entre les avertissements donnés à Dom Juan par les différents personnages (...) et l'endurcissement progressif du « pécheur », dont l'ultime péché est, à l'instar des dévots..., une (fausse) conversion. »⁴

La conversion demeure donc un élément omniprésent et fondamental du scénario mythique, même lorsque, pour reprendre les termes de Sylvie Parizet, « sous peine de déchoir, Don Juan ne peut plus se convertir »⁵ ou lorsque la dimension religieuse est complètement gommée. Il sera, à ce propos, intéressant, de relever les variantes que le 20^{ème} siècle pourra proposer, autour de ce motif de la conversion, et dont la « conversion à l'humanité » du Monsieur Jean de Roger Vailland offre un exemple particulièrement significatif.

Dans le *Dom Juan* de Molière, ces scènes successives de conversion sont surtout là pour marquer l'endurcissement au péché du héros. La première d'entre elles, celle d'Elvire, à la scène 6 de l'acte IV, permet, par sa sincérité, de servir de contrepoint à l'attitude

¹ Michel Bideaux, article « Molière », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.644

² Ibid., p.644

³ Sylvie Parizet, article « Conversion », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.218

⁴ Ibid., p. 218

⁵ Ibid., p.217

donjuanesque et de lui donner l'occasion d'une transgression supplémentaire, puisqu'après avoir repris ironiquement Sganarelle sur sa sensibilité (« Tu pleures, je pense. »¹), le séducteur dévoile des intentions coupables, qui réitèrent le premier défi à Dieu, opéré lors de l'enlèvement d'Elvire au couvent où elle était cloîtrée :

« Sais-tu bien que j'ai encore senti quelque peu d'émotion pour elle, que j'ai trouvé de l'agrément dans cette nouveauté bizarre, et que son habit négligé, son air languissant et ses larmes ont réveillé en moi quelques petits restes d'un feu éteint ? »²

Mais cette conversion a aussi pour effet de produire un jeu de miroir inversé avec la conversion hypocrite de Don Juan, à la scène 1 de l'acte V. Cette dernière marque encore une escalade dans le péché puisque, pour reprendre les termes de Sylvie Parizet, « l'ultime offense de Don Juan est bien sa conversion hypocrite et opportuniste. »³ En effet, dans ce passage, la conversion est instrumentalisée par le héros, dans le but de manipuler les autres et, en premier lieu, son père, qu'il a d'ailleurs souhaité voir mourir le plus tôt possible, à la scène 5 de l'acte IV. Don Juan s'inscrit là dans la lignée de la morale libertine du 17^{ème} siècle, qui se caractérise par une exaltation de la jeunesse et une hostilité à l'égard de la vieillesse, particulièrement associée à l'image du père : « 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 leurs fils. »⁴

L'annonce de la décision du héros de changer de vie est rejetée dans le hors scène puisque l'acte s'ouvre sur la réponse de Dom Louis, dupé par ce repentir qu'il croit sincère :

« Quoi ? mon fils, serait-il possible que la bonté du Ciel eût exaucé mes vœux ? Ce que vous dites est-il bien vrai ? ne m'abusez-vous point d'un faux espoir, et puis-je prendre quelque assurance sur la nouveauté surprenante d'une telle conversion ? »⁵

L'accumulation de questions renforce ici l'effet de surprise pour le spectateur et permet d'insister sur le caractère spectaculaire de l'évènement, présenté comme un véritable miracle. Le spectateur devient ainsi, lui aussi, la dupe du héros et se retrouve sur le même plan que les autres personnages et notamment que Sganarelle, dont les propos sont, d'une certaine manière, une mise en abyme de la réaction du public :

« SGANARELLE : -Ah ! Monsieur, que j'ai de joie de vous voir converti ! Il y a longtemps que j'attendais cela, et voilà, grâce au Ciel, tous mes souhaits accomplis.

¹ Molière, *Dom Juan*, p.107

² Ibid., p.110

³ Sylvie Parizet, article « conversion » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.218

⁴ Molière, *Dom Juan*, p.104

⁵ Ibid., p.117

DOM JUAN : - La peste le benêt ! (...) Quoi ? Tu prends pour de bon argent ce que je viens de dire et tu crois que ma bouche était d'accord avec mon cœur ? »¹

L'enthousiasme naïf du valet est à mettre en relation avec l'aveu, à la scène 1 de l'acte III, de son désir de convertir son maître : « Voilà un homme que j'aurai bien du mal à convertir »².

L'intérêt de cette fausse conversion est multiple. Tout d'abord, elle fonctionne comme une critique de l'hypocrisie religieuse et une attaque contre les faux dévots, ce qui permet à Molière de reprendre le combat mené autour de *Tartuffe*. Mais elle montre également comment, dans la pièce, la religion est ramenée à des préoccupations terrestres et non plus spirituelles. Dom Juan parle de se « mettre à couvert du côté des hommes », ce qui traduit cette instrumentalisation :

« et si j'ai dit que je voulais corriger ma conduite et me jeter dans un train de vie exemplaire, c'est un dessein que j'ai formé par pure politique, un stratagème utile, une grimace nécessaire où je veux me contraindre pour ménager un père dont j'ai besoin, et me mettre à couvert, du côté des hommes, de cent fâcheuses aventures qui pourraient m'arriver. »³

Enfin, cette succession des conversions traduit l'endurcissement au péché du personnage. Le recours à l'hypocrisie est le défi ultime et cette gradation dans les crimes de Dom Juan donne son rythme à la pièce, tout en préparant le châtimeur. Mais il faut la mettre en relation avec un autre motif récurrent, qui renforce l'intensité dramatique et souligne l'imminence de la punition divine : le motif de l'avertissement au héros.

Ces avertissements successifs se traduisent par l'irruption du surnaturel dans la pièce et confrontent Dom Juan à des prodiges dans lesquels il ne *peut pas* croire. Il tente, dans un premier temps, de les nier et de leur trouver une explication rationnelle, comme lors de sa première rencontre avec la Statue du Commandeur, à la scène 1 de l'acte I : « Quoi qu'il en soit, laissons cela : c'est une bagatelle, et nous pouvons avoir été trompés par un faux jour, ou surpris de quelque vapeur qui nous ait troublé la vue. »⁴ Le héros préfère donc admettre que ses sens sont trompeurs plutôt que d'accepter qu'il est face à un miracle. Mais cette attitude de négation n'est pas tenable face à la multiplication de ces manifestations surnaturelles, il adopte alors un deuxième type d'attitude : le défi. Sa réaction devant le spectre de la scène 5 de l'acte V, qui lui adresse une dernière injonction à se repentir, en est un bon exemple :

« DOM JUAN : - Qui ose tenir ces paroles ? Je crois connaître cette voix.

SGANARELLE : - Ah ! Monsieur, c'est un spectre : je le reconnais au marcher.

DOM JUAN : - Spectre, fantôme, ou diable, je veux voir ce que c'est.

¹ Ibid., p.119

² Ibid., p.73

³ Ibid., p.119

⁴ Ibid., p.94

(*Le spectre change de figure et représente le Temps avec sa faux à la main.*)

SGANARELLE : - O Ciel ! voyez-vous, Monsieur, ce changement de figure ?

DOM JUAN : - Non, non, rien n'est capable de m'imprimer de la terreur, et je veux éprouver avec mon épée si c'est un corps ou un esprit. »¹

La dernière phrase montre, outre le défi, une curiosité presque expérimentale de l'esprit fort pour ce qui lui échappe, à travers le verbe « éprouver » qui appartient au domaine de l'expérience. Mais on a aussi, à travers l'expression « rien n'est capable de m'imprimer de la terreur », l'idée que cette attitude face à l'au-delà est autant un défi adressé à Dieu qu'une exigence du héros envers lui-même, comme s'il ne pouvait pas admettre l'existence du surnaturel sans se renier lui-même. Dom Juan ne cherche pas réellement de face à face avec Dieu mais cette confrontation va peu à peu s'imposer à lui et il ne pourra pas, faute de déchoir et de manquer à ce qu'il se doit lui-même, s'y soustraire.

Camille Dumoulié analyse cet aveuglement face à l'évidence des signes divins comme la conséquence de l'endurcissement au péché. Dom Juan subit le sort de la créature coupée de Dieu et qui a définitivement perdu la grâce :

« « Deux et deux sont quatre », c'est la foi du maître, et l'ironie divine consiste à répondre par ce à quoi jamais il ne pourra croire : les objets de la superstition populaire. Le *burlador*, devant le Commandeur, fait mine de se repentir ; sincère ou pas, il a conscience d'être devant une butée du réel, qu'il faut se soumettre, au moins pour sauver sa peau. Cette conscience, Dom Juan ne peut l'avoir (...)

Dans une perspective théologique, cette folie et cet aveuglement s'expliquent par la doctrine de l'endurcissement, qui n'est pas le fait psychologique d'un caractère endurci, mais la conséquence du retrait de la grâce divine au pécheur qui a abusé de la clémence divine. Dès lors, la grâce se retourne en damnation, de même que tous les signes divins, au lieu de réveiller la conscience, renforcent son aveuglement. »²

Cette interprétation a l'intérêt de faire émerger une réflexion d'ordre théologique dans la pièce de Molière et de revenir sur la question de l'athéisme de Dom Juan et d'en montrer toute la complexité dans l'œuvre :

« Il est insuffisant, et même impossible, de dire que Dom Juan refuse de reconnaître la Statue et se moque d'elle par athéisme. Au contraire, il faut être un mécréant de bonne foi pour ne voir dans spectres et statues que les masques grotesques d'un sombre carnaval. L'éthique de Dom Juan le conduit au-delà de l'athéisme. Un athée, après tout, ne demande qu'à croire, s'il a des preuves ; et devant une statue qui parle et marche, qui ne se mettrait à douter ou ne se réjouirait d'avoir enfin une preuve ? Mais lui est au-delà, et cette sorte de héros du cartésianisme s'aveugle sur la doctrine au point de croire pouvoir faire l'économie de Dieu dans l'autofondation de son être. Or, seul Dieu soutient le sujet dans l'être. »³

¹ Ibid., p.128

² Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.106-107

³ Ibid., p.106-107

Au terme de ces quelques remarques, qui n'ont en aucun cas la prétention de se donner comme une analyse complète de la pièce de Molière (cette dernière comporte, à elle seule, une abondante bibliographie, qui déborde largement le cadre et le sujet de notre étude), nous avons pu constater l'importance de *Dom Juan* dans l'émergence, autour du mythe, d'une nouvelle réflexion sur la religion et sur le libertinage. Cette dernière est déterminante pour la postérité littéraire du scénario donjuanesque et suscite, comme nous l'avons dit, des échos nombreux et variés dans ses réécritures contemporaines. Michel Berveiller insiste sur ce caractère déterminant de l'apport de Molière, en soutenant que, sans lui, le mythe aurait couru le risque de se dégrader de façon précoce :

« En effet, malgré son imagerie prestigieuse le mythe de Don Juan, malmené par les imitateurs de Tirso, s'acheminait vers la décadence. Peut-être tôt ou tard serait-il tombé dans l'oubli sans le scandale que souleva sa reprise en 1665, et dans l'énigme qui depuis lors lui reste attachée. »¹

Mais si un point d'équilibre est atteint, avec Molière, dans l'évolution du mythe de Don Juan, cela est aussi dû, selon le critique, à un facteur contextuel, digne d'être souligné ici :

« A trop se répandre dans la réalité, ce type humain perd quelque peu de son intérêt et presque tout de sa poésie. Pour atteindre sa pleine résonance, il faut qu'il existe dans la société contemporaine un équilibre délicat entre le trop et le trop peu (de dévotion ou de libertinage) tel qu'il ne s'est jamais trouvé si exactement établi qu'au temps de Tirso en Espagne, ou dans le temps de Molière en France. »²

Cette idée est intéressante car elle permet d'expliquer pourquoi le 18^{ème} siècle, qui a vu naître tant de figures de libertins célèbres, réels aussi bien que fictifs, marque paradoxalement le déclin du mythe donjuanesque.

La banalisation du type du libertin, au sein de la société, et, plus précisément de la noblesse, conduit donc à la dévalorisation du héros. Michel Berveiller attribue cet affaiblissement de la portée mythique au relâchement des mœurs et à ce qu'il appelle un « climat d'anarchie religieuse et morale » :

« Mais à partir de 1715 tout change. Le dérèglement des mœurs dans les classes supérieures se généralise : le Régent lui-même et ses « roués » du Palais-Royal donnent le ton. Le scepticisme ne se répand pas moins, et déjà l'athéisme s'avoue presque (il arrivera même qu'il s'avoue complètement au milieu du siècle, pendant la longue bataille de l'*Encyclopédie*, malgré la résistance de l'Eglise et les réactions, intermittentes, des pouvoirs civils). Dans ce climat d'anarchie religieuse et morale il était fatal que la fable de Don Juan se dévalorisât. Non dans la masse, bien sûr, mais chez les gentilshommes et aussi chez les grands bourgeois mondains, lettrés et « philosophes », trop d'hommes vivaient et pensaient comme le Don Juan de Molière pour s'intéresser à sa damnation. »³

¹ Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p.60

² Ibid., p.100

³ Ibid., p.100-101

La généralisation du donjuanisme conduit, d'une certaine manière, à l'éclipse du mythe : la rencontre du héros avec de nombreuses figures de libertins et de séducteurs célèbres, qui partagent avec lui un certain nombre de traits communs, fait perdre de vue la spécificité donjuanesque et produit des amalgames qui laisseront des traces durables. Giovanni Macchia remarque d'ailleurs, à ce sujet, que l'influence est réciproque. Si le personnage de Don Juan est infléchi par sa rencontre avec le libertinage, à l'inverse, le donjuanisme modifie, selon lui, par la suite, ce qu'il nomme le « libertinisme » :

« Il faudra cependant toujours distinguer donjuanisme et « libertinisme ». Le courant libertin, on le sait, plonge ses racines dans la Renaissance italienne et doit sa formation en Europe à l'influence de cette Renaissance. Il rassemble des esprits forts, des libres penseurs, athées déclarés, des intelligences subtiles, qui proclament l'indépendance et l'autonomie de la raison et tiennent en suspicion le sentiment, base des fausses croyances, des superstitions et de la foi. Lorsque ces libertins seront contaminés par le donjuanisme, et appliqueront leurs principes au domaine érotique, on devine aisément les conséquences. Le terme de libertin semble se corrompre au contact du donjuanisme et perdre le sens originel qu'il avait, par exemple, pour un Saint-Evremond : il prend le sens que nous lui connaissons aujourd'hui. Devenu libertin, Don Juan perd à jamais la fougue et l'audace juvénile de son ancêtre espagnol : il se glace, s'intellectualise, il veut non seulement traduire sa doctrine dans les faits mais la proclamer ensuite dans les termes les plus méprisants, il s'efforce avec ténacité de se soustraire aux dangers du sentiment, de la sincérité. Sa vivacité, son éternelle jeunesse s'altèrent sous une lumière livide, presque satanique. Sa conduite amoureuse perd son hispanisme exubérant, se colore d'un certain machiavélisme (Machiavel est l'un de ses ancêtres). »¹

Tous ces propos prouvent bien l'impossibilité de résumer Don Juan par le libertinage et soulèvent une question, déterminante pour notre réflexion : si les mœurs relâchées du 18^{ème} siècle provoquent la décadence du mythe, qu'en est-il au 20^{ème} siècle, alors que la religion et le sacré se sont encore plus effacés et que le libertin n'est plus, à première vue du moins, qu'un collectionneur de conquêtes amoureuses ? L'atténuation de la transgression est-elle fatale au héros ou peut-il trouver d'autres formes de révoltes ?

Ce sont des interrogations auxquelles notre travail s'efforcera de répondre, par une étude approfondie des Don Juan contemporains. Pour l'heure, il est important de retenir cette idée d'une ressemblance entre le sort du mythe, au 18^{ème} siècle, et celui qu'il va subir à l'époque moderne. Ce rapprochement est d'autant plus crucial que nombre d'auteurs du 20^{ème} siècle ancrent leur réécriture du scénario donjuanesque justement au siècle des Lumières et font de Don Juan un héros du 18^{ème} siècle... Si l'influence déterminante de l'opéra de Mozart peut en être une explication, il faut également s'interroger sur la possibilité de trouver des similitudes entre le tempérament donjuanesque et le mélange de sensibilité et de cynisme qui caractérise cette époque. En effet, les libertins font désormais cohabiter la noirceur et la cruauté dans une

¹ Giovanni Macchia, *Vie, aventures et mort de Don Juan*, p.42-43

âme qui reste, par ailleurs, sensible et annonce la dérive romantique du mythe. O.H. Bonnerot prend comme preuve de cette évolution la réintroduction, dans le scénario donjuanesque, du personnage d'Anna, délaissée par Molière mais qui s'impose peu à peu, jusqu'à prendre une place prépondérante dans le *Don Giovanni* de Mozart et Da Ponte. Anna représenterait alors cette part de sensibilité du héros, qu'il refoule mais vers laquelle il ne peut s'empêcher d'être attiré, car elle représente l'aspiration à un idéal inaccessible :

« Ainsi l'âme sensible continue d'attirer le libertin et réciproquement : celle-là, vouée à s'ignorer elle-même, est séduite par un savoir inaccessible ; celui-ci feint d'être séduit par elle parce qu'elle entretient chez lui le désir de ne pas finir. »¹

On voit se dessiner ici l'exaltation du personnage d'Anna, son ambiguïté aussi, ainsi que l'insistance sur les contradictions de Don Juan, qui devient un héros tourmenté, tiraillé entre la « jouissance et (...) la mort »². Tous ces traits sont caractéristiques du regard que le romantisme portera sur le mythe donjuanesque mais sont déjà magistralement introduits par l'opéra de Mozart.

C'est justement au regard du *Don Giovanni* que les autres Don Juan du 18^{ème} siècle paraissent relativement insignifiants et semblent perdre un peu de leur aura mythique :

« De là vient qu'il n'est pas, au XVIIIème siècle, avant l'opéra incomparable, de vrai Don Juan. (...) L'unique solution est dans la fuite en avant. Ce mouvement implique la mobilité des sentiments : l'amour est voué à l'infidélité. Mais ces descendants de « Don Juan » finissent par devenir un type social et littéraire, celui du roué, de l'homme à bonnes fortunes, de l'amant de profession, tels Delville de *Justine ou les Malheurs de la vertu* (1791) ou le Chevalier de *La Philosophie dans le boudoir* (1795). Une fois encore le mythe est appauvri de toutes parts.»³

Se pose ici la question de la filiation, littéraire notamment, entre Don Juan et des personnages tels que Lovelace, Valmont, ou encore les héros du Marquis de Sade, évoqués dans cette citation. Comment toutes ces figures parviennent-elles à construire un archétype du libertin et quels traits ce dernier partage-t-il avec le héros mythique ? Quelle est l'influence de toutes ces rencontres dans l'évolution du mythe et en retrouve-t-on des traces dans les réécritures contemporaines ?

Un premier constat s'impose : si les critiques s'attachent à souligner la singularité de Don Juan, il est, en revanche, inévitable, lorsqu'on l'évoque, de ne pas convoquer toute une galerie de libertins célèbres et certains rapprochements sont devenus incontournables. Celui avec Casanova, bien sûr, que nous avons déjà abordé, mais aussi avec Sade, pour citer un autre personnage historique. Pour ce qui est des figures littéraires, nous pouvons mentionner

¹ O.H. Bonnerot, article « Dix-huitième siècle », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.330

² Ibid., p.330 : « Parce que la dimension donjuanesque de la jouissance et de la mort manque au personnage. »

³ Ibid., p.330

Lovelace et Valmont, mais aussi, sa partenaire dans *Les Liaisons dangereuses* : Madame de Merteuil... Si nous reprenons l'exemple de la sensibilité, trait que le 18^{ème} siècle semble vouloir ajouter au portrait du héros mythique, nous pouvons remarquer qu'elle est également présente chez Lovelace ou chez Valmont. Au sujet du premier, A. Montandon remarque : « c'est cet aspect contradictoire qui marie le feu et la glace, la sensibilité et la sauvagerie, l'élégance et la brutalité qui en fait un être fascinant. »¹Cette association paradoxale entre libertinage et sensibilité est encore accentuée chez le héros de Choderlos de Laclos, comme le souligne M.L. Colatrella :

« En effet la destinée de Valmont marque une déviation par rapport au comportement libertin classique : comme ses contemporains Saint-Preux ou Werther, il succombe aux délices de l'amour. (...) le libertin est devenu un homme sensible. »²

Ces libertins sensibles sont d'autant plus ambigus qu'ils succombent à l'amour : Lovelace ressent de l'amour pour Clarisse et Valmont s'éprend de la Présidente de Tourvel. On atteint donc une complexité des sentiments qui manque à Don Juan. Celle-ci est encore mise en valeur par la forme épistolaire, qui permet l'introspection. Or, rappelons qu'à cette époque le mythe donjuanesque est cantonné au théâtre, ce qui limite les possibilités d'introduire, chez le personnage de telles subtilités psychologiques. Le 20^{ème} siècle, en abolissant cette contrainte formelle et en proposant au scénario mythique de nouveaux genres littéraires, notamment le genre romanesque, ne peut manquer, pour sa part d'exploiter de telles pistes et d'accroître les ressemblances entre Don Juan et ces deux héros.

Le roman de Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, en offre une illustration remarquable. Lors de son séjour à Paris, Don Juan est introduit dans un petit cercle libertin, dont la marquise de M. est le centre. Cette dernière entretient d'ailleurs de grandes similitudes avec la marquise de Merteuil des *Liaisons dangereuses*. Curieuse de se mesurer avec Don Juan sur le terrain du libertinage, elle ne peut lui pardonner de ressentir de l'amour pour Anna et une affection sincère pour Mme de N., sa logeuse. Sa sensibilité soudaine est une aberration qu'elle ne peut souffrir, tout comme la marquise de Merteuil ne tolère pas, chez Laclos, les sentiments sincères que Valmont éprouve pour la Présidente. On voit bien, par cet exemple, comment le rapprochement fréquent et incontournable entre le héros mythique et des figures de libertins célèbres, appartenant, pour la plupart, au 18^{ème} siècle, a influencé durablement le mythe et a pu contaminer même certaines de ses réécritures contemporaines.

¹ A. Montandon, article « Lovelace » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.574

² M.L. Colatrella, article « Valmont » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.990

La filiation entre Don Juan et les héros de Richardson et Laclos est également facilitée par le fait que l'essence théâtrale du héros mythique n'est pas absente chez ces derniers. En effet, leur statut de personnages romanesques n'exclut pas la présence de permanentes références au théâtre. Tous deux sont d'ailleurs caractérisés par leur talent d'acteur, les rapports entre hommes et femmes et les jeux de séduction étant assimilés à un vaste théâtre. Lovelace est ainsi qualifié d'« homme de théâtre, parfait acteur »¹, tandis que, dans *Les liaisons dangereuses*, la société dans laquelle évolue Valmont est, toute entière, marquée par cette théâtralité :

« Dans *Les liaisons dangereuses*, où le monde est dénommé « le grand théâtre », la mise en scène constante des moindres gestes rend nécessaire la présence d'un confident, d'un double du lecteur, à qui le séducteur puisse révéler ses véritables intentions. »²

Ces talents d'acteur sont indissociables d'une autre caractéristique, fondamentale chez les deux personnages : leur habileté de stratège. Lovelace place d'ailleurs le plaisir de l'intrigue, et les combinaisons stratégiques pour atteindre son but, au-dessus du plaisir même de la conquête, comme le remarque A. Montandon : « L'intrigue est le vrai but, une sorte de drogue et d'ivresse. »³ Valmont, pour sa part, fait de permanentes références à l'art de la guerre et aux tactiques militaires, dont il applique le vocabulaire à ses conquêtes féminines.

Cette importance de la stratégie, dans les deux romans, est cruciale car elle permet d'interroger, par opposition, le mythe de Don Juan et de réfléchir aux spécificités du libertinage donjuanesque. M.L. Colatrella note ainsi, au sujet de Valmont et Don Juan : « Les deux héros sont des stratèges et partagent un même goût pour les comportements méthodiques et les conquêtes difficiles. »⁴. Néanmoins, il constate, par la suite : « Cependant leurs tactiques diffèrent, de même que leurs réactions finales. »⁵ Ces différences sont liées à deux particularités fondamentales du héros mythiques, qui empêchent de le confondre complètement avec ces figures de libertins : la fuite en avant, l'élan qui caractérisent les conquêtes donjuanesques et sa spontanéité. En effet, chaque nouvelle entreprise amoureuse revêt, chez Don Juan, un caractère irréprensible, semble obéir à une nécessité vitale. Le temps donjuanesque est celui de l'urgence et ne se prête pas aux calculs déployés par Lovelace ou Valmont, qui n'hésitent pas à considérer la séduction comme une guerre de siège.

¹ A. Montandon, art. cit., p.572

² M.L. Colatrella, art. cit., p.988

³ A. Montandon, art. cit., p.572

⁴ M.L. Colatrella, art. cit., p.987

⁵ Ibid., p.987

Jean Rousset en vient même à récuser l'idée d'une stratégie donjuanesque, même si certaines versions du mythe, dont celle de Molière, développent ponctuellement l'habileté stratégique du personnage. Sa comparaison entre Don Juan et Valmont place très nettement la stratégie du côté du héros de Laclos :

« Le Valmont de Laclos un Don Juan ? Les deux grands séducteurs littéraires sont souvent rapprochés. Conquérant redouté et fêté, infailible dans ses entreprises les plus difficiles (...), opérant par calcul et par projet, se défiant du premier mouvement, se donnant le temps de l'affût et des manœuvres, sensible au « charme des longs combats » et à la « pureté de méthode », voilà le tacticien dans lequel un certain 18^{ème} siècle s'est reconnu, celui que la conscience commune a depuis lors nommé un *donjuan*, voilà Valmont. C'est l'intellectuel du libertinage, le stratège des alcôves (...), ce n'est pas Don Juan. Don Juan, lui, parle d'importance, il conquiert à la hâte, (...) peu doué pour la prévision et les longues trames. (...) Ainsi se comporte le héros de la capture instantanée. On est en droit de parler, un peu paradoxalement, de passivité improvisatrice. (...) Tout son génie est dans la réponse immédiate et pour ainsi dire automatique à l'offre du hasard. (...) Ce rythme d'*allegro* est celui qu'une fois pour toutes Tirso impose à notre image de Don Juan. (...) On réservera le rythme lent, les conduites d'attente et de patience à une autre classe de séducteurs, aux tacticiens capables de prévoir à long terme. »¹

Jean Rousset oppose ici radicalement l'attitude des deux personnages face à la séduction. Pourtant, certains auteurs attribuent à Don Juan une véritable stratégie, le rapprochant ainsi de Valmont ou de Lovelace. Le *Dom Juan* de Molière développait déjà cet aspect du personnage et Jean Rousset le présente comme une exception à son analyse :

« Et pourtant, on doit s'en étonner, les deux conduites se trouvent réunies chez Molière, où elles constituent les deux faces du héros, le théoricien et le praticien ; l'un et l'autre sont présents, mais sur des modes différents. »²

L'exemple pris pour illustrer ce propos est celui de la scène 2 de l'acte I, dans laquelle Rousset relève l'omniprésence de termes indiquant la lenteur, le côté progressif, et non la fulgurance de l'instant : « inclinations naissantes », avec l'adjectif qui saisit l'action dans son processus, « de jour en jour », « pied à pied », « la mener doucement où nous avons envie de la faire venir »... On a également le réseau métaphorique du combat, et, plus précisément, de la guerre de siège qui est tout à fait caractéristique des libertins et remet en question la dissociation que l'on peut, selon Rousset, opérer, dans la plupart des cas, avec un Valmont : « réduire par cent hommages », « combattre », « peine à rendre les armes », « forcer (...) toutes les petites résistances », « vaincre ». On a bien ici toutes les étapes d'un siège réussi. Cette persévérance contraste avec l'attitude du séducteur une fois la conquête assurée : « Mais, lorsqu'on est maître une fois il n'y a plus rien à dire, ni rien à souhaiter ; tout le beau

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.97

² Ibid., p.97

de la passion est fini, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour »¹. Pourtant, un autre passage de la pièce met en avant un aspect tout à fait différent de la séduction du héros, plutôt dans le sens de la « passivité improvisatrice », pour reprendre l'expression de Jean Rousset. Il s'agit de la scène 4 de l'acte II, dans laquelle Dom Juan est confronté aux deux paysannes, Charlotte et Mathurine. A la scène précédente, Dom Juan a entrepris de séduire Charlotte et de lui promettre, selon son habitude, le mariage. Mais il a déjà tenu le même discours hors scène à Mathurine et c'est cette dernière qui surgit justement au début de la scène qui nous intéresse. Devant cette arrivée inopinée, Dom Juan est bien obligé d'improviser, en allant d'une femme à l'autre et en menant la même stratégie simultanément sur les deux fronts :

« DON JUAN, *bas à Mathurine* : - Non, au contraire, c'est elle qui me témoignait une furieuse envie d'être ma femme, et je lui répondais que j'étais engagé à vous.

CHARLOTTE : - Qu'est-ce que c'est donc que vous veut Mathurine ?

DON JUAN, *bas à Charlotte* : - Elle est jalouse de me voir vous parler, et voudrait bien que je l'épousasse ; mais je lui dis que c'est vous que je veux. »²

L'accélération de ce va-et-vient à la fin de la scène, puisque le héros alterne, au sein de la même réplique, une phrase à l'une puis à l'autre paysanne, donne un rythme enlevé qui souligne bien la vivacité d'un personnage de l'instant, de la spontanéité. Celui-ci commente lui-même cette rapidité, à la scène 2 : « Cet amour est bien prompt sans doute ; mais quoi ! c'est un effet, Charlotte, de votre grande beauté, et l'on vous aime autant en un quart d'heure, qu'on ferait une autre en six mois. »³ Le séducteur devance ici le reproche que pourrait lui adresser la jeune femme et revient lui-même sur sa conception de l'amour.

Mais cette idée d'une stratégie amoureuse du héros mythique se retrouve aussi dans certaines versions modernes du mythe comme, par exemple, celle de Henry de Montherlant. On a, ainsi, dans son *Don Juan*, des références à des domaines tels que l'assaut militaire et la chasse ou encore l'évocation de grands conquérants, tels que les empereurs romains. Don Juan explique ainsi à Alcacer que le moment de la conquête est la seule chose qui permette de racheter le monde et de lui donner un sens :

« Le monde est racheté par ce moment de la créature humaine où elle est désirable et où elle consent. C'est vraiment cela qui rachète tout. Chaque fois que je fais tomber une femme, c'est comme si c'était la première fois. Et j'ai besoin de faire ça tous les jours : pour moi, c'est du pain. Le seul ennui des personnes, c'est que, pendant qu'on fait ça avec elles, on ne peut pas le faire avec d'autres, ni même être à la chasse d'autres. »⁴

¹ Molière, *Don Juan*, p.31

² Ibid., p.61

³ Ibid., p.54

⁴ Henry de Montherlant, *Don Juan*, p.16

On peut relever ici l'expression « faire tomber » qui reprend la métaphore du siège guerrier ou encore la comparaison avec la chasse. Cette soif de conquêtes est présentée comme insatiable, comme le montre la dernière phrase, dans laquelle le personnage déplore le fait que chaque entreprise amoureuse l'empêche de se consacrer à toutes les autres aventures potentielles. Mais l'assaut d'une femme est aussi l'occasion de déployer de véritables stratégies, des techniques, comme le montre la tirade suivante :

« Il n'y a jamais de temps perdu dans une affaire de galanterie. – Je lui ai apporté un petit bouquet de clématites, accordé à la modestie de son âge. Car elle a quinze ans. Quinze ans et moi soixante-six. J'aime que les âges soient bien appareillés en amour. Et les succès de l'empereur Tibère, âgé de quatre-vingt-deux ans, auprès des enfants au berceau, sont bien connus de l'histoire. »¹

La première phrase souligne le côté calculé de la stratégie amoureuse où tout est chronométré et prévu. Même le choix du cadeau est étudié en fonction d'un code, tandis que la phrase « J'aime que les âges soient bien appareillés en amour » suggère l'existence de principes théoriques du séducteur, en matière de relation amoureuse. Enfin, la comparaison avec les « succès de l'empereur Tibère » introduit la référence à la période romaine, synonyme de conquêtes et de puissance militaire. Mais la mention de Tibère et de son succès auprès des enfants marque peut-être une prise de distance et un détournement de ce recours aux grands empereurs antiques comme symboles de conquérants, telle qu'on peut l'observer, par exemple, chez Molière avec Alexandre. En effet, Alexandre est cité pour son ambition et son prestige militaire tandis que Tibère est ici loué pour l'habileté avec laquelle il se livre à la pédophilie. Ne peut-on voir ici une trace de la distance que Montherlant prend discrètement avec les clichés du mythe et avec ses versions classiques ?

Une autre image intéressante reprise par cette pièce est celle de la corrida. En effet, dans sa toute première tirade, Don Juan déclare :

« Cette place vide, c'est assez impressionnant : l'arène avant la course de taureaux. Quartier béni et maudit, plein de délices et de peur ! S'il y avait une stèle commémorative à chaque endroit où j'ai fait une femme sur cette place, on ne pourrait plus y marcher. »²

Ici, le séducteur associe, en effet, de manière indirecte mais néanmoins explicite, l'acte de séduction et la corrida.

C'est cette même image qui est reprise par Gonzalo Torrente Ballester, dans son *Don Juan*. Leporello y explique que, contrairement aux idées reçues, il y a bien une technique de

¹ Ibid., p.17

² Ibid., p.13

séduction de Don Juan et que celle-ci implique du temps et de la réflexion. On est donc très loin de la séduction innée et instantanée qu'on a pu prêter, comme on a pu le voir, au séducteur. Cette technique est détaillée par la suite, dans le but de corriger la prétendue erreur effectuée par les poètes antérieurs :

« Por ejemplo, una de la cosas que más podría interesar al público es la técnica amorosa de Don Juan. Sobre todo a las mujeres. Es uno de los aspectos de su vida sobre el que más se han equivocado los poetas, incluso nuestro admirable Zorrilla. ¿ Recuerda aquello de « Uno para enamorarlas, otro para conseguirlas... » ? No es más que una visión grosera del amor apresurado. Da una sensación de rapidez impropia del cuidado que mi amo puso en conquistas. (...) Mi amo apunta con cuidado y da en el blanco siempre. (...) Pero la referencia es inevitable, porque el comportamiento de Don Juan se asemeja al de un gran torero. El gran torero, el torero genial (...) es (...) aquel que comprende la singularidad, la irrepitibilidad de cada faena, la necesidad de torear a cada toro de una manera exclusiva, que no puede ser cualquiera, sino precisamente la exigida por el toro. (...) Para mi amo no existe « la mujer », sino cada mujer, distinta de las demás, inconfundible. Haber descubierto la personalidad singular de cada una, incluso en aquellos casos en que permanecía escondida, es la más incomparable de sus glorias, la que ningún otro profesional de la conquista, más o menos Casanova, podrá jamás arrebatarse. »¹

On est bien loin ici de la passivité improvisatrice dont parlait Jean Rousset à propos de Don Juan.

Ce parallélisme entre tauromachie et donjuanisme est d'autant plus intéressant qu'il est développé par plusieurs critiques et qu'il postule la possibilité de définir un art du libertinage donjuanesque, de la même manière que l'on peut parler d'un art de toréer. Cette analogie fonctionne, d'ailleurs, dans les deux sens. On peut ainsi trouver, chez Michel Leiris, une référence à Don Juan pour décrire le torero : « Le matador joue le rôle d'une sorte d'Icare ou de Don Juan. »² Inversement, le séducteur peut faire l'objet d'une comparaison avec l'univers de la tauromachie. C'est le cas chez José Bergamin : « Don Juan toujours *renonce sur-le-*

¹ « Par exemple, une des choses qui pourrait le plus intéresser le public est la technique amoureuse de Don Juan. Surtout les femmes. C'est un des aspects de sa vie sur lesquels les poètes ont commis le plus d'erreurs, y compris notre admirable Zorrilla. Vous rappelez-vous ceci : « Un jour pour les rendre amoureuses, un autre pour les conquérir... » ? Ce n'est qu'une vision grossière de l'amour au pas de charge. Cela donne l'impression d'une rapidité incompatible avec le soin que mon maître a toujours apporté dans ses conquêtes. (...) Mon maître vise avec soin et met toujours dans le mille. (...) Mais la référence aux courses de taureaux est inévitable, car le comportement de Don Juan ressemble à celui d'un grand torero. Le grand torero, le torero de génie (...) [es] très exactement celui qui comprend que chaque phase du combat est singulière, unique, que chaque taureau doit être affronté d'une manière exclusive, qui ne peut pas être laissée au hasard, mais qui doit très exactement être celle qu'exige chaque taureau. (...) Pour mon maître « la femme » n'existe pas ; il y a des femmes, chacune différente de l'autre, sans confusion possible. Avoir découvert la personnalité propre de chacune d'entre elles, et même dans les cas où elle demeurerait secrète, est la plus haute des gloires de mon maître, celle qu'aucun autre professionnel de la conquête, tenant plus ou moins de Casanova, ne pourra jamais lui ravir. » Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.297- 299, trad. française d'Eliane Larvaud, p.283-285

² Michel Leiris, *Miroir de la Tauromachie* (1981), propos cités par P. Brunel, article « corrida », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.231

champ à ses aventures, comme le bon torero renonce aux passes. »¹ ou, à nouveau, chez Michel Leiris :

« Don Juan, quand il eut assez d'estoquer des sibylles fessues, prit le voile tauromachique ainsi qu'on entre dans les ordres – un voile pourpre, comme le rideau d'un théâtre quand se démasque la statue du Commandeur. »²

Commentant la couleur pourpre du voile, Pierre Brunel ne manque pas d'en souligner la triple signification, qui résume, à elle seule, certains aspects fondamentaux du mythe donjuanesque et de son évolution :

« Il représente le chiffon rouge qui met en furie le taureau et plus généralement l'adversaire. Il correspond à une possible vocation monastique de Don Juan, celle qui culmine dans la plus pure tradition Mañara. Il est le rideau de scène pour un théâtre de Don Juan qui est, dans les deux sens du terme, un théâtre de la provocation. »³

Cette image de la corrida est d'autant plus importante qu'elle est reprise, par exemple, dans les analyses de Roger Vailland, pour évoquer le libertinage et, plus particulièrement, pour décrire le comportement des personnages de Choderlos de Laclos, dans *Les Liaisons dangereuses*. En effet, corrida et libertinage sont, pour Roger Vailland, des « jeux dramatiques » :

« Le libertinage, tel que nous le dépeint Laclos, ressemble bien davantage à la corrida qu'au whist. C'est un *jeu dramatique*, avec des figures bien déterminées aboutissant au « moment de vérité » et à la « mise à mort ».

Jeu de société, jeu rigoureux comme les échecs, jeu dramatique comme la corrida, le libertinage ne pouvait que fasciner Laclos qui était ambitieux, géomètre et soldat. »⁴

La séduction donjuanesque, lorsqu'elle devient un jeu conscient, basé sur une stratégie et une technique, tend donc à se rapprocher du libertinage d'un Valmont ou d'un Lovelace. Les auteurs contemporains ne manquent pas, comme nous venons de le voir, d'exploiter cette idée : certains Don Juan modernes sont ainsi froids, cyniques et calculateurs. Le héros de Pierre-Jean Rémy abuse sciemment de Margot, pour nuire à Pédrille et le ridiculiser. Il va même jusqu'à révéler son identité à la jeune fille, après l'avoir possédée, pour blesser encore plus profondément les deux amants. De même, dans le roman de Gonzalo Torrente Ballester, Don Juan décide de séduire Elvire pour avoir un prétexte pour tuer son père. Pourtant, il reste souvent, chez le héros mythique, une part de spontanéité, de naturel, dans la séduction. Les personnages de Pierre-Jean Rémy et de Gonzalo Torrente Ballester n'échappent pas à cette règle : le premier s'éprend sincèrement de Mme de N., qui le loge à Paris, et lui voue une

¹ José Bergamín, *El arte de birlibilique* (1930), cité par Pierre Brunel, *ibid.*, p.232

² Michel Leiris, *Tauromachies* (1981), *ibid.*, p.232

³ Pierre Brunel, *art. cit.*, p.232

⁴ Roger Vailland, *Laclos par lui-même*, p.51

tendresse véritable, tandis que le second éprouve des sentiments très vifs pour Mariana, la prostituée qui l'a déniaisé, au point de l'épouser sur un coup de tête.

Ces contradictions permettent de souligner ce qui éloigne Don Juan d'autres figures de libertins célèbres. En effet, le héros mythique se caractérise, avant tout, par l'élan vital qui le précipite de conquête en conquête. La froideur avec laquelle il abandonne les femmes séduites ne fait pas oublier la vivacité du désir qui l'étreint, tant qu'il ne les a pas encore possédées. En cela, on peut dire qu'il ne se départit jamais d'une certaine forme de sensibilité, ou, du moins, de spontanéité.

C'est aussi cet élan, cette spontanéité donjuanesque qui permet de distinguer, comme le propose Marie-Christine Natta, le dandysme du donjuanisme :

« Selon Giovanni Macchia, « c'est la conjonction du politique et de l'amant » qui donne la vie à Don Juan, et c'est pourquoi on peut le considérer comme un digne descendant de Machiavel ; le dandy partage avec lui cette prestigieuse parenté symbolisant l'efficacité de ceux pour qui « le monde appartient aux esprits froids », comme l'écrit Barbey d'Aurevilly. Mais chez Don Juan, le détachement du politique ne va pas jusqu'à l'insensibilité : il est tempéré par un élan vital plus ou moins intense. La séduction de Don Juan est généreuse. C'est en payant de sa personne qu'il domine. Il ne compte ni son temps ni son énergie. »¹

Cependant, le rapprochement entre Don Juan et les dandys du 19^{ème} siècle reste inévitable et, tout comme le parallèle récurrent avec les libertins de Lovelace ou de Laclos, il aide à mieux cerner les spécificités du héros mythique et à comprendre certaines de ses évolutions, à notre époque. Ainsi, si Don Juan et le dandy incarnent tous deux, d'une certaine manière, pour reprendre l'expression du Sganarelle de Molière, la figure du « grand seigneur méchant homme », la définition de l'aristocratie a quelque peu changé entre le 17^{ème} siècle et le 19^{ème} siècle. En effet, Don Juan ne saurait se concevoir, dans les pièces de Tirso de Molina ou de Molière, autrement que noble. Or, le dandy partage cette caractéristique, comme le remarque Marie-Christine Natta : « Le pouvoir de ces deux héros résulte de leurs qualités exceptionnelles de séducteurs et aussi de leur nature aristocratique. »² Pourtant, elle précise, par la suite, que l'aristocratie de laquelle se réclame le dandy n'est plus forcément la noblesse de nom et de sang à laquelle appartient Don Juan :

« Chez Don Juan elle [la noblesse] est évidente : c'est un grand seigneur dont la noblesse est attestée par le nom. Les dandys, eux, ne sont pas nécessairement nobles. Ils sont apparus après les révolutions anglaises et la Révolution française (...). Ils vont prendre le relais de cette classe décadente pour former une « caste provocante », « une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles et

¹ Marie-Christine Natta, article « Dandysme et donjuanisme », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.246

² Ibid., p.246

sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. » (Baudelaire, « Le dandy », in *Le peintre de la vie moderne*). »¹

Ce mépris de l'argent et du travail, considérés comme des valeurs bourgeoises, définirait donc la « nature aristocratique » du dandy, aussi bien que celle de Don Juan. Or, il est évident qu'à l'époque contemporaine, encore plus qu'au 19^{ème} siècle, la noblesse de nom a perdu son importance. Seuls les auteurs qui ont choisi d'ancrer leurs œuvres au 17^{ème} ou au 18^{ème} siècle continuent de parler de la naissance noble du héros. Mais les romans et pièces qui tentent, au contraire, d'actualiser le mythe et de le replacer à l'époque contemporaine adoptent des solutions complètement différentes. Il est ainsi intéressant de noter que cette réticence de Don Juan face au travail survit au changement d'époque : plusieurs des personnages de notre corpus sont des artistes, souvent endettés, et qui affirment haut et fort leur mépris des conventions bourgeoises (Ornifle dans la pièce de Jean Anouilh, par exemple, ou encore le Don Juan de Denis Tillinac). On retrouve également le goût de l'oisiveté et la paresse (Gille dans le roman de Pierre Drieu La Rochelle ou Jean Brumaire dans celui d'Yves Salgues). Ce « vœu d'inutilité », pour reprendre les termes de Marie-Christine Natta², caractérise donc parfaitement les Don Juan du 20^{ème} siècle et on peut dire que certains d'entre eux sont plus proches de la figure du dandy que de celle du libertin.

La rencontre de Don Juan et du dandy est d'autant plus inévitable que tous deux partagent une autre caractéristique fondamentale : leur orgueil. C'est cet orgueil, qui confine parfois au mépris, qui fait d'eux des individus hors normes. Le romantisme a d'ailleurs largement contribué à cette relecture prométhéenne du mythe de Don Juan et a insisté sur la grandeur de la révolte du héros mythique. L'orgueil est donc l'élément fédérateur, qui permet de rattacher Don Juan, non seulement, aux grands libertins du 18^{ème} siècle, mais aussi aux dandys du 19^{ème} siècle. Or, une autre figure émerge, derrière cette question de l'orgueil : celle de Satan. En effet, Marie-Christine Natta note : « Sous l'influence du romantisme, Don Juan et le dandy se retrouvent aussi autour de l'inquiétante silhouette de Satan. »³ Cette référence à Satan est fondamentale car elle nous renseigne, une fois de plus, sur l'évolution de la place de la religion, au sein du mythe. Le 19^{ème} siècle se caractérise, en effet, par l'intérêt qu'il porte à la figure du Diable et cette fascination se lit, également, dans la façon dont le personnage de Don Juan évolue et est réinterprété à l'époque du Romantisme.

¹ Ibid., p.246

² Ibid., p.247

³ Ibid., p.245

Si Baudelaire met l'orgueil nettement en valeur dans son poème « Don Juan aux Enfers », extrait des *Fleurs du Mal*, les auteurs contemporains l'exploitent, pour leur part, de façon très inégale. Le choix de la forme romanesque, par exemple, incite à une prise de distance critique et à une évolution plus importante du héros. Ainsi, si le Don Juan de Pierre-Jean Rémy est profondément orgueilleux, au début du roman, il se transforme, tout au long du récit, et perd, à la fin, toute sa superbe, face à la prise de conscience de son destin tragique et de l'échec de sa quête. L'autodérision peut même remplacer l'orgueil, aussi bien dans le roman (regard amusé du narrateur, dans le roman de Denis Tillinac, sur les propos méprisants qu'il a tenus, la veille, sous l'emprise de l'alcool), qu'au théâtre (le Don Juan d'Henry de Montherlant n'hésite pas à se moquer de lui-même et de son vieillissement, responsable de la diminution de son pouvoir de séduction, tandis qu'Ornifle se qualifie, lui-même, de « pitre »). Cependant, l'orgueil demeure un trait fondamentalement donjuanesque et c'est justement pour cette raison qu'il peut se prêter à des variations et à des effets de détournement.

Le libertin et le dandy sont donc des exemples d'identifications possibles pour Don Juan et l'histoire du mythe a favorisé de multiples croisements avec ces figures. Cependant, ces rencontres ne doivent, en aucun cas, aboutir à une confusion, et faire perdre de vue ce qui constitue la dimension mythique de Don Juan. Les propos de Marie-Christine Natta développent parfaitement cette idée :

« Ces rapprochements établis au 19^{ème} siècle ne doivent pas laisser oublier qu'à la différence de Don Juan, le dandy est dépourvu de dimension mythique. Il ne correspond ni à un récit ni à une figure archétypale. Tandis que les don juans se laissent saisir à travers quelques éléments invariants et répertoriés, les dandys échappent à toute tentative de définition. On peut certes recenser quelques critères caractéristiques (froideur, distance, élégance...), mais il est impossible d'en faire la somme et de les hiérarchiser de manière définitive, car la nature singulière et paradoxale du dandy l'interdit. D'autre part, à la différence de Don Juan, le dandy n'est pas confronté à l'expérience fatale de la mort ; il ne transgresse pas de tabous, il ne défie pas Dieu : il se contente de bousculer les lois mondaines. »¹

La dimension mythique de Don Juan réside donc, tout d'abord, dans la présence d'une structure, d'une « histoire », organisée en séquences et dans laquelle il est possible d'isoler des constantes, des invariants. Or, il est évident que le dandy, tout comme le libertin, n'est pas rattaché à un scénario mythique fixe, prédéterminé. L'autre critère définitoire est le rapport à la mort : l'histoire de Don Juan ne devient un mythe que grâce au châtement et au retour du Mort, qui vient punir le héros. Si la mort de Valmont, par exemple, tué en duel par Danceny, résonne comme une punition, elle n'a plus la grandeur mythique et sacrée du châtement donjuanesque. Enfin, la fin de la citation met l'accent sur un dernier point : l'atténuation de la

¹ Ibid. p.245

transgression. En effet, le verbe « bousculer » montre bien que le dandy atténue la révolte donjuanesque : le défi n'a plus pour cible que les « lois mondaines », ce qui souligne l'affaiblissement que peut subir le mythe de Don Juan, si on le réduit, comme cela a pu être fait, à la seule question du libertinage de mœurs.

Un autre danger est de chercher à ériger le scénario mythique en système et de passer, en somme, du mythe de Don Juan au donjuanisme. Or, cette tentative ne peut se révéler que réductrice car elle pousse à la généralisation et fait perdre de vue la complexité de certains Don Juan littéraires. Le donjuanisme devient alors une méthode, un comportement systématisé et tend, comme nous avons pu le voir, à se rapprocher, voire même, dans certains cas, à se confondre, avec le libertinage ou le dandysme. De telles assimilations ont même pu être faites entre donjuanisme et sadisme. Ce rapprochement avec Sade, s'il se heurte à d'évidentes limites, est néanmoins intéressant à mentionner. Il nous permet, en effet, de constater que ce sont les mêmes caractéristiques qui reviennent pour comparer Don Juan aux libertins, aux dandys ou à Sade et que, surtout, ce sont aussi par des traits spécifiques récurrents qu'il se distingue de chacune de ces figures. Cette comparaison confirme ainsi ce qui reste d'unique en Don Juan, ce qui résiste, chez lui, à toute entreprise d'assimilation et de confusion.

Il est, par exemple, significatif que la confrontation entre les deux personnages, proposée par Philippe Roger, débute, elle aussi, par le critère de la noblesse et convoque, à nouveau, l'image du « grand seigneur méchant homme » :

« Un grand seigneur méchant homme est une terrible chose. » Le célèbre mot de Sganarelle suffirait à rendre inévitable la confrontation de Sade et de Don Juan. Entre ces deux hautes figures, il y a bien sûr la connivence d'une sexualité prédatrice. Mais ce qui les relie, plus profondément, c'est le *topos* terrifiant d'une pourriture noble, d'une effroyable corruption du meilleur (...) »¹

Don Juan et Sade seraient donc les rejetons d'une classe noble en pleine décadence et trahiraient les valeurs et les idéaux imposés par leur haute naissance. Nous avons vu, au sujet du dandy, la façon dont cette appartenance aristocratique évolue au 19^{ème} siècle et se décline, par la suite, au 20^{ème} siècle. Par sa position historique, à cheval entre le 18^{ème} et le 19^{ème} siècle (1740-1814), Sade se situe à la charnière entre deux époques. De fait, Philippe Roger rappelle que certains critiques ont pu voir une continuité entre Don Juan et Sade, ou, plus précisément, entre donjuanisme et sadisme. Cette dernière se lit d'ailleurs, à la fois, d'un point de vue chronologique, mais aussi comme une gradation : Sade deviendrait alors un Don Juan poussé à l'excès, ayant atteint le stade ultime de son évolution et de sa perversion. Or, il est

¹ Philippe Roger, article « Sade », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.822

significatif de noter que cette continuité se fait, justement, une fois encore, sous le signe de Satan :

« Sade, Dom Juan, *en pire* ? Le sadisme, stade ultime du féodalisme ? Le 19^{ème} siècle plaidera souvent la continuité, sous le signe de Satan, entre donjuanisme et sadisme, ces surgeons sulfureux d'une classe de loisir devenue caste de plaisir. »

Il est intéressant de relever que le nom de Don Juan est orthographié, ici, à la manière de la pièce de Molière. Cela indique bien que le rapprochement avec Sade est surtout pertinent par rapport à la pièce du dramaturge français, mais qu'il est plus délicat à généraliser et à appliquer au mythe dans son ensemble. En effet, c'est surtout autour de la question de l'athéisme qu'il peut être tentant de confronter les deux personnages, comme le souligne la démonstration de Philippe Roger :

« Entre le mythe donjuanesque et la fable sadienne, le hiatus est donc immense. Deux ponts l'enjambent pourtant et font communiquer ces deux univers.
L'athéisme, tout d'abord. Un athéisme à la fois rationaliste, blasphématoire et militant. »¹

Or, il est important de rappeler que tous les Don Juan ne répondent pas à cette définition et que, au contraire, l'athéisme n'est pas, comme nous l'avons vu, inscrit dans le scénario mythique, tel que l'a défini Tirso de Molina. Si certains Don Juan reprennent, à la suite du personnage de Molière, cette particularité, d'autres réécritures, pour leur part, s'en éloignent considérablement.

L'autre élément important est la référence à Satan. En effet, nous avons eu l'occasion de montrer que c'est également à travers cette figure que Don Juan rencontre le dandy et la plupart des grands personnages de libertins (Lovelace notamment). Cela confirme l'importance de l'interprétation romantique du mythe. La dimension religieuse semble donc occuper une place centrale dans toutes les tentatives de comparaison entre Don Juan et d'autres personnages de libertins.

Cependant, il ne faut pas perdre de vue que le libertinage des héros sadiens, tout comme celui du marquis de Sade lui-même, diffère fondamentalement du comportement donjuanesque. Certes, l'un comme l'autre partagent la revendication d'une totale liberté du désir. Mais on ne retrouve pas, chez Sade, la spontanéité qui caractérise Don Juan, ni son besoin de séduction. Don Juan se donne autant qu'il prend et place l'entreprise de séduction au-dessus du plaisir de la possession. Au contraire, Philippe Roger rappelle que les libertins sadiens n'accordent pas du tout le même prix à la conquête amoureuse : « Le libertin sadien

¹ Ibid., p.823

n'a rien d'un conquérant : les corps lui sont toujours disponibles et d'avance livrés par la contrainte ou l'adhésion. »¹

Le sadisme apparaîtrait donc, à la rigueur, comme une dérive extrême du donjuanisme mais il ne peut, en aucun cas, être intégré à la tradition mythique. Don Juan résiste, une fois de plus, à la comparaison grâce à l'élan vital qui l'anime. Ainsi, Jean Brumaire, dans le roman d'Yves Salgues, *Don Juan 40*, tente une expérience sadique sur Magda Fliegebel, qu'il attache et soumet par la contrainte. Mais, au bout du compte, ce sont ses larmes à lui qui coulent car il ne peut se résoudre à triompher du corps de la prostituée sans avoir, au préalable, gagné son cœur et son âme. Quant au héros de Pierre-Jean Rémy, il est pris de répulsion à l'écoute du récit du moine blasphémateur, aux accents profondément sadiens, et il finit par le tuer, dans un ultime élan de dégoût.

Cette distinction entre Don Juan et Sade est d'autant plus cruciale que le 20^{ème} siècle, en découvrant la psychopathologie, pourra être tenté, à nouveau, de rattacher le donjuanisme au sadisme, sous l'angle de la perversion. Or, cette approche fait courir au mythe le risque d'un détournement et d'une vulgarisation.

On peut dire, en somme, qu'entre le 18^{ème} et le 19^{ème} siècle, Don Juan est amené à croiser un certain nombre de figures, avec lesquelles il est tentant de le rapprocher. Ces rencontres infléchissent, à leur tour, plus ou moins durablement, la réception du mythe et expliquent que, selon les époques, les auteurs mettent en valeur certaines caractéristiques du héros, au détriment d'autres aspects du scénario mythique.

Cependant, il importe de se demander si le lien si étroit que l'on établit, de nos jours, entre Don Juan et les grands personnages de libertins du 18^{ème} siècle, serait aussi puissant et déterminant, dans l'évolution du mythe, sans le passage du héros par l'opéra de Mozart et Da Ponte. En effet, c'est le *Don Giovanni* qui consacre véritablement la représentation de Don Juan sous les traits d'un libertin, même si cette évolution avait été amorcée par Molière. De plus, l'influence de l'opéra, dans l'histoire et la réception du mythe, est telle qu'elle a presque contribué à faire de Don Juan un personnage que l'on ancre plus facilement dans le 18^{ème} siècle, siècle de Mozart mais aussi du libertinage, que dans le 17^{ème} siècle, qui lui a pourtant donné naissance². Enfin, la création de l'opéra est contemporaine de l'existence d'un libertin particulièrement célèbre et que l'imaginaire collectif a, de plus en plus, tendance à confondre, plus ou moins complètement, avec Don Juan : Casanova. Même s'il reste très incertain, le

¹ Ibid., p.823

² Sur toutes ces questions autour de la postérité de l'opéra de Mozart et la façon dont il a pu infléchir l'évolution et l'analyse du mythe de Don Juan, nous renvoyons au chapitre 2 (2/ Importance de Mozart au 20^{ème} siècle)

scénario d'une possible influence de l'existence de l'aventurier Vénitien sur le livret de Da Ponte, voire d'une rencontre et d'une collaboration entre les deux hommes, a pu se révéler séduisant et a peut-être aidé à renforcer cet amalgame entre les deux séducteurs¹.

En définitive, le 18^{ème} siècle semble être, à la fois, paradoxalement, l'époque d'une seconde cristallisation pour le mythe, grâce à l'opéra de Mozart, qui fonctionne comme une véritable renaissance pour un héros mythique qui s'essouffait, mais aussi l'occasion d'un nouveau risque d'affaiblissement pour le scénario donjuanesque. En effet, les amalgames entre Don Juan et toute une galerie de libertins historiques ou littéraires peuvent faire perdre de vue les spécificités du mythe.

Enfin, un questionnement sur l'évolution de la dimension religieuse, au sein du mythe de Don Juan, ne saurait faire l'économie d'un détour par la relecture romantique du scénario donjuanesque. Néanmoins, cette question ayant déjà été traitée plus haut², nous nous contenterons de rappeler que le 19^{ème} siècle oscille entre deux identifications possibles pour le héros mythique : le Diable et le Saint. Si la figure de Satan est présente dès la naissance du mythe, chez Tirso de Molina, elle prend une importance considérable chez les auteurs romantiques, sur lesquels elle exerce une véritable fascination. C'est autour de Satan que se rejoignent Don Juan et, par exemple, le dandy, comme nous venons de le voir, mais le Diable joue aussi un rôle central dans la rencontre, au 19^{ème} siècle, entre le mythe de Don Juan et celui de Faust. Les deux héros mythiques se retrouvent aussi autour d'une autre figure, également valorisée par le Romantisme : celle de Prométhée, dont la révolte incarne l'hybris, la démesure. Or, cette démesure se retrouve aussi dans la seconde alternative, offerte à Don Juan, par les auteurs romantiques : la sainteté. La relecture du mythe, à la lumière des éléments de la légende de Miguel de Mañara, conduit, en effet, Don Juan, vers le repentir, la rédemption et, dans certains cas, la sainteté. Souvent associée à une figure féminine, cette rédemption du héros infléchit considérablement le scénario donjuanesque. Il importe, désormais, de se demander comment les auteurs contemporains utilisent tout cet arrière-plan religieux du mythe et comment ils se situent dans l'évolution que nous venons de retracer : quels héritages et quelles influences décèle-t-on ? Quels sont les apports du 20^{ème} siècle autour de ces deux questions fondamentales que sont le libertinage et la religion, au sein du mythe de Don Juan ?

¹ Nous ne détaillons pas, ici, les rapports entre Casanova et le mythe de Don Juan, qui ont fait l'objet d'un développement dans le chapitre 1(3/ B/ Casanova : un autre concurrent historique de Don Juan).

² Sur ce sujet, nous renvoyons au chapitre 1 (3/ A/ Entre mythe, histoire et légende : rencontres de Don Juan avec Miguel de Mañara et Faust)

B) La dimension religieuse du mythe au 20^{ème} siècle.

Après l'engouement romantique pour la figure du pécheur repent et converti, dont la naissance se confond avec l'entrée de Miguel de Mañara dans le mythe de Don Juan, le 20^{ème} siècle adopte une position plus variée puisque certains auteurs vont reprendre cette idée d'une conversion spectaculaire et d'une lecture édifiante du mythe, tandis que d'autres vont revenir à l'idée première d'un héros endurci au péché et damné. Le point commun à ces deux démarches, qui nous invite d'ailleurs à les regrouper dans cette partie, est qu'elles ne nient pas le substrat religieux du mythe mais, au contraire, l'utilisent.

Nous pourrions parler, dans un premier temps, du *Don Juan* de Pierre-Jean Rémy qui présente un héros blasphémateur et pécheur endurci, dans la lignée de celui de Molière et surtout de Mozart mais qui le double d'autres figures de libertins, ce qui permet de décliner, sous différentes facettes, la question du libertinage et d'en mettre en évidence le rôle au sein du mythe de Don Juan. Puis nous nous intéresserons à une réécriture qui se situe, au contraire, davantage dans la lignée des versions romantiques et du Don Juan de Mañara, avec le roman *Saint Don Juan* de Joseph Delteil. Enfin, nous étudierons une version espagnole du mythe qui éclaire de façon particulièrement intéressante les rapports problématiques de Don Juan avec la religion et avec Dieu : celle de Gonzalo Torrente Ballester.

Le roman de Pierre-Jean Rémy ne laisse pas de côté la dimension religieuse du mythe et la question du péché. Le héros est bien un libertin qui, comme le « grand seigneur méchant homme » de Molière, aime à défier l'au-delà. L'intertextualité est d'ailleurs tout à fait explicite dans plusieurs épisodes. Don Juan se trouve dans une ville éprouvée par une terrible famine et rencontre une vieille mendicante à qui il promet de l'or pour s'acheter des rats bouillis, seule nourriture encore disponible dans toute la ville, à condition qu'elle offense Dieu et la Vierge au cœur même de la cathédrale qui leur est consacrée. Le dialogue entre les deux personnages est l'occasion de réécrire la scène du Pauvre du *Dom Juan* de Molière (acte III, scène 2) :

- « La réponse plut au mécréant, qui lui montra un louis qu'il avait pris dans sa bourse.
- Toi au moins tu mangeras à ma santé. (...)
- Pour un rat, Monseigneur, je ferai tout ce qu'il vous plaira !

Il la regarda : ridée, sale, fripée, elle était repoussante. Mais une idée avait traversé Don Juan.

- Et que ferais-tu, la belle, qui pût me plaire ? (...)

Puis, avant qu'elle ait eu le temps de revenir de sa surprise :

- Tu auras cette pièce et ton rat, si tu lèves bien haut tes jupes et me laisse examiner tes avantages...

La vieille portait déjà les mains à son cotillon gris de poussière ; mais Don Juan lui fit signe qu'il n'en avait pas fini.

- Puis si tu entres, ainsi mise, dans cette noble cathédrale et vas, toujours ainsi deshabillée, prier la Vierge au buisson ardent de te pardonner. (...)

- Je ne peux pas, Monseigneur !

- Tu en es sûre ?

Elle hésita.

-... Presque sûre, Monseigneur. Ce serait sacrilège.

- Et si tu priais pour mon salut, et non pour le tien ?

Cette fois, la pauvre fit une horrible grimace.

- Je crois bien que ce serait différent...

Pourquoi le cœur de Don Juan battit-il soudain si fort ?

- Alors, j'attends..., murmura-t-il dans un souffle. »¹

L'intertextualité est tout à fait explicite ici puisque le héros pousse la pauvre au blasphème ou au sacrilège. Mais chez Pierre-Jean Rémy le défi à Dieu et à la religion s'accompagne d'un plaisir ambigu et d'une forte connotation sexuelle, ce qui rend la scène peut-être encore plus scandaleuse. On le voit dans la question rhétorique qui marque l'irruption du narrateur au beau milieu de la scène : « Pourquoi le cœur de Don Juan battit-il soudain si fort ? »² et dans l'indication « dans un souffle »³ qui, à la manière d'une indication scénique, indique l'émoi du héros. Son trouble tient à la fois à l'acte qu'il vient d'imposer à la mendicante mais aussi au fait que cette cathédrale renferme une représentation de la Madone pour laquelle Don Juan ressent, dès son arrivée devant la cathédrale, une forte attirance :

« Si nous nous arrêtons un peu, suggéra Don Juan, le visage sombre. On m'a parlé d'un très beau tableau qui représente une madone entourée de flammes : elle est si bien perdue dans sa prière qu'on la dirait saisie d'une autre pâmoison. J'aimerais la voir avant que les gredins qui me poursuivent aient retrouvé notre trace. C'est une vierge au visage de femme comme je sais les aimer. »⁴

Cette description de la Madone montre bien une attirance sexuelle du séducteur qui constitue un blasphème supplémentaire. La comparaison entre l'extase religieuse de la Vierge et « une autre pâmoison »⁵, périphrase désignant la jouissance sexuelle, est en effet, irrévérencieuse. Le personnage, par ces propos sulfureux et les allusions à sa propre excitation

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.66

² Ibid., p. 66

³ Ibid., p. 66

⁴ Ibid., p. 64

⁵ Ibid., p. 64

sexuelle va beaucoup plus loin, dans la provocation, que le Dom Juan de Molière. La suite de la scène confirme bien la part de désir présente dans cette nouvelle offense du séducteur :

« Il demeura ainsi de longues minutes dans la nef déserte, retenant son souffle. On aurait dit qu'entre la vieille pour laquelle il n'avait pas un regard, cette vierge peinte par un artiste inconnu voilà trois siècles et le grand seigneur orgueilleux, il se déroulait une étrange cérémonie où le désir, mais la peur aussi, avaient leur place. »¹

La chute de l'épisode vient bien confirmer ce mélange de désir et de peur puisque la vieille en meurt de plaisir. Quant à Don Juan, il reprend, à la fin de la scène, son attitude d'indifférence et de mépris envers le sacré puisqu'il rabaisse la Vierge au rang de n'importe quelle femme, capable de ressentir du plaisir et de la jouissance :

« Il fit signe à Pédrille de la ramasser et leva une dernière fois les yeux sur la madone : son regard était bien celui d'une femme et son sourire, de plaisir. Alors Don Juan se retourna avec une sorte de juron.
- Tu ressembles bien à toutes les autres..., répéta-t-il. »²

Cette scène est donc une réécriture évidente de la scène du Pauvre mais elle se complique d'une forte dimension sexuelle et érotique, qui vient mêler la religion et le désir. Don Juan est bien ici un pécheur endurci, un blasphémateur mais s'il s'oppose à Dieu et le défie, on ne peut pas dire qu'il en nie explicitement l'existence et il semble même conserver une fascination pour certains symboles religieux.

Mais ce qui fait l'originalité du roman de Pierre-Jean Rémy est surtout la présence d'autres libertins qui se confient au séducteur, lui renvoyant un miroir de sa propre attitude, mais permettant aussi une prise de conscience des limites qu'il ne pourrait lui-même franchir et de certaines caractéristiques spécifiques, dans sa conception personnelle du libertinage. On a ainsi un procédé récurrent de mise en abyme, avec plusieurs récits dans le récit, faits par d'autres libertins qui se considèrent comme des frères ou des doubles de Don Juan. Ces épisodes, que nous étudierons en détails dans le chapitre 7, consacré au traitement romanesque du mythe et à l'utilisation narrative du motif du double, permettent de définir en creux les limites du libertinage donjuanesque et de voir que son goût de la transgression et du péché admet certaines limites.

Les confrontations successives avec ces figures ont également l'intérêt d'inscrire le héros de plain pied dans la problématique du libertinage. En effet, ces épisodes, au nombre de quatre, soulignent que Don Juan n'est pas, chez Pierre-Jean Rémy, un libertin dénué de toute conscience religieuse et qu'il est bien animé par l'idée d'une quête. Ainsi, il n'est pas un

¹ Ibid., p.67

² Ibid., p.67

simple débauché, un épicurien, à la manière du seigneur Sir John de Bancroft. Ce dernier, rencontré en premier par le héros, poursuit uniquement les plaisirs des sens, entouré de filles de joie, et meurt en pleine étreinte. Il renvoie à Don Juan un reflet dégradant de lui-même, dépourvu de grandeur et vieillissant. C'est surtout la vieillesse et la décrépitude physique qui font horreur au héros : « Voilà quarante années qu'il aurait dû mourir, murmura-t-il entre ses dents. La vieillesse est obscène, et sa mort est bien sale. »¹

Il insiste d'ailleurs sur l'incompatibilité entre cette fin repoussante et le destin donjuanesque puisqu'il déclare : « Je crois que je redoute plus encore la vieillesse que la mort. (...) Mais je ne crains pas la mort, et je ne serai jamais vieux. »² Cette déclaration est, à la fois, une prolepse qui annonce l'issue du roman mais aussi un rappel du scénario mythique qui impose une mort violente et anticipée du pécheur, ce qui n'empêchera pas d'autres auteurs contemporains d'exploiter cette voie d'une vieillesse de Don Juan...

La deuxième rencontre le met face à un personnage de « moine blasphémateur »³ qui se proclame d'emblée son frère. Cette fois-ci, la transgression, absente chez Sir John, est poussée à l'extrême. Don Juan ne se reconnaît que trop dans ce miroir mais sa réaction meurtrière face à ce double sadique montre qu'il ne peut se résoudre à franchir certaines bornes et qu'il est animé d'une forme de respect, aussi bien envers le sacré qu'envers les femmes. Sa recherche de la transgression s'accompagne donc d'un dégoût, d'une souffrance, comme s'il cherchait à aller au bout de ses propres limites mais ne pouvait supporter l'image que lui renverrait un double de lui-même, ayant déjà franchi ces mêmes limites : « Vois-tu, poursuivait le moine après le récit de mille infamies dont Don Juan se rendait compte avec dégoût qu'il aurait pu lui-même les commettre toutes. »⁴.

La dérive vers le sadisme est sous-jacente dans l'énumération que le narrateur propose, pour résumer le récit des crimes du moine :

« Viols, donc, déchirements, pucelages dérobés à des nonnes jusque devant les autels, ou volés à des enfants dans la chambre même d'une mère qui gît, séduite déjà, et encore gémissante, sur le même lit. »⁵

Par cette rencontre, Pierre-Jean Rémy établit une autre limite du libertinage donjuanesque et distingue le héros mythique d'autres figures dont il a pu être rapproché. La référence au marquis de Sade pourrait aussi se lire dans certains propos du troisième double qui croise le

¹ Ibid., p.82

² Ibid., p.80

³ Ibid., p.109

⁴ Ibid., p.109

⁵ Ibid., p.108

chemin du héros : le seigneur de Druyes. En effet, les deux personnages sont contemporains et sont tous deux nobles. De plus, le seigneur de Druyes détourne, tout comme Sade, les lois de la nature et les théories sur un état naturel de l'homme pour satisfaire ses désirs et ses perversions. Le servage dans lequel il maintient les femmes de son domaine, faisant d'elles des animaux, pourrait se retrouver chez certains des héros sadiens. Mais la ressemblance s'arrête là et c'est surtout le ridicule qui ressort de l'épisode. Don Juan conçoit d'ailleurs, à l'égard de son hôte un profond mépris : « Oui, certes, Druyes aimait les femmes, mais d'une manière que Don Juan jugeait profondément méprisable. »¹

Une dernière confrontation se révèle très intéressante pour éclairer les rapports de Don Juan au libertinage : celle du héros et du petit cercle parisien réuni, autour de la marquise de M. En effet, cette dernière rappelle fortement la marquise de Merteuil des *Liaisons dangereuses* et ses comparses le marquis de Q. et le comte de B. pourraient sans peine trouver leur place dans le roman de Laclos. Don Juan est donc confronté au libertinage, tel que le conçoit le 18^{ème} siècle, ce qui permet de mesurer, encore une fois, sa singularité et l'impossibilité de la confondre avec ces figures de libertins. Il affirme d'ailleurs lui-même sa supériorité sur eux puisqu'il refuse les avances de la marquise : « Mille regrets, Madame, mais ma seule grandeur au milieu de cette bassesse que vous m'avez si admirablement décrite est encore de vous répondre non. »² Plus grand, en cela, que Valmont, c'est bien Don Juan qui a le dernier mot sur son double féminin et le suicide de la marquise de M. consacre cette victoire, en accentuant le châtement que Laclos avait réservé à son héroïne :

« Il avança la main, elle tendit la gorge. Mais Don Juan, d'un seul geste, lui avait arraché son masque.

- Non ! hurla-t-elle.

Il était trop tard : le visage déformé par la rage et la terreur qu'elle montrait à Don Juan était celui, hideux, d'une vieille femme dont la petite vérole avait altéré tous les traits, et seuls les yeux vivaient encore au milieu de cette ruine pourrie. (...)

Puis elle vida le verre d'un seul trait. (...) et elle tomba d'un coup, foudroyée par le poison. »³

Don Juan reste déchiré entre une aspiration métaphysique et l'endurcissement au péché, jusqu'à la fin du roman, qui juxtapose la tentation de la conversion et le refus ultime du repentir. En effet, venu rendre visite à Frère Narcisse dans son monastère Don Juan est soumis à la tentation de se convertir et d'achever sa quête dans la maison de Dieu :

« Oui, ç'aurait été facile : prendre cette main qui s'offrait à lui- car le moine avait tendu une main vers lui-, garder cette robe qui l'habillait subitement si bien, et reposer le front sur un livre ou sur une épaule. »¹

¹ Ibid., p.164

² Ibid., p.225

³ Ibid., p.262-263

Paradoxalement, cet épisode de doute est assimilé, à la page suivante, à une « tentation diabolique », inversion qui semble suggérer que cette conversion irait à l'encontre de ce que doit être la destinée du séducteur, et qu'elle serait donc négative, contraire aux arrêts du Ciel. Le refus ultime du repentir intervient, quant à lui, peu après, alors que Don Juan est sur le point de mourir :

« Tu ne veux pas te repentir ? C'est ta dernière chance.
Mais Don Juan secoua la tête.
- Que je me repente, ici et maintenant ? Tu es fou, petit... »²

Cette dernière réplique renforce bien l'idée d'un destin auquel Don Juan est véritablement contraint de se plier, peut-être tout simplement parce qu'il a déjà été écrit par d'autres...

Par la place qu'il accorde à cette dimension religieuse et à la question de la transgression, du blasphème et de la quête, le roman reste ainsi relativement proche des enjeux originels du mythe mais l'originalité du traitement proposé montre, par ailleurs, que cette œuvre a tendance à moderniser la question du libertinage. En effet, à une époque où l'arrière-plan religieux n'est plus une donnée évidente et posée d'avance, il est normal de se retrouver face à un héros qui doute. Don Juan, ici, ne nie pas Dieu, il essaie de le défier mais, à travers ses actes sacrilèges, c'est plutôt lui-même qu'il tente d'éprouver, contrairement au défi purement gratuit du moine, qui le dégoûte tant. On est bien loin de la foi du héros de Tirso en la possibilité d'un repentir ultime ou de la sérénité et de l'effronterie avec laquelle le libertin de Molière s'inscrit contre les croyances de la religion et de la superstition populaires, défendues par Sganarelle.

On peut rapprocher le *Don Juan* de Pierre-Jean Rémy, qui présente un héros en quête et cherchant à repousser les limites de la transgression, d'une autre réécriture du mythe : celle de Gonzalo Torrente Ballester. En effet, dans ce roman, le héros, une fois qu'il a fait le choix du péché, cherche, lui aussi, à le pousser jusqu'à ses limites les plus extrêmes, mais sans cesser de s'interroger et de réfléchir. L'intérêt de cet exemple, au sein de notre réflexion, est qu'il s'attache à montrer précisément par quels chemins Don Juan est amené au libertinage, là où la plupart des auteurs prennent le libertinage du héros comme une donnée de base.

En effet, une des caractéristiques fondamentales du Don Juan de Torrente Ballester est sa piété initiale. Le récit de Leporello le présente d'emblée comme un bon chrétien et la conversation qu'il surprend entre son futur maître et un jésuite indique le désir du jeune

¹ Ibid., p.378

² Ibid., p.406

homme d'entrer dans les ordres. Rien ne prédispose donc, a priori, le gentilhomme à se jeter dans le péché. Sa jeunesse semble, au contraire, des plus rangées et contraste profondément avec les attentes liées au personnage de Don Juan :

« No puedo precisar si fue mi cristianismo lo que me apartó del pecado nocturno y tumultuoso, o si fue la idea que tenía de mí mismo y de que un hombre como yo no podía meterse en juergas como un pelanas. Jamás pisé una tasca salmantina, ni recibí de tapadillo a una prostituta, ni rondé rejas, ni anduve a cencerros tapados. Llegué a los veintitrés años virgen, y, lo que es más raro, sin que la presencia o la imagen de una mujer turbase mis entrañas y me hiciese apetecer la carne. »¹

On a ici une description de la jeunesse du héros qui est à l'opposé des modèles antérieurs, ce qui ne met que plus en valeur les facteurs qui vont engendrer le basculement du jeune homme dans le péché et le libertinage. Cette évolution est décrite en plusieurs étapes. La première étape est une expérience faite par le jeune héros, le soir de la mort de son père. Il a quitté, en fin d'après-midi, Séville, sur les conseils du Commandeur (qui est, dans cette œuvre, un ami intime du père de Don Juan et qui veut s'imposer comme un substitut de père pour ce dernier), pour passer les dernières heures de chaleur dans sa propriété des bords du Guadalquivir. Il va alors vivre, au bord de l'eau, une expérience sensorielle troublante et tout à fait inédite pour lui :

« Se me ocurrió desnudar el brazo y meterlo en el cauce. ¡Qué delicia el golpe contra mi piel y el ruidito en medio del rumor de las aguas anchas ! Me pregunté qué significaba aquello y por qué me hacía feliz, y no pude contestarme. Según la Teología, la felicidad es el estado del hombre en presencia de Dios ; pero allí no había más que mi brazo, y el agua, y el golpe continuado, y el ruidito. Bueno, estaba también la luna, que asomaba ya, y estaban el aire y las flores, pero en segundo término. »²

On peut noter ici les interrogations que soulève cette expérience, dans un esprit jusque là empreint de religiosité : Don Juan, pour s'expliquer ce qu'il ressent, se réfère, en effet, à la Théologie. Mais, pour la première fois, il en éprouve la faille, puisque le bonheur qu'il est en train de vivre ne correspond pas à la définition qu'on lui en a apprise. En faisant l'inventaire des éléments qui le rendent heureux, il fait bien la remarque que Dieu n'en fait pas partie, on a donc ici une première découverte du bonheur des sens, bonheur qui est ici source de trouble et

¹ « Il m'est impossible de préciser si c'est mon christianisme qui me tint éloigné du péché nocturne et tumultueux, ou l'intime conviction qu'un homme de ma condition ne pouvait pas se lancer dans la bamboche comme le premier bougre venu. Jamais je ne mis les pieds dans une taverne salmantine, jamais je ne reçus en cachette une prostituée, je ne fis ni les cent pas devant des grilles, ni rien en cachette. A vingt-trois ans j'étais toujours puceau et, ce qui est plus étonnant, la présence ou l'image d'une femme ne troubla jamais mes entrailles et ne me fit jamais désirer la chair. » Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.172, trad. française, p.166

² « L'idée me vint de dénuder mon bras et de le plonger dans le cours d'eau. Quel délice que ce coup contre ma peau et ce léger bruit au milieu de la rumeur du courant ! Je me demandai ce que tout cela signifiait et pourquoi cela me rendait heureux, mais je ne trouvai pas la réponse. Selon la théologie, le bonheur est l'état de l'homme en présence de Dieu ; mais là, il n'y avait que mon bras, et l'eau, et le coup répété, et le bruit léger. Certes, il y avait aussi la lune, qui se montrait déjà, et il y avait l'air et les fleurs, mais en arrière-plan. » Ibid., p.178, trad. française, p.171

de jouissance et dont Dieu est absent. Cette jouissance atteint son paroxysme un peu plus loin et les termes employés par Don Juan pour la décrire, s'ils soulignent bien l'ignorance dans laquelle se trouvait, jusqu'à présent, le héros, ne permettent pas de douter sur sa nature véritable : « Entonces, mi felicidad llegó a su colmo, y me recorrió el cuerpo una extraña sacudida. »¹

Mais ce premier éveil à la sensualité ne suffit pas à expliquer le changement brutal du héros en libertin, cherchant à défier Dieu de façon systématique. Le deuxième pas vers le libertinage est provoqué par le Commandeur, à qui Don Juan confie son trouble et qui s'empresse de l'utiliser dans son intérêt. Ce dernier prend, dans un premier temps, les allures d'un initiateur qui félicite le jeune homme de son entrée au sein de la communauté des hommes, comme on le note, tout d'abord, à sa réaction de joie : « ¡Mi querido Juanito ! ¿ Permites que te abrace ? ». Il s'empresse ensuite de rattacher l'expérience que vient de vivre le jeune homme à celle que tout homme, selon lui, éprouve et en fait une étape fondatrice de la masculinité :

« Lo que te ha sucedido junto al río me sucedió a mí hace bastante tiempo y le sucede a todo el mundo. Por lo que a ti respecta, demos gracias a Dios de que te haya sucedido a tiempo. Después de recibir las órdenes sagradas hubiera sido un desastre. »²

Le Commandeur dramatise ce que vient d'éprouver Don Juan pour en faire un obstacle désormais insurmontable à l'accomplissement de sa vocation religieuse. Les termes hyperboliques, comme celui de « désastre », s'ils cadrent tout à fait avec le côté théâtral et grandiloquent du personnage, montrent aussi son désir d'éveiller la curiosité du héros et de le pousser dans une voie très différente de celle qu'il était sur le point d'adopter. C'est également pour semer le trouble dans sa tête qu'il commence à lui donner des explications puis fait mine de s'interrompre, sous prétexte que cela n'est pas convenable le jour de la mort de son père. Il utilise donc une stratégie relevant de la prétérition pour amener Don Juan à assumer la suite des événements, alors que c'est, en réalité, lui qui a tout prémédité.

L'explication promise par le Commandeur débouche sur une première initiation de Don Juan au plaisir des sens, ce qui est relativement novateur, puisque celui que l'on a coutume de présenter comme l'archétype du séducteur fait, dans cette scène, figure de novice et se montre

¹« Alors mon bonheur atteignit son apogée et une étrange secousse parcourut mon corps. » Ibid., p. 178, trad. française, p.172

² « Ce qui t'est arrivé près de la rivière m'est arrivé aussi à moi, il y a assez longtemps, cela arrive à tout le monde. En ce qui te concerne, rendons grâce à Dieu que cela soit arrivé à temps. Après avoir reçu les ordres, c'eût été une catastrophe. » Ibid., p.179, trad. française, p.172

d'une naïveté comique envers la prostituée que le Commandeur lui a envoyée pour le déniaiser.

On peut noter cette tonalité comique dans les premières phrases échangées entre Don Juan et la prostituée :

- «-¿Qué sucede ?
- Yo soy lo que usted espera.
- ¡Ah sí! Las magras de jamón. Póngalas en cualquier parte. (...)
- ¿Desea algo ?
- Yo no. Usted. »¹

La modalité affirmative et le ton de certitude et de résignation de la prostituée contrastent avec les modalités interrogatives et exclamatives chez Don Juan, ce qui souligne bien son infériorité dans l'échange et sa naïveté comique. L'élan qui va finir par emporter Don Juan vers Mariana est comparé explicitement à la scène du bord de l'eau, citée précédemment. On peut y lire un triomphe de la nature et de l'instinct vital chez le jeune homme :

« Me subió una oleada de sangre, como un vértigo, y me dejé arrastrar. (...) Era como un deseo vehemente de unirme a ella ; más que unirme, de fundirme. Se repitió el anhelo de aquella tarde en el río (...) Esperaba perderme en ella, y, a través de ella, en el mundo de las cosas, de todo lo que aquella tarde había estado presente e incitante, el aire, la luna, el perfume de las flores, las músicas y la noche. Abrazándola, quería con mis brazos abarcarlo todo. (...) »²

Il est intéressant de remarquer ici à quel point, chez le personnage, l'union entre l'homme et la femme est rattachée à un désir de communion avec le monde. Ce désir de retrouver une unité perdue et de se fondre dans l'autre et, à travers lui, dans l'univers entier ne peut déboucher que sur l'insatisfaction et celle-ci sera une des causes du libertinage futur du héros. Or, Don Juan, dès sa découverte du plaisir charnel, a l'intuition que, pour lui, du moins, le plaisir sera lié à quelque chose de terrible et de tragique : le constat des limites de chaque être et l'impossibilité de totalement s'unir avec une autre personne est inacceptable pour lui et le condamne à une quête vouée à l'échec. Le héros fait d'ailleurs part de cette réflexion angoissée :

« Un relámpago de espanto me estremeció, porque nada de aquello había sido previsto, ni tampoco descrito de modo que la realidad entera del instante, con todo su terror, cupiera en las palabras.

¹ « - Qu'y-a-t-il ?

- Je suis ce que vous attendez.

- Ah, oui ! Le jambon. Posez-le où vous voudrez. » Ibid., p.183, trad. française, p.176

² « Je sentis un flot de sang, comme un vertige, monter en moi et je me laissai emporter. (...) C'était comme un désir véhément de m'unir à elle et, plus que de m'unir, de me fondre en elle. L'élan de l'après-midi au bord du fleuve se répéta comme se répéta (...) J'espérais me perdre en elle et, à travers elle, dans le monde des choses, de tout ce qui, cet après-midi là, avait été présent et obsédant, l'air, la lune, le parfum des fleurs, les musiques et la nuit. En l'étreignant, je voulais de mes bras tout étreindre (...) » Ibid., p.186, trad. française, p.178

No creo que haya en el mundo nada en que un hombre pueda poner más esperanza ni que le cauce decepción mayor. Porque nunca me he sentido más yo mismo, más encerrado en los límites de mi cuerpo, que en aquellos momentos culminantes. (...) El latigazo de placer nos había encerrado en nosotros mismos. »¹

Ce constat de l'impossibilité d'étendre les limites de son être pour les faire coïncider avec celles de la personne aimée va être chez Don Juan à la source d'un désenchantement violent qui va le conduire, pour la première fois de sa vie, à remettre en question l'œuvre de Dieu et donc à prononcer son premier blasphème. En cela, on peut affirmer que l'expérience dans l'auberge, avec la jeune prostituée, est déterminante pour expliquer la naissance du libertinage chez le Don Juan de Torrente Ballester. En effet, Don Juan présente, dans le discours qu'il tient à ses ancêtres, la faute qu'il a commise, en s'unissant avec une prostituée, comme une expérience motivée, à la base, par un désir religieux, quasi mystique, de s'unir avec Dieu, par l'entremise du corps de la femme. La référence à l'extase des mystiques est d'ailleurs explicite :

« Hay una eternidad a lo largo, a lo ancho, a lo alto ; pero tiene que haber otra, que sólo han conocido los místicos, como la prolongación infinita de un punto en el sentido de la profundidad (...) Un punto así fue el que vivió mi alma mientras mi pierna izquierda se balanceaba (...) y hubiera recorrido el camino desconocido del éxtasis si, en aquel momento no me hubiesen llamado. »²

La déception qui résulte du non assouvissement de ce désir d'union totale le conduit donc à critiquer l'œuvre de Dieu :

« Habría advertido cómo pasé del entusiasmo casi religioso, del deseo de hallar a Dios en el cuerpo de Mariana, a la decepción, a la soledad incommunicable del placer. Ahora me pregunto, delante de vosotros : ¿Por qué hizo hermosa la carne y atractiva, y dijo luego que la carne es pecado ? Se lo pregunto a Dios. Y me atrevo a decirle que está mal hecho. »³

¹ « un éclair d'épouvante me fit frémir, parce que rien de tout cela n'avait été prévu, rien n'avait été décrit non plus pour que tint dans les mots l'entière réalité de l'instant, avec tout ce qu'elle avait d'effrayant. Je ne crois pas qu'il y ait une chose au monde dans laquelle l'homme mette plus d'espoir et qui lui cause une plus grande déception. Parce que jamais je ne me suis senti plus moi-même, plus enfermé dans les limites de mon corps, qu'en ces moments suprêmes. (...) Le coup de fouet du plaisir nous avait enfermés en nous-mêmes. » Ibid., p.186-187, trad. française, p.179

² « Il y a une éternité en longueur, en largeur et en hauteur, mais il doit y en avoir une autre, que seuls les mystiques ont connue, qui est comme le prolongement infini d'un point dans le sens de la profondeur (...) C'est un point semblable que connut mon âme pendant que ma jambe gauche se balançait (...) et j'aurais parcouru le chemin inconnu de l'extase si, à ce moment précis, on ne m'avait appelé. » Ibid., p.188, trad. française, p.180-181

³ « Vous auriez remarqué que je suis passé de l'enthousiasme presque religieux, du désir de parler à Dieu à travers le corps de Mariana, à la déception, à la solitude incommunicable du plaisir. Maintenant je me demande devant vous : pourquoi Dieu ne fit-il pas les choses autrement ? Pourquoi fit-il la chair belle et attirante pour dire ensuite que la chair est péché ? Je le demande à Dieu. Et j'ose Lui dire que c'est mal fait. » Ibid., p.201, trad. française, p.192

On note ici l'évolution qui s'est opérée chez le héros qui, la veille, interrogeait la Théologie pour comprendre son émoi et qui, désormais, exprime son indignation à l'égard du Créateur. On peut donc dire que chez ce Don Juan la première expérience sexuelle est un des éléments déclencheurs du libertinage.

Mais il y a une deuxième étape déterminante dans la rupture entre Don Juan et Dieu. Celle-ci revêt une connotation fantastique, puisque l'hypothèse du songe est présente sans être totalement avérée : « Encontré mi cuerpo donde lo había dejado : dormido, apoyada la cabeza en la pared, la pierna quieta. (...) Y el recuerdo de lo que acababa de pasar me parecía el recuerdo de un sueño. »¹ Dans tous les cas, cette expérience prend une valeur hautement symbolique, puisque Don Juan comparait devant le conseil rassemblée de ses ancêtres, qui lui demandent de respecter leur code d'honneur en tuant le Commandeur qui s'est joué de lui. Mais pour le jeune homme se plier à ce code de l'honneur entraîne une rupture avec la loi divine, qui ne permet en aucun cas de se réconcilier avec Dieu, car, selon lui, le repentir n'est qu'hypocrisie. Le choix de Don Juan, dans ce passage, est donc fondamental puisqu'il va déterminer toute sa destinée future. On retrouve cette idée d'un conflit radical entre deux ordres de valeurs dans plusieurs passages du roman. Ainsi, il existe, par exemple, deux sortes de péché : le péché envers Dieu et le péché envers les ancêtres :

« Te hemos traído aquí, efectivamente, por tu pecado, pero no en tanto fue pecado contra Dios, que en eso no solemos meternos, sino a causa de ciertas circunstancias que lo convierten en pecado contra nosotros. »²

Pour le jeune Juan Tenorio, le code des ancêtres est encore plus redoutable que la loi divine : « tenía su cólera por más temible que la de Dios. Dios se limita a enviar al infierno a los pecadores, pero la cólera de los Tenorios muertos produce dehonora. »³

Or, les deux ordres de valeur entrent ici en conflit, comme le souligne le jeune homme devant ses ancêtres intransigeants :

« El abogado me interrumpió.

- No es necesario. Nuestra ley no es ley de Dios, sino de sangre. Es ley mundana.

- Sin embargo, somos cristianos. Yo, al menos, lo soy aún. Y como nunca pensé que la ley de Dios y la mía pudieran entrar en colisión...Porque, si mato al Comendador, cometo pecado de homicidio. »¹

¹ « Je retrouvai mon corps là où je l'avais laissé : endormi, la tête appuyée sur le mur, la jambe immobile. (...) Et le souvenir de ce que je venais de vivre me semblait le souvenir d'un songe. » Ibid., p.203, trad. française, p.194

² « Nous t'avons effectivement amené ici à cause de ton péché, pas en tant que péché contre Dieu, car nous n'avons pas pour habitude de nous mêler de ces choses, mais parce que certaines circonstances en font un péché contre nous. » Ibid., p.193, trad. française, p.185

³ « Et je considérais leur colère comme plus redoutable que celle de Dieu. Dieu se borne à envoyer les pécheurs en enfer, mais la colère des Tenorio morts provoque le déshonneur. » Ibid., p.190, trad. française, p.182

Il est intéressant de relever l'adverbe « aún », qui suggère que la foi de Don Juan dans le christianisme pourrait être ultérieurement remise en cause, produisant, ainsi, un effet d'anticipation.

On a donc bien ici une première idée du conflit qui se déclenche chez Don Juan et qui va inévitablement le conduire à renoncer à l'une ou l'autre de ces deux lois. Ce choix est d'autant plus incontournable que Don Juan est présenté, dans le roman, comme quelqu'un de radical et d'intransigeant, il est excessif dans ses décisions et ne tolère ni le compromis ni l'hypocrisie, ce qui peut contraster avec certaines représentations du personnage, dans d'autres versions du mythe. Ce trait de caractère le conduit à rejeter radicalement l'idée de tout repentir : « Por lo tanto, no puedo cometer un homicidio con el propósito de arrepentirme luego. Sería un as en la manga ? »² Si Don Juan ne recule pas devant l'idée d'entrer en conflit avec Dieu et de s'éloigner de la loi divine, on peut cependant noter qu'il désire un affrontement loyal et ne désire, en aucun cas, duper son adversaire. L'alternative qui s'offre au jeune homme est, selon lui, on ne peut plus radicale : Dieu a programmé l'affront que lui a fait subir Don Gonzalo, il a donc deux possibilités : pardonner et dédier sa vie à des occupations saintes (pénitence, expiation) ou se venger et, dans ce cas, entrer définitivement en guerre contre le Seigneur et consacrer sa vie au péché. Comme le prévoit le scénario mythique, Don Juan choisit rapidement la seconde possibilité et on peut voir, encore une fois, son côté excessif, dans la manière dont il aborde l'affrontement, désormais inévitable, avec Dieu. On peut, par exemple, relever la métaphore guerrière : « Como las guerras de ahora no me gustan, voy a inventar la mía propia y a dedicarme a ella. Si tienes algún consejo bélico que dar-me. »³

Don Juan semble ici à la recherche d'une nouvelle forme d'héroïsme, pour être à la hauteur des hauts faits d'armes de ses ancêtres, impossible à égaler à l'époque où il vit. Or, le choix de cette forme d'héroïsme semble devoir isoler Don Juan de ses semblables, comme s'il s'agissait d'un destin d'exception, sur le chemin duquel les autres hommes, excepté Leporello, et nous aurons l'occasion de revenir sur son rôle dans le roman, ne peuvent le

¹ « L'avocat m'interrompt :

- C'est inutile. Notre loi n'est pas la loi de Dieu, mais celle du sang. C'est une loi du monde.

- Pourtant, nous sommes chrétiens. Moi, du moins, je le suis encore. Et je n'ai jamais pensé que la loi de Dieu et la mienne puissent entrer en conflit... Parce que, si je tue le Commandeur, je commets le péché d'homicide. »

Ibid., p.196, trad. française, p.188

² « C'est pourquoi je ne puis commettre un homicide avec l'intention de me repentir aussitôt. Ce serait une hypocrisie inutile, une supercherie. Qui serait assez bête pour jouer une partie avec Dieu en gardant un as dans la manche ? » Ibid., p.197, trad. française, p.189

³ « Comme les guerres de maintenant ne me plaisent pas, je vais inventer la mienne propre et m'y consacrer. Si tu as quelque conseil tactique à me donner... » Ibid., p.202, trad. française, p.184

suivre : « Las gentes de mi clase no me entenderían, y el Comendador fingiría escandalizarse. Además presiento que voy a separarme de ellos, que me quedará sólo para siempre, sin más compañía que tú. »¹ Cet isolement est dû au fait que, selon Don Juan « Hay pecados de los que la gente se aparta como de los leprosos. Fingen asustarse, pero la verdad es que se sienten acusados. »²

L'effroi provoqué par le péché serait donc lié au fait qu'il dénonce, au fond, les vices des autres hommes, il est un révélateur de leur propres péchés, il démasque la bonne conscience derrière laquelle ils ont l'habitude de s'abriter. Mais un autre élément intéressant est l'emploi récurrent d'une expression, tout au long de l'œuvre et qui est même mise en valeur par l'emploi de l'italique : « No estoy en pecado ; *soy pecado*. »³ La variation entre « estar » et « ser » est fondamentale. En effet, l'expression habituelle serait « estar en pecado », le péché étant un état passager, lié à des actions et auquel on peut mettre fin, par exemple grâce au repentir et à la confession. Mais en employant le verbe « ser » Don Juan transforme le péché en essence de son être, en caractéristique définitoire de l'existence qu'il s'est désormais choisie : il « est péché », son être entier se résume donc désormais entièrement dans ce conflit avec Dieu.

Mais il y a un autre aspect important du libertinage de Don Juan : son désir de rester indépendant et libre. Le choix du péché doit résulter de la liberté de décision du pécheur et non d'une quelconque influence de Satan. En effet, Don Juan réalise avec angoisse qu'en s'éloignant de la voie de Dieu, il risque d'être récupéré par le Diable, et c'est ce qu'il ne peut se résoudre à admettre :

« Se me ocurrió que, el apartarme de Dios, caía de la parte del demonio, y esto me inquietó. Jamás he sentido por Satanás la menor simpatía. Lo encuentro innoble y sucio. Me repugna, sobre todo, su falsedad. »⁴

Le défaut que Don Juan reproche à Satan est sa fausseté, ce qui reprend le passage que nous avons analysé sur le refus du repentir et de l'hypocrisie. Les deux adjectifs « innoble » et « sucio » montrent l'exigence et la noblesse de Don Juan, même dans le péché. Don Juan reste un grand seigneur soucieux d'honneur, et ce même dans le vice, on pourrait presque le

¹ « Les gens de mon rang ne me comprendraient pas, et le Commandeur ferait semblant de se scandaliser. Je pressens, en outre, que je vais me séparer d'eux, que je resterai seul pour toujours, sans autre compagnie que la tienne. » Ibid., p.205, trad. française, p.186

² « Il est des pécheurs dont les gens s'écartent comme s'ils avaient la lèpre. Ils font semblant d'être effrayés, mais la vérité c'est qu'ils se sentent mis en accusation. » Ibid., p.205, trad. française, p.186

³ « Je ne suis pas en état de péché ; *je suis le péché*. » Ibid., p.218, trad. française, p.196

⁴ « Il me vint à l'esprit qu'en m'écartant de Dieu, je tombais du côté du démon, ce qui m'inquiéta. Je n'ai jamais ressenti pour Satan la moindre sympathie. Je le trouve ignoble et sale. Sa fausseté, surtout, me répugne. » Ibid., p.207, trad. française, p.198

qualifier d'intégriste du péché. Cet adjectif « innoble » est d'ailleurs aussi employé pour qualifier la nature humaine qui n'ose pas pécher face à face avec Dieu et le défier bravement :

« Lo humano es lo innoble. Negar a Dios para pecar tranquilamente, o disfrazar el pecado de virtud. Dios debe sentir asco de los pecadores. Pero yo me atreveré a pecar cara a cara, a sostener el pecado, a saber lo que me juego. Sé que al final seré vencido, y acepto la derrota ; pero hasta entonces, pecaré con orgullo de soldado victorioso. »¹

Cette citation met sur le même plan l'hypocrisie et l'athéisme, comme des attitudes de lâches face au péché. Don Juan est l'homme du défi, il préfère accepter d'avance la défaite que de renoncer à la lutte et faire preuve de lâcheté. Il va donc vouloir se frayer une troisième voie, un passage menant au péché et ce sans l'intervention de Satan ni de Dieu, une voie « d'indépendance », comme il la qualifie lui-même.

L'importance de cette liberté de Don Juan dans le péché est mentionnée à plusieurs reprises dans le roman. On a ainsi la description d'un combat métaphorique entre Dieu et Satan, combat dont l'enjeu est la liberté du pécheur :

« Dios y el Diablo empezaban su acoso. Ni violenta ni dramáticamente, sino como escarmuza previa, algo así como advertencia de que estaban allí, de que no me habían olvidado, de que mi libertad no iba a ser cosa de juego. »²

Don Juan désire faire le mal à sa manière et, en aucun cas, ne devoir ses péchés à l'influence de Satan : « Que yo estoy intentando hacer el mal a mi manera, es decir, sin que intervenga el diablo, e incluso contra su voluntad. »³

Il refuse surtout le « péché médiocre » (« pecado mediocre »⁴) qui conduit en Enfer sans grandeur ni gloire et qui, selon lui, caractérise l'intervention du Diable. Mais le héros veut éviter avec tout autant de soin de retomber dans les bras de Dieu. Il se rend ainsi compte avec effroi que Mariana est un instrument de Dieu pour le remettre dans le droit chemin : « Jamás hubiera pensado que Mariana fuese su trampa para aniquilar mi libertad. Si yo viviera toda la

¹ « C'est humain, mais pas noble. Nier Dieu pour pécher tranquillement ou déguiser le péché en vertu. Dieu doit être dégoûté des pécheurs. Mais j'oserai pécher à sa face, soutenir le péché, savoir ce que je joue. Je sais qu'à la fin je serai vaincu, et j'accepte la défaite ; mais jusque là, je pécherai avec l'orgueil d'un soldat victorieux. » Ibid., p.267, trad. française, p.254

² « Dieu et le diable commençaient leur poursuite. Ni violente, ni dramatique, plutôt comme une escarmouche préalable, comme pour me prévenir qu'ils étaient là, qu'ils ne m'avaient pas oublié, que ma liberté n'allait pas être une affaire de jeu. » Ibid., p.221, trad. française, p.211

³ « J'essaie de faire le mal à ma manière, sans que le diable intervienne et même contre sa volonté. » Ibid., p.247, trad. française, p.236

⁴ « le péché médiocre » Ibid., p.254, trad. française, p.242

vida con esta mujer, llegaría a santo. A su lado no es posible el mal. »¹ Cela suscite d'ailleurs l'ironie de Leporello qui se moque de « San Juan Tenorio y Santa Mariana Arrepentida ». Mais pour Don Juan l'enjeu est des plus sérieux : il réinterprète la prophétie « Celui qui voudra se perdre, se sauvera » en l'adaptant à son propre parcours. En effet, Don Juan s'est trouvé et cela l'a conduit à choisir la voie du péché, or, il ne veut se perdre lui-même, ce qui, dans sa logique, le place dans l'impossibilité de se sauver un jour : « Si sigo a Cristo, tengo que renunciar a mi propia ley. »²

L'épisode dans lequel le maître et le valet jouent à pile ou face pour déterminer le destin et la vie du héros a une forte valeur symbolique : la pièce refuse de trancher, ce qui souligne la liberté de Don Juan et le pousse à choisir d'autant plus délibérément le péché : « ante esta prueba de mi libertad, y por dejar quedar bien a Dios, elijo desde ahora el pecado. »³

Don Juan est bien l'homme de l'excès, faute de devenir un pécheur impénitent, il n'aurait pu être qu'un saint. C'est même, par un renversement des plus originaux, le Commandeur qui est à l'origine de cette dérive vers le péché et le mal, comme Don Juan le lui fait remarquer : « Pienso que, si no le hubiera encontrado, acabaría en santo. »⁴ Il n'admet, en aucun cas, la demi mesure, ni en bien, ni en mal.

Le roman de Gonzalo Torrente Ballester est donc intéressant en ce qu'il retrace bien l'itinéraire qui conduit le héros vers le libertinage et montre, surtout, que ce choix du libertinage n'a tenu qu'à très peu de choses : le personnage mythique aurait pu être un modèle de sainteté, au lieu d'être le représentant type du libertin et du pécheur. Dans tous les cas, Don Juan ne peut se désintéresser de la question religieuse, ce qui lui vaut une remarque de Leporello, qui le compare à une religieuse carmélite.⁵ Il est évident ici que le libertinage est lié à une importance fondamentale de la religion.

Le libertinage se joue, avant tout, chez l'auteur espagnol, dans la confrontation avec Dieu : les femmes ne sont là qu'en second plan, elles ne sont pas, en elles mêmes, un but pour le héros. Ce sont plutôt elles qui sont fascinées par lui et vont devenir un instrument de sa vengeance contre Dieu :

« -Me da igual a dónde lleve el camino, porque en él encontraré mujeres.
-¿Le ha tomado el gusto ?

¹ « Jamais je n'aurais pensé que Mariana soit le piège qu'il me tendrait pour annihiler ma liberté. Si je passais toute ma vie avec cette femme, je deviendrais un saint. » Ibid., p.263, trad. française, p.250

² « Si je suis le Christ, je dois renoncer à ma propre loi. » Ibid., p.265, trad. française, p.253.

³ « Devant cette preuve de ma liberté, et pour laisser à Dieu le beau rôle, dès cet instant même je choisis le péché. » Ibid., p.266, trad. française, p.254

⁴ « si je ne vous avais pas rencontré, je serais devenu un saint. » Ibid., p.211, trad. française, p.202

⁵ Ibid., p.291

-Es algo más complejo. Las he elegido como instrumentos de mi enemistad con Dios. »¹

Ce rôle des femmes, Don Juan le découvre principalement lors de sa rencontre avec Doña Sol. L'étreinte amoureuse le renvoie, en effet, une nouvelle fois, à son combat contre Dieu, puisque la femme du Commandeur lui témoigne un amour mystique qui l'assimile à Dieu et au Messie.² Or, en découvrant ce pouvoir qu'il a sur les femmes, le héros entrevoit une possibilité de voler à Dieu ce qui, normalement, lui appartient et de rivaliser avec lui :

« Porque lo que descubrí fue que Doña Sol no exageraba, que verdaderamente había sustituido a Dios por mí, y que sinceramente deseaba que Dios no existiese para ser enteramente mía. O sea, que en mí existía una posibilidad de rivalizar con el Señor. »³

Mais cette opportunité de se venger de Dieu n'est peut-être qu'illusoire : au final, Don Juan fait redécouvrir Dieu à Doña Sol au lieu de s'y substituer totalement, ce qui ne peut que blesser profondément l'orgueil du héros : « estaba derribando mi orgullo, y que, en lo que me descubría, me revelaba que Dios me había tomado el pelo. »⁴

Le libertinage, chez Gonzalo Torrente Ballester, apparaît, en définitive, comme une posture volontaire du héros qui se force à choisir systématiquement le péché et l'affrontement avec Dieu. L'identification de Don Juan avec un libertin ne va donc pas de soi et c'est, à ce titre, que l'on peut dire qu'il ne s'agit uniquement que d'une figure ajoutée progressivement au scénario mythique.

Un dernier épisode intéressant dans la naissance du libertinage donjuanesque, telle que la retrace le roman espagnol, est la rencontre avec Don Miguel de Mañara. En effet, cette confrontation permet de réunir le scénario mythique, tel qu'il a été instauré par Tirso de Molina, et la légende mañaresque qui, comme nous l'avons vu au chapitre 1, a infléchi l'évolution du mythe de Don Juan, notamment au niveau de la présence du surnaturel et de la problématique religieuse. En racontant un épisode célèbre de sa légende macabre, le personnage nous fait entrevoir une autre possibilité : celle du repentir du héros, possibilité que Gonzalo Torrente Ballester ne retient pas mais qui est, néanmoins, présente dans la mémoire du lecteur contemporain, qui a gardé à l'esprit les dérives romantiques du mythe.

¹ « Peu m'importe où conduira le chemin puisque j'y trouverai des femmes.

- Vous y avez pris goût ?

- C'est quelque chose de plus complexe. Je les ai choisies comme instrument de mon inimitié avec Dieu. » Ibid., p.292, trad. française, p.277

² Ibid., p.235

³ « Car, ce que je découvris, ce fut que Doña Sol n'exagérait pas, qu'elle m'avait réellement mis à la place de Dieu, et que sincèrement elle désirait que Dieu n'existât pas pour être entièrement à moi. C'est-à-dire qu'il existait en moi une possibilité de rivaliser avec le Seigneur. » Ibid., p.236, trad. française, p.225

⁴ « elle jetait à bas mon orgueil et que, dans ce qu'elle me découvrait, elle me révélait que Dieu s'était payé ma tête. » Ibid., p.239, trad. française, p.228

On a ainsi pu voir que la naissance du libertinage de Don Juan fait l'objet d'un traitement très détaillé dans ce roman, qui nous présente, de façon précise, l'évolution psychologique du héros, de l'innocence et de la pureté vers l'abandon au péché. Pourtant, un doute subsiste : le rôle de Leporello dans la damnation du héros.

En effet, au début du chapitre 3, se pose la question de l'influence de Leporello sur le destin de son maître. Celui-ci apparaît dans le roman comme un démon, envoyé auprès de certaines personnes pour les livrer à Satan, ce qui enlèverait la liberté tant revendiquée par Don Juan, et introduirait dans son destin un déterminisme fort : « La presencia de un diablo en la historia de Don Juan le quita originalidad, la hace parecer demasiado a la historia de Fausto. »¹ Le héros est-il donc, au bout du compte, manipulé par le Diable ou n'est-il qu'un instrument dans les mains de Dieu ? Parvient-il, au contraire, à choisir librement la voie du péché ? L'intérêt de la version de Torrente Ballester réside aussi dans cette incertitude et dans cette complexité.

L'endurcissement au péché caractérise donc les héros de Pierre-Jean Rémy et de Gonzalo Torrente Ballester. Au contraire, Joseph Delteil choisit de développer la deuxième option, fort prisée à l'époque romantique : celle de la conversion spectaculaire du héros et de son rachat. Son roman, *Saint Don Juan*, accorde, comme son titre le laisse supposer, une place importante à la question religieuse. L'épilogue de l'œuvre est reprise de la légende de Miguel de Mañara, qui, comme nous l'avons évoqué, s'est superposée à celle de Don Juan Tenorio et a introduit le motif du rachat du pécheur au sein du mythe :

« Il repose dans l'église de la Caridad- Deus charitas est- à Séville. Sur la dalle, on lit cette épitaphe :

« Ici gisent les os et les cendres
Du pire homme qui fût au monde
DON JUAN MANARA
Chevalier de l'ordre de Calatrava,
Provincial de la Sainte-Confrérie
De la Cité de Séville
Frère Majeur
De la Sainte Charité.
Grand zéléateur
De l'honneur de Dieu
Il est mort
En odeur de sainteté. »

Un dossier avait été constitué pour la canonisation de Don Juan. Napoléon l'enleva. Il se trouve actuellement à la Bibliothèque nationale, où il forme deux volumes in-folio. »²

¹ « La présence d'un diable dans l'histoire de Don Juan lui enlève de son originalité, elle la fait trop ressembler à l'histoire de Faust. » Ibid., p.109, trad. Française, p.105

² Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.459

On a, dans cette épitaphe, l'idée d'une mort édifiante, « en odeur de sainteté » et d'une entreprise de béatification. Le dernier chapitre du roman, intitulé justement « odeur de sainteté », est d'ailleurs tout entier consacré au récit du repentir, de l'expiation du pécheur : on est bien dans le cas d'une conversion spectaculaire, comme les écrivains romantiques ont souvent voulu en ajouter une au scénario donjuanesque. Cette conversion est liée à une figure féminine rédemptrice, comme c'est le cas chez nombre de ces auteurs, mais il y a, chez Joseph Delteil, une variation intéressante. C'est bien en se rendant à un rendez-vous avec la fille du Commandeur qu'il a tué que Don Juan est touché par la grâce. On a donc une reprise apparente, à travers le personnage de Thérèse, de l'interprétation romantique du personnage de Doña Anna, dont l'amour rédempteur sauve le meurtrier de son père. Pourtant une modification intervient, conférant à cette conversion une dimension plus surnaturelle. Déjà sur le chemin de la chapelle de Notre-Dame de Marceille où Thérèse a donné rendez-vous à Don Juan, celui-ci assiste à une apparition céleste : celle d'un ange :

« Alors le bel ange, le fidèle ange gardien, comme s'il en avait assez vu, assez ouï, dans un coup de sifflet plus jovial et plus symbolique que les autres, disparut en un clin d'œil parmi les saules bleuâtres en fredonnant :

- Erreur, erreur, fol appreni, erreur d'écriture et de reste ! Thérèse est morte, Don Juan, elle est morte ce matin... »¹

Mais c'est dans la chapelle que s'accomplit réellement le miracle de la conversion, lorsque Don Juan réalise qu'en effet Thérèse ne viendra pas :

« Alors Don Juan comprit. Il comprit que la lettre mystérieuse n'était qu'un stratagème de la Vierge pour le ramener au bercail. Voici qu'au rendez-vous de Marceille, au lieu de Thérèse, il trouvait Marie. Au lieu de la terre, il trouvait le ciel. »²

Cette conversion est préparée dans les chapitres précédents et mise en relation avec l'autre grande manifestation surnaturelle du mythe : le retour du Mort. La scène avec la statue est explicitement associée au moment crucial du repentir et convoque toutes les attentes liées au dénouement traditionnel du mythe. Le héros y apparaît, conformément à la tradition, prêt à affronter son destin et à tenir tête au Mort :

« Alors, la sinistre raillerie fit place chez Don Juan à la juste colère, à l'humain courage. Il sentit soudain la majesté de l'heure, et qu'il se trouvait face à face avec l'Adversaire digne de lui. Il comprit que sur la scène de son âme allait commencer le débat capital, celui qui engage l'éternité. Il y a dans chaque vie *l'instant de la grâce*, où l'on ne sait quel avocat de Dieu oppose à l'argumentation diabolique les instances de la vertu, et contre les tentations du grand Rhéteur provoque enfin *la tentation de la Vérité*. Don Juan répondit :

¹ Ibid., p.448

² Ibid., p.451

- La sagesse ? Je l'ai en naissant laissée au ventre de ma mère, où elle se trouve fort bien. Je n'ai souci que d'extrémité.
- Il y en a deux, Don Juan ; et contradictoires...
La gauche et la droite... »¹

Ce passage est intéressant car il n'assimile pas le retour de la statue avec le châtement mais avec « l'instant de la grâce », c'est-à-dire l'ultime possibilité, pour Don Juan, de se repentir et de se sauver. Le héros est ainsi aux proies à un conflit entre le chemin de Dieu et la tentation du Diable, il n'est pas, d'emblée, voué à la damnation et à l'Enfer. De même, son ultime choix, celui de l'extrémité, exclut le milieu mais ne penche pas obligatoirement du côté du Mal. Don Juan apparaît juste comme un héros de l'excès qui peut aussi bien tomber dans un repentir extrême que dans une damnation sans retour. Le retour du Mort est donc, chez Joseph Delteil, connoté positivement puisque le narrateur le qualifie, au début du chapitre suivant, de « phénomène providentiel, dramatique mise en scène de sa conscience. »² Le champ lexical du théâtre est important ici puisqu'il permet de transcrire de façon imagée la lutte entre le diabolique et le divin qui se fait chez le héros. Le tableau est donc beaucoup moins sombre que dans le scénario mythique puisque l'avertissement du Ciel comporte la possibilité d'une salvation :

« Il y a une heure où l'homme a son plein de mal ; une heure où les scrupules et les remords jusqu'alors refoulés, envahissent de toutes parts le théâtre sensible de l'âme et y éclatent en apostrophes. Suprême avertissement du ciel, car s'il y a le Démon de Midi, il y a le Dieu de Midi... »³

Ainsi, l'avertissement du Ciel est vu, dans le roman, comme un dernier affrontement entre le Ciel et l'Enfer, la conscience de l'homme a le pouvoir de s'élever contre le péché et Dieu se donne la peine de racheter le pécheur au lieu de tout de suite le damner. Cette dualité entre Démon de Midi et Dieu de Midi est bien traduite par deux scènes surnaturelles visant à fixer le destin du héros. La première n'est qu'un avertissement qui ébranle le pécheur mais ne le convertit pas car elle repose, aux dires du narrateur, sur un mécanisme qui ne fonctionne pas avec Don Juan : « L'Homme de Marbre cependant avait commis une grosse erreur de tactique. On ne prend pas Don Juan par la peur. »⁴

La conversion par la peur ne fonctionne pas chez le héros de Joseph Delteil, et elle ne fonctionne d'ailleurs, pour ainsi dire, chez aucun Don Juan. En revanche, la conversion par l'amour peut ramener le pécheur vers Dieu. La lettre de Thérèse est vue comme un élément

¹ Ibid., p.424

² Ibid., p.435

³ Ibid., p.435

⁴ Ibid., p.435

déclencheur de la grâce : « Il se mit en route emparadisé. Il chantait sans rime ni raison. Il se sentait disponible, prêt aux pires joies, à tous les coups de théâtre de la grâce. »¹

Il y a pourtant un paradoxe ici, d'ailleurs souligné par l'oxymore « pires joies ». En effet, la possession de Thérèse n'est qu'un péché de plus et même un double péché puisqu'elle est la fille du Mort et qu'elle est, depuis son entrée au couvent, l'épouse du Seigneur. Don Juan apparaît ici explicitement comme « l'adultère sacré », celui qui enlève une femme destinée à Dieu, ce qui est une des plus grandes offenses du libertin :

« Thérèse lui apparaissait de plus en plus comme le centre et le nœud de sa vie ; la pomme de son paradis terrestre ; plus encore, une espèce d'enjeu entre Dieu et lui. Comme si Dieu lui-même était le rival de Don Juan... »²

L'ambiguïté est tout à fait nette et encore accentuée par la métaphore de la pomme, qui est la pomme du péché originel. Pourtant l'expression « coup de théâtre de la grâce » fonctionne comme une prolepse puisque, justement, c'est bien derrière un ultime péché de la chair que se trouve en fait la rédemption. Et c'est bien le sens de la phrase suivante :

« De *l'odor di femina* à l'odeur de sainteté, il suffit d'un anneau. La Vierge est l'anneau de la Terre, Don Juan est l'enfant de Marie. Don Juan est le fiancé de Marie. A Marie de le sauver... Perdu par les femmes, sauvé par la Femme. »³

Cette idée que le libertinage de Don Juan n'est pas un crime qui justifie sa damnation est expliquée de façon explicite dans le passage qui suit l'intervention de la statue du Commandeur et qui établit une comparaison entre Don Juan et Lucifer. Celle-ci s'établit sur une distinction entre deux composantes de l'homme : la peau et l'esprit. Or Don Juan est, selon Joseph Delteil, coupable par la peau, son seul libertinage est sensuel, et non moral, contrairement à Lucifer qui lui a pêché par l'esprit. Le personnage ne partage pas, dans ce roman, le scepticisme des esprits forts, comme, par exemple, le héros de Molière :

« C'est un sensible tout simplement, un ultra-sensible, et voilà tout le malentendu entre Don Juan et Dieu. Tout homme a deux parties : la peau et puis l'esprit. Don Juan est le Prince de la Peau. (...) On en a fait un athée, un champion de la Libre Pensée ; or Don Juan ne pense pas ; il sent, et avec une merveilleuse acuité. En pur espagnol, jamais il ne glorifie le crime s'il s'y vautre. Il pêche en acte, mais jamais en esprit. Don Juan est un second Lucifer, mais sauvé ! »⁴

Le terme de « malentendu » est tout à fait intéressant pour la problématique du libertinage au sein du mythe de Don Juan car le narrateur va ici à l'encontre de la position défendue par la plupart des auteurs. En effet, Joseph Delteil refuse catégoriquement l'hypothèse de

¹ Ibid., p.438

² Ibid., p.437

³ Ibid., p.436

⁴ Ibid., p.436

l'athéisme du héros. C'est donc de sa foi que part le libertinage, exclusivement sensuel, du héros. Cette foi est, selon l'auteur, ancrée dans la mentalité espagnole, à laquelle se rattache profondément le mythe de Don Juan :

« Au commencement il y a la foi. La foi : trait spécifiquement espagnol, et qui alimente tout leur théâtre. « Le péché n'est que l'ombre du doute. » Par là Don Juan, l'un des héros les plus universels, est en même temps un héros du cru. Catholique espagnol, et chrétien plutôt que catholique, car le catholicisme est au christianisme ce que le mariage est à l'amour. Foi en l'amour, foi en la Vierge, foi en Dieu (fût-ce à l'envers parfois, car il y a la foi *contre* Dieu) : voilà la charpente de son être. »¹

La composante espagnole du mythe apparaît ici comme déterminante, quant à la question de la religion et du libertinage, et il est vrai que l'athéisme de Don Juan ne provient pas d'Espagne mais de France : Tirso n'a jamais remis en cause, comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, l'appartenance du héros à la foi catholique.

Il est également important de se pencher sur les premières pages du roman, qui racontent les toutes premières années du héros. En effet, elles insistent fortement sur la religiosité qui berce l'enfance de Don Juan et placent d'emblée la dimension religieuse au centre de l'œuvre. Sa naissance est associée à la figure de la Vierge :

« Il naquit du côté de Séville, un dimanche, à l'heure brûlante du *Magnificat*, alors que les grandes orgues, dans tous les villages de l'Andalousie, chantent Marie Immaculée. Il tэта dès le principe le lait chrétien des cloches, la mamelle catholique de la Vierge. »²

La métaphore alimentaire montre que la dévotion envers la Vierge Marie est inscrite dans les besoins vitaux mêmes de l'enfant, Don Juan est, en quelque sorte, l'enfant de la Vierge. La même idée est traduite par une autre métaphore, à la page suivante : « dès son éclosion, il respira Dieu. ». La religion est donc assimilée aux nécessités les plus primaires et les plus vitales pour le héros. Don Juan est même comparé, à plusieurs reprises au Christ, explicitement : « Il était beau comme un Jésus. Sa mère, dévote, ardente, le couvait religieusement. »³, ou de façon métaphorique, à travers l'image des épines : « Son corps était une cargaison d'épines »⁴. Mais c'est la dévotion particulière que Don Juan porte à la Vierge qui revêt le plus grand intérêt dans le roman. En effet, dès la plus tendre enfance du héros ce culte de Marie est associé à un instinct plus profond, à la quête d'un absolu de l'amour :

« De bonne heure le petit Juan se prit pour la Vierge d'une dévotion aiguë, mystérieuse, solennelle, trop intime et trop plénière pour qu'elle ne correspondît pas à quelque instinct capital. (...) Il semble que le culte de la Vierge réponde chez l'homme à l'on ne sait quel vœu originel, à quelque

¹ Ibid., p.392

² Ibid., p.353

³ Ibid., p.354

⁴ Ibid., p.368

cri des pures moelles. Elle est la Femme du Ciel et, sans doute, obscurément, mystiquement, l'idéal et l'absolu de l'amour. »¹

Dans ce passage est inscrite déjà la recherche de l'idéal dans l'amour qui poussera Don Juan sur la voie du libertinage. Mais la Vierge a aussi une fonction dramatique, par le biais de l'anneau de chèvrefeuille. Cet anneau, destiné, à l'origine, à un jeu d'enfants visant à marier les « Petits Amoureux », Thérèse et Juan, est ensuite réclamé par Don Juan qui en fait cadeau à Marie :

« Il redemanda à Thérèse son anneau de fiançailles, le bel anneau de chèvrefeuille, il le passa avec passion au doigt de la Vierge :

- Me voilà le fiancé de la Vierge ! songeait-il... Oui, et plus qu'il ne le pensait... »²

En effet, cet anneau est le moteur de l'action puisque c'est en le retrouvant au doigt de la Vierge, lors de son retour à Notre Dame de Marseille, que Don Juan revient dans le sein de la religion et abandonne la voie du péché, dans laquelle il s'est égarée. La Vierge est d'ailleurs, dès les premières pages, opposée au libertinage :

« A l'amour de la belle Vierge bleue correspondait une peur bleue de l'Enfer. (...) Il y avait dans sa chambre un vieux tableau représentant l'Enfer. Les damnés s'y tordaient dans leurs chaudrons rouges, parmi l'huile et les tenailles, des damnés que Don Juan reconnaissait, toute la bande des intellectuels et des rationalistes essentiellement fermés à la foi, à la mystique, à l'imagination ».³

La syllepse sur l'adjectif « bleu » permet de renforcer le lien étroit qui unit le culte de la Vierge et la crainte de l'Enfer et du péché. On peut aussi voir dans la description du tableau la confirmation de la distinction nette que l'auteur opère entre le libertinage intellectuel, exempt de toute forme de foi, et le libertinage sensuel de son héros.

Joseph Delteil a bien, en définitive, une conception originale du libertinage donjuanesque, qui n'exclut pas une foi intense en Dieu et surtout en la Vierge. Le titre du livre ainsi que l'épisode de conversion miraculeuse, débouchant sur une demande de canonisation, soulignent bien ce que ce roman doit à l'intrusion, au sein du mythe de Don Juan, de la légende de Miguel de Mañara.

La dimension religieuse est donc fondamentale, aussi bien chez Pierre-Jean Rémy que chez Gonzalo Torrente Ballester ou Joseph Delteil. Don Juan, qu'il meurt dans le péché ou se convertisse et accède à une forme de sainteté, ne cesse de garder à l'esprit la question de l'existence de Dieu, même si c'est pour le défier. D'autres réécritures modernes, au contraire,

¹ Ibid., p.354-355

² Ibid., p.370

³ Ibid., p.356

font complètement abstraction de cet aspect du mythe, ce qui en infléchit profondément le sens.

C) Athéisme de Don Juan et laïcisation du mythe.

Si beaucoup d'auteurs contemporains ne remettent pas en cause l'arrière-plan religieux du mythe, d'autres mettent en évidence une autre évolution du héros : Don Juan quitte alors la figure du libertin, qui défie Dieu mais ne peut se passer de son existence, pour s'acheminer vers celle de l'athée, qui ne cherche plus à défier ce en quoi il ne croit plus et affirme donc, haut et fort, son rationalisme et son absence de foi. Ce n'est pas pour autant que le libertinage du héros perd complètement sa dimension existentielle. L'absence de foi n'est absolument pas, pour Don Juan, synonyme de certitude. On peut ainsi dire que les réécritures donjuanesques du 20^{ème} siècle font émerger de nouveaux questionnements autour du libertinage du héros et que la laïcisation apparente du mythe n'est pas dénuée de certaines ambiguïtés. C'est au théâtre que cette évolution se fait le plus nettement sentir et nous convoquerons, par conséquent, pour l'illustrer, quatre œuvres théâtrales de notre corpus : *Monsieur Jean*, de Roger Vailland, *Ornifle ou le courant d'air* de Jean Anouilh, *La mort qui fait le trottoir* d'Henry de Montherlant et, enfin, *La nuit de Valognes* d'Eric-Emmanuel Schmitt.

Si un Don Juan semble bien, à première vue, répondre aux caractéristiques du libertin athée et rationaliste, c'est bien Monsieur Jean, le héros éponyme de la pièce de Roger Vailland. Cet athéisme est proclamé une première fois, par l'épouse du héros, Leporella : « Toi, l'homme sans foi, tu avais foi dans ton *Requin-Volant*. Et aujourd'hui, tu aimes mieux te proclamer assassin que de reconnaître que tu t'es trompé dans tes calculs. »¹ Cette citation est intéressante car elle illustre une caractéristique que nous pouvons relever dans plusieurs des œuvres que nous allons aborder dans cette partie : l'athéisme du héros est, en effet, fréquemment évoqué, la première fois, par un autre personnage, et non à travers les propres propos du héros. On a donc plutôt l'impression qu'il s'agit d'un trait déjà attendu chez Don Juan, que les autres utilisent pour le définir et auquel il se doit de rester fidèle.

Par ailleurs, cette manie obsessionnelle du héros de Roger Vailland de tout résumer et expliquer par des calculs est fondamentale car elle constitue l'une des originalités de la mort du séducteur, dans cette pièce. En effet, celle-ci est provoquée par la chute du portrait de

¹ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.76

Commandeur sur le héros, chute qui peut apparaître, bien sûr, comme un substitut de la vengeance surnaturelle du Mort et comme le châtement attendu, pour permettre le dénouement du mythe. Or, la principale préoccupation de Monsieur Jean, lors de son agonie, tout comme ses dernières paroles le soulignent d'ailleurs, est de prouver, par un raisonnement mathématique, qu'il n'y a pas ici d'intervention surnaturelle et qu'il est seulement victime d'un accident et d'une erreur de calcul :

« Leporella, mon cœur, ce n'est pas Commandeur qui m'a eu. J'ai fait une faute de calcul. Deux égale deux. Le poids du cadre et la résistance du clou étaient égaux. Le couple des forces était nul. Le portrait tenait au mur. J'ai ajouté la couronne, deux plus petit que trois. Le clou a cédé. (...) Tu leur diras, promets-le moi, qu'il n'y a pas de miracle. Une toute petite faute de calcul seulement. La couronne était de trop. »¹

Cette démonstration mathématique, tout à fait insolite dans une scène d'agonie, ne peut manquer d'évoquer la profession de foi arithmétique du héros de Molière et contribue à renforcer l'idée de l'athéisme du héros et de son cartésianisme.

C'est d'ailleurs également avec un raisonnement mathématique que Monsieur Jean critique la foi de l'homme en Dieu et en la doctrine chrétienne : « Mais il croit à l'Immaculée Conception et que un dieu plus un dieu plus un dieu ne font pas trois mais Un. »² Ce rejet de la Trinité et du culte de la Vierge est donc basé sur le rationalisme.

On peut ainsi multiplier les rapprochements entre le héros de Roger Vailland et le Dom Juan de la pièce de Molière. La comparaison est d'autant plus inévitable que le dramaturge du 20^{ème} siècle recourt, lui aussi, à une scène de fausse conversion, qui, rappelons-le, est, chez Molière l'ultime péché du libertin. Or les modalités de cette conversion sont originales et méritent de s'y attarder un moment. La conversion intervient non plus face au père mais face à Noblet, chef du personnel des entreprises de Monsieur Jean mais aussi très proche ami de son père, ce qui peut faire de lui un substitut de la figure paternelle absente, sans, pour autant, gommer son statut de subalterne et d'inférieur, par rapport au héros. L'écart avec la scène de conversion traditionnelle est d'emblée posé :

« JEAN : Noblet, je me suis converti.

NOBLET : Vous, Monsieur Jean ? L'héritier d'une vieille famille laïque ?

JEAN : Pas à Dieu, Noblet. Je laisse cela aux petits patrons. Je me suis converti à l'homme... Non, Noblet, à l'homme avec un H majuscule, à l'humain, à l'humanité, à l'humanisme ! »³

La question de Noblet, à l'annonce de la conversion, produit un effet de décalage et monte bien à quel point le contexte chrétien, qui conditionne tout le mythe à son origine, est affaibli

¹ Ibid., p.111

² Ibid., p.100

³ Ibid., p.92

à l'époque moderne. Au 20^{ème} siècle, il existe bien une tradition laïque, à laquelle Don Juan peut appartenir sans choquer, tout comme il pourrait appartenir à la tradition chrétienne. Cette dernière n'est donc plus l'unique code de valeurs possible. Quant à la réponse de Monsieur Jean, elle joue aussi sur le décalage et affiche un côté irrévérencieux, dans l'idée de laisser Dieu « aux petits patrons ». C'est donc à une conversion d'un nouveau genre que peut se livrer le héros moderne : une conversion à l'Homme, à l'humain et à l'humanité. Celle-ci peut trouver ses origines dans la réplique célèbre de la scène du Pauvre chez Molière : « Va, je te le donne pour l'amour de l'Humanité. »

Le rapprochement est d'autant plus inévitable que la scène 5 de l'acte I est, elle aussi, construite comme un écho à cette scène du *Dom Juan*, comme le rappelle l'analyse de Michel Picard :

« Une douzaine d'années après *Drôle de Jeu*, s'efforçant de transposer au 20^{ème} siècle la scène du Pauvre de *Dom Juan* et de trouver l'équivalent du blasphème, Vailland fait dire à Monsieur Jean, qui s'adresse à Noblet, chef du personnel dans l'entreprise paternelle : « Alors, répétez après moi : Votre Père, Monsieur Jean, était le plus grand cocu de la terre. »¹

On peut dire que Roger Vailland, dans cette scène de conversion, se plaît à jouer avec les attentes du spectateur, en reprenant un épisode célèbre mais en le détournant, afin de bien souligner l'évolution subie par la dimension religieuse du mythe depuis le 17^{ème} siècle. Don Juan ne semble plus pouvoir jouer la carte de la conversion à Dieu, comme si Dieu n'était plus, à une époque déchristianisée, un allié suffisamment puissant pour pouvoir être invoqué efficacement. Il va plutôt proclamer sa conversion à l'humanité et l'utiliser comme instrument pour parvenir à ses fins. Le *Dom Juan* de Molière, de même, instrumentalisait la religion chrétienne et la conversion, à des fins purement terrestres et pour servir ses intérêts. Ainsi, dans les deux cas, la conversion du héros est hypocrite et purement utilitaire. Le masque est, en effet, levé un peu plus loin, alors que Monsieur Jean et Leporella se retrouvent seuls. L'épouse du héros a, elle aussi, été dupe du changement radical de son mari, ce qui contribue à renforcer l'analogie que l'on peut établir entre cette dernière et le personnage du valet, dans les réécritures antérieures du mythe :

« Tu seras moins grand que je ne l'avais espéré. Mais je crois que je te préfère ainsi, plus humain, comme tu dis... (...) »

JEAN : Un horrible soupçon me naît... tu disais tout à l'heure que j'avais tellement changé, tu ne me reconnaissais plus... ce n'était pas pour mieux tromper l'enfant de troupe ? As-tu réellement été dupe de mon air contrit ? »²

¹ Michel Picard, *Libertinage et tragique dans l'œuvre de Roger Vailland*, p.47

² Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.105

On a bien ici l'aveu de l'hypocrisie, grâce au champ lexical du paraître et de la tromperie (« air », « dupe ») et, conformément au modèle de Molière, cette découverte de l'hypocrisie du héros est placée sous le mode de l'indignation et du rejet, face à cet ultime crime, qui paraît pire que tous les autres : « Je t'ai aimé lucide jusqu'au cynisme. Je t'ai supporté fanfaron. Je refuse d'être la complice d'un hypocrite. »¹

Le motif de la conversion est donc repris dans le contexte beaucoup plus laïcisé, dans lequel Roger Vailland a transposé le mythe de Don Juan. La reprise de motifs présents chez Molière ne fait que souligner encore davantage l'évolution qu'a parcouru, depuis le 17^{ème} siècle, le héros mythique, vers l'athéisme et l'affranchissement de toute préoccupation religieuse.

Pourtant, contrairement à ce qu'on pourrait attendre des raisonnements très scientifiques et des certitudes mathématiques du héros, le libertinage de Monsieur Jean, et des Don Juans modernes en général, n'est pas aussi serein qu'il en a l'air à première vue. Même s'il affiche son absence totale de foi dans le surnaturel, le héros du 20^{ème} siècle n'est pas exempt d'un questionnement d'ordre existentiel et son libertinage peut être justement lié à ces questions, soit parce qu'il en est la manifestation, soit parce qu'il tente de leur apporter des réponses. Chez Roger Vailland, cette dimension est présente et fait partie, par exemple, des préoccupations de Leporella :

« C'est tellement facile que je vois venir avec épouvante le moment où gagner de l'argent et trousseur des femmes l'ennuiera également.
Que trouverai-je alors ?
On arrive vite au bout de ce qu'on peut inventer pour distraire un homme. »²

Cette citation évoque la théorie du divertissement pascalien. Le libertinage du héros ne serait alors qu'une manifestation du divertissement, un moyen d'échapper à l'angoisse existentielle, liée à la condition humaine. L'image du pari pascalien revient d'ailleurs avec régularité pour analyser le comportement donjuanesque. Ainsi, Pierre Pelle le Croisa déclare que « Tout a commencé par un pari » :

« Pour Don Juan, la vie est un jeu : il est le « joueur de la vie ». Parce qu'il la trouve absurde. C'est sa mise. Par elle il s'exprime avec force et intensité, par elle il forge sa personnalité. C'est pourquoi il joue son existence, la vie d'aujourd'hui contre la promesse d'une autre existence, d'une vie future. « Plus rien pour lui n'est vanité sinon l'espoir d'une autre vie. Il le prouve, puisqu'il la joue contre le Ciel lui-même. » C'est Camus qui le dit. Même Molière, d'ordinaire si perspicace, ne l'a pas vu. Pourtant Pascal, quand il s'adresse à de grands joueurs libertins, c'est bien à l'argument du pari qu'il a recours. Don Juan est un « grand seigneur », il aime jouer avec le feu pour s'y brûler : il a l'esprit torturé et pervers des débauchés. « Tout a commencé par un pari, tout a continué par une folie, qui engendra ensuite un désir », entérine Zorrilla. »³

¹ Ibid., p.106

² Ibid., p.38

³ Pierre Pelle le Croisa, *Don Juan le profane. Le défi du Diable*, p.75

On retrouve cette même thématique dans la pièce de Jean Anouilh, *Ornifle ou le Courant d'Air*, lorsqu' Ornifle, véritable Don Juan moderne, même s'il n'en porte pas le nom, répond à la question de Fabrice « Entre nous, pourquoi tant de femmes ? » par une réplique, dont la didascalie précise qu'elle est prononcée « doucement » : « C'est la seule chose qui m'amuse. »¹

On peut ainsi voir, d'après ces deux exemples, que les réécritures modernes du mythe de Don Juan s'acheminent bien vers une nouvelle figure de libertin, beaucoup plus ambigu et complexe, reflet des incertitudes d'un siècle qui ne croit plus avec la même force que les contemporains de Tirso de Molina à un code de valeurs que le héros peut transgresser mais qui doit triompher en ultime recours.

La pièce de Jean Anouilh reprend, comme celle de Roger Vailland, l'idée d'un héros affranchi de toute foi en Dieu et de toute croyance dans le surnaturel. Cette absence de foi est proclamée haut et fort, lors d'une conversation avec le Père Dubaton, venu commander au héros, qui dans cette pièce est un écrivain et un poète, un cantique de Noël :

« LE PERE DUBATON : Il ne faut pas craindre la mort.

ORNIFLE : Vous me faites rire ; vous avez pris une assurance, vous ! Pas moi. Je ne vous ai jamais caché que je n'avais pas la foi. »²

On a ici une certaine dérision à l'égard de la religion, considérée d'un point de vue purement pragmatique, comme une assurance pour la mort. Mais, contrairement à Monsieur Jean, Ornifle ne remplace pas la croyance en Dieu par des certitudes d'ordre scientifique et nous avons plutôt une inversion de la profession de foi arithmétique du libertin, rendue célèbre par Molière :

« MADEMOISELLE SUPO : Mais vous ne croyez donc à rien sur cette terre ?

ORNIFLE : Je crois que deux et deux ne font pas quatre et que quatre et quatre ne font pas huit. »³

Ornifle est donc un Don Juan original qui, non seulement, est athée, mais ne substitue aucune autre croyance à la religion. Pourtant, son irréligiosité peut n'être qu'une façade et certaines répliques ambiguës tendent à laisser penser qu'il reste, chez le séducteur, des traces d'une foi chrétienne, qu'il veut nier mais qu'il ne parvient pas tout à fait à gommer :

¹ Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.99

² Ibid., p.46

³ Ibid., p.117

En effet, le héros répond à Mademoiselle Supo qui le menace quant au devenir de son âme : « Laissez donc le Ciel tranquille, Supo. Je m'arrangerai avec lui. »¹ Ici l'idée d'un arrangement avec le Ciel fait davantage penser au pécheur de Tirso de Molina, puni pour avoir différé le moment de se repentir et pour avoir affiché un excès de confiance dans la clémence du Ciel, qu'au héros athée que l'on retrouve dans d'autres versions.

Il semblerait qu'Ornifle ne nie pas radicalement Dieu : il constate simplement qu'il est privé de foi mais il accepte Dieu comme valeur à laquelle croit son entourage. Cette idée est d'autant plus importante que Dieu est, pour le personnage, à l'origine de l'amour. Etant incapable de croire en Dieu, il est donc incapable d'aimer. C'est, par conséquent, l'absence de foi qui est à l'origine du libertinage amoureux du héros mais ce dernier le vit plus comme une privation d'un don que les autres peuvent recevoir et pas lui, que comme la fierté de celui qui n'est pas dupe des croyances du commun des hommes. C'est aussi en cela que l'on peut dire que l'athéisme du héros est traité par Anouilh de façon originale.

On peut ainsi se reporter à ces propos d'Ornifle à Fabrice: « L'amour est un don de Dieu. Je n'en parle que par ouïe- dire, mais je sais qu'on ne le refuse pas. »² L'expression « par ouïe- dire » suggère bien cette distance du libertin privé justement de ce don de Dieu. Elle contraste avec la modalité assertive forte contenue dans le verbe « savoir » et l'impersonnel juste après. Cette seconde phrase pourrait d'ailleurs sous-entendre qu'Ornifle serait prêt à accepter ce don lui-même, ce qui reviendrait en même temps à reconnaître l'existence de Dieu. Le séducteur semble même envier ceux qui ont reçu ce don, comme Fabrice, à qui il déclare : « Alors, tu ne sais pas ton bonheur. Une vie de bagnard t'est évitée. Tu as ta place au ciel retenue d'avance et tu auras droit à la considération des hommes en prime. »³

Le libertinage serait alors, en quelque sorte, imposé au héros comme une volonté de Dieu qui ne lui a pas permis de recevoir le don de l'amour. Dès lors, l'impiété ne serait pas non plus un choix mais plutôt une conséquence, tout comme l'infidélité et l'inconstance amoureuse. On est ici face à un héros beaucoup moins serein que l'on pourrait s'y attendre et dont le libertinage est vécu plutôt sur le mode de l'amertume, comme le montrent les propos très métaphoriques qu'il tient à Marguerite:

« Il n'y a qu'une seule réalité, une seule chose qui calme la faim et qui se mange comme un honnête morceau de pain : c'est l'amour. Tout le reste n'est que friandise, bonbons fondants, écoquement. On se jette sur la boîte, on en prend un autre, puis un autre, et un, encore, en se jurant

¹ Ibid., p.122

² Ibid., p.167

³ Ibid., p.168

que c'est le dernier ; mais ce n'est jamais le dernier et à la fin de l'après-midi on voudrait être mort et on a mal au cœur devant la boîte vide. »¹

Derrière la métaphore filée de la boîte de bonbons, plutôt légère, se cache un constat angoissé du héros, constamment insatisfait et privé de la jouissance de l'amour, un libertin par défaut, pourrait-on dire. Pourtant, ces propos sont à prendre avec la plus grande précaution car ils peuvent également appartenir à l'épisode de la conversion hypocrite du pécheur, dont nous avons vu l'utilisation chez Roger Vailland. En effet, Ornifle déclare à Machelu ému, qui lui demande s'il croyait tout ce qu'il disait : « Sur le moment, presque. » et un peu plus loin : « L'éloge de l'amour, ça ne se fait pas deux fois. »²

On a donc bien ici une ambiguïté des propos d'Ornifle, qui renforce la complexité du personnage. Il nous a d'ailleurs livré une vision de l'amour complètement opposée, plus tôt dans la pièce, à travers une définition empreinte de dérision et de cynisme :

« Personne n'aime, ma chère, que dans les romans des bibliothèques de gares... On joue le petit ballet du désir comme les toutous. Je te sens, tu me sens, je me détourne, je me retourne, je ne veux pas, si ! Je veux bien. Et, puisque je veux bien c'est que c'est pour la vie... »³

La comparaison avec les « toutous » et le registre de langue employé donnent une image totalement démythifiée de l'amour et du ballet du désir. La mention des « romans de bibliothèques de gare » contribue à cette prise de distance en évoquant une sous littérature caractérisée par sa naïveté et son caractère très convenu. On a bien ici les propos d'un homme qui ne croit pas en l'amour mais ne songe qu'à satisfaire ses désirs passagers. Ornifle peut donc, par moments, répondre à la définition du libertin, comme le montre le résumé qu'il donne de ce qu'il appelle sa « morale », en faisant justement référence au 18^{ème} siècle, siècle du libertinage, par excellence :

« Mon plaisir a pris un temps la forme de cette jeune fille, il ne l'a plus et je vais le chercher autre part. Voilà toute ma morale. C'est déjà assez difficile de s'amuser (on en a perdu le secret depuis deux siècles ; de nos jours tout vous porte au sérieux), s'il fallait en plus se faire des scrupules. »⁴

On peut, en définitive, affirmer qu'Ornifle est un libertin ambigu, tant dans son rapport à Dieu et à la foi que dans sa conception de l'amour. L'hypothèse de l'hypocrisie ne parvient pas à résoudre et masquer toutes ses contradictions et le libertinage semble bien ici cacher un

¹ Ibid., p.183-184

² Ibid., p.188-189

³ Ibid., p.95

⁴ Ibid., p.92

doute et un manque évidents, il est donc vécu de façon complexe. Nous retrouvons la même complexité chez le Don Juan de Henry de Montherlant,

En effet, le héros de Montherlant présente d'emblée le libertinage amoureux comme une nécessité, répondant à un besoin quasi existentiel :

« Le monde est racheté par ce moment de la créature humaine où elle est désirable et où elle consent. C'est vraiment cela qui rachète tout. Chaque fois que je fais tomber une femme, c'est comme si c'était la première fois. Et j'ai besoin de faire ça tous les jours : pour moi, c'est du pain. »¹

On a l'idée d'un monde rédimé par l'amour mais il ne s'agit pas de l'amour au sens où peut l'entendre la religion, par exemple. Il s'agit plutôt ici de l'amour au sens de possession purement physique, ce qui justifie l'inconstance du libertin.

Par ailleurs, la comparaison avec le pain érige le libertinage au rang de besoin vital et primaire, ce qui tend à lui trouver une justification. Or, le fait de chercher à « racheter » le monde par la conquête amoureuse peut traduire une angoisse plus profonde face à une vie qui, sans les femmes, semble vide de sens. Cette idée est reprise dans une réflexion de Don Juan à Alcacer. Interrogé par ce dernier sur l'intérêt réel qu'il porte à une femme qu'il doit voir le surlendemain, Don Juan lui répond : « Mais je suis obligé d'en avoir envie, par respect pour moi-même. (...) J'ai une raison de vivre du moins jusqu'à après-demain. Deux jours de gagnés. »²

Le désir est donc perçu comme une obligation à l'égard de lui-même, ce qui est une première ambiguïté chez ce libertin. Mais surtout, la fin de la citation souligne bien à quel point le libertinage est le moyen de combler un vide et de répondre à une angoisse. Cette nécessité, à laquelle répond la possession incessante de nouvelles femmes, peut se traduire par des symptômes physiques : « Je n'ai pas envie d'elle, mais la pensée que je ne l'ai pas me picote, et, en la prenant, je ne chercherais qu'à faire passer ce picotis. »³

Le libertinage n'est pas vécu, par ce Don Juan, de façon sereine mais plutôt comme l'unique moyen d'apporter des réponses à des doutes et des angoisses :

« Pour être franc, je vous dirai que je m'y donne plutôt des preuves que des plaisirs.

LE COMMANDEUR : Des preuves de quoi ?

DON JUAN : Mettons des preuves que j'existe. »⁴

¹ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.16

² Ibid., p.57

³ Ibid., p.58

⁴ Ibid., p.85

Or, on a deux interprétations possible pour cette dernière réplique : la conquête amoureuse peut être pour l'homme qu'est Don Juan un moyen de se sentir vivant, il y aurait donc bien ici un besoin d'ordre existentiel ou alors il s'agit d'une nécessité imposée à Don Juan en tant que héros mythique, afin de préserver son image et de se conformer aux attentes du mythe. On retrouve la même dualité de sens un peu plus loin, lors d'un échange avec Alcacer:

« Comprends-moi ! mon fils, comprends-moi ! Si je n'accroche pas une femme nouvelle aujourd'hui, une demain, une chaque jour, c'est ma vie de séducteur tout entière qui s'évanouira comme un mirage. »¹

On a ainsi l'impression d'être face à un Don Juan d'un genre nouveau mais cette image est contrebalancée par une autre, qui correspond beaucoup plus à la représentation du libertin traditionnel, ce qui nous met, une fois de plus, en présence d'un personnage complexe. Certaines répliques du héros reprennent, en effet, certains clichés du libertinage. On a, par exemple, l'idée que toutes les femmes sont interchangeable et qu'il est inutile de s'attacher à l'une d'entre elles : « Quiconque a bien compris que toutes les femmes sont interchangeables tient pour folie, et folie dégradante, de se battre pour en conserver une : il la cède aussitôt qu'elle lui est disputée. »² On peut également relever des propos très convenus, comme le recours à la métaphore filée de la guerre pour évoquer l'entreprise de séduction :

« Tu as ta guerre, qui est la mienne. Tu es resté auprès de ton vieux père pour contribuer à son bonheur, en rabattant vers lui une multitude de femmes, qui s'ajoutent à celles qu'il lève lui-même, et en les lui mettant en place comme le torero met en place le taureau pour son matador : on est pas trop de deux dans les travaux forcés de la galanterie. »³

L'évocation d'une stratégie et de la guerre est complétée par des images empruntées aux domaines de la chasse et de la corrida mais, dans tous les cas, on a bien des propos qui répondent aux attentes des discours libertins sur les femmes et la conquête amoureuse. Pourtant, là encore, ces considérations très convenues sont nuancées par des remarques plus originales, qui semblent faire du Don Juan de Montherlant un libertin d'un genre particulier. Tout d'abord, il ne veut pas, contrairement à ses prédécesseurs, entrer en guerre contre l'ordre et les valeurs de son époque ; au contraire, il veut se soumettre à ses conventions :

« LE COMMANDEUR : On vous dépeint en révolte contre la société...

DON JUAN : La société me procure trop de biens pour que je me révolte si peu que ce soit contre elle. (...) J'aime les lois humaines, du moins quand je les compare aux lois divines. Je ne suis pas si fou que je ne tire mon bonnet à tout ce qui est approuvé par le plus grand nombre. Si ma profession n'était pas d'être amant, j'aurais été magistrat. »⁴

¹ Ibid., p.172

² Ibid., p.71

³ Ibid., p.120

⁴ Ibid., p.87

Cet échange entre Don Juan et le Commandeur est intéressant en ce qu'il oppose les idées reçues à l'égard du héros, en raison de son lourd passé littéraire (traduit dans la phrase par l'emploi du pronom « on »), et ce que le Don Juan de Montherlant pense, en tant que personnage original. Or, le héros étonne ici par son conformisme et sa soumission à l'opinion de la majorité. La dernière phrase est d'autant plus surprenante qu'elle met sur le même rang de « profession » la condition d'amant que Don Juan a choisi et celle de magistrat, pour laquelle il aurait pu se sentir également de l'inclination. L'idée d'un Don Juan magistrat, défenseur des lois de la société à laquelle il appartient, ne peut, bien entendu, que surprendre. Le séducteur est donc loin d'être en guerre contre son époque, au contraire, il semble fort bien s'y intégrer, comme il l'explique lui-même :

« Mais ma gloire la plus sûre est de n'avoir jamais promis le mariage : moi, tromper ces pauvrettes ? fi donc ! Et si tant de fois les maris ou les mères étaient mes complices, c'est parce qu'au fond les familles m'aimaient bien. Autre chose : moi, le prétendu inconstant, j'ai été infiniment fidèle. J'ai soutenu pendant des années, de mes soins et de mon argent, une foule de personnes avec qui je ne couchais plus : les avoir désirées une fois les rendait à mes yeux sacrées. »¹

Là encore, on est en présence d'une image surprenante : celle d'un Don Juan aimé des familles et doué d'un sens moral, le poussant à continuer à subvenir aux besoins des femmes conquises puis délaissées. Le libertin peut-il désormais s'intégrer à la société et y trouver sa place ? L'amant est-il désormais un statut que notre époque, contrairement aux siècles précédents, peut accepter ? Il n'en reste pas moins qu'une fois de plus ces propos doivent être pris avec la plus grande précaution car ils sont adressés au Commandeur, qui vient d'apprendre que Don Juan est le véritable amant de sa fille Ana. C'est donc dans le but de calmer la rage de ce dernier que le héros en vient à des confessions et des justifications sur sa vie et ses actes. L'ambiguïté n'est, par conséquent, à aucun moment, absente des paroles du personnage de Montherlant et on la retrouve aussi en ce qui concerne la question de l'athéisme du héros.

La question de la foi du héros est abordée, pour la première fois, à nouveau au travers d'une reprise parodique de la célèbre scène du Pauvre. La pièce d'or est remplacée par une broche et le Pauvre par Linda, une jeune fille vénale que le héros tente de séduire, sans grand succès. La dernière réplique de l'échange nous renseigne sur l'impiété du libertin :

¹ Ibid., p.83

« Tiens, va, prends-la. Je te la donne pour l'amour de... Non, je ne peux pas dire « pour l'amour de Dieu » ; Dieu, ce n'est pas sérieux. Pour l'amour de qui ? Pour l'amour de moi ? Bah ! disons « pour l'amour de toi », et qu'on n'en parle plus. »¹

Les guillemets autour du groupe nominal « pour l'amour de Dieu » font apparaître ces mots comme une citation de la pièce de Molière. Dès lors les deux interrogations entraînent un effet d'attente chez le spectateur qui s'attend à la seconde réplique célèbre : « pour l'amour de l'humanité ». La répétition de la construction « pour l'amour de » suivie d'un pronom personnel complément produit une rupture, d'autant plus que cette construction n'est pas strictement correcte. Ce niveau de langue relâché produit un décalage, accentué par la fin désinvolte « et qu'on en parle plus ». Le héros affirme donc ici avec légèreté son incrédulité à l'égard de Dieu. Cette absence de foi est réaffirmée par la suite, face à Alcaccer :

« ALCACER : Vous n'avez pas dit, selon votre habitude : « Qu'elle se donne, et je croirai en Dieu. »

DON JUAN : J'ai dit cela tant de fois ! Mais la femme se donnait, et je ne pouvais toujours pas croire en Dieu. (*Riant*) Dieu ! Jadis, la religion m'indignait. Maintenant, elle n'est plus pour moi que quelque chose de comique. »²

Ces deux répliques montrent bien l'incroyance de Don Juan, qui réitère à chaque fois la promesse de croire en Dieu, sans jamais y parvenir réellement. L'athéisme n'est pas voulu par le personnage mais il y a bien une impossibilité de croire, traduite par le verbe « pouvoir » et l'adverbe « toujours ». Par ailleurs, en vieillissant, le héros n'est plus aussi vindicatif à l'égard de la religion, comme le montre le passage de « m'indignait » à « quelque chose de comique ». Un Don Juan amusé par la religion, voilà encore une des originalités de Montherlant. La révolte contre Dieu est néanmoins présente dans certaines répliques, notamment lorsque Don Juan refuse, avec violence, l'idée de se repentir de ses crimes :

« LE COMMANDEUR : Misérable ! demande pardon à Dieu pour tes crimes !

DON JUAN : Je ne demanderai pas pardon à un Dieu qui n'existe pas pour des crimes qui n'existent pas. »³

On retrouve ici une image plus traditionnelle du pécheur endurci et de l'athée qui, même au seuil de la mort, refuse de se soumettre à Dieu et d'expié ses péchés. La seule différence est que Don Juan ne meurt pas, en réalité, à ce moment de la pièce et qu'il ne craint pas le Commandeur. Il va jusqu'à le provoquer en l'incitant à le tuer, ce qui est l'occasion d'une

¹ Ibid., p.48

² Ibid., p.55

³ Ibid., p.79

nouvelle affirmation de son impiété : « Je veux être en une seconde dans le néant, et ne me sentir plus. Tuez-moi, Commandeur, pour l'amour de ce Dieu qui n'existe pas. »¹

Pourtant, derrière cette force avec laquelle le héros revendique son athéisme, une contradiction subsiste par moments. Don Juan adresse, par exemple, une prière et promet un pèlerinage en échange de son exaucement mais, paradoxalement, il réaffirme, au même moment, son impossibilité de croire en Dieu :

«DON JUAN, *joignant les mains, gravement* : Mon Dieu, je fais le vœu d'aller à Santiago si j'ai la vie sauve. Mais je ne fais pas le vœu de croire en vous, ça, non. »²

On a une contradiction forte entre le début de la réplique, avec l'attitude et les formulations d'une prière, et la fin qui insiste sur l'impossibilité de revenir sur son incroyance et de se rendre à la preuve de l'existence de Dieu. Le même genre de contradictions dans le rapport à Dieu se retrouve dans une dernière œuvre : *La Nuit de Valognes* d'Eric-Emmanuel Schmitt.

L'auteur situe sa pièce au 18^{ème} siècle, c'est-à-dire à l'époque des grands héros libertins tels que Valmont. La Comtesse représente, d'ailleurs, parfaitement le libertinage et pourrait sans peine figurer aux côtés des héroïnes de Laclos, comme le montrent les propos qu'elle tient à Don Juan à la scène 12 de l'acte 3 et qui sont dignes d'une Marquise de Merteuil :

« Sois tranquille, en t'attendant, je ferai le mal pour deux : je tromperai, je déniaiserai, j'éventrerai tout ce qu'il reste d'innocence jusqu'à ce que j'arrive enfin, nue, chez le diable, mon corps couvert de sa vraie gloire : la petite vérole. »³

Don Juan répond lui aussi, à première vue, aux caractéristiques du héros libertin et son récit d'une conquête amoureuse à la scène 6 de l'acte 1 reprend les motifs types, comme le recours à la métaphore guerrière et à l'image du siège :

« Je me couvrais de toutes les mines de l'amant parfait, j'acceptais les foulards, les fleurs, les rubans en place des baisers que je vous demandais. Patience mon cœur, patience. C'était un siège. Et lorsque vous alliez crier famine, je portai l'assaut : je demandai votre main. Naturellement je l'obtins. Mais ce n'était pas encore ce que je voulais, ce que je voulais, c'était que vous, la vertueuse, l'éthérée, la petite fille, l'assommante précieuse, vous me donniez votre corps *avant* le mariage ! Et je l'eus. »⁴

L'amour répond à une véritable stratégie, que le libertin maîtrise parfaitement et qu'il dévoile non sans un certain cynisme. Le libertinage apparaît, en fait, comme la connaissance et l'utilisation des codes qui régissent les relations entre hommes et femmes. On est bien dans

¹ Ibid., p.80

² Ibid., p.151

³ Eric-Emmanuel Schmitt, *La nuit de Valognes*, p.110

⁴ Ibid., p.45

le cadre d'une conception cynique de l'amour qui semble, au bout du compte, privée de sentiments :

« Mais c'est vous, femmes, qui vous montrez les plus fausses. Il faut que l'on vous jure des engagements éternels pour que vous nous rendiez cinq minutes de plaisir. Or ce n'est qu'un code, tout le monde le sait : des paroles pour quelques actes. »¹

Le côté convenu des relations se retrouve à travers l'emploi de l'impersonnel et de l'auxiliaire modal dans « il faut que l'on ». On peut également souligner l'opposition entre « engagements éternels » et « cinq minutes de plaisir » qui met en évidence le décalage entre ce qu'attendent les femmes des hommes et ce que ceux-ci recherchent en retour.

Les femmes ne sont donc pas exclues de ces codes et elles peuvent, elles aussi, utiliser leurs armes et leurs stratégies pour contrebalancer celles des hommes. C'est ce que déclare Angélique à Don Juan : « Chacun ses armes, chacun son plan, moi j'ai ma stratégie ! »² La pièce nous place donc d'emblée au sein d'un contexte typique du libertinage au 18^{ème} siècle, libertinage désormais commun aux hommes et aux femmes et dont les codes régissent les rapports entre les deux sexes.

Dans ce cadre, il n'est pas étonnant de retrouver une mention de l'athéisme du héros :

« LA RELIGIEUSE (*trionphante et chipie*) Il ne vous restera que Dieu.
MADEMOISELLE DE LA TRINGLE Vous lui demanderez votre pardon...
LA COMTESSE ... mais comme vous n'y croyez pas, Dieu va sûrement s'ennuyer. »³

Tout comme dans la pièce de Roger Vailland, l'impiété du héros est d'emblée affirmée par son entourage avant qu'il se prononce lui-même dessus. Cette impiété peut être doublée d'une révolte et d'une volonté de défi :

« Il s'en fout de toi, ton Dieu, et de moi, et de tout le monde. On peut copuler comme des rats, il ne voit rien. Il a les yeux crevés. Il agonise perpétuellement tandis que les peaux et intestins se frottent. C'est un charnier, ton Dieu, il pue, il pète d'impuissance. »⁴

Les propos crus et les images très triviales employées pour évoquer, aussi bien, l'acte amoureux que Dieu montrent une violence évidente, tout comme l'emploi de la parataxe. La prise de distance est suggérée par l'adjectif possessif dans « ton Dieu ». Pourtant, derrière cette révolte se cache peut-être la rancœur de celui qui se sent délaissé et abandonné, comme le montre, dans l'accumulation, le syntagme « et de moi ».

¹ Ibid., p.70

² Ibid., p.71

³ Ibid., p.49

⁴ Ibid., p.99

Toutes les caractéristiques se trouvent donc réunies pour faire du Don Juan d'Eric-Emmanuel Schmitt une figure type du libertin. Pourtant, une fois de plus, des contradictions vont naître permettant de montrer qu'il s'agit d'un libertin d'un genre nouveau, plus ambigu qu'il n'y paraît, une figure nouvelle.

En effet, il apparaît tout d'abord rapidement que Don Juan est un libertin lassé, qui se remet en question et ne semble plus réussir à assumer pleinement son libertinage. Sganarelle est le premier à le faire remarquer : « Vous savez très bien que depuis plusieurs mois, Don Juan n'est plus Don Juan. (...) Aucun nouveau nom, vous dis-je : le libertinage a cessé, la vertu règne, Don Juan sommeille. »¹

Cette citation montre que Don Juan est bien, dans *La Nuit de Valognes*, un représentant du libertinage mais, au moment où commence la pièce, il traverse une période de lassitude et de remise en question, qui le conduit à ne plus se conformer à ce rôle type de libertin. Ce passage est cependant intéressant en ce qu'il nous dresse, a posteriori, un portrait du héros, avant qu'il ne connaisse cette crise. Ce portrait est fait sous le signe de l'exagération et du comique car Sganarelle présente, de façon méliorative, des éléments qui, au contraire, ne contribuent aucunement à embellir l'image de son maître :

« Combien en ai-je vu de laides, de poilues, d'édentées, de ces rebuts de féminité dont la vue seule aurait calmé les ardeurs d'un puceau de dix-huit ans, mais vous, rien ne vous arrêtaient lorsqu'il y avait du mal à faire. »²

Mettre en comparaison Don Juan et « un puceau de dix-huit ans » ne peut que contribuer à tourner en dérision cette représentation du libertin.

Cette remise en question du libertinage vient aussi toucher la question de l'athéisme : si Don Juan ne croit pas en Dieu, il montre cependant une curiosité, voire même un regret, à l'égard de cette foi qu'il ne parvient pas à ressentir. Lors d'un entretien avec Angélique, il exprime, non sans une certaine douleur, sa méconnaissance de l'amour : « Voyons petite, comment pourrais-je savoir que je t'aime lorsque j'ignore ce qu'est l'amour ? »³. Or, s'il ne sait pas ce qu'est l'amour, il ne peut pas savoir ce qu'est Dieu puisque l'amour est au centre de la religion et du rapport entre l'homme et Dieu. Il en arrive d'ailleurs lui-même à cette analogie entre amour et foi en Dieu, face aux propos de « La Petite » qui lui propose une définition de l'amour : « C'est comme croire en Dieu, en quelque sorte ? »

¹ Ibid., p.601-61

² Ibid., p.60

³ Ibid., p.75-76

On voit, dans ces questions, une curiosité du héros pour ces choses dans lesquelles il n'a jamais cru, ce qui contraste avec l'image type du libertin et fait de Don Juan une figure plus complexe. On retrouve cette complexité lors de la scène d'agonie du Chevalier de Chiffreville. En effet, ce dernier avoue à Don Juan son amour, amour qui est, une seconde fois, associé à une découverte de Dieu :

« Vous appréciez le sexe, et le destin vous envoie l'amour sous une forme que vous ne pouvez désirer. Puni !... Moi j'étais fait pour aimer, mais pas là où il fallait, ni comme il le fallait. Puni aussi. (...) Pourtant Dieu existe, Don Juan, Dieu existe. Car ce que j'ai senti pour vous, c'est cela, Dieu. »¹

Or, la réponse de Don Juan à ces propos semble suggérer que lui aussi, par cette expérience vécue avec Le Chevalier, est en train de découvrir en lui l'amour et, par la même occasion Dieu :

« DON JUAN : Alors si Dieu est là, en vous, en moi, dans votre cœur et dans le mien, pourquoi mourir ? Ce carnage...

LE JEUNE HOMME : Pour ne pas vivre à vos côtés sans pouvoir... (*Il va pour le toucher puis retient son geste.*) Et puis mourir pour vous le dire, et que vous me le disiez. Car vous me le dites aussi, Don Juan, vous me le dites bien ?

DON JUAN : Je vous le dis. »²

On peut donc, rétrospectivement, interpréter les changements observés par Sganarelle chez son maître comme une conséquence de cette découverte de l'amour et de Dieu. Dès lors, Don Juan ne peut que s'éloigner de l'image du libertin qu'il incarnait parfaitement, aux dires des autres personnages, avant le commencement de la pièce.

Eric-Emmanuel Schmitt fait bien de son Don Juan un libertin tout à fait ambivalent, perdu dans ses contradictions, comme il l'explique lui-même dans un commentaire de sa pièce :

« Don Juan est un être en perpétuel mouvement qui voudrait être arrêté. Il est mû par le désir et souhaiterait s'ancrer dans l'amour. Mais l'équation est impossible. Réaliser ses pulsions fait vaincre la résistance de l'autre. Une fois que Don Juan a gagné, il ne lui reste plus rien, ni l'autre, ni la pulsion. Don Juan ne sait pas jouir car il ne pense qu'à triompher. »³

Le libertinage est présenté, dans cette analyse, comme le résultat d'un paradoxe ancré au plus profond de l'être du séducteur. La course effrénée du libertin à la conquête des femmes est donc seulement un moyen de combler très temporairement un vide, un manque existentiel, source de souffrance et d'insatisfaction permanente pour le héros. En vivant, pour la première fois, l'expérience d'un amour pur et affranchi de tout désir charnel avec Le Chevalier, il est

¹ Ibid., p.104-105

² Ibid., p.105

³ Ibid., p. 9

logique que Don Juan remette en cause sa conduite libertine, qui n'a plus, dès lors, de véritable raison d'être.

En conclusion, dans *Monsieur Jean* de Roger Vailland, *Ornifle ou le courant d'air* de Jean Anouilh, *La mort qui fait le trottoir* d'Henry de Montherlant et *La Nuit de Valognes* d'Eric-Emmanuel Schmitt, la question du libertinage et du rapport à Dieu est bien source de complexité. On peut noter que les Don Juan athées n'affichent pas la même certitude que dans les versions antérieures du mythe et que des doutes se font jour. Le libertinage n'est pas assumé avec insouciance mais souvent doublé d'une portée existentielle, ou bien soumis à un début de remise en question.

Pourtant, la laïcisation du mythe, à travers ces œuvres, est évidente, ne serait-ce que dans le châtement qui exclut toute punition divine. Ce changement, sur lequel nous reviendrons plus loin, nous amène à nous demander si le mythe peut bien survivre à l'éviction de la question du châtement divin et du surnaturel. Peut-il exister un Don Juan totalement laïque, qui ne se soucierait aucunement de l'existence de Dieu, au point de ne même plus songer à le défier ou le mentionner ? Les exemples que nous venons de voir tendent à montrer que la dimension religieuse du mythe ne peut être totalement gommée. Cette persistance de la religion au sein du mythe de Don Juan peut, également, donner lieu à d'autres évolutions du héros : celui-ci peut, par exemple, s'engager sur la voie de la mystique ou, au contraire, conclure un pacte avec le Diable, lorsqu'il ne devient pas, lui-même, une incarnation diabolique. Dans certains cas, nettement plus rares, il peut même devenir une figure christique ou accéder à une forme de sainteté. Autant de nouvelles identifications du héros sur lesquelles nous allons maintenant nous pencher.

2. Nouvelles identifications du héros.

A) Don Juan mystique : vers une nouvelle religiosité ?

Comme nous avons pu le constater, les pièces de théâtre qui réécrivent le mythe de Don Juan au 20^{ème} siècle ont une tendance commune à mettre à distance le sacré et la dimension religieuse. Au contraire, certains romans, en voulant développer l'intériorité et la profondeur psychologique du héros, tendent à compenser ce recul de l'arrière-plan religieux du mythe par une nouvelle forme de religiosité. Le libertinage de Don Juan peut ainsi prendre l'allure d'une quête mystique. On pourrait aller jusqu'à parler d'un désir religieux pour les femmes, et

même pour La Femme, qui hanterait le libertin. Mais cette quête est généralement vouée à l'échec et c'est cet échec qui serait alors à l'origine de la multiplication des conquêtes amoureuses.

Cette « religion », tout à fait personnelle au personnage, n'exclut d'ailleurs pas, dans certaines œuvres, une foi véritable en Dieu, du moins au départ. C'est, en effet, cette foi déçue ou une interprétation trop subjective des croyances religieuses qui peut conduire, dans certains cas, le héros à se rattacher à sa propre forme de mystique, comme nous allons tenter de le mettre en évidence, à travers l'étude de trois romans : *Don Juan* de Denis Tillinac, *Confession de Don Juan* de Jacques de Bourbon-Busset et *Saint Don Juan* de Joseph Delteil.

La présence d'une foi en Dieu est tout à fait remarquable chez le personnage de Denis Tillinac, qui associe le vocabulaire du catholicisme de façon quasi systématique à celui de l'amour charnel. On a ainsi l'impression que le héros reprend le substrat religieux sur lequel repose son éducation et le transfère dans ses rapports avec les femmes. Cette idée est observable dès les premières pages du roman :

« De surcroît ils sont protestants, et d'un calvinisme assez strict. Autant dire qu'en convertissant Claire à l'oisiveté je l'ai encore davantage éloignée de ses bases morales qu'en cocufiant son mari au su de toute la faculté. Le fond de catholicisme qui m'imprègne en a tiré, je l'avoue, un certain plaisir de prosélyte. »¹

Nous pouvons nous arrêter sur l'expression « fond de catholicisme » qui souligne bien cette idée que la religion est à la base de l'éducation du héros mais qu'elle est détournée, comme le montre l'utilisation du vocabulaire religieux dans le syntagme « convertissant Claire à l'oisiveté » ou encore dans l'allusion aux « guerres de religion ». Ici le héros déplace les problèmes de la religion à tout un système de morale et de conventions bourgeoises qu'il rejette radicalement. On voit donc bien, par cet exemple, ce mélange entre religion et libertinage puisque son « prosélytisme » consiste à séduire une femme, à la détourner de ses principes et à la pousser à tromper son mari.

On retrouvait déjà ce même paradoxe au niveau du vocabulaire et des thématiques un peu plus haut, dans une phrase qui résume parfaitement le fonctionnement du héros: « au moins j'aurais vécu selon les préceptes des Evangiles, insoucieux de tout, amoureux de toutes »². Le héros prend les Evangiles comme autorité pour justifier son mode de vie et son libertinage amoureux. L'attitude du séducteur est ici complètement inversée par rapport aux attentes du mythe : au lieu de présenter son comportement avec les femmes comme un défi adressé aux

¹ Denis Tillinac, *Don Juan*, p.16

² Ibid., p.14

normes de la religion et de la morale, il le justifie justement grâce à une récupération de ces mêmes préceptes religieux.

On voit bien que le libertinage, au 20^{ème} siècle, est réduit au libertinage amoureux et n'a plus réellement de rapport avec le libertinage d'esprit. Don Juan n'a plus besoin de transgression et peut s'arranger avec le Ciel. On observe également un détournement du précepte d'amour, sur lequel est basé le christianisme, ainsi qu'un éloge de la vertu d'insouciance. L'association de ces deux principes, l'amour et l'insouciance, se retrouve d'ailleurs à plusieurs reprises, et toujours en relation avec la mention des Evangiles : « Je l'ai exhorté à la vertu d'insouciance, Evangiles à l'appui (Mathieu, 6, 25 ; Luc, 12, 22) »¹.

On a donc une espèce de syncrétisme : Don Juan reprend des éléments de la religion chrétienne et les mêle à des éléments plus personnels pour créer sa propre religion. On retrouve également, de façon confuse et entremêlée, des éléments panthéistes, à travers l'idée d'une communion avec la nature, ainsi que la thématique de la quête de l'éternel féminin, qui se rapproche davantage de la philosophie platonicienne. On peut observer cette association lorsque Don Juan explique qu'il voit, dans toutes les formes de l'art et dans toutes les manifestations de la nature, des reflets de « l'éternel féminin ». Cette conviction entraîne une recherche de l'absolu, de l'Un, de l'idéal. On est donc bien, ici, du côté de la philosophie platonicienne. Pourtant, il y a encore une fois détournement puisque le héros n'atteint l'Un, l'unique, qu'en multipliant les conquêtes :

« Atteindre l'absolu en focalisant sur une femme unique la pléthore de mes désirs : ce bel idéal je n'y puis prétendre. Mon naturel ne peut approcher l'Un mirifique que par le truchement du multiple. »²

Les antithèses entre « femme unique » et « pléthore de mes désirs » et entre « Un » et « multiple » montrent bien cette quête de la Femme : Don Juan passe de femme en femme parce qu'il n'arrive pas à atteindre celle qui incarnerait, pour lui, la femme en tant qu'Idée et résumerait à elle seule toutes les autres. On peut d'ailleurs relever le terme « idéal » et l'idée d'une ascension vers un absolu qui nous replacent bien dans une thématique platonicienne. Les antithèses se poursuivent à la phrase suivante :

« Dès l'âge où d'autres cristallisaient leurs sentiments sur la personne d'une égérie, les miens s'éparpillaient comme si la damasserie de mes aspirations exigeait, pour salaire de ma béatitude, que chaque motif soit brodé par l'amour d'une fille, une printanière et une crépusculaire, une duchesse et une souillon, une orientale et une septentrionale, une capricieuse, une éperdue

¹ Ibid., p.78

² Ibid., p.12

d'humilité, une effrontée, une virginale : autant que nécessaire pour compléter le puzzle de ma sentimentalité. »¹

Cette énumération de femmes aux caractéristiques antithétiques montre comment le séducteur cherche à compenser, dans la diversité et le contraste de ses conquêtes amoureuses, le manque d'une « égérie » qui lui suffirait à cristalliser ses désirs, c'est-à-dire à les rassembler, leur donner cohérence et unité. Don Juan recherche, à travers la variété, à se construire sa propre image de la femme idéale, assimilée métaphoriquement à l'image du puzzle. Mais cet idéal de la femme, ce que le héros appelle « l'éternel féminin » varie aussi en fonction de facteurs extérieurs à son désir mais qui l'influencent profondément. Ce dernier s'étend alors à toute la nature et surtout à l'art. Cette association entre quête de l'éternel féminin et sensibilité artistique est intéressante et récurrente dans le roman :

« L'éternel féminin esquissait en moi des formes variées selon la couleur du ciel, le phrasé d'un air de musique, la teneur d'une esthétique en gestation qui oscillait du hiératisme des madones de Giotto à la luxuriance vaporeuse des grâces de Botticelli. La dernière toile vue au Louvre, le dernier roman sur une table de chevet, le dernier lied de Schubert sur le pick-up de ma mère sculptaient tant de modèles qu'il suffisait de sortir dans la rue pour en surprendre les effets sur des silhouettes anonymes. »²

Ici les arts se mêlent et communiquent par le biais de cet « éternel féminin » : musique, peinture, sculpture, littérature... La quête de la Femme semble alors se doubler d'une quête artistique, avec peut-être le fantasme d'une œuvre d'art totale qui mêlerait toutes ces formes et pourrait toucher les cinq sens...

Il est éclairant de rapprocher le passage précédemment cité d'un autre épisode, qui évoque, quant à lui, l'étreinte amoureuse puisque, justement, on y observe le même mélange des sensations, mais, cette fois-ci, non plus à travers l'art mais à travers l'expérience sensuelle. Le mélange de sensations et de réminiscences que chaque femme lui fait éprouver est, de plus, qualifié par le narrateur de « religiosité barbare ». La mystique du séducteur consisterait donc dans cette expérience « totale », mettant à contribution tous les sens : odorat, ouïe, vue...

« Dans les bras d'une femme je vois surgir tant d'images associées à tant de senteurs et de sonorités ; il se fait en moi un cocktail si compliqué de réminiscences imbriqué dans un halo de religiosité barbare ; ces messes aux liturgies presque immuables lèvent des escouades tellement innombrables d'anges gardiens que j'y perds mon latin. »³

On peut relever l'usage de la synesthésie à travers l'expression « images associées à tant de senteurs et de sonorités » ainsi que l'emploi du champ lexical de la religion pour évoquer

¹ Ibid., p.13

² Ibid., p.13

³ Ibid., p.96

l'étreinte amoureuse : « halo », « religiosité », « liturgies », « anges gardiens », « latin », « messe »...

L'union charnelle avec les femmes entraîne donc bien une expérience totale, qui mélange les sensations et déclenche une série de sentiments religieux, mêlant traditions chrétiennes et païennes. On peut se demander si l'œuvre d'art ne poursuit pas le même but de totalité, puisque le roman crée de perpétuels ponts entre les différentes formes artistiques, justement par le biais des femmes et du système de réminiscences. Mais l'ironie demeure sous-jacente, ce qui laisse planer une certaine ambiguïté sur ces propos, à travers, notamment, l'expression courante « j'y perds mon latin », qui peut revêtir ici un double sens.

En tant que fervent croyant de sa propre religion, Don Juan se fait un honneur de convertir les femmes à l'amour. Ce motif du prosélytisme montre que l'amour est bien une véritable religion pour le héros : « Convertie à l'amour de moi, elle s'y est vouée avec une ferveur presque monacale, assez voisine du désespoir car enfin, elle savait la précarité de mon attachement. »¹

On peut dégager de ces quelques remarques sur le *Don Juan* de Denis Tillinac que la recherche de l'Un, de la Femme unique, idéale, absolue est, à la fois, ce qui constitue la quête mystique du héros, mais aussi ce qui motive son libertinage amoureux. Cette idée est illustrée un peu plus loin, puisque Don Juan explique sa quête en ces termes :

« Que le corps de la benjamine transite sur la couche de l'aînée me paraissait la formulation bienvenue d'une cohérence. S'il est acquis que je désire le même sous les apparences de l'altérité, l'unité de lieu m'eût rapproché de cet idéal monogame dont il est question ici et là et sur lequel je ne crache pas. »²

Cette citation est intéressante car on peut lui donner également une portée métacritique. En effet, des expressions telles que « s'il est acquis » ou « comme il est question ici et là » peuvent être interprétées comme des allusions à une tradition critique qui analyse de cette manière certains Don Juan, notamment à partir du romantisme. Or, ici, le narrateur valide cette interprétation sans enthousiasme, voire même avec une certaine désinvolture : « sur lequel je ne crache pas ». Cette attitude ajoute une complexité nouvelle au personnage : la recherche de l'Un semble lui être imposée de l'extérieur, par son statut de Don Juan. Néanmoins, d'autres passages du roman viennent confirmer, comme nous l'avons vu, cette quête quasi mystique de l'éternel féminin. Le dernier point à relever dans cette citation est

¹ Ibid., p.21

² Ibid., p.35

l'adjectif « monogame » qui confirme l'assimilation des femmes à des divinités pour le héros et, par conséquent, l'amour à une religion.

Le personnage est donc pris dans une quête mystique de l'Un ou plutôt de l'Une, d'un absolu qu'il poursuit dans la répétition, ou plutôt dans la variation autour d'une même trame. En effet, le héros de Denis Tillinac, narrateur de ses propres aventures, a tendance à répéter, revenir sur ses aventures passées : lieux, musiques... pour mieux en souligner, peut-être, l'unité, le fil invisible, reliant toutes ses aventures entre elles. Il déclare ainsi :

« Rien ne s'accorde mieux à mes appels mystiques que les huis clos amoureux à même la mousse, ou le feuillage, avec des préludes contre le tronc d'un arbre. Laure fut la première. Aude allait être la dernière en date. »¹

On peut noter que le mot « mystique » est employé par le narrateur lui-même. On a également toujours le même mélange entre la nature comme cadre et le vocabulaire de la musique. En effet, le mot « prélude », qui appartient au lexique musical remplace le mot « préliminaire ». L'amour est donc conçu comme une espèce de symphonie, de composition musicale qui aurait la nature comme décor. La métaphore filée de la musique décrit également, à plusieurs reprises, les relations amoureuses :

« Ne pas conclure à la duplicité de Bérénice. Dans l'orchestre d'un cœur de femme, il y a des « chéri » pour tous les instruments ; et, chez certaines, chacun joue juste, le hautbois d'une amourette, le violoncelle d'une passion, le clavecin des sentiments de longue haleine. »²

Mais ce sont surtout les champs lexicaux de l'amour et de la religion chrétienne qui sont étroitement associés dans l'œuvre. On peut le vérifier dans des phrases telles que : « Il y avait de la religiosité dans l'air, et sur son visage une gravité de première communiant. »³ L'abandon de la femme à l'amour, par exemple, est également comparé à une crucifixion : « Nue sur une moquette, son immense chevelure étalée, ses bras et ses jambes en croix, les doigts de ses mains écartés, Jennifer était vraiment souveraine. »⁴

L'image de la femme au moment de l'étreinte évoque clairement le martyr du Christ, on a donc bien une superposition des références religieuses et sexuelles, propre à la mystique du héros. Le libertinage chez Denis Tillinac n'est donc pas un défi face à une religion qui sert de norme mais l'obédience à une foi très personnelle et intériorisée par le personnage. Dès lors, Don Juan ne recherche plus l'opposition mais plutôt la cohérence puisque c'est pour essayer d'accomplir sa quête mystique qu'il passe de femme en femme, sans pouvoir s'arrêter.

¹ Ibid., p.65

² Ibid., p.96

³ Ibid., p.66

⁴ Ibid., p.92

Contrairement au Don Juan de Denis Tillinac, les héros de Jacques de Bourbon Busset et de Joseph Delteil n'ont pas en eux un « fond de catholicisme », provenant de leur éducation, mais une foi intense qu'ils vivent sur le mode de l'exagération et de l'exaltation mystique. Cette exaltation est le signe de leur nature passionnée et c'est elle qui évolue, peu à peu, vers une véritable mystique de l'amour charnel et vers une quête qui les éloigne, en définitive, progressivement, de Dieu. L'autre différence est que, dans ces deux œuvres, cet éloignement n'est que temporaire puisque les héros sont ramenés vers Dieu à la fin, ce qui leur permet de se livrer à une expiation, plus ou moins sincère d'ailleurs, de leurs péchés.

Le Don Juan pénitent de Jacques de Bourbon Busset qualifie lui-même son enfance de « mystique » :

« Je fus un enfant pieux et même, par périodes, mystique. J'aimais l'encens, les statues, l'ombre des bas côtés, elle-même traversée par des ombres furtives, le mélange de la pompe et des chuchotements, de l'orgue et des pâles voix moniales. »¹

Le mysticisme est attaché ici à tous les signes extérieurs du culte, qui sont là pour l'embellir. Or ces éléments touchent le narrateur par les sensations qu'ils déclenchent. En effet, tout comme nous avons pu le noter chez Denis Tillinac, le vocabulaire des sens est très sollicité : odorat avec l'encens, vue avec les statues et les ombres, ouïe avec les chuchotements, les orgues et les voix... Ce lien entre mystique et sensualité est d'ailleurs explicitement confirmé : « J'ai tiré, pendant longtemps, de l'exercice de la religion, des joies sensuelles. »²

La mystique du héros n'est donc pas loin du paganisme puisque toute spiritualité est absente de son expérience religieuse : il détourne tout vers des sensations. Il revient, d'ailleurs, sur cette façon qui lui est propre de vivre la foi : « N'étant point un réformé, je n'en rougissais nullement, et voyais dans ces plaisirs la confirmation de l'excellence de la Création. » Don Juan n'est donc absolument pas, à l'origine, en conflit avec la religion. Tout au plus pourrait-on lui reprocher de la vivre de manière un peu trop sensuelle et très personnelle.

Cette absence de contradiction entre le libertinage amoureux du héros et la religion repose sur le fait que le Don Juan de Jacques de Bourbon Busset voit, dans les femmes, un pont avec Dieu et la foi. Cela se traduit par un mélange entre le vocabulaire religieux et les mots ayant trait à la conquête amoureuse : on a ainsi l'évocation d'un « culte de la différence »³ pour parler de la multiplicité des aventures du héros. La séduction permanente de nouvelles

¹ Jacques de Bourbon Busset, *Confessions de Don Juan*, p.8

² Ibid., p.9

³ Ibid., p.10

femmes correspond donc à une quête existentielle, visant à découvrir le sens caché de la vie. Cette quête, reposant sur la séduction, est évoquée par le narrateur :

« Je devinai cependant que leur colère était dirigée contre une partie d'eux-mêmes qu'ils craignaient et feignaient de mépriser. J'en conclus qu'il y avait, cachée derrière les apparences, une force plus puissante que toutes les autres parce qu'elle recourait non à la brutalité, mais à la séduction et que cette force-là donnait à la vie son vrai sens et sa vraie couleur. Mon existence s'est usée dans la lutte pour découvrir cette force et m'en nourrir : ai-je réussi ? Ai-je échoué ? »¹

La femme apparaît comme ce qui donne un sens à la vie. Elle est donc placée sur le même plan que la religion. On trouve aussi cette même association entre amour et religion de façon inversée : Don Juan ne cherche alors plus à compenser dans l'amour ce qu'il ne trouve pas dans la religion mais, au contraire, à retrouver dans la religion ce qu'il a entrevu grâce à l'amour mais qu'il a laissé échapper : « Je cherche à retrouver ici ce que j'ai entrevu et que je n'ai pas su retenir, dont même je me suis détourné. »² Or il importe de rappeler que la religion chrétienne est basée sur l'amour, Dieu y est amour. Mais on note, dans ce roman, une substitution complète de l'amour à la religion, puisque ce sentiment devient sacré, au point qu'il faut prendre garde à ne pas le profaner :

« Parfois, alors que la mêlée des corps était au programme, d'un commun et tacite accord, nous décidions de faire une promenade ou de visiter un musée. Nous avions, au même moment, le sentiment qu'il était préférable de ne pas profaner ce qui était, par nature, sacré. »³

L'amour charnel est qualifié de « sacré » et les personnages ont des scrupules à le profaner. Le contraste est frappant entre le début de la phrase, placé sous le signe des sens, et qui convoque un vocabulaire plutôt cru et explicite, et la seconde partie, marquée par le retour à des occupations plus spirituelles, pour enfin parvenir, dans la phrase suivante, à un sentiment religieux. On peut donc bien parler ici d'inversion entre amour et religion.

Le mélange entre foi religieuse et sensualité est un point commun aux héros de Denis Tillinac et de Jacques de Bourbon Busset, et ce dernier parle explicitement de « discret mélange de religion et de sensualité. »⁴ Cette tendance semble donc s'affirmer nettement parmi les héros romanesques qui reprennent le mythe de Don Juan.

L'absence d'opposition radicale entre le libertin et la religion est d'autant plus originale que Don Juan cherche, dans sa retraite au sein de la religion, une règle stricte. Au lieu de la

¹ Ibid., p.9

² Ibid., p.17

³ Ibid., p.25

⁴ Ibid., p.29

défier et de la transgresser il cherche tout simplement à s'y plier et à lui obéir, et il ressent, dans cette obéissance, un véritable soulagement :

« Je crois plutôt que je suis venu ici pour trouver enfin une règle. (...) C'est bizarre, mais seule l'observance de la règle m'empêche de tourner en rond. Je tourne si bien en rond dans le cloître que je ne le fais plus dans ma tête, et c'est tant mieux. »¹

On peut penser que Don Juan a besoin d'un cadre religieux mais que celui-ci, à l'époque moderne, est trop affaibli. La perte des normes à transgresser entraîne la détresse du héros car il a besoin d'une règle pour éprouver sa liberté : « sans règle pas de liberté. Dans la vie réelle, on s'en aperçoit mal. Ici, c'est évident. La régularité des offices, la rigueur de l'horaire et du calendrier provoquent mon désir d'un ailleurs. »² Cette idée est reprise et complétée plus loin : « Je ne me suis jamais senti aussi libre qu'au milieu de tous ces prisonniers volontaires. »³ Or, en faisant de l'amour une religion et en bafouant ensuite ce culte de l'amour qu'il a instauré lui-même, le héros trouve, en lui-même, sa propre source de provocation et de défi. Il n'a plus alors besoin de s'inscrire contre le cadre et les normes de la société qui l'entoure. Ce mouvement d'intériorisation semble tout à fait caractéristique du roman.

Cependant, ce mélange de sensualité et de religiosité n'est pas, pour autant, synonyme d'affaiblissement et de banalisation. Au contraire, le narrateur parle de véritable « pouvoir mystique » : « Je n'aime pas cela pour la bonne raison que je crois fortement au pouvoir mystique de l'étreinte. Du coup les contrefaçons à l'eau de rose et à l'eau bénite me soulèvent le cœur. »⁴ D'autres motifs liés à la religion chrétienne sont présents, tels que l'idée d'une chute, assimilable au péché originel mais ici encore ce motif est transposé à l'amour puisque ce péché correspond au gâchis, à la perte de l'amour : « Je cherche un moyen d'oublier que je suis passé à côté de l'essentiel. »⁵ Cette vérité essentielle qu'il qualifie de « chimère » et qu'il continue de poursuivre est d'ailleurs ce que, selon lui, « les hommes désignent du nom de Dieu ». On a donc, par ce biais, un amalgame entre Dieu et cet idéal d'amour envolé. Il est, en ce sens, significatif que la quête du narrateur soit rapprochée de celle des moines du couvent :

« Ce qu'ils ne peuvent comprendre c'est qu'en dépit des apparences, eux et moi nous suivons la même voie, nous obéissons au même désir, le désir d'une cohérence. La leur, à vrai dire, ils l'ont trouvée, toute faite, dans leur foi et dans l'enseignement de l'Eglise. La mienne, je croyais l'avoir trouvée, je l'ai perdue par ma faute. »⁶

¹ Ibid., p.14

² Ibid., p.35

³ Ibid., p.41

⁴ Ibid., p.29

⁵ Ibid., p.31

⁶ Ibid., p.42-43

La quête du héros, qui est une quête de l'amour et de la femme, est explicitement mise en parallèle avec une démarche religieuse. Le narrateur joue, d'ailleurs, sur le double sens que l'on peut attacher au mot « grâce » : on retrouve une opposition entre la grâce au sens strictement , comme dans la phrase « nie l'existence de la grâce », et la grâce de la femme, ou encore l'état de grâce procuré par l'amour, par exemple dans la phrase « La grâce, je l'ai connue et méconnue. »¹ On retrouve la même ambiguïté de sens lorsque le héros déclare : « cet état de grâce dura. »².

Par ailleurs, la quête de l'amour est une quête d'absolu, le couple se suffit à lui-même et résume le monde à lui seul : « infini de la vie à deux », « nous formions à nous deux un univers à l'intérieur de l'univers »...³Un mot se dégage tout particulièrement à l'analyse de ce passage, et qui occupe une place importante dans le roman : le mot « cohérence ». On le retrouve, par exemple, à la même page :

« A certains moments, il nous semblait que notre entente nous rendait responsable du monde entier. Notre devoir était de rester fidèles à notre commune destinée, non par point d'honneur mais parce que notre cohérence était la condition de la cohérence de tout le reste. »⁴

La recherche d'une cohérence est donc ce qui rassemble Don Juan et les religieux. Or, Don Juan, lui, a trouvé cette cohérence dans l'amour d'Elvire. La cohérence du couple devient la condition de la cohérence de l'univers entier car le couple est un symbole d'unité parfaite, absolue, en harmonie avec l'unité du cosmos. On a donc bien ici une mystique tout à fait personnelle au héros, qui se substitue à la religion établie, tout en poursuivant, plus ou moins, le même but. Cette cohérence se retrouve dans une harmonie avec le monde et la nature.

Comme dans le roman de Denis Tillinac, l'amour absolu, chez le Don Juan de Jacques de Bourbon-Busset, prend la forme d'une communion parfaite, totale avec la nature :

« Mêlés aux embruns, nous nous confondions avec le ciel bas et gris. Nous ne savions plus très bien ce qui était de nous, et ce qui était du paysage, changeant et bouleversé comme un visage humain. »⁵

Elvire répond bien à cette quête d'infini et d'absolu, comme on peut le noter par l'observation des champs lexicaux : « ce qu'elle avait d'absolu », « ce qu'elle appelait l'infini de la vie à deux »... Or, cet absolu de l'amour est, selon le héros, la condition nécessaire de l'existence

¹ Ibid., p.43

² Ibid., p.53

³ Ibid., p.55

⁴ Ibid., p.55

⁵ Ibid., p.55

de Dieu. Ce sont donc les amants qui font vivre Dieu lorsqu'ils s'aiment véritablement et totalement :

« Quand deux êtres humains s'aiment d'un amour absolu, ils donnent à Dieu sa chance, ils le créent en eux. Dieu est à notre merci (...) Seuls les vrais amants, les plus raisonnables et les plus déraisonnables des êtres, vont à son secours, et l'aident à vivre, comme ils s'aident à vivre mutuellement. »¹

Il y a une inversion puisque les hommes créent Dieu par leur amour et non plus l'inverse. L'amour semble rejaillir sur Dieu mais être, en priorité, dirigé vers la personne aimée, ce qui constitue un détournement du précepte de la religion catholique « aimez-vous les uns les autres » et de la conception selon laquelle Dieu est amour. En effet, Don Juan conteste la hiérarchie dans l'amour, il refuse de faire passer l'amour terrestre et charnel au second plan : « C'est précisément ce vocabulaire seigneurial que je conteste. »²

L'amour pour une créature humaine semble, au contraire, être plus exigeant et, par conséquent, plus élevé que l'amour divin : « Il est difficile de revenir à une femme. Il est plus facile de revenir à Dieu »³. On a, à nouveau, une inversion, reprise en chiasme quelques pages plus loin : « Il est plus facile de se séparer d'une femme que de Dieu. »⁴ La femme est donc sans cesse comparée à Dieu, de façon très explicite. Dieu semblerait alors prendre la forme que chacun veut lui donner, en le créant en soi. Cela expliquerait que le héros puisse se construire sa propre foi, sa religion très personnelle :

« Si Dieu nous a créés à son image, ce fut pour que nous lui rendions la politesse. Le plus souvent, abrutis par un puéril orgueil, nous nous y refusons. Nous négligeons de recréer Dieu à partir de notre désir profond. »⁵

De plus, dans cette comparaison entre Dieu et la femme aimée, se retrouve le motif du défi, qui est transposé de l'un vers l'autre. Le libertinage amoureux du héros de Jacques de Bourbon Busset reprend donc bien l'idée de la transgression, fondamentale dans le mythe : « Je me décide enfin à évoquer cette étouffante nuit d'août, où par forfanterie, par défi, peut-être aussi par dégoût du mensonge, j'ai annoncé à Elvire ma trahison. »⁶

Si la femme est un équivalent de Dieu, une des formes que peut prendre Dieu lorsqu'il est recréé en chacun d'entre nous, elle peut être aussi, plus simplement, un moyen d'accès à la divinité. La femme serait alors une interlocutrice privilégiée du divin, et il est important de

¹ Ibid., p.59

² Ibid., p.59

³ Ibid., p.61-62

⁴ Ibid., p.68

⁵ Ibid., p.68-69

⁶ Ibid., p.73

noter que la femme aimée par Don Juan dans le roman, Elvire, est mise sur le même plan qu'Eve et Marie :

« Ce qui m'autorise à vous parler ainsi, c'est que j'ai pu entrevoir ce qu'il était et ce qu'il demandait. Je n'y suis pour rien. Seul, je n'aurais rien vu, rien entendu. Un visage, une voix m'ont alerté : le visage et la voix d'Elvire. Eh oui, mon père, il a fallu une femme. Il y a eu des précédents, Eve et Marie (...) »¹.

Les femmes, notamment lorsqu'elles sont soumises à la passion, sont donc des interlocutrices privilégiées avec le divin et l'absolu. Ce privilège est expliqué par le fait que les femmes « se situent sans effort dans le cosmos », sont « plus sensibles aux voies secrètes des forces élémentaires », ont une « gravité qui manque à nos cervelles solennelles et frivoles », « arrangent le jardin de l'essentiel ». On peut relever les termes « cosmos », « élémentaires », « essentiel » qui expliquent ce pouvoir cosmique des femmes. Elles sont donc qualifiées d'« intermédiaires avec l'absolu » et sont considérées comme de « meilleurs auxiliaires de la nature que les hommes. » Tout cela explique qu'Elvire soit, aux yeux du héros, « la passerelle qui aurait pu [le] mener ailleurs, vers un monde situé non au-delà, mais à l'intérieur de celui-ci. »²

Il est intéressant de noter que le narrateur place l'au-delà non pas du côté du Ciel et d'une vie éternelle mais au sein même de l'existence terrestre. De même, Dieu est allié à Elvire, présent à travers elle. Le contact avec la femme aimée permet donc au héros de ressentir une proximité avec Dieu. On peut dire, dans ce sens, que l'on est bien du côté d'une expérience mystique :

« En sa présence, vous auriez senti une autre présence, distincte d'elle et alliée à elle, d'où elle tirait sa vitalité et sa joie. (...) Je crois simplement qu'Elvire, en s'abandonnant à son désir profond, se sentait en harmonie avec l'ordre des choses, en communion avec la force créatrice de l'univers. »³

Cette expérience permet au héros de redéfinir Dieu comme « force sans cesse renouvelée qui brille dans les yeux d'une femme aimante. »⁴ Les rapports que le narrateur entretient avec Elvire lui permettent ainsi de concevoir Dieu, de se faire une idée des relations que les religieux du couvent peuvent entretenir avec Lui : « Elvire aussi est silencieuse, et je sens sa présence et ce sentiment de sa présence me permet d'imaginer ce qu'est pour vous la présence de Dieu. »⁵

¹ Ibid., p.73

² Ibid., p.83

³ Ibid., p.83-84

⁴ Ibid., p.84

⁵ Ibid., p.89

Le héros ne rejette pas, dans ce roman, la foi en Dieu mais plutôt la distinction que le catholicisme peut faire entre amour terrestre, charnel et amour divin, spirituel : « Votre lumière, mon père, et celle que j'ai entrevue sont une seule et même lumière. Cessez de séparer le bon grain de l'ivraie ». ¹ Il s'érige bien ici contre la hiérarchie que l'Eglise établit entre ces deux formes de grâce et d'amour. Mais s'il n'y a qu'une seule et unique grâce, Don Juan prône aussi une fidélité unique, réunissant ainsi les deux sens du mot fidèle : le substantif, qui désigne un croyant d'une religion, et l'adjectif, synonyme de constance amoureuse. La foi jurée à la femme devient aussi forte que la foi en Dieu. Par conséquent, l'inconstance amoureuse est aussi condamnable, aux yeux du narrateur, que la mécréance ou le défi à l'égard de Dieu. On voit bien, une fois de plus, que le libertinage amoureux prend une profondeur nouvelle et une dimension plus intellectuelle : il devient, à nouveau, libertinage d'esprit. La proximité entre les mots « fidélité » et « foi », dérivés d'une même étymologie, permet de renforcer ce rapprochement entre foi en une religion et fidélité à un être ou à Dieu :

« L'ange gardien de la liberté d'esprit, c'est une fidélité, non la fidélité à une doctrine mais la fidélité à une personne. (...) Vous restez fidèle à votre Dieu, comme moi j'aurais dû rester fidèle à Elvire. » ²

Cette citation souligne un paradoxe intéressant : normalement le libertin est infidèle et inconstant pour prouver sa liberté. Or, ici, au contraire, c'est la fidélité qui est une garantie de liberté, mais le drame du héros, qui est aussi la fatalité inhérente à la destinée donjuanesque, est qu'il ne peut s'en rendre compte que trop tard, comme le montre l'emploi du conditionnel passé. Pourtant, malgré cet échec, le personnage affiche une position de supériorité face aux fidèles de la religion catholique, puisqu'il sous-entend qu'il est le seul à avoir entrevu, par l'entremise d'Elvire, cette vérité que les croyants ne font que pressentir et chercher, en consacrant leur existence à Dieu : « Cette vérité d'un visage, je l'ai vue et reniée. (...) Je vous souhaite, mon père, au cours de vos oraisons, d'obtenir de celui que vous priez un reflet de ce regard. » ³ On a ici une nouvelle inversion puisque l'amour de la femme est normalement inférieur à l'amour de Dieu mais là c'est le regard de Dieu qui devient un simple reflet de celui de la femme aimée et on observe un ton légèrement condescendant, de la part du narrateur.

Pour Don Juan, Dieu est donc dans la relation à l'autre, et plus particulièrement à l'être aimé :

¹ Ibid., p.94

² Ibid., p.95-96

³ Ibid., p.89

« Il faut que Dieu surgisse de notre relation à l'autre pour que nous ne devenions pas des malheureux jouant à César, à Napoléon ou à Dieu (...) La lecture de l'Evangile me persuade qu'Elvire a été le Christ pour moi, comme j'aurais dû être le Christ pour elle. »¹

L'autre permet à l'homme d'échapper au péché d'orgueil ; sa présence est indispensable pour se sentir exister et faire exister Dieu. Il faut, pour cela, conserver ce sentiment de l'altérité de l'être aimé : « Je n'ai jamais songé à me perdre en Elvire ni à la perdre en moi. Face à moi, confrontée à moi, elle était l'autre essentiel qui me faisait pleinement exister. »²

C'est dans ce besoin essentiel d'un prochain pour créer Dieu que réside cette mystique très personnelle du Don Juan de Jacques de Bourbon Busset. Il rejette, par ailleurs, explicitement deux autres penchants : le panthéisme et l'athéisme, présents pourtant chez d'autres réécritures donjuanesques contemporaines. Ces deux tendances, pourtant distinctes, sont rapprochées et critiquées par le narrateur :

« Panthéisme est, pour moi, un mot vide de sens. Si l'accusation de panthéisme touche des penseurs puissants, c'est que l'esprit humain ne renonce pas aisément à l'idée que Dieu est partout ou nulle part, panthéisme et athéisme étant les deux faces d'une même médaille. »³

L'adoration de la nature ne relève donc pas du panthéisme puisque la nature joue, dans ce cas, le rôle du prochain, de l'autre indispensable à l'existence de Dieu, mais elle ne se substitue pas pour autant à Dieu : « Aimer la nature, comme François d'Assise, ce n'est pas l'adorer comme un Dieu (...) La nature aussi c'est le prochain, c'est l'autre, mais ce n'est pas un tout où on rêve de se perdre. »⁴ La nature joue le même rôle, pour François d'Assise, que la femme pour le héros. Cette analyse, en permettant de rapprocher les femmes et la nature et en les mettant en relation avec la façon dont Don Juan conçoit le rapport à Dieu et à la foi, est importante car elle jette un éclairage nouveau sur la présence récurrente d'une communion avec les éléments naturels, illustrée par certaines versions du mythe, telles que, notamment, celle de Denis Tillinac, mentionnée précédemment.

Mais Don Juan ne se contente pas de mettre à distance le panthéisme et l'athéisme, il rejette également l'accusation de paganisme. Son désir est donc bien de s'inscrire dans la doctrine chrétienne, et nullement en opposition avec elle. Cependant, son but est d'en proposer une interprétation très intériorisée. Il devance ainsi les objections et les accusations d'idolâtrie : « Vous pensez sans doute que je suis un idolâtre et que je porte à une créature les sentiments

¹ Ibid., p.99

² Ibid., p.94

³ Ibid., p.94

⁴ Ibid., p.94

qui devaient être réservés au Créateur. »¹ Il tente alors de prouver, non seulement, que son attitude n'est pas contraire à la religion mais qu'elle est même au service de cette dernière et que tous les croyants devraient prendre exemple sur lui. Il y a donc, à nouveau, une inversion des attentes liées à la figure du libertin :

« Si jamais j'ai senti la possibilité de l'absolu, ce fut en recevant le regard d'Elvire. (...) Vous pouvez, si cela vous chante, me coller une étiquette de païen, je n'en ai cure. Si mes propos vous paraissent contraires à votre doctrine officielle, je le regrette pour elle. Cela montre qu'elle a besoin d'être dépoussiérée et qu'un peu de paganisme lui ferait le plus grand bien. »²

Don Juan se présente comme un réformateur de la doctrine catholique et se place au service de cette dernière, ce qui est totalement novateur. Une autre inversion est intéressante : Don Juan se fait le défenseur de l'honneur de Dieu alors qu'il est très fréquemment qualifié, au contraire, d'ennemi de ce dernier, qu'il s'agisse de l'honneur des femmes, des maris dupés, des familles... « Mais il est essentiel, pour l'honneur de Dieu même, qu'il soit dit et reconnu que l'être humain, cette vermine, dès qu'il est touché par un amour vrai, devient l'image de Dieu. »³

Don Juan, touché par l'amour d'Elvire, peut devenir, lui aussi, image de Dieu. Le narrateur se fait même son interlocuteur privilégié et on peut noter l'impression d'une certaine connivence avec le divin, qui le place, une fois de plus, en position de supériorité par rapport aux autres religieux du couvent. Cette attitude est, là encore, tout à fait paradoxale et surprenante :

« C'est à travers votre corps que les âmes se parlent. Si votre Dieu a cru devoir s'incarner, c'est qu'il l'a compris. Et, puisqu'il l'a compris, tâchez, vous, de le comprendre, au lieu de vous obstiner à faire du corps le lieu privilégié du péché. »⁴

Le ton se fait ici encore condescendant avec des marques de distance, comme dans l'adjectif possessif « votre » qui souligne bien que Don Juan réfute la conception que les religieux se font de Dieu.

Ces quelques citations montrent bien que l'on a une véritable profession de foi du séducteur, qui se fait prédicateur et prosélyte. Il met d'ailleurs cette attitude à distance avec une certaine ironie à l'égard de lui-même, ce qui souligne bien, aux yeux du lecteur, à quel

¹ Ibid., p.105

² Ibid., p.105

³ Ibid., p.106

⁴ Ibid., p.106

point cette tendance est peu naturelle chez Don Juan : « Je ne puis m'empêcher de prêcher. (...) Je suis gagné par la maladie du prosélytisme qui, pourtant, n'est pas dans ma nature. »¹

En définitive, il s'avère que, dans ce roman, la position du héros face à la religion est à l'opposé des attentes liées au personnage de Don Juan. L'endurcissement au péché est remplacé par le repentir, comme le suggère le titre de *Confession*, et l'athéisme, fréquent chez les Don Juan modernes, est supplanté par une véritable ardeur mystique. Cette dérive vers la mystique est, d'ailleurs, fort bien perçue par Levraut, comparse du narrateur dans le roman : « Il s'est contenté de répéter que je faisais une embardée du côté de la mystique et que, de toutes mes embardées, c'était la plus dangereuse. »² Le romancier Joseph Delteil éclaire cette mise en garde adressée à Don Juan, en montrant les excès, et même les crimes, qui peuvent découler de ce basculement du héros dans la mystique.

L'enfance de Don Juan, dans le roman *Saint Don Juan* de Joseph Delteil, est proche de celle du héros de Jacques de Bourbon Busset, puisqu'elle est marquée par une exaltation et une ferveur tellement fortes qu'elle penche vers la mystique : « dès son éclosion il respire Dieu », « des élans fous vers Dieu et vers la Vierge ». ³ On sent ici l'exagération de cette ardeur religieuse, qui est telle qu'elle va finir, au bout du compte, par l'éloigner de la foi. L'originalité du héros de Delteil réside, cependant, dans le fait que cette dévotion se focalise principalement sur la figure de la Vierge Marie : « De bonne heure le petit Juan se prit pour la Vierge d'une dévotion aigue, mystérieuse, solennelle, trop intime et trop plénière pour qu'elle ne correspondît pas à quelque instinct capital. »⁴

On pourrait rapprocher la place occupée par la Vierge, dans ce roman, de celle occupée par Elvire chez Jacques de Bourbon Busset : elle est la Femme, vers laquelle toutes les autres femmes conduisent et qui mène, elle-même, à l'absolu de l'amour. Cette conviction est d'ailleurs clairement exprimée :

« Il semble que le culte de la Vierge réponde chez l'homme à l'on ne sait quel vœu originel, à quelque cri des pures moelles. Elle est la Femme du Ciel et, sans doute, obscurément, mystiquement, l'idéal et l'absolu de l'amour. (...) Mais il faut bien dire, fût-ce grossièrement, cette identité universelle du désir, et que les femmes ne sont que de mauvaises photographies de la Femme. »⁵

L'autre point commun aux deux héros est l'importance que revêtent, chez eux, les cinq sens :

¹ Ibid., p.106

² Ibid., p.137

³ Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.352

⁴ Ibid., p.351

⁵ Ibid., p.355

« Ainsi allait-il évaluant déjà, contemplant et saisissant avec ses cinq sens toute l'exquise création dans ses espèces et dans ses œuvres. (...) Mais Don Juan est un pur sensible, un innombrable et intégral sensible, sensible à la fleur, à l'oiseau, au soleil- à la femme aussi parbleu, mais la femme n'est qu'une note entre les notes, comme le papillon et le myosotis. »¹

Pourtant on est ici à l'opposé du rejet du panthéisme évoqué précédemment, puisque la mystique du héros se rapproche bien, dans ce passage, d'une aspiration panthéiste : le héros se prend d'amour pour toute la création et peut adorer dans la nature, indifféremment, la femme ou n'importe quel autre élément de l'univers. On peut prendre l'exemple du cygne, qui souligne cet amour protéiforme du jeune héros :

« Ligne initiale, ligne idéale, ravie aux nuages, aux anges. Dans le col du cygne, Dieu se copia. Désormais, le petit Juan s'amouracha étrangement des grands oiseaux vierges. »²

Le panthéisme est bien présent dans la description de l'oiseau : « lascivement idéal », « suprême sublimation », « ligne idéale »... On retrouve cette idée d'une mystique proche du panthéisme dans l'idée que la nature contient une énigme à déchiffrer et que ce déchiffrement a trait avec la religion et avec Dieu : « Décidément, tout est énigme dans le monde. Amandiers, cygnes, fillettes : sont-ce les lettres d'un texte unique ? Et dont le déchiffrement engage l'éternité. »³ Les modalités interrogatives soulignent les troubles et les tourments du héros face à l'intrigue de la Création. La mystique entraîne donc, chez ce Don Juan, un mélange d'exaltation et de souffrance : « serrement de gorge », « crises de larmes solitaires »... La foi est vécue sur le mode de la contradiction et du tourment, comme le montrent les antithèses. Il faut noter, par ailleurs, que ces antithèses sont associées à l'idée du mystère et du déchiffrement, omniprésente dans le roman : « Cette chiennerie à la fois le dégoûtait, l'attirait. Il y discernait il ne savait quoi de paradisiaque et d'immonde. »⁴

Cette contradiction, caractéristique du héros de Joseph Delteil, est à l'origine de son premier crime, qui rompt l'équilibre bienheureux de son enfance : le meurtre du cygne. En effet, cette scène nous montre comment l'amour et l'admiration se commuent en l'exaspération et la haine les plus farouches. Il s'agit d'une expérience d'horreur et de volupté pour Don Juan, qui préfigure la volupté qu'il tirera, par la suite, des crimes commis avec les femmes : « Une espèce de volupté avec la détente de la victoire, lui montait à la tête. Une joie énorme, sanguine, sadique. »⁵ Cette même douleur, liée à l'excès d'amour et qui se

¹ Ibid., p.361

² Ibid., p.358

³ Ibid., p.363

⁴ Ibid., p.365

⁵ Ibid., p.373

transforme en haine, se retrouve aussi à l'égard de la religion. Le héros semble donc, dès son enfance, martyr de sa foi et de son exaltation mystique :

« Son corps était une cargaison d'épines. La piété même lui devint un horrible aphrodisiaque. Dès qu'il entra dans l'église, mille aiguillons mystiques lui piquaient la peau. L'odeur de l'encens, l'odeur des cierges lui soulevaient mystérieusement les entrailles. Il brûlait de plus belle dans le saint lieu, en proie à l'on ne sait quelles sacrilèges extases. »¹

On a, une fois encore, le mélange de lexiques opposés, avec des couples antithétiques comme « piété » et « horrible aphrodisiaque » ou encore « saint lieu » et « sacrilèges extases ». Ici l'intensité de la foi est, paradoxalement, à l'origine même du péché et des sensations coupables.

L'autre spécificité du héros de Joseph Delteil est qu'une fois qu'il a goûté à l'amour charnel, il n'y a plus de superposition, comme chez Denis Tillinac ou Jacques de Bourbon Busset par exemple, entre amour des femmes et religion. Au contraire, l'un supprime l'autre et le héros oublie, pour un temps, entièrement sa foi. Il n'y a pas d'association étroite entre les deux formes d'amour :

« En Juan, un lion rouge était né, tout son corps criait *eurêka*. Il se sentait soudain prédestiné à ça, dans le mille de sa vocation. Qu'ils étaient loin, puérils, les exercices spirituels de son enfance dévote et mystique ! »²

Le héros met donc à distance et entre parenthèses la religiosité de son enfance pendant toute la période de son existence vouée aux femmes et à la recherche du péché. En cela on peut dire que ce Don Juan est beaucoup plus tranché et, somme toute, plus conventionnel puisqu'il correspond bien à l'image du pécheur endurci et du blasphémateur, du moins jusqu'au moment de son repentir.

On peut ainsi dire que la découverte de l'amour charnel entraîne une véritable rupture dans la destinée du séducteur et une brusque modification de tout son être : « Cet enfant pieux, mystique, candide et excessif, le premier baiser l'incendia. Il s'embarqua pour la Femme comme d'autres pour la Floride... ou pour Jérusalem. »³ La femme est donc implicitement comparée à une Terre Promise.

Mais, si Don Juan délaisse complètement ici l'amour de Dieu pour l'amour des femmes, il mue cet amour physique en une véritable religion, dont il devient le prêtre. On retrouve alors la même image du prosélytisme de Don Juan, qui propage sa foi en l'amour terrestre :

¹ Ibid., p.368

² Ibid., p.379

³ Ibid., p.379

« Don Juan est le premier homme sans doute qui ait élevé l'amour physique à la hauteur d'un Sacrement (je dis l'amour, et non le mariage). Si, dans les siècles des siècles, il exorcise si prestigieusement les femmes, c'est que Don Juan est à leurs yeux le prêtre de l'amour. »¹

L'observation du lexique religieux, dans la phrase précédemment relevée, tendrait presque à assimiler Don Juan à un dieu de l'amour pour les femmes : « siècles des siècles », « exorcise », « Sacrement ». Le héros devient donc une icône de sa propre religion.

Pourtant, l'amour que poursuit Don Juan n'est pas dépourvu de spiritualité et il s'accompagne d'une quête, qui permet de pressentir la possibilité d'un retour à Dieu et d'une réconciliation entre la mystique du héros et la religion catholique. Cette quête est clairement formulée : « A travers les femmes, il cherchait désespérément la Femme, la Surfemme ; derrière la peau, le Rêve ; par delà l'instant, l'immortalité »². Une fois de plus, on peut noter les antithèses entre réalités terrestres et temporelles et réalités spirituelles et éternelles. Cette quête et ce pressentiment d'une réalité au-delà de l'amour physique semblent être liés à la nature même de la femme, évoquée dans un passage qui n'est pas sans rappeler la philosophie platonicienne et que l'on peut rapprocher de certains propos du *Don Juan* de Denis Tillinac, relevés précédemment :

« D'autre part, par-delà toute la physiologie, il y a dans la forme de la femme quelque chose qui enivre l'esprit, avant même les sens. Une Idée bien aimée (à quoi toutefois ne sont sensibles que les âmes de longue haleine, car l'amour est un mandarinat, avec boules rouges, bleues, jades ou cristal). Cette sorte d'embrassement spirituel est le vice des vices. »³

Cet extrait est construit sur le même réseaux d'antithèses qui mettent en relation esprit et sens, avec même l'oxymore « embrassement spirituel » qui souligne qu'à travers la femme l'esprit brûle tout autant que le corps et que la flambée du désir dans l'esprit est un vice encore plus grand que la possession de la chair. On peut également relever ici le mot « Idée » qui fait référence aux Idées platoniciennes : l'amour serait alors un moyen de s'élever vers l'Idéal. Cette contradiction entre amour physique et amour spirituel, sens et esprit, se complète, en dernier lieu, par la résolution de la contradiction entre panthéisme et foi en Dieu :

« La route sensible n'est pas fausse route ici-bas. Le cruel conflit entre le monde sensible et le spirituel, qui est le drame même de Don Juan (et de sa race), se résout ainsi comme par enchantement. Non, les oiseaux, le printemps, l'amour ne sont pas l'ennemi. Une violette, un baiser, un coucher de soleil ne sont pas les grands péchés du monde, mais les lettres du mot : Dieu. »⁴

¹ Ibid., p.393

² Ibid., p.405

³ Ibid., p.409

⁴ Ibid., p.457

Cette assimilation de l'amour panthéiste à l'amour de Dieu permet de réconcilier Don Juan avec le catholicisme et de résoudre le conflit entre sensibilité et spiritualité. La mystique de Don Juan n'est donc plus en conflit avec la religion chrétienne, ce qui permet au pécheur de se repentir et de mourir chrétiennement.

Pour conclure, la tendance au mysticisme de certains Don Juan modernes témoigne d'une évolution du rapport du héros au libertinage et à la religion. Le libertinage d'esprit n'est plus vraiment ce qui caractérise les péchés du séducteur et son rapport à la foi et à Dieu se résume de façon beaucoup moins simple et radicale qu'auparavant. Don Juan ne s'oppose plus à Dieu par son endurcissement au péché, il ne recule pas, non plus, le moment de se repentir jusqu'à ce qu'il soit trop tard. La contradiction, il la trouve plutôt en lui, dans ses aspirations opposées entre sensualité et spiritualité, amour physique et amour divin. Ces Don Juan romanesques du 20^{ème} siècle semblent donc obéir à un véritable syncrétisme religieux, dans lequel la nature occupe une place prépondérante, ainsi que, très souvent, la musique. L'importance de cette dernière peut être une trace de l'influence de Mozart, aussi bien dans l'histoire du mythe que dans la construction de la figure du libertin. Ces héros n'ont plus besoin d'un Dieu véritablement défini pour accomplir leurs actes de révolte et de profanation. La Femme peut aussi assumer ce rôle. L'amour, au sens large du terme, devient ainsi la religion du séducteur, dont il va professer la foi. Don Juan devient alors prosélyte de sa propre mystique.

Mais l'étude des rapports du héros mythique à la religion et au sacré, au 20^{ème} siècle, est aussi l'occasion de faire émerger de nouvelles figures et de dégager, parmi elles, de nouvelles formes de présence du Diable, déjà convoqué, dès la naissance littéraire du mythe, par Tirso de Molina, mais qui donne lieu, chez les auteurs contemporains, à de multiples possibilités de variations.

B) Nouvelles figures du Diable.

Dès la pièce de Tirso de Molina au XVII^{ème} siècle, la référence au Diable, dans le mythe donjuanesque, est incontournable : Don Juan lui est comparé, à maintes occasions, en raison de la noirceur de ses actes. Daniel-Henri Pageaux remarque même que sous le signe de cette identification avec Lucifer que s'esquisse le portrait du héros, dans la comedia :

« En déclarant, de façon abrupte et plaisante qu'il soufflera le flambeau d'Isabela (v.13, « tuer la lumière »), il se pose en ami des ténèbres, en rival de la lumière. C'est pour le dramaturge une première touche au portrait, le premier trait proprement mythique octroyé à ce jeune premier, hardi, déterminé, homme peu bavard, par rapport à l'éloquence d'une femme visiblement touchée. Un

trait mythique parce qu'il est pris à une mythologie chrétienne : l'ange des Ténèbres. Ce qui n'apparaît pas d'emblée, c'est cette association, décidée par le dramaturge, ce croisement ou ce complexe thématique qui n'est encore que de l'ordre de l'allusion, entre le *galan* et la figure satanique, luciférienne. Il est l'homme « sans nom » (v.15) parce qu'il en a trop, comme le prince des Ténèbres qui peut prendre l'identité d'un autre, se déguiser, pour mieux tromper. »¹

Ces références à la figure diabolique se poursuivent tout au long de la pièce. Batrice, s'adressant à Cathérinon, le qualifie, lui aussi, d'envoyé du démon à l'acte 2 : « Imagino que el deminio le envió »². Don Juan apparaît donc ici comme une sorte de châtiment envoyé par Satan aux femmes. Quant à Cathérinon, il assimile directement son maître et Lucifer: « Desdichado tú, que has dado en manos de Lucifer ! »³. Cette phrase, qui est un aparté du valet, est intéressante car le héros y est confondu avec Lucifer. Or, même s'il s'agit d'une image, une telle confusion entre les deux personnages mérite d'être signalée. La figure du serpent est également présente, à trois reprises, chez Tirso de Molina pour souligner cette nature diabolique du héros. On pourra prendre, par exemple, la première occurrence, à l'acte 1, où Don Juan est comparé à un « serpent recoquillé » : « le hallaron agonizando como enroscada culebra. »⁴ Ce recours à l'animal biblique, pour désigner Don Juan, a une fortune littéraire chez les auteurs du 20^{ème} siècle, comme nous aurons l'occasion de le vérifier plus loin. En effet, traditionnellement associé à l'image du tentateur et au péché originel, le serpent est particulièrement désigné pour qualifier Don Juan.

Ces références au Diable restent présentes dans les réécritures successives du mythe. Chez Molière, par exemple, le Diable est, comme chez Tirso, un point de comparaison qui permet de souligner l'attitude condamnable du héros. Don Juan semble donc être associé au démon mais il ne lui est jamais, pour autant, complètement assimilé. C'est ainsi que Sganarelle, dans son échange avec Gusman, lors de la scène d'exposition, le qualifie de « plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un chien, un diable, un turc, un hérétique. »⁵ Dans cette accumulation, Don Juan est bien assimilé au diable, mais l'article indéfini « un » et la présence de cette référence au sein d'une énumération et sur le même plan que d'autres qualificatifs ne permet pas d'attribuer, à l'expression, son sens le plus fort. Le héros n'est donc pas confondu ici avec le Diable. Cette dissociation entre les deux personnages est particulièrement nette lorsque Sganarelle déclare, un peu plus loin, dans la même tirade : « il

¹ Daniel-Henri Pageaux, article « Tirso de Molina » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.914

² « Je crois que c'est le diable qui ton maître envoya. » Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, p.120

³ « Malheureux toi qui viens de tomber sous la patte de Lucifer. » Ibid., p.124

⁴ « ce fut pour le trouver en train d'agoniser comme un serpent recoquillé. » Ibid., p.30

⁵ Molière, *Dom Juan*, p.27

vaudrait bien mieux d'être au diable que d'être à lui. »¹ Il n'y a donc pas d'assimilation totale entre le héros et Satan.

Cependant, le Diable remplit d'autres fonctions chez Molière puisque il est aussi une menace faite au héros, à qui on prédit l'Enfer, et une occasion, pour ce dernier, de bien souligner qu'il rejette toute forme de transcendance. En effet, Dom Juan affirme, à plusieurs reprises, sa négation du Diable, dans lequel il se refuse à croire, tout comme il rejette Dieu ou toute forme de superstition. En effet, à la scène 1 de l'acte III, Sganarelle, mis en verve par l'habit de médecin, interroge son maître sur chacune des croyances qui lui semblent être indiscutables. Il commence par le Ciel puis évoque l'Enfer et le Diable pour constater, en définitive, que Dom Juan ne croit décidément en rien : le Diable ne trouve pas plus de crédit à ses yeux que tout le reste.

Le héros mythique, tel que Molière le présente dans sa pièce, ne peut accepter de croire au Diable, de la même manière qu'il ne peut accepter aucune manifestation du surnaturel. Dès lors, il ne peut prendre garde aux avertissements répétés qui l'avisent de l'imminence du châtement. Le recours au Diable comme menace, pour exhorter le héros au repentir est donc sans effet sur lui, comme le montre sa réaction face au spectre à la scène 5 de l'acte V : « Spectre, fantôme ou diable, je veux voir ce que c'est. (...) Non, non, rien n'est capable de m'imprimer de la terreur, et je veux éprouver avec mon épée si c'est un corps ou un esprit. »² Dom Juan ne se départit, à aucun moment, de son désir de tout rationaliser et tout expliquer.

Enfin, l'expression de Sganarelle à la scène 4 de l'acte V, « Quel diable de style prenez-vous là ? »³, traduit un certain affaiblissement dans l'emploi des références au diable, puisqu'il s'agit d'une formule toute faite pour attirer l'attention sur l'étonnement réprobateur de Sganarelle : l'expression ajoute, en effet, une connotation très négative, à propos de la tournure que prend le comportement du héros, qui s'enfonce encore sur la voie du mal en feignant la conversion et en jouant les hypocrites. Le diable n'est donc, par moments, qu'un qualificatif pour exprimer la nature foncièrement mauvaise du personnage. Cet usage métaphorique montre bien l'affaiblissement de la croyance en l'Enfer, entre la pièce de Tirso de Molina et les réécritures ultérieures du mythe. Ce relâchement est fondamental pour l'évolution du scénario mythique et pour la question du libertinage donjuanesque : au 17^{ème} siècle, le libertin risque l'Enfer ; au 18^{ème} siècle, la mort qui le guette est, avant tout, sociale, et la petite vérole, qui frappe Mme de Merteuil, dans *Les liaisons dangereuses*, remplace le

¹ Ibid., p.28

² Ibid., p.128

³ Ibid., p.127

Diable, qui ne peut plus grand-chose contre elle. Michel Borne résume cette transformation des mentalités et en souligne l'importance, dans la réception du mythe :

« Un certain public de l'Espagne de Tirso de Molina croyait peut-être encore aux revenants et aux manifestations surnaturelles. Cela est déjà beaucoup plus problématique à l'époque de Molière : la croyance est encore très répandue en l'Enfer, mais qu'il s'annonce par une statue qui parle et qui marche est un prodige bien étonnant. Ne parlons pas du 18^{ème} siècle où la statue du Commandeur est à peu près aussi effrayante qu'un « épouvantail à moineaux », selon l'expression de Jean Rousset. (...) Il faut donc punir autrement les libertins et certains châtiments ne sont guère plus vraisemblables que la statue du Commandeur : que penser de la providentielle petite vérole de Mme de Merteuil qui fait passer « son âme sur sa figure. » »¹

Pourtant, l'importance du Diable au sein du mythe reste indéniable, si l'on considère que sa présence est récurrente chez la plupart des auteurs, que ce soit pour qualifier Don Juan, blâmer sa conduite et exprimer sa nature profondément diabolique, pour le menacer d'un châtiment ou, de façon plus directe, pour lui faire exercer un rôle, au sein de l'action dramatique ou romanesque.

Le 19^{ème} siècle, avec la relecture romantique du mythe de Don Juan et son croisement avec la légende de Miguel de Mañara, va encore accentuer cette présence du Diable. Satan et Don Juan se retrouvent ainsi autour de la thématique de l'ange déchu, figure de prédilection du romantisme. Nous avons d'ailleurs pu voir, dans le chapitre 1, comment s'opère également, à cette époque, la coalescence entre les figures mythiques de Don Juan et de Faust et comment les réécritures donjuanesques, contaminées par la légende mañaresque, accordent une place toute particulière au rapprochement entre Don Juan et Satan.

Dans *Don Juan et le Double*, Otto Rank insiste, lui aussi, sur cette importance de l'association entre le héros mythique et le diable, chez les auteurs romantiques, et souligne qu'il est étonnant qu'il ait fallu attendre le romantisme pour que celle-ci puisse réellement se développer :

« La personnification du diable sous les traits d'un jouisseur sexuel ne peut pas nous surprendre puisque le diable est le prototype du héros non idéalisé, tandis que le héros idéalisé nous est présenté comme un dieu ayant pris les formes d'un homme. On peut même être étonné que cette identification de Don Juan avec le diable n'ait pas été depuis longtemps utilisée pour expliquer le sujet de Don Juan. (...) Le fait que le diable a été depuis toujours considéré comme le séducteur sexuel des femmes a probablement incité quelques rares auteurs, comme Barbey d'Aurevilly, à confondre directement Don Juan avec le diable. Il est assez surprenant qu'une telle conception, qui est profondément enracinée dans le sujet de Don Juan, ne soit apparue qu'à l'époque romantique, au 19^{ème} siècle. »²

¹ Michel Borne, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse. Littérature et musique*. P.157-158

² Otto Rank, *Don Juan et le Double*, p.194-195

Nous pouvons illustrer cette analyse en empruntant quelques exemples au *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla qui accorde une place importante à la figure du Diable. Don Juan y revendique lui-même ce lien à la scène 9 de l'acte II, puisqu'il répond à Brígida qu'il n'est pas seul mais avec le diable. Celle-ci le qualifie alors, à son tour de diable : « Vos sí que sois un diablillo... »¹ Le héros ne contredit pas cette assimilation et, au contraire, il renchérit : « Que te llenará el bolsillo si le sirves. »² On a ici une proposition de pacte avec le héros, qui reprend le motif du pacte avec le Diable. Mais le plus significatif est, peut-être, le monologue de Don Luis à la scène 3 de l'acte II, dans lequel il explique que le respect que lui inspire Don Juan n'est pas dû à son courage mais à l'aura que Satan répand sur lui : « Y a fe que de Don Juan me amedrenta, no el valor, mas la ventura. Parece que le asegura Satanás en cuanto intenta. No, no ; es un hombre infernal... »³ On voit donc que le succès de tout ce qu'entreprend le héros est attribué à l'assurance que lui donne Satan. Don Juan apparaît, aux yeux des autres personnages de la pièce comme un « homme infernal », un diable, et il ne se défend pas du tout contre cette assimilation, puisqu'il la revendique même face à Brígida.

Camille Dumoulié prend pour point de départ les analyses d'Otto Rank sur l'importance du Double dans le scénario donjuanesque mais il resserre encore le lien entre le double et le diabolique :

« Les nombreuses analyses du motif du double ont fait apparaître son rapport à la mort et au sacré, mais aussi au diabolique. Le dia-bolos est la puissance de division qui sépare l'unité du monde (...), la force qui divise l'être de lui-même et donne naissance à la prolifération des doubles. Mais c'est aussi le nom même du Séparé, lorsque la puissance de division s'incarne en un être maléfique, exclu de l'ordre et de la loi. »⁴

Or, Don Juan est bien, lui aussi, celui qui divise, qui sépare, puisqu'il a pour effet de « ramener toute la société à cette simple différence : « un homme et une femme ». »⁵ Il incarne donc parfaitement cette « division diabolique ». ⁶

Mais l'importance de la dualité, dans le mythe de Don Juan, n'est pas le seul facteur susceptible d'expliquer l'affinité profonde entre le héros mythique et Satan. En effet, en l'appelant, tout au long de son essai, le « Séducteur », Micheline Sauvage place d'emblée Don Juan sous le signe de Satan et Pierre Brunel ne manque pas de le souligner : « Mais le texte⁷

¹ « Vous, bien sûr que vous êtes un petit diable. » José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, p.122

² « Qui te remplira les poches si tu le sers. » Ibid., p.122

³ « Et ma foi, ce qui m'effraie chez Don Juan, ce n'est pas son courage mais sa bonne fortune. On dirait que Satan le soutient dans tout ce qu'il entreprend. Non, non, c'est un homme infernal... » Ibid., p.114

⁴ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.16

⁵ Ibid., p.19

⁶ Ibid., p.18

⁷ L'auteur parle ici du roman de Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, 1973

vient confirmer, s'il en est besoin, que Don Juan passe pour le type même du séducteur. Bien plus, il se rattache au Séducteur suprême, Satan. »¹La séduction est bien, en effet, la caractéristique commune à tous les Don Juan, ou, du moins, à la grande majorité d'entre eux, et il s'agit de ce que Pierre Brunel appelle une « séduction démoniaque », définie comme une « séduction au sens fort du terme. »²Les auteurs contemporains n'oublient pas ce caractère diabolique de la séduction donjuanesque et ne manquent pas de l'exploiter, tout en accordant à Satan de nouvelles formes de présence, au sein de leurs œuvres.

Mais la référence à Micheline Sauvage est d'autant plus importante que cette dernière insiste sur une autre caractéristique diabolique du héros : sa révolte. Cette révolte, qui le rattache au thème prométhéen, comme nous avons eu l'occasion de le voir, et favorise le rapprochement avec Faust, le voue également à la solitude. Or, Micheline Sauvage note qu'il s'agit, à nouveau, d'un élément de ressemblance avec Satan :

« Pour la conscience collective, la solitude est le péché capital (...) Don Juan est le délié, il n'a pas de cité, cela ne fait qu'un avec sa temporalité absolue. (...) Dans le mythe de Don Juan, l'inconscient collectif exprime la nostalgie contraire, la nostalgie de l'individu, la nostalgie de l'atome. Don Juan est libre et seul comme le Diable. »³

On voit, à travers ces quelques exemples, que la critique s'est, au 20^{ème} siècle, vivement intéressée à la place du Diable au sein du mythe de Don Juan. Satan semble donc avoir encore un avenir dans le scénario donjuanesque, à une époque qui ne croit pourtant guère plus à l'Enfer. Mais le Diable adopte de nouveaux modes de présence dans les réécritures contemporaines du mythe, et ce sont les particularités de ces nouvelles figures du Diable que nous allons tenter de mettre en évidence à présent.

La pièce d'Henri de Régnier, *Les scrupules de Sganarelle*, met en valeur le côté diabolique du héros, comme le note Pierre Brunel :

« Pour ce spectateur ou pour ce lecteur, ce Don Juan ne laisse pas non plus d'être inquiétant, et la comédie est moins inoffensive que ne le paraissait le divertissement annoncé par Régnier. Son habit rouge présente un symbolisme infernal. « Ah, seigneur Don Juan, j'ai vu tout à l'heure le Diable dans vos yeux ! », lui dit Sganarelle dans un moment de tension, où ses scrupules sont particulièrement forts. Et il le confirme dans son monologue du début de l'acte 3, quand il craint pour sa propre vie : « J'ai vu, tout à l'heure, briller dans son regard une flamme infernale »⁴.

Ici, ce sont donc la méchanceté et le désir de faire le mal qui facilitent l'assimilation entre le héros et le diable.

¹ Pierre Brunel, article « Séducteur », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.852

² Ibid., p.852

³ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.131

⁴ Pierre Brunel, article « Régnier », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.775

Cependant, si le goût systématique du péché et du mal peut suffire à expliquer le rapprochement permanent entre Don Juan et Satan, c'est aussi, comme nous venons de le dire, la séduction qui les unit. Plusieurs auteurs vont donc s'intéresser à la beauté de Don Juan et insister sur sa nature proprement diabolique. Cette essence diabolique de la beauté du héros mythique est déjà développée chez ETA Hoffmann, puisqu'il mentionne le mélange de haine et de beauté qui caractérise les deux personnages et parle de « quelque chose de méphistophélique » chez Don Juan :

« Son visage est d'une beauté virile ; il a un nez imposant, des yeux perçants, des lèvres délicates ; le jeu singulier d'un muscle du front au-dessus de ses sourcils donne, la durée d'une seconde, à sa physionomie quelque chose de méphistophélique qui, sans enlever au visage sa beauté, suscite un frisson involontaire. On dirait qu'il peut pratiquer l'art magique du serpent à sonnettes. »¹

L'image du serpent ne fait que renforcer la nature diabolique du héros ici. Le mélange entre séduction et effroi rend cette beauté de Don Juan réellement diabolique et cette idée sera reprise au 20^{ème} siècle.

Dans le roman d'Yves Salgues, *Don Juan 40*, la beauté du jeune héros et son pouvoir de séduction sur les femmes sont ainsi mis en avant :

« La comtesse de Nottencourt exérait Brumaire non pas parce qu'il jouait à Don Juan, non pas parce qu'il s'amusait à défendre une inaccessibilité en laquelle il ne croyait pas, mais parce qu'elle le trouvait insaisissable et beau. (Souvent les avocats n'invoquent pas d'autre raison- l'insaisissable beauté- pour les criminelles passionnelles qu'ils défendent.) »²

Cette citation est intéressante car, en plus de mentionner la beauté du héros, elle l'associe à une idée foncièrement négative puisqu'elle en fait une motivation de meurtre. C'est donc l'association entre la beauté et le côté insaisissable, inaccessible, de Don Juan qui est à l'origine du mal ici. On a une ambiguïté fondamentale, qui s'oppose à l'habitude d'assimiler, au contraire, ce qui est beau à ce qui est bon d'un point de vue moral. On peut donc bien parler de beauté diabolique du personnage.

Un autre roman reprend, de façon intéressante, ce motif de la beauté du héros : *La vie voluptueuse de Don Juan* de Roger Fairelle. L'auteur y apporte une innovation puisque Leporello y est, non seulement, le valet de Don Juan mais aussi son frère jumeau. Or, il s'agit d'un jumeau qui possède un physique totalement à l'opposé de celui du héros puisque sa laideur est le reflet exact de la beauté de Don Juan, en négatif. On a donc un double du héros, aussi laid que ce dernier est beau. En effet la séduction exercée par Don Juan est un leitmotiv

¹ ETA Hoffmann, *Don Juan*, traduit de l'allemand par Alzin Hella et Olivier Bournac, in *Don Juan, mythe littéraire et musical*. Textes réunis et présentés par Jean Massin, p.277

² Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.130

tout au long de la narration et ce motif apparaît dès la plus tendre enfance du héros : sa nourrice Henrica lui prédit déjà la plus grande beauté lorsqu'il fait son entrée chez les Mañara et qu'elle a pour rôle de l'allaiter :

« Voyez comme il a de l'appétit, le petit monstre. Comme il est joli ! Comme il a envie de vivre ! Bois, angelito, bois, mon mignon. C'est du bon lait. Il te fera grandir et tu deviendras aussi grand que le prince des Asturies. »¹

Le groupe nominal « petit monstre » pour qualifier le bébé est cependant surprenant car il donne à ce charme quelque chose de redoutable, comme si on pressentait déjà que la séduction exercée par l'enfant pouvait devenir une arme dangereuse pour ceux, et surtout celles, qui seraient amenés à la subir. Cette expression est d'ailleurs reprise plusieurs fois et Doña Maria l'emploie aussi comme hypocoristique, toujours en association avec la beauté de l'enfant : « Quand je t'emmènerai au bal d'enfants, à Séville, tu brilleras parmi tous les autres, et toutes les filles raffoleront de toi. Viens que je t'embrasse, joli monstre ! »² Cette beauté est telle que, même déguisé en femme, Don Juan reste doté d'un exceptionnel pouvoir de séduction. Cassilda le lui rappelle : « Si tu étais femme, (...), tu serais aussi la plus belle ! »³ Cette ambiguïté sexuelle n'est d'ailleurs pas sans être suggérée plusieurs fois dans le roman, par exemple lorsque les yeux du héros sont comparés à des « yeux de fille » : « Tu as les plus jolis yeux qu'un garçon puisse avoir, mon petit Juanito. Plus jolis que ceux d'une jolie fille. Et pourtant ce sont des yeux d'homme, des yeux impérieux, des yeux d'hidalgo. »⁴

Leporello partage justement ces mêmes yeux remarquables avec le héros : « Elle constata qu'ils avaient les mêmes yeux. Et la même stature. »⁵ Pourtant, comme le souligne Don Juan lui-même, Leporello n'est pas beau et le portrait qui suit ne fait que confirmer cette première impression :

« Bien qu'il fût apparemment très jeune, il semblait difficile de lui donner un âge précis, tant son visage était couturé de cicatrices. Son sourcil gauche manquait aux deux tiers, et on voyait à sa place une boursoufflure blanchâtre. La cicatrice se prolongeait en travers du nez dont le bout était drôlement fendu en biais par un petit sillon assez profond. Une des oreilles était bizarrement déchiquetée. Le côté droit de la lèvre supérieure semblait comme écrasé, ce qui donnait un perpétuel sourire ironique à ce côté du visage. Enfin, la joue gauche et une partie du menton portaient les marques d'une brûlure qui avait dû être profonde. »⁶

¹ Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.26

² Ibid., p.29

³ Ibid., p.360

⁴ Ibid., p.29

⁵ Ibid., p.236

⁶ Ibid., p.233

Cette description peu engageante du visage de Leporello prend tout son sens si on la met en relation avec la mésaventure qui arrive à Don Juan peu après puisque, lui aussi, manque d'être mutilé de la sorte, comme l'annonce le programme fait par l'un de ses ravisseurs :

« Il est simplement dans le programme de lui arracher les cils et de lui couper un morceau de la paupière de l'œil gauche. (...) Bien entendu, le modelé de votre bouche charmante sera quelque peu modifié. Votre joue droite recevra elle aussi quelques petits ornements. Votre nez et votre menton seront également l'objet de nos soins délicats. »¹

Cette liste inquiétante de mutilations correspond presque exactement au portrait de Leporello et cette ressemblance est confirmée dans la confession que le valet fait à son maître, après l'avoir tiré d'affaire :

« Un soir à Grenade, j'ai été enlevé dans une rue sombre comme vous l'avez été vous-même cette nuit. On m'emmena dans une cabane hors de la ville. Mes ravisseurs, eux aussi, portaient des masques. (...) Et ils m'ont marqué. »²

On a donc un redoublement de cet épisode de mutilation dans la narration, d'autant plus marquant que Leporello est pris pour Don Juan au moment où il est capturé et défiguré. Leporello apparaît alors bien comme un double du héros et sa laideur peut être analysée comme l'autre versant, le reflet strictement opposé, de la beauté du héros : « Quand je vous ai aperçu, chez Sancho, (...) j'ai eu l'impression singulière que je me voyais moi-même tel que me montrait mon miroir quelques années plus tôt. J'ai su aussitôt qui vous étiez. »³ L'image du miroir introduit bien ici la thématique du double, ce qui confère à la beauté du héros une certaine ambiguïté. En effet, Don Juan est, dès lors, suivi, comme par une ombre, de son double défiguré et même sa prétendue mort ne peut le séparer de lui : « J'avais la certitude que tu n'étais pas mort, car j'ai toujours pensé que nous mourions ensemble. »⁴

Cette idée d'une beauté ambiguë du héros, déjà suggérée, chez Roger Faïrelle, par la présence de Leporello, est aussi présente, et même accentuée, chez Joseph Delteil, qui prête à son Don Juan une laideur qui n'en reste pas moins irrésistiblement attirante et sensuelle. C'est, en effet, le portrait qui est fait du séducteur dans le roman *Saint Don Juan* :

« C'était maintenant un garçon trapu, carré, d'un brun ardent et tout pigmenté de soleil, la taille relativement petite, comme il est fréquent chez les peuples du midi, les mains fines et pleines, le cheveu dru, noir-de-houille, cils et sourcils à foison ; une trogne épaisse, camuse, lippue, avec un grand nez oblique ; il suait la laideur, une laideur sensuelle, héroïque, toute la laideur espagnole ; là-dedans un œil plastique, mordoré, quintessencié et mythique comme la tête du serpent. »⁵

¹ Ibid., p.297

² Ibid., p.305

³ Ibid., p.304

⁴ Ibid., p.471

⁵ Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.403

Cette description, tout en insistant sur la laideur, peint la séduction et le magnétisme qui émanent du personnage et les relie, implicitement à une essence diabolique. L'adjectif « ardent » évoque en effet le feu, qui peut connoter les flammes de l'Enfer, surtout si on le met en relation avec la référence au serpent.

La référence à Satan apparaît donc dès la description physique du héros, confirmant l'importance de ce que Micheline Sauvage nomme, justement, le « portrait du Séducteur »¹...Cependant, nous pouvons constater que l'assimilation de Don Juan au Diable persiste également, au 20^{ème} siècle, pour qualifier son comportement et son attirance pour le péché. Cette assimilation peut être totale, ce qui était assez rare dans les premières versions du mythe. Ainsi, dans *La vie voluptueuse de Don Juan*, de Roger Faïrelle, Leporello apprend à son nouveau maître que la rumeur populaire le confond complètement avec le diable : « Là-bas, on parle encore de vous comme du diable en personne. »² Il en va de même dans le roman *Saint Don Juan*, de Joseph Delteil. Le héros semble, en effet, être habité par le diable. La référence est d'ailleurs tout à fait explicite : « Une espèce de démon était en lui, le génie du tourmentement. »³

Mais l'épisode le plus important, pour illustrer cette assimilation, est, sans aucun doute, la scène où Don Juan rencontre deux enfants en train de s'essayer innocemment aux jeux de l'amour et les pousse à s'accoupler. La référence au péché originel et au serpent tentateur y est omniprésente et le personnage apparaît comme réellement diabolique :

« Il étendit la main, caressant leurs cheveux mêlés, et d'une voix comme si un serpent parlait :

- Continuez mes enfants, continuez !

Les enfants, la terreur les cloua sur place. Fermant les yeux et s'enfonçant instinctivement dans les bras l'un de l'autre, ils tremblaient. Et la voix diabolique poursuivait :

- Doucement ! Doucement ! Il faut aux ébats de la chair la tranquillité d'une pomme. Soyez calme comme la belle pluie.

Et d'une main experte, il ajusta les enfants hanche à hanche, il les accoupla souriant. Un ignoble rire s'étalait sur sa face, le rire de l'Arbre de la Science. »⁴

Ce passage reprend avec insistance l'intertexte biblique : « serpent », « pomme », « voix diabolique », « Arbre de la Science ». C'est donc bien la scène du péché originel que le héros rejoue ici. L'évocation du rire ignoble est aussi un attribut diabolique. Don Juan fait bien figure de tentateur dans cet extrait. Il n'y a plus de distance entre le diable et lui. Au contraire, d'autres passages insistent sur la différence existante entre Lucifer et Don Juan, ce qui confère une ambiguïté au récit. En effet, le narrateur établit deux types de péché : le péché en acte et

¹ C'est, en effet, ce titre qu'elle choisit pour le premier chapitre de son essai, *Le cas Don Juan*, op. cit., p.17-61

² Roger Faïrelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.236

³ Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.407

⁴ Ibid., p.411

le péché par l'esprit. Or, il place résolument son héros du côté du premier type de péché, contrairement à Lucifer qui commet le second. C'est pour cette raison que Don Juan, contrairement à Lucifer, peut être sauvé :

« Tout homme a deux parties : la peau et puis l'esprit. Don Juan est le Prince de la Peau. S'il vibre à tous les souffles de la vie, à tous les souffles de la femme, c'est qu'il a la peau plus fine que vous, les sens plus subtils que vous, le cœur plus délicat que vous. On en a fait un athée, un champion de la Libre Pensée ; or Don Juan ne pense pas ; il sent, et avec une merveilleuse acuité. En pur espagnol, jamais il ne glorifie le crime s'il s'y vautre. Il pêche en acte, mais jamais en esprit. Don Juan est un second Lucifer, mais sauvé ! C'est que l'homme n'a commis que le péché de la chair, mais l'archange le péché de l'esprit, qui est le seul irrémissible. »¹

La dernière phrase, en employant l'article défini avec une valeur générique, replace Don Juan du côté des hommes et l'oppose à l'ange déchu. Le péché de Don Juan est donc lié à un excès de sensibilité mais la multiplication des comparatifs de supériorité sous-entend que cet excès n'est pas du tout connoté négativement. Cette réflexion permet de comprendre le titre du roman : Don Juan, grâce à l'acuité de ses sens, peut non seulement être sauvé mais accéder à la sainteté par le biais de la mystique.

Un autre point commun entre Don Juan et Satan, exploité par plusieurs auteurs, au 20^{ème} siècle, est la révolte. Celle-ci peut avoir pour cause le sentiment d'un mensonge de Dieu, d'une injustice. C'est le cas lorsque le héros constate que la promesse d'union de deux êtres par l'amour n'est qu'un leurre et que, malgré tous ses efforts, la barrière qui le sépare de la femme possédée reste infranchissable.

Le Don Juan de Pierre-Jean Rémy se heurte ainsi au constat de la fulgurance du désir et des cinq secondes dérisoires auxquelles aboutissent toutes les étreintes. Cette révélation cruelle revient comme un leitmotiv à chaque conquête et déclenche l'amertume et la révolte du personnage :

« Son désir était violent, brutal et, oubliées les formes ambiguës du page, il avait éprouvé le sentiment que cette étreinte apaiserait quelque chose qui bouillonnait au fond de son âme. Puis, le désir retombé avec cette main de fer qui lui étreignait chaque fois les reins, pour la première fois il avait eu envie de parler. »²

Le conditionnel employé pour le verbe « apaiser » suggère bien que l'union charnelle déçoit les attentes du héros qui y cherche un apaisement, un réconfort qu'il ne peut pas trouver. Le moine libertin que Don Juan rencontre, et tue, sur le bateau résume bien les limites tragiques du plaisir de la chair telles que les expérimente cruellement le héros à chaque nouvelle conquête :

¹ Ibid., p.436

² Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.26

« Vous les avez parcourues comme moi, ces cinq secondes d'éternité qui s'achèvent sur un peu de bave : après les avoir tant usées, ces éternités, oseriez-vous affirmer que c'est là qu'est votre plus grande joie ? Mais je ne voudrais pas que vous vous mépreniez. Le plaisir n'est pas non plus pour moi dans la séduction qui précède ou dans la possession qui conclut : il est seulement, résolument, aveuglément dans le geste qui prend, dans le viol, le voile qu'on déchire, la vertu qu'on arrache, le blasphème... »¹

Paradoxalement, Don Juan est, à la fois, celui qui divise, comme le soulignait Camille Dumoulié dans les propos cités plus haut, mais aussi celui qui rêverait de revenir à une forme inaccessible d'unité et de communion entre les êtres. Il porte donc en lui, telle une véritable fatalité tragique, la raison de son propre échec.

Mais Don Juan, même si les propos du moine le choquent profondément, pratique, lui aussi, le blasphème, la révolte, ce qui le rend tout à fait diabolique à plusieurs reprises. On pourra retenir, par exemple, la scène au cours de laquelle il oblige une pauvre femme à profaner une église en y entrant les jupes relevées, ou encore le viol de Suzanne à la Carmejane, au beau milieu de son mariage.

Cette même révolte est présente chez le héros de Gonzalo Torrente Ballester, pour des raisons pratiquement similaires. En effet, la première expérience sexuelle révèle au jeune Don Juan que l'union charnelle de deux êtres ne peut abolir les frontières qui les séparent et que chacun reste, au bout du compte, enfermé en lui-même et dans son propre plaisir égoïste. Ce constat provoque chez lui une vive déception et le sentiment d'une duperie, qui vont le pousser à se dresser contre Dieu, à se révolter :

« No creo que haya en el mundo nada en que un hombre pueda poner más esperanza, ni que le cause decepción mayor. Porque nunca me he sentido más yo mismo, más encerrado en los límites de mi cuerpo, que en aquellos momentos culminantes. Tenía entre mis brazos a una mujer gimiendo de felicidad, pero de la suya, como yo de la mía. El latigazo del placer nos había encerrado en nosotros mismos. (...) Estábamos cerrados y distantes. (...) Me sentí engañado y triste, y me vinieron de repente ganas de arrojarla de la cama a puntapiés. »²

On a une opposition radicale entre les termes qui évoquent le plaisir et les aspects positifs de l'expérience (« momentos culminantes », « felicidad », « latigazo del placer »...) et ceux qui soulignent la déception et la tristesse face à la révélation de la solitude qui persiste, en dépit de l'union des corps (« decepción », « engañado », « triste »...) La violence de la

¹ Ibid., p.108

² « Je ne crois pas qu'il y ait une chose au monde dans laquelle l'homme mette plus d'espoir et qui lui cause une plus grande déception. Parce que jamais je ne me suis senti plus moi-même, plus enfermé dans les limites de mon corps, qu'en ces moments suprêmes. Je tenais entre mes bras une femme gémissante de bonheur, mais du sien, comme moi du mien. Le coup de fouet du plaisir nous avait enfermé en nous-mêmes. (...) Nous étions fermés et distants. (...) Je me sentis floué et triste, et j'eus soudain envie de la jeter à coups de pied hors du lit. » Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.187, trad. française, p.179

réaction, évoquée à la fin du passage, annonce la révolte qui va suivre, au cours de laquelle Don Juan décide de se dresser définitivement contre Dieu.

Une dernière caractéristique permet de relier Don Juan au diable, mise en évidence par Pierre Brunel, au sujet du roman de Drieu la Rochelle, *L'homme couvert de femmes*.¹ Il y postule la possibilité d'un rapprochement entre Gille, le héros de Drieu la Rochelle, et le diable. Gille y est d'emblée associé par Finette à « un serpent qui dort au soleil. Il est en bois, mais il faut voir, une minute après, comme il se tortille bien pour avaler la grosse bête qui se laisse faire. »²

La référence à l'animal biblique est un premier indice d'une assimilation entre Gille et Satan. Mais ce rapprochement serait surtout lié à l'incapacité créatrice du héros, qui l'éloigne de Dieu et le rapproche du Diable. En effet, Gille est caractérisé, tout au long du roman, par sa paresse, analysée par Pierre Brunel comme l'attente de la création. On en retrouve l'évocation à maintes reprises : « Mais pour satisfaire son mol ascétisme de paresseux, il comptait sur le temps, étirant nonchalamment sa jeunesse. »³ L'adjectif « mol » et l'adverbe « nonchalamment », associés au verbe « étirait » suggèrent bien que le héros laisse s'écouler le temps en repoussant à plus tard le moment de l'action et donc de la création. Il est d'ailleurs révélateur que le roman se termine sur cette référence à la paresse de Gille : « Sur la route, il eut horreur de la solitude : il la sentait comme sa paresse. »⁴

Cette incapacité créatrice de Don Juan est reprise dans la pièce d'Edmond Rostand, *La Dernière Nuit de Don Juan* et c'est le diable en personne qui en fait le reproche au héros :

« DON JUAN : Oh ! Que rien de vivant de mon souffle ne vienne ! La connais-tu cette souffrance ?
LE DIABLE : C'est la mienne ! C'est ça l'enfer. Aucun créateur n'est là-bas. »⁵

L'absence de création est donc une caractéristique de l'enfer et Don Juan est semblable au Diable par l'impossibilité dans laquelle il se trouve de créer quoi que ce soit. Le héros de Rostand se rend compte que les femmes l'ont détourné de toute entreprise créatrice, même la plus minime : « Je ne peux plus songer à servir une cause/ Tant qu'une épaule est blonde et qu'une gorge est rose ! Tuez moi ! »⁶

Cet empêchement face à toute création s'accompagne de l'impossibilité à être à l'initiative d'une cause, d'une action collective. La révolte de Don Juan apparaît donc, à l'image de celle

¹ Voir Pierre Brunel, article « Drieu la Rochelle », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.349

² Pierre Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.22

³ Ibid., p.43

⁴ Ibid., p.184

⁵ Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan*, p.138

⁶ Ibid., p.135

de Satan, comme complètement négative et stérile, ce que ne manque pas de relever Micheline Sauvage :

« Les époques ou les hommes de révolte ont regardé don Juan d'un œil souvent sympathisant, oui, mais pourtant plein de réserve ; aucun ne l'a jamais pris pour exemple, aucun ne s'en est jamais réclamé, aucun n'a dit qu'il était révolutionnaire. »¹

Par ailleurs la figure du diable reste également présente au 20^{ème} siècle dans le discours des autres personnages, en tant qu'élément dissuasif, associé à la menace du châtime. Il peut, dans ce cas, être rejeté fermement par le héros, en même temps que Dieu et que n'importe quelle forme de transcendance, comme c'était le cas, par exemple, chez Molière, auxquels quelques-uns des auteurs concernés empruntent d'ailleurs beaucoup de références. Ainsi, dans la pièce d'Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, le héros, confronté au retour de la Statue, reprend la même affirmation de son courage et le même refus de croire au surnaturel que chez Molière, mais en ajoutant des effets de familiarité, qui renforcent la dérision :

« DON JUAN : Même si tu es un spectre, ne pense pas que tu me fasses croire en Dieu. Les morts reviennent, peut-être, mais cela ne prouve pas Dieu. Va, mange, puisque je t'ai invité. Et tâche de manger proprement, malgré ta tradition de famille.

LA STATUE : N'as-tu pas peur de moi ? Sache que, si tu me touchais, je t'empoignerais et t'emporterais en enfer.

DON JUAN : Tu me donnes envie de te toucher, pour voir.

LA STATUE : Garde-t'en bien. Ma riposte serait terrible.

DON JUAN : Les hommes, d'aventure, me font peur, mais jamais les spectres. Ni les spectres, ni Satan, ni Dieu. Et cela me taquine diablement de te passer mon épée à travers le corps une seconde fois. »²

L'attitude de défi et de négation du diable et de l'enfer est évidente ici puisque Don Juan est prêt à toucher la statue pour éprouver l'existence de l'enfer. Il rejette bien toute forme de transcendance, aussi bien Dieu que Satan.

On retrouve la même position à l'égard de Dieu et du diable chez Monsieur Jean, dans la pièce de Roger Vailland, puisque ce dernier reprend, au moment de mourir, la profession de foi arithmétique, qui étonne tant Sganarelle dans le *Dom Juan* de Molière :

« Leporella, mon cœur, ce n'est pas Commandeur qui m'a eu. J'ai fait une faute de calcul. Deux égale deux. Le poids du cadre et la résistance du clou étaient égaux. Le couple des forces était nul. Le portrait tenait au mur. J'ai ajouté la couronne, deux plus petit que trois. Le clou a cédé. (...) Tu leur diras, promets-le moi, qu'il n'y a pas de miracle. Une toute petite faute de calcul seulement. »³

L'opposition entre le « miracle » et « la faute de calcul » insiste bien sur ce rejet formel du surnaturel. Le diable n'a donc pas sa place, non plus, chez Roger Vailland.

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.130

² Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.170

³ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.111

L'attitude du héros est un peu plus originale dans les romans de Jacques de Bourbon Busset et de Gonzalo Torrente Ballester. En effet, dans ces deux œuvres, Don Juan ne refuse pas la transcendance. Il accepte l'existence de Dieu et celle du diable mais il rejette l'utilisation de ce dernier pour justifier les actions condamnables de l'homme. Il souhaite donc pouvoir revendiquer librement ses actions blâmables, ses péchés. Il veut en être responsable, au lieu d'en faire assumer les conséquences à Satan. Ce rejet du Diable est très explicite chez le romancier espagnol : « Se me ocurrió que, el apartarme de Dios, caía de la parte del demonio, y esto me inquietó. Jamás he sentido por Satanás la menor simpatía. (...) Me repugna, sobre todo, su falsedad. »¹ Le héros n'accepte pas l'idée d'être mis dans le camp de Satan car, selon lui, cela remet en question sa liberté. Il déplore l'absence d'une troisième voie, qui lui permettrait de faire le mal, de s'attaquer à Dieu, sans pour autant se réclamer du diable :

« Dios y el diablo empezaban su acoso. Ni violenta, ni dramáticamente, sino como escarmuza previa, algo así como una advertencia de que estaban allí, de que no me habían olvidado, de que mi libertad no iba a ser cosa de juego. »²

Cette idée de la liberté et de la responsabilité, revendiquée par le héros, est reprise dans le roman de Jacques de Bourbon-Busset, *Confession de Don Juan* : « Je sais qui est Satan. Il n'a rien à voir avec le ridicule attirail de l'érotisme. Je sais quand il m'a parlé et quand je l'ai écouté. Je suis responsable de Satan comme je suis responsable de Dieu. »³ Cette citation est intéressante car elle présente une inversion : les hommes utilisent Dieu ou le diable pour justifier leurs actions bonnes ou mauvaises et leur en attribuer la responsabilité. Ici, au contraire, le héros revendique sa responsabilité. C'est lui qui crée, en lui-même, la présence de Dieu tout comme celle du diable. Il ne nie pas leur existence mais il inverse les rapports de force.

Le 20^{ème} siècle évoque donc encore le diable mais il peut être nié, que ce soit totalement, comme lorsque nous avons affaire à des héros athées, ou dans son influence sur les actes de l'homme, lorsque le personnage revendique sa liberté et son droit à assumer la responsabilité de ses actes.

Mais la négation du Diable, ou de son impact sur les actions humaines, n'est pas la seule réaction du héros dans les réécritures modernes du mythe. En effet, Don Juan peut aller,

¹ « Il me vint à l'esprit qu'en m'écartant de Dieu, je tombais du côté du démon, ce qui m'inquiéta. Je n'ai jamais ressenti pour Satan la moindre sympathie. (...) Sa fausseté surtout me répugne. » Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.207, trad. française, p.198

² « Dieu et le diable commençaient leur poursuite. Ni violente, ni dramatique, plutôt comme une escarmouche préalable, comme pour me prévenir qu'ils étaient là, qu'ils ne m'avaient pas oublié, que ma liberté n'allait pas être une affaire de jeu. » Ibid., p.221, trad. française, p.211

³ Jacques de Bourbon Busset, *Confession de Don Juan*, p.47-48

lorsqu'il lui est confronté directement ou lorsqu'il se retrouve en présence d'un de ses émissaires, jusqu'à adopter une attitude de défi.

Dans *Saint Don Juan*, par exemple, le combat contre le cygne peut être assimilé à un face à face avec le Diable dont le cygne apparaît comme un messenger, par un subtil réseau de métaphores. On peut relever l'expression « Cette masse de grâces soudain endiablée »¹, ou encore la phrase suivante :

« Cela formait sur les eaux opaques, infernales de soleil, un sillage d'épiderme et de plume, de poitrine et de poitrail, un chaos pattu et ailé, espèce monstre amphibie à culottes et rémiges, piaffant, tonitruant, se tordant sens dessus dessous. »²

Le cygne apparaît comme une « espèce d'agent provocateur de l'Enfer »³, que Don Juan décide de défier et de tuer.

Ce motif du défi est également présent face à la statue, car on ne peut vaincre Don Juan par la peur, même par la peur de l'Enfer : « L'Homme de Marbre cependant avait commis une grosse erreur de tactique. On ne prend pas Don Juan par la peur. »⁴

Le défi est également très présent dans *La dernière nuit de Don Juan*, d'Edmond Rostand, où le héros, sur le point de descendre aux Enfers, en châtiment de ses péchés, se moque ouvertement du Diable et montre, par son attitude, qu'il n'éprouve aucune peur. La Statue du Commandeur commente cette bravoure du héros Selon le Mort, Don Juan mérite, par ce courage, qu'on lui remette sa peine : « Vous n'avez peur de rien, Don Juan. Et mon vieux cœur de porteur de cuirasse est sensible au courage. Allons je vous fais grâce. Remontez. »⁵ Le héros renouvelle cette affirmation de son courage face au Diable, une fois le délai des dix ans écoulé, lorsque Satan revient le chercher sous les traits d'une marionnette :

« Moi, quand tu m'auras pris, tu ne m'auras pas eu ! (...) Mais, debout, on ne m'a pas ! Je ris sous la porte où le Dante n'a pas gravé pour moi sa phrase intimidante, car j'ai des souvenirs plus brûlants que tes crocs ! Seulement, moi, c'est moi ! »⁶

La répétition du pronom personnel « moi » avec l'effet de redondance, à valeur emphatique, montre bien que le héros affirme sa personnalité et sa puissance face au Diable. On voit bien, encore une fois, la dimension du défi et la quasi-totalité de la pièce est consacrée à cette lutte entre le Diable et Don Juan, le premier cherchant à faire plier le second et à lui faire enfin ressentir de l'effroi et de la crainte.

¹ Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.371-372

² Ibid., p.371

³ Ibid., p.371

⁴ Ibid., p.435

⁵ Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan*, p.23

⁶ Ibid., p.46

Ces deux exemples nous amènent à considérer une autre originalité des utilisations faites, au 20^{ème} siècle, de la présence du Diable. Celles-ci se diversifient fortement : le Diable peut apparaître directement, sur scène ou dans le récit, mais son intervention n'est plus obligatoirement négative et effrayante. Il peut alors devenir un comparse du héros, un allié ou, s'il reste un adversaire, il est humanisé et le héros lutte désormais d'égal à égal avec lui.

Dans la pièce d'Edmond Rostand, par exemple, Don Juan, aux prises avec la Griffes, qui représente métonymiquement le diable, parvient à traiter avec ce dernier et à conclure un pacte. Le héros réussit ainsi à obtenir un délai de dix ans, en proposant ses services au diable. Il se présente sur un pied d'égalité avec Satan puisqu'il insiste sur le fait que leurs actions à tous deux ont le même effet : pousser les gens au désespoir, au mal et donc les jeter entre les griffes de l'enfer :

« Accordez-moi cinq ans ? Ou dix ? Dix, je préfère.
Il me reste là-haut pas mal de mal à faire. (...)
C'est la peine avec moi, Griffes, de faire un pacte.
Je suis celui qui fait le plus commettre l'Acte,
Le meilleur rabatteur de votre chasse. (...) moi, je suis
Autre chose qu'un docteur Faust (...)
Etant le corrupteur, je suis votre vicaire. »¹

On peut voir que Don Juan s'adresse sans frayeur aucune à la Griffes. Il souligne l'analogie entre le but qu'il poursuit sur terre et l'intérêt du diable. La métaphore du vicaire suggère que Don Juan se met au service du diable et qu'il est prêt à lui vouer un culte, remplaçant le culte divin. L'image du rabatteur et la métaphore filée de la chasse sous-entendent également que le héros se place dans l'allégeance de Satan. Cependant, on peut voir, dans cette soumission, une habileté rhétorique, visant à obtenir le délai et la remise du châtimeur. Il faut donc garder une distance dans l'interprétation de cet hommage rendu au diable. La comparaison avec Faust renforce l'idée du pacte mais Don Juan se place au-dessus de Faust car Faust ne va pas, selon lui, jusqu'au bout de sa révolte (« Appelle au dénouement l'Ange qui le défend ! »).

Le rapprochement entre ces deux figures de Don Juan et de Faust n'est pas nouveau puisque le romantisme les idéalise tous deux, en raison de la présence d'une même contradiction entre leurs aspirations et leurs échecs. C'est cette contradiction que Don Juan reproche ici à Faust. Pourtant, son échec final face au Diable, à la fin de la pièce, sous-entend qu'il ne réussit pas mieux que lui et que ce pacte avec Satan est bien voué à l'échec.

D'autres figures, plus ambiguës, peuvent, dans certains romans, être apparentées à des envoyés du diable. Il s'agit, notamment, de Fabio dans le roman de Pierre-Jean Rémy et de

¹ Ibid., p.16

Leporello, alias Garbanzo Negro (Brebis Galante, dans la traduction française), dans celui de Gonzalo Torrente Ballester. Tous deux ont en commun d'être des personnages à part entière dans les œuvres et de prendre place aux côtés du héros. Fabio est, en effet, le page d'Isabelle, épouse de Don Juan qui suit son époux pas à pas dans tout son périple, tandis que Leporello est, conformément à la tradition le valet de Don Juan. Mais leur point commun le plus important, pour le sujet qui nous intéresse ici, est que, l'un comme l'autre, semblent avoir une incidence sur le destin du séducteur et agir comme des envoyés du diable, voire même comme le diable en personne. On a donc l'impression qu'ils ont été placés aux côtés du personnage par une force supérieure, pour s'assurer que rien ne lui permette de modifier sa destinée et d'échapper à la damnation.

Fabio est, à plusieurs reprises, assimilé au diable. On peut ainsi relever, par exemple, des évocations telles que : « Son sourire était diabolique »¹. A la fin du roman, le héros comprend peu à peu que le page d'Isabelle connaît son destin et qu'il le pousse vers son accomplissement :

« Un instant, son regard croisa celui de Fabio, mais il n'y avait aucune interrogation dans les yeux du page : cette fois Don Juan avait compris que le page savait d'avance tout ce qui était en train de se dérouler. »²

Frère Narcisse et Fabio sont donc des figures du destin et Fabio représente le côté négatif, infernal de cette figure, comme l'explique le narrateur: « Narcisse avait compris : figure blanche et lumineuse, diaphane et ambiguë à l'envers de cette même médaille maudite dont jusque-là Fabio avait été l'avvers qui marquait le destin. »³

Cette image de la médaille, comprenant une face lumineuse et une face sombre, est aussi utilisée par Torrente Ballester puisque le héros, en compagnie de son valet Leporello, joue sa destinée à pile ou face. On a donc la même idée que le destin du héros comprend deux côtés et que c'est le diable qui le fait basculer du côté maudit : la pièce tombe sur la tranche ce qui, pour Don Juan, est un signe de la nécessité de choisir la voie du péché.

« Si cara, el pecado. Si cruz, la santidad. ¿ Hace ?
- Hace. Si cara, el infierno. Si cruz... (...) Porque, ante esta prueba de mi libertad, y por dejar quedar bien a Dios, elijo desde ahora mismo el pecado. »⁴

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.311

² Ibid., p.402

³ Ibid., p.381

⁴ « Face le péché, pile, la sainteté. D'accord ?

- D'accord. Si c'est face, l'Enfer. Si c'est pile... (...) devant cette preuve de ma liberté, et pour laisser à Dieu le beau rôle, dès cet instant même je choisis le péché. » Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.266, trad. française, p.253

Leporello, en proposant à Don Juan de trancher ainsi la question de sa destinée, a bien une influence négative sur lui. Or, Leporello, dans ce roman, est explicitement une figure démoniaque puisqu'il est habité par un esprit malin. Le récit enchâssé revient sur le passé de Leporello et raconte l'origine de cette possession par un démon : « En visto de lo cual cortó el hilo del espíritu flotante, que allí quedó con su problema moral, y tomó posesión de Leporello. »¹. Le récit du « Garbanzo Negro » fait apparaître l'emprise diabolique qui dirige le héros, sous des traits tout à fait humanisés et plutôt sympathiques.

La figure de Fabio, quant à elle, reste beaucoup plus inquiétante. La fin du roman confirme cette influence négative du personnage : Frère Narcisse y incite Fabio à perpétuer son œuvre diabolique sur terre. L'image de la faunesse renforce l'idée de mal et de cruauté :

« Allons, petit frère ! Fait comme tu es, mignon comme un ange, joli comme une faunesse et cruel comme elle, tu as un bel avenir sur cette terre, s'il t'amuse d'y demeurer encore un peu... »²

Qu'elles soient inquiétantes ou sympathiques, ces nouvelles figures diaboliques ont en commun d'occuper une place dans la narration. Elles sont donc plus familières, plus concrètes pour le lecteur. Le diable n'est plus, au 20^{ème} siècle, une abstraction théologique mais plutôt un personnage à part entière.

Lorsque le Diable n'apparaît pas directement dans l'intrigue, il peut être remplacé par divers envoyés. Cette substitution peut s'accompagner d'une véritable mise à distance et d'une tendance à la parodie. On peut alors parler de déconstruction de la présence diabolique au sein du mythe puisque ces nouvelles figures du Diable suscitent plus le comique que la frayeur, que ce soit de la part du héros ou des destinataires des œuvres. La présence d'un théâtre de marionnettes dans *La dernière nuit de Don Juan* et le fait que la première apparition du diable dans la pièce se fasse sous les traits d'une marionnette est, en cela, tout à fait significatif. Don Juan, qui assiste à un spectacle de guignol se moque de la marionnette du diable : « Tu verras quand tu seras grand »³, « Tiens !... Et ça t'a coupé l'accent italien ? »⁴, ou encore « Tope dans ta menotte ! »⁵

Le héros se montre donc complètement irrévérencieux envers le diable et affiche une position de supériorité qui le pousse à le défier :

¹ « C'est pourquoi il coupa le fil de l'esprit flottant, qui resta là avec son problème moral, et prit possession de Leporello. » Ibid., p.101, trad. française, p.97

² Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.410

³ Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan*, p.43

⁴ Ibid., p.45

⁵ Ibid., p.48

« LA MARIONNETTE DU DIABLE : Toi, tu te tiendrais mieux ?

DON JUAN : Oui.

LA MARIONNETTE DU DIABLE : Toi, tu me ferais souffrir ?

DON JUAN : Oui. Ca te navre ? »¹

Il s'étonne d'ailleurs, lui-même, de s'être laissé entraîner à dire de telles paroles à un simple pantin. Mais ce pantin se révèle immédiatement après être bien, en réalité, le diable en personne : « Ah ! C'était toi ? Je comprends mon couplet ! »². Mais on peut alors remarquer que cette apparition effrayante de Satan en personne ne contraint pas, pour autant, Don Juan à se départir de sa familiarité et de son arrogance.

La statue du Commandeur qui est censée traîner le héros en enfer chez Henri de Montherlant est, elle aussi, peinte de façon grotesque. La dérision est évidente et le terme « singerie », employé par Don Juan, insiste bien sur cet aspect carnavalesque :

« LA STATUE : Don Juan, je viens dîner avec toi, comme nous en sommes convenus.

DON JUAN : Qu'est-ce que cette singerie ?

LA STATUE : Mais tu sais ce que je t'ai dit : pas de petits pois ! »³

L'évocation triviale des petits pois enlève toute crédibilité à la scène et l'envoyé de Satan est tourné en ridicule : « Tâche de manger proprement, malgré ta tradition de famille. »⁴ On est donc résolument du côté du comique et l'évocation du carnaval, à la page suivante, dans les aveux des carnavaliers, confère à cet épisode une dimension farcesque, fort éloignée de la gravité qui devrait accompagner l'approche du châtiment.

Pourtant cette tonalité comique peut n'être qu'apparente : la fin de la pièce de l'illustre bien avec la vision macabre de la tête de mort, qui se plaque sur le visage du séducteur jusqu'à se fondre totalement avec sa propre peau. Le déguisement n'a alors plus rien de carnavalesque et c'est bien la frayeur qui réapparaît.

De même, dans la *Dernière Nuit de Don Juan* d'Edmond Rostand, le héros finit par lâcher le cri d'effroi qui permet à Satan de l'emporter. La théâtralisation liée aux marionnettes n'exclut donc pas totalement la peur.

Ce sentiment d'effroi est également présent chez Joseph Delteil, lors du combat avec le cygne, explicitement assimilé à un combat avec le Diable. Mais, ici, il est intéressant de noter

¹ Ibid., p.45

² Ibid., p.49

³ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.169

⁴ Ibid., p.170

que la victoire, même provisoire, revient à Don Juan : « Une espèce de volupté, avec la détente et la victoire, lui montait à la tête. Une joie énorme, sanguine, sadique. »¹

Or, cette victoire n'est peut-être qu'une ruse du Diable qui entraîne ainsi le héros dans la spirale du Mal et du péché. Il faudra attendre un deuxième combat, lors du retour de la statue, au cours duquel Dieu et le Diable se mesurent sur la scène de la conscience du héros, pour que cette emprise du démon sur Don Juan puisse prendre fin. La théâtralisation est, là encore, évidente pour peindre le conflit intérieur qui ronge le héros, ce qui produit un effet de dramatisation :

« Il sentit soudain la majesté de l'heure, et qu'il se trouvait face à face avec l'Adversaire digne de lui. Il comprit que sur la scène de son âme allait commencer le débat capital, celui qui engage l'éternité. Il y a dans chaque vie *l'instant de la grâce*, où l'on ne sait quel avocat de Dieu oppose à l'argumentation diabolique les instances de la vertu, et contre les tentations du grand Rhéteur provoque enfin *la tentation de la Vérité*. »²

Le champ lexical du théâtre et les procédés de mise en valeur (emploi de l'italique, adjectif « capital », évocation de « la majesté de l'heure »...) renforcent le côté solennel de cet affrontement entre Dieu et le Diable, qui n'a pour d'autre enjeu que l'âme du libertin. Don Juan est d'emblée placé en opposition avec le diable puisque l'Adversaire contre lequel il est face à face est bien une allégorie servant couramment à désigner Satan. De ce conflit, Don Juan ressort victorieux puisque, comme nous l'avons vu, il apparaît comme un « Lucifer sauvé ».

C'est souvent une femme qui joue ce rôle salvateur et permet la rédemption du héros, conformément à la tradition instaurée par les versions romantiques du mythe. Ainsi, chez Roger Fairelle, le souvenir d'Elvire, la femme aimée vers laquelle aspire sans cesse l'âme du héros, est assimilée métaphoriquement à une flamme qui permet de guider le héros et de le soustraire aux ténèbres :

« La petite flamme qu'il conservait pieusement dans le sanctuaire de son cœur était parfois sur le point de s'éteindre. Si elle s'éteignait tout à fait, ce seraient ensuite les ténèbres- et il n'aurait plus qu'à continuer à mener cette vie fiévreuse et turbulente, à se vautrer dans les plaisirs, jusqu'à ce qu'un coup de vent les jetât dans le néant. »³

La femme aimée permet donc d'échapper au néant et aux ténèbres et son influence rédemptrice est évidente lorsque le héros la retrouve enfin, puisqu'il accède au bonheur et à la sérénité. La flamme qui représentait Elvire et l'amour brille alors dans ses yeux : Don Juan est désormais tout entier habité par cet amour. La métaphore nautique de l'arrivée au port sous-

¹ Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.373

² Ibid., p.424

³ Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.338

entend que toute la destinée du héros converge vers cet instant où il achève enfin sa quête. Seule cette femme unique peut donc le soustraire au néant et à l'emprise diabolique qui l'a poussé à s'adonner au mal et à la débauche, à de nombreuses reprises, au cours de sa vie : « Il y a dans ton œil une flamme que je ne connaissais point... Tout en toi respire le bonheur et la sérénité. Je devine que tu as touché au port. »¹

On peut donc dire que, paradoxalement, si Dieu perd sa place peu à peu au sein du mythe, le Diable voit son rôle se diversifier. De nouvelles figures apparaissent alors et il n'est plus une simple menace pour pousser le héros au repentir, ou un point de comparaison avec le séducteur, pour en expliquer la nature mauvaise et le goût du péché. Il peut aller jusqu'à devenir un personnage à part entière, parfois même sympathique, et envers lequel on peut même se montrer irrévérencieux. Quant à ses messagers, ils font l'objet d'une parodie et d'une déconstruction, qui peuvent leur conférer un côté carnavalesque, en adéquation avec la tonalité générale de certaines réécritures modernes du mythe. Peut-être est-ce lié à la mise à distance qui caractérise nombre des Don Juan du 20^{ème} siècle. Or le Diable se prête peut-être plus à ce travail de déconstruction irrévérencieuse, que lui font subir les auteurs, que Dieu qui, même à notre époque, conserve une part de sa gravité. De plus, ces nouvelles figures du Diable semblent répondre à une tendance importante de l'évolution du mythe, en relation avec sa transposition dans le genre romanesque : la multiplication et le développement des personnages secondaires. Mais l'identification de Don Juan au Diable peut entrer en concurrence avec d'autres rapprochements, totalement opposés : le héros mythique tend alors à se confondre avec des figures de martyrs, voire de saints.

C) Don Juan martyr et saint.

A partir du 19^{ème} siècle, la condamnation de Don Juan n'est plus systématique et le héros mythique peut subir une évolution qui le mène vers le repentir, la conversion et même, dans les cas les plus extrêmes, vers la sainteté. En effet, comme nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner, l'histoire du mythe s'est enrichie de son croisement avec la légende de Miguel de Mañara, personnage historique qui incarne le parfait exemple du pécheur repenti et sauvé. Mais Olivier Piveteau précise bien que ce motif de la canonisation de Don Juan n'a fait son apparition que tardivement dans le mythe. Il la date, en effet, de la toute fin du 19^{ème} siècle, ce

¹ Ibid., p.427

qui en fait un élément particulièrement intéressant pour notre sujet, puisque c'est, par conséquent, au 20^{ème} siècle, que ce thème va pouvoir réellement prendre de l'ampleur :

« Contrairement à ce que nous pouvions supposer, ce n'est que tardivement que le thème de la sainteté de Don Juan s'est trouvé associé à Miguel Mañara. (...) Sans doute, certaines allusions à cette procédure en cours¹ dans des textes qui évoquent, par ailleurs, l'existence de la confusion entre les deux personnages, ont pu contribuer à préparer le terrain. (...) Mais, malgré la diffusion rapide et durable de l'assimilation de Don Miguel à Don Juan et l'acceptation généralisée du postulat selon lequel il aurait été le modèle du Burlador, la confiscation, au profit de Don Juan, de sa candidature à la sainteté n'a pas été immédiate et n'est intervenue ouvertement qu'à l'extrême fin du XIX^{ème} siècle. »²

Au 20^{ème} siècle, on remarque une nette bipartition entre les œuvres qui reprennent cette tradition mañaresque et qui, dans la plupart des cas, font explicitement usage du patronyme de Mañara, ou d'un nom s'en rapprochant de façon plus ou moins évidente, et celles qui, au contraire, conservent les données initiales du mythe, notamment la damnation du héros. Cette présence, aux côtés de Don Juan Tenorio, d'un personnage qui est, en quelques sortes, un double pardonné et sanctifié se traduit, dans certaines oeuvres de notre corpus, par la reprise de certains éléments appartenant à la légende de Don Miguel de Mañara.

Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner *Saint Don Juan*, de Joseph Delteil, qui en reprend fidèlement la fin et s'achève ainsi par la conversion du héros et sa métamorphose en saint, à la fin de sa vie. Le chapitre 7, intitulé « odeur de sainteté » souligne bien ce passage radical de l'état de pécheur à celui de saint : « Comme il s'était jeté dans le plaisir, il se jeta dans la pénitence, en aigle. Qui n'est pas saint n'est pas chrétien. »³ Don Juan ne connaît pas les demies mesures, il ne peut donc se convertir autrement que de façon spectaculaire. Par exemple, l'excès d'orgueil fait place à un excès d'humilité, lorsqu'il demande à faire une confession publique :

« Il vint frapper à la porte de la Sainte-Confrérie de la Caridad à Séville.
- Je suis, dit-il, Don Juan de Mañara, je viens confesser mes péchés ;
- Bien, bien ! mon fils, répondit le moine. La maison de Dieu est la maison des pécheurs. Entre. Mais Don Juan :
- Non ! Je ne suis pas digne de franchir ce seuil. J'ai péché publiquement, je confesserai mes péchés publiquement. (...)
- Qu'on fasse venir toute la foule, poursuivit Don Juan. Et les femmes à l'orchestre. Que tous, et jusqu'aux moindres goujats de Triana, jouissent de ma honte ! »⁴

¹ Olivier Piveteau fait référence ici aux démarches entreprises pour la canonisation de Miguel de Mañara, et qui sont évoquées dans des textes imprimés, dès le 18^{ème} siècle.

² Olivier Piveteau, *Le Don Juan malgré lui*, p.500

³ Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.452

⁴ Ibid., p.452

On voit ici que Don Juan fait acte de contrition. Il veut que le repentir des crimes qu'il a commis ait une valeur édifiante. Il prend donc plaisir à se rabaisser et à s'humilier devant tout le monde. Ce côté excessif de la conversion est mis en valeur un peu plus loin :

« Alors commença pour Don Juan, dans ce cloître de la Caridad, une ère de pénitence et de torture inouïes. Il s'agissait pour lui d'atteindre dans la voie de l'expiation les mêmes crimes que dans la voie du péché. Il chercha des *crimes de sainteté*. »¹

L'adjectif « inouïes » souligne bien, encore une fois, le côté spectaculaire et excessif. L'oxymore « *crimes de sainteté* », mis en valeur par l'emploi de l'italique, associe étroitement le péché et la sainteté et montre que le héros se jette avec la même ardeur dans la voie du repentir et de la religion que dans celle du libertinage.

Rappelons que l'excès est présenté, par Camille Dumoulié notamment, comme une des caractéristiques donjuanesques fondamentales et qu'Olivier Piveteau l'analyse, quant à lui, comme un des éléments majeurs pour permettre le rapprochement et, par la suite, la confusion, entre Miguel de Mañara et Don Juan :

« Mon hypothèse est la suivante : il y avait dans cette nouvelle interprétation du mythe une caractéristique qui pouvait apparaître à la fois comme l'essence même du donjuanesque et comme un argument éminemment apte au développement narratif et à la mise en scène dramatique. Cette propriété qui désignait Mañara comme une incarnation plus vraisemblable de Don Juan est l'excès. »²

Mais une ambiguïté demeure puisqu'on peut se demander dans quelles mesures cette recherche acharnée de l'humiliation et de l'expiation ne risque pas de faire basculer le pénitent dans des excès également coupables. Ainsi, dans le jardin du couvent où il a fait retraite, Don Juan se livre à des actions frénétiques qui montrent que son élan vers Dieu n'est pas exempt de contradictions. Il est même en proie à des accès de folie, sous couvert de faire le bien et de lutter contre le péché et le diable :

« L'odeur des roses un jour l'ensorcela. La tentation des roses... L'odorat est le sens magique par excellence- magique ? diabolique ? Il fallait exorciser ce parfum, abolir ces roses... Il descendit dans le jardin. Il saisit un bâton et se rua sur les rosiers. »³

L'évocation des rosiers est d'autant plus intéressante ici qu'elle renvoie à un élément qui occupe une place importante dans la légende de Miguel de Mañara et dans l'entreprise hagiographique. Olivier Piveteau remarque que ce motif a ensuite été récupéré par le mythe

¹ Ibid., p.454

² Olivier Piveteau, *Le Don Juan malgré lui*, p.776

³ Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.454

de Don Juan, par l'entremise de la littérature, au point que les roses sont devenues, sous la plume de certains auteurs, les « fleurs de Don Juan » et l'un des secrets de son art de plaire :

« Et c'est ainsi que la relique la plus sacrée de la *Caridad*, dont les pétales sont recueillis pour être déposés en offrande au Saint Sacrement, se serait transmuée- par la grâce de la littérature (...)- en dépositaire d'un secret jalousement gardé par l'un des mythes les plus fascinants de notre littérature occidentale. »¹

Le verbe « exorciser » montre bien que Don Juan pense combattre la tentation diabolique et que ses sens le torturent de telle façon qu'il est comme possédé (emploi du verbe « ensorceler »). Il doit donc éliminer les causes de son trouble, ce qui se traduit par la destruction des roses. De même, un peu plus loin, il s'attaque aux animaux qui lui rappellent trop vivement que l'amour imprègne toute la création divine :

« Et Don Juan allait et venait à grands pas par le jardin, disloquant les volatiles, divisant les insectes, sautant comme un saltimbanque des canards aux crapauds et des chats aux libellules, chassant devant lui les trop tendres oiseaux, les bestioles extasiées... comme *l'assassin de l'amour...* »²

Le terme « assassin de l'amour » est ambigu car on peut y voir, au sens premier, celui qui tue toutes les formes d'amour, pour supprimer ce qui le trouble trop, mais il peut aussi s'agir d'un oxymore désignant celui qui tue par amour, qui commet donc des « crimes de sainteté ». La recherche de la sainteté est bien, pour Don Juan, un chemin plein de pièges et de tourments, comme le souligne le néologisme « torturement », précédemment cité.

La conversion du héros n'est donc pas dénuée de tourments et ce n'est qu'après avoir contracté la peste en soignant les malades que Don Juan trouve véritablement la voie du salut et accède à une sérénité proche d'un état de grâce :

« Alors, couché sur son grabat de mort, Don Juan assista à son propre *miracle*. (...) Dieu ne permit pas que tant de foi restât bredouille et qu'un Don Juan trépassât avec cette pensée horrible qu'il allait *perdre* quoi que ce fût et si peu que ce fût. »³

Ce n'est qu'une fois condamné à mourir et privé de l'usage de ses sens que le pécheur repentí résout la contradiction qui le rongeaient et qui opposait le monde sensible, si important pour lui, et le monde spirituel : « Le cruel conflit entre le monde sensible et le spirituel, qui est le drame même de Don Juan (et de sa race), se résout ainsi comme par enchantement. »⁴

On voit que Dieu intervient directement pour sauver le héros et récompenser sa conversion. Le salut de Don Juan se fait en deux étapes et c'est au terme de la seconde qu'il

¹Olivier Piveteau, *Le Don Juan malgré lui*, p.648

²Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.455

³Ibid., p.455-456

⁴Ibid., p.457

atteint un état de paix et accède à une forme de sainteté. Cette mort en « odeur de sainteté » est évoquée à la toute fin du roman, de façon tout à fait conforme à la légende de Miguel de Mañara. On retrouve ainsi le souhait de Don Miguel d'être enterré à un endroit où son corps soit constamment foulé aux pieds :

« Je veux que mon cadavre, pieds et tête nus soit allongé sur une croix de cendre, entre un crucifix et deux cierges. Je veux être enterré au seuil de l'église, afin que mon corps, indigne de reposer dans la maison de Dieu soit foulé aux pieds. »¹

On a, de même, comme nous l'avons déjà noté, la transcription de l'épigramme célèbre du seigneur sévillan.

Joseph Delteil reprend donc complètement la version édifiante du mythe et les éléments biographiques célèbres, concernant le seigneur sévillan. Il fait même état, pour finir, du procès en canonisation, qui suit d'ailleurs toujours son cours à Rome : « Un dossier avait été constitué en cour de Rome en vue de la canonisation de Don Juan »² En assimilant complètement Don Miguel de Mañara à Don Juan, l'auteur s'inscrit bien dans la dérive romantique du mythe, initiée par Prosper Mérimée, en 1834, avec *Les Ames du Purgatoire*. Mais l'originalité des œuvres qui, au 20^{ème} siècle, reprennent cette variante du mythe est de développer, grâce, notamment, au genre romanesque, les aspects psychologiques de la conversion du héros mythique et de s'attarder sur les manifestations particulières qui accompagnent, chez lui, cet itinéraire vers la sainteté.

Ce sont surtout aux contradictions inhérentes à cette dérive du mythe que les auteurs s'intéressent, cherchant à montrer justement à quel point le repentir et la conversion du héros mythique peuvent se révéler problématiques. Nous avons vu que, pour le héros de Joseph Delteil, la conversion est vécue sur le mode de la frénésie et de l'excès et que ce n'est que sur son lit de mort que Don Juan parvient à surmonter ses contradictions et à trouver la sérénité. L'image des « crimes de sainteté » souligne bien cette complexité psychologique atteinte par le personnage.

L'importance des problèmes psychologiques, soulevés par la question de la conversion du héros mythique, est soulignée par Christian Manso, dans l'introduction qu'il propose au *Don Juan* de l'auteur espagnol Azorin. Il montre ainsi que, si, à l'origine du mythe, la dimension religieuse est au centre de l'intérêt, à notre époque, au contraire, elle ne peut manquer de se révéler problématique :

¹ Ibid., p.459

² Ibid., p.459

« Tout d'abord, il nous faut citer un passage de l'étude de José Ortega y Gasset où est mis l'accent sur un point qui, à n'en pas douter, a impulsé, organisé le texte azorinien, à savoir la *conversion* : « Pour l'homme du moyen âge, qui l'imagine, pour celui qui l'écoute, ce qui importe- écrit l'essayiste-, c'est le châtiment et la conversion, la part de Dieu dans l'affaire. Tout ce qui précède, la vie de Don Juan, son caractère sont chose négligeable, valeur négative, frivolité, péché, concupiscence. Aujourd'hui, au mot de conversion, dit, non en l'air, mais avec sa pleine signification, nous nous trouvons en face d'un problème de psychologie des plus complexes. »¹

L'incidence du traitement romanesque sur le développement, au 20^{ème} siècle, des aspects psychologiques, liés à la conversion du héros mythique, est illustré par le roman de Roger Faïrelle. Ce dernier reprend, lui aussi, cette légende de Miguel de Mañara dans *La vie voluptueuse de Don Juan*, mais en modifiant et amplifiant certains de ses éléments. Tout comme Joseph Delteil, l'auteur change le prénom de Miguel en celui de Juan mais il conserve cependant un Don Miguel de Mañara, en la personne du père du héros qui est, d'ailleurs, lui aussi, un séducteur invétéré. On peut voir, dans cette présence, un clin d'œil au modèle historique qui inspire son personnage : la filiation biologique serait alors aussi doublée d'une filiation littéraire. Cependant, la caractéristique la plus frappante du roman de Roger Faïrelle est de reprendre les données de l'histoire de Don Miguel Mañara mais en modifiant complètement leur ordre. Ainsi, l'épisode de la peste précède la retraite du héros dans le sein de la religion puisque c'est cette épidémie qui vient mettre fin à son bonheur conjugal avec Elvire. Le face à face avec la maladie et la mort n'est donc pas une épreuve que Don Juan s'impose, pour signifier son repentir et son humilité. Au contraire, c'est cette épreuve de la peste qui, en lui ravissant Elvire, le jette dans le sein de la religion :

« Il lui faisait savoir qu'il était à Séville, au couvent de la Caridad, où il avait demandé et obtenu qu'on lui donnât une cellule de moine pour y faire retraite sans qu'il eût à prononcer de vœux l'engageant définitivement. (...). Don Juan passa plus de trois ans à la Caridad, où il mena la vie des cloîtrés. Sur cette période de sa vie, on ne saurait s'étendre longuement car elle fut assez monotone ».²

L'ellipse semble vouloir passer sous silence tout l'épisode de la conversion du héros puisque le narrateur nous informe simplement de la métamorphose totale du pécheur en saint : « Peu à peu le bruit se répandit au dehors que Don Juan de Manara, après avoir été le plus grand séducteur et le plus grand libertin de son temps, était en train de devenir un saint. »³ Mais cette ellipse n'est qu'un détour de la narration qui revient, juste après, sur ces trois ans au couvent, pour en donner une toute autre image. En effet, tout comme dans le

¹ Christian Manso, introduction à *Don Juan*, Azorin, p.10-11

² Roger Faïrelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.456

³ Ibid., p.456

roman de Joseph Delteil, Don Juan connaît des doutes et des tourments au sein de sa retraite, preuve que la conversion du héros mythique est loin d'être chose simple :

« Il se laissait un moment gagner par la tentation. Mais cela finissait toujours de la même façon. Il se fustigeait pour calmer sa chair en délire. Il s'infligeait des jeûnes. Il s'imposait de dormir sur les dalles de sa cellule, sans couverture, quelle que fût la saison. Et il passait de longues heures en prières. »¹

Les sens et la chair torturent le héros et il a du mal à les vaincre, d'où les excès de la pénitence qu'il s'inflige.

Le repentir de Don Juan apparaît ainsi dans toute son ambiguïté, et l'exemple du tableau qu'il commande, pour remercier la communauté religieuse, est représentatif de ces contradictions. En effet, tous les religieux y voient une peinture édifiante alors que, pour le héros, il s'agit d'une projection beaucoup plus trouble des tourments de son âme :

« Les bons religieux de la Caridad virent et voient encore dans ce singulier et impressionnant tableau une illustration des vanités de ce monde. Mais Don Juan y voyait, lui, l'image de sa propre pensée, pour qui toutes choses, le bien comme le mal, étaient désormais indifférentes. »²

On voit donc que les pensées de Don Juan ne sont pas aussi claires que les autres veulent le croire : la foi du héros n'est peut-être en fait que de l'indifférence et du détachement pour toute chose. La thèse de la sainteté de Don Juan doit être, dans ce roman, prise avec précautions, puisqu'elle est attribuée au jugement des autres personnages, mais jamais au narrateur : « Il était depuis trois ans au couvent de la Caridad et sa vie, bien qu'il n'eût encore prononcé aucun vœu, continuait à être considérée comme exemplaire et sainte. »³

Un autre épisode, repris à l'histoire de Miguel de Mañara et dont la place est modifiée par l'auteur, est celui des funérailles du héros. En effet, la légende populaire, que nous avons évoquée au chapitre 1, veut que le riche sévillan ait, un soir, assisté à son propre enterrement et que ce soit cette vision terrifiante qui ait hâté sa conversion. Or, Roger Fairelle reprend ce motif mais en le déplaçant complètement : c'est Don Juan qui programme ses propres obsèques et y assiste secrètement, afin de passer pour mort aux yeux du monde et de pouvoir, ensuite, trouver un moyen d'en finir avec ses jours, sans commettre, toutefois, le péché du suicide. Le héros voit ainsi passer, depuis un balcon, son cortège funèbre :

« Penché sur le balcon, il vit d'un œil impavide et à peine narquois s'avancer lentement le cortège. Des chants funèbres montaient dans l'air. (...) Alors il vit- mais tout cela lui faisait l'effet d'un rêve

¹ Ibid., p.458

² Ibid., p.459

³ Ibid., p.459

baroque, d'un spectacle irréel, inventé par l'imagination d'un poète ami du fantastique- il vit le cercueil, son cercueil. »¹

Cette citation reprend donc, en la subvertissant, la légende connue et on peut noter, dans la dernière phrase, un clin d'œil à cet héritage littéraire. En effet, la proposition « inventé par l'imagination d'un poète ami du fantastique » peut fonctionner comme une mise en abyme qui suggère l'emprunt fait par l'auteur à un épisode déjà écrit avant lui et par rapport auquel il prend, lui-même, ses distances. Loin d'être l'élément déclencheur de la conversion et du repentir, les fausses funérailles du héros sont sa dernière mystification et un subterfuge pour, en quelque sorte, échapper à lui-même. En effet, elles sont analysées, par le héros, comme une mort symbolique :

« Mais s'agissait-il tellement de fausses funérailles ? Son corps n'y figurait point, et il respirait encore, et il était lui-même spectateur. Mais Don Juan était bien mort, le Don Juan multiple et tourmenté. Et c'était bien lui que l'on enterrait. »²

La question rhétorique nous invite à nous demander, en effet, si cette conversion du héros mythique et sa fusion complète avec la légende de Mañara ne sont pas un peu sa mort. Ainsi Don Juan repenti et sanctifié n'est plus vraiment Don Juan, et c'est aussi à l'enterrement du mythe que nous assistons ici.

Roger Fairelle joue donc avec tous les ingrédients de la variante mañaresque du mythe mais il prend ses distances avec l'idée de la conversion de Don Juan. Celui-ci, s'il devient un saint aux yeux des autres personnages du roman, reste cependant, aux yeux du lecteur, complexe et insaisissable jusqu'à la fin. Sa mort véritable nous échappe d'ailleurs, contrairement à sa mort feinte, comme le souligne bien l'image finale de Don Juan s'enfonçant dans l'ombre avec Leporello :

« La rue était maintenant déserte. Toute la foule qui l'avait remplie avait à son tour suivi le cortège. Ils partirent dans la direction opposée. Bientôt ils arrivèrent aux portes de Madrid, après n'avoir croisé que de rares passants. La nuit était complètement tombée. Ils s'enfoncèrent dans la nuit. »³

La fin demeure ouverte et suggère que l'expression « direction opposée » est peut-être une invitation adressée au lecteur et l'incitant à ne pas être dupe de ce qu'il vient de lire, à ne pas croire, comme l'ont fait les personnages du roman, à la prétendue mort du héros mythique.

Nous avons pu voir que, dans les romans de Joseph Delteil et de Roger Fairelle, Don Juan accède à une forme de sainteté et devient une figure exemplaire, édifiante, qui se sacrifie pour

¹ Ibid., p.469

² Ibid., p.470

³ Ibid., p.473

son prochain et s'attache à vivre dans la plus stricte obéissance à la religion catholique. Cependant, cette religiosité du héros comporte encore ses zones d'ombre et peut se révéler, par moments, très ambiguë. On peut donc se demander dans quelles mesures certains auteurs ne jouent pas avec cette identification de Don Juan à un saint pour, justement, la détourner.

Mise à part l'image du saint, qui est déjà inscrite dans l'évolution du mythe à partir du 19^{ème} siècle, certains auteurs peuvent recourir à d'autres métamorphoses originales du héros, métamorphoses qui vont, elles aussi, dans le sens de sa réhabilitation et de son assimilation à une figure christique.

Le roman d'Yves Salgues, *Don Juan 40*, convoque régulièrement, tout au long de l'intrigue, des références religieuses pour évoquer le héros, Jean Brumaire. Une nouvelle figure tend ainsi à apparaître au cœur du mythe : celle du martyr. Cette identification du séducteur mythique à un martyr de l'amour et des femmes est inattendue et on comprend bien qu'elle constitue une inversion complète par rapport aux attentes du scénario mythique. Une formulation résume bien, dans le roman, cette prédestination de Jean Brumaire à souffrir des femmes et elle est d'ailleurs soulignée par le narrateur : « *Proie des femmes, proie des flammes* : la formule lui plaisait. »¹ L'italique met en valeur cette devise du héros, qui va se vérifier tout au long de son parcours et revenir comme un véritable leitmotiv. Les flammes peuvent désigner métonymiquement l'enfer, on voit donc que, paradoxalement, ici c'est Don Juan qui est destiné à souffrir par les femmes, en vertu d'une sorte de fatalité, et non plus le contraire. Cette formule est également une inversion de la métaphore de la chasse, employée pour désigner les entreprises amoureuses du séducteur.

Dans ce roman, les rôles sont inversés et c'est Don Juan qui devient la proie. Le narrateur insiste d'ailleurs sur ce renversement, tout en renforçant l'idée d'une fatalité pesant sur son héros :

« Il s'en voulait – lui, l'homme de proie- d'avoir été condamné de si bonne heure aux femmes : comme d'autres le sont à l'alcool, à la drogue, à l'argent, aux pouvoirs et aux vices divers. « Elles ne m'auront pas laissé le temps de vivre, pensait-il. J'incarne jusqu'à l'archétype l'amant dévoré par ses maîtresses. »²

L'emploi du verbe « condamner » est intéressant ici car il insiste sur l'idée de prédestination et renforce l'assimilation des femmes à l'enfer, au châtement du héros. L'image du cannibalisme vient encore confirmer que c'est le héros qui est chassé par la gente féminine.

¹ Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.119

² Ibid., p.225

Mais cette souffrance que Don Juan reçoit des femmes ne le dévalorise pas puisqu'elle le transfigure en une figure quasi christique. En effet, les termes « calvaire », « croix » ou « passion » reviennent à plusieurs reprises dans l'œuvre : le martyr amoureux du héros est comparé à la passion du Christ sur la Croix :

« Dans son cas cependant, la dernière aimée lui paraissait être, jusqu'à la certitude, la première par qui il ait connu la passion : c'est-à-dire l'amour-calvaire.
« Pour cette passion, cet amour-calvaire, je vivrai. » »¹

La dernière phrase prend l'allure d'une véritable profession de foi.

Par ailleurs, en donnant comme synonyme au mot « passion » celui d' « amour-calvaire », le narrateur incite à prendre le premier terme dans son sens étymologique fort, qui le rapproche de souffrance et qui est, notamment, l'emploi qu'il a dans l'expression « passion du Christ ». Dès lors, l'assimilation de Don Juan à un martyr chrétien se révèle pertinente. Cette référence au chemin de Croix et au calvaire du Christ est sous-jacente dans de nombreux passages. Ainsi, on a une évocation de la croix, portée par le Christ :

« Don Juan pourtant vivait une nouvelle passion, si forte qu'il la croyait ultime et on ne peut plus apte à l'amener à la mort. L'objet de cette folie dont il portait la croix était une créature représentative de la colonie d'exilés qu'accueillit la France après Munich, ce Waterloo moral. »²

L'association, dans deux phrases qui se suivent, des mots « passion » et « portait la croix » confirme bien la nécessité de voir dans l'emploi du mot « passion », au sein du roman, une référence à celle du Christ. A la page suivante, l'isotopie de la religion chrétienne est encore complétée par l'évocation de la trinité. Brumaire apparaît ainsi véritablement comme une figure christique :

« D'emblée, cette fois, l'amour-calvaire, qui annonçait à Don Juan sa trinité dramatique : jalousie, violence, subordination (...) en ce dernier été de la paix, changea de forme et devint l'amour-martyr. Tout calvaire n'est point mortel, mais tout martyr aboutit à la mort. »³

Le mot « trinité », associé à « calvaire », revêt bien sa signification religieuse et confirme l'assimilation de Don Juan à une figure christique de martyr. Le passage de « calvaire » à « martyr » est interprété, par le narrateur lui-même, comme une amplification. Ainsi, le « calvaire » laisse le sujet qui le traverse relativement actif et il a la possibilité, parfois, de s'en sortir. Au contraire, le martyr est totalement subi et comporte l'idée d'une mise à mort et, qui plus est, une mise à mort dans la plus grande souffrance possible. On retrouve donc, en dernier lieu, l'image de la condamnation et de la fatalité qui lie les femmes à Don Juan.

¹ Ibid., p.225-226

² Ibid., p.260

³ Ibid., p.261

Chez Yves Salgues, les femmes sont donc véritablement l'enfer du héros et l'auteur a recours, tout au long de son œuvre, au motif de la passion du Christ, en tant que point de comparaison pour évoquer les déboires amoureux du héros. Il propose ainsi une identification nouvelle entre Don Juan et un martyr chrétien, voire même avec Jésus Christ lui-même. Cependant, contrairement à l'image du saint, qui pouvait conduire à une valorisation et une réhabilitation du héros mythique, ces nouvelles figures ne sont là que pour signifier sa déchéance et son échec. L'identification est loin d'être positive et le personnage appelle plutôt le mépris ou, au mieux, la pitié.

Mais la pitié n'est pas uniquement, au 20^{ème} siècle, celle que le lecteur ressent à l'égard du héros, elle peut aussi devenir le sentiment qui l'anime et, pour ainsi dire, le moteur de ses actions. C'est la voie que décide d'explorer l'écrivain espagnol Azorin dans son roman, *Don Juan*. Il va de soi qu'un tel éclairage vient totalement bouleverser les données du mythe. L'auteur lui-même s'attache à souligner l'originalité de son choix et la rupture qu'il constitue par rapport aux versions de ses prédécesseurs. Christian Manso cite, à ce sujet, une conversation entre ce dernier et un critique : José Garcia Mercadal. Les propos de l'auteur mettent en valeur cette volonté de rupture, c'est pourquoi nous pouvons les reprendre ici :

« Mon Don Juan s'écarte des prédécesseurs car il n'a rien d'un bravache ni d'un matamore, ni même d'un mystificateur de femmes... En l'écrivant, je me souvins que Goethe avait dit que Don Juan est une canaille. Le mien ne l'est en rien. Mon Don Juan est un homme miséricordieux. Il accepte la faiblesse éternelle qui est le lot de l'humanité et il a pour les égarements un sourire de pitié... Mon Don Juan a déjà gagné l'âge de la quiétude. »¹

Cette citation montre bien l'opposition très nette entre l'option choisie par Azorin et l'opinion commune sur Don Juan, d'où l'anaphore du possessif « mon » qui marque la singularité.

Les deux premiers chapitres du roman dressent un portrait du héros en homme humble et miséricordieux. Cette image du bon chrétien rompt complètement avec les attentes liées au mythe. Tous les traits caractéristiques du séducteur sont ainsi remis en question un à un. Par exemple, son refus de la dette et de la parole donnée est inversé : « Ofrece y cumple. »² De même, son infidélité envers les femmes est inversée en un attachement tout particulier à la fidélité en amitié : « Le llegan al alma las infidencias del amigo ; pero sabe perdonar al desleal que declara noblemente su falta. »³ Quant à son attitude envers son valet elle est, elle aussi, complètement contraire aux attentes puisque la tyrannie du grand seigneur est

¹ Propos rapportés par C. Manso, article « Azorin », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.40

² « Il promet et tient parole ». Azorin, *Don Juan*, p.37, trad. française de Christian Manso, p.29

³ « Les infidélités d'un ami l'affectent profondément ; il sait cependant pardonner au déloyal qui déclare noblement sa faute. », Ibid., p.37, trad. française, p.30.

remplacée par de la bienveillance et de l'humanité : «A los criados los trata humanamente. Comprende- según se ha dicho- que si exigiéramos a los amos tantas buenas cualidades como exigimos a los criados, muy pocos amos pudieran ser criados.»¹ Cette tolérance est bien éloignée du portrait traditionnel de Don Juan qui apparaît, fréquemment, comme très attaché à ses prétentions nobiliaires et à ses prérogatives de grand seigneur.

La religiosité est également une donnée nouvelle de l'éthopée du héros, pour reprendre le terme employé dans le titre du chapitre 2 du roman. En effet, il est fait mention des visites assidues qu'il fait à l'évêque : «El obispo camina lentamente con su capa morada y su bastón hacia la capilla del Maestre. Don Juan viene algún mañana a verle.»²

Nous sommes donc confrontés à un Don Juan qui ne correspond à aucun des stéréotypes dont on use habituellement pour le décrire. Mais, si le personnage est exempt de tous les défauts qui lui sont traditionnellement attribués, on a, cependant, l'indice que cela n'a pas toujours été le cas. On peut ainsi relever des termes qui mettent en évidence que l'amendement de Don Juan est un état nouveau, un changement : « Don Juan no mora ya en una casa suntuosa, ni se aposenta en grandes hoteles. ¿Se va cansando de los trabajos del mundo? ¿Está un poco hastiado de los deleites y apetitos terrenos.»³ Les questions rhétoriques, tout comme la négation « ne...plus » montrent donc bien, ici, qu'un changement s'est opéré chez le héros mythique. Cette transformation est justifiée, dès le prologue, par deux phrases, l'une au début et l'autre à la fin, qui expliquent la métamorphose du pécheur en un autre homme : « Don Juan del Prado y Ramos era un gran pecador ; un día adoleció gravemente.»⁴ et « Don Juan del Prado y Ramos no llegó a morir ; pero su espíritu salió de la grave enfermedad profundamente transformado. »⁵ Or, c'est cette deuxième phrase qui est illustrée tout au long du roman, tandis que la première, à savoir la vie du pécheur avant sa conversion, est laissée complètement dans l'ombre, à une exception près : l'épilogue.

En effet, l'épilogue met en scène un dialogue dans lequel Frère Juan répond aux questions sur son existence passée. Or ces questions dressent en filigrane le portrait de Don Juan, tel

¹ « Il traite ses serviteurs avec humanité. Il sait parfaitement- comme on l'a souvent dit- que s'il était exigé des maîtres autant de bonnes qualités qu'on en exige des domestiques, fort peu nombreux seraient les maîtres qui seraient des valets. » Ibid., p.38, trad. française, p.32

² « Revêtu de sa cape mauve et s'appuyant sur sa canne, l'évêque marche lentement vers la chapelle du Grand Maître. Don Juan vient lui rendre visite, quelque fois, le matin. » Ibid., p.55, trad. française, p.57

³ « Don Juan ne vit plus dans une demeure somptueuse, ni ne loge dans de grand hôtels. Est-il las des obligations du monde ? Est-il quelque peu blasé des délices et des appétits terrestres ? » Ibid., p.39, trad. française, p.33.

⁴ « Don Juan del Prado y Ramos était un grand pécheur. Un jour, il tomba gravement malade. » Ibid., p.35, trad. française, p.25

⁵ « Don Juan del Prado y Ramos ne fut pas emporté par la mort ; mais son esprit sortit profondément transformé de sa grave maladie. » Ibid., p.36, trad. française, p.26

qu'on a coutume de se le représenter. On a ainsi l'évocation de sa richesse : « Hermano Juan : si ha sido usted rico, ¿cómo se puede acostumbrar a vivir tan pobre ? »¹, et surtout de son succès avec les femmes : « Hermano Juan : no me atrevo a decirlo ; pero he oído contar que usted ha amado mucho y que todas las mujeres se le rendían. »²

Les réponses du héros à ces questions sont intéressantes car il en reprend les termes mais en les détournant, ce qui permet de souligner encore davantage son évolution. En effet, il remplace les richesses matérielles par les richesses spirituelles (« Las riquezas las llevamos en el corazón.»³) et l'amour charnel en amour du prochain (« El amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo. »⁴).

On peut donc dire que le Don Juan traditionnel encadre le roman, il en marque les seuils mais il est complètement exclu du corps du texte : il doit rester en marge. C. Manso insiste sur cette originalité d'Azorin :

« Azorin a tenu à respecter l'aspect traditionnel du grand seigneur sévillan sans pour autant lui accorder l'essentiel de sa diligence, de son zèle créateur. En effet l'espace qu'il lui réserve dans son œuvre en est la preuve éclatante : les deux pages du prologue ainsi que les deux pages de l'épilogue. En un espace aussi exigü, Azorin évoque à grands traits le séducteur dans toute son indéfectibilité. »⁵

Quant au motif de la maladie, qui justifie la transformation et la conversion du héros, elle peut être associée à une mort symbolique, puisque Don Juan, s'il survit, n'est plus vraiment lui-même. On ne reconnaît plus, chez lui, aucun des éléments qui le définissaient. Cette idée est résumée dans l'expression d'Enrique Díez Canedo, reprise par Christian Manso, pour définir le héros d'Azorin, et qui fait état d'une « période quasi posthume » :

« Nous savons qu'il est passé par l'épreuve d'une grave maladie, fait remarquer Enrique Díez Canedo dans *El Sol* du 23 mars 1922. Si grave qu'il en est mort et ce qui est plus grave encore, c'est qu'il est mort sans mourir. Azorin va nous conter la vie d'un Don Juan en une période quasi posthume. »⁶

On peut dès lors se demander si le mythe peut survivre à une telle transformation du héros. Celle-ci signe-t-elle son extinction ou, au contraire, ressort-il grandi de l'exploration de cette voie nouvelle ? Il est évident que le parti pris du romancier ne peut manquer de diviser la

¹ « Frère Juan : comment pouvez-vous vous habituer à vivre dans un tel dénuement, alors que vous avez été si riche ? » Ibid., p.118, trad. française p.151

² « Frère Juan : je n'ose le dire, mais j'ai entendu dire que vous avez beaucoup aimé et que toutes les femmes tombaient à vos pieds. » Ibid., p.118, trad. française, p.152

³ « Nous portons nos richesses dans notre cœur » Ibid., p.118, trad. française, p.152

⁴ « L'amour que je connais maintenant est l'amour le plus élevé ; c'est la pitié pour tout. » Ibid., p.119, trad. française, p.153

⁵ Christian Manso, art. cit., p.40

⁶ Ibid., p.39

critique et de susciter quelques jugements sévères. Ainsi, Christian Manso, dans son introduction, cite le critique Pedro Romero Mendoza, pour le livre qu'il consacre à l'auteur : *Azorín (Ensayos de crítica literaria)*. Pour ce dernier, le héros du roman d'Azorin sort complètement de la tradition donjuanesque, à tel point qu'il pourrait même ne plus s'appeler Don Juan :

« Ainsi sont estompées, pour ne pas dire absentes, les principales caractéristiques de Don Juan, lequel se montre si efflanqué et si mal en tout point, qu'il pourrait s'appeler don Aniceto ou don Casimiro sans que pour autant le roman soit boiteux, voire dépourvu de sens. »¹

Ce Don Juan qui remplace l'amour des femmes par l'amour du prochain en général, par la miséricorde et la pitié serait donc méconnaissable. Pourtant, on peut aussi voir, dans cette évolution, non pas une rupture mais simplement une « continuité de l'amour » : « Ainsi Don Juan va-t-il continuer d'aimer l'autre –mais son *destin* n'est-il pas d'aimer ?; il va s'affirmer dans cette continuité de l'amour, dans ce polymorphisme de l'amour. »².

Don Juan apparaît ici comme le type même du pécheur repent et il accède quasiment à une forme de sainteté. La fin du chapitre 13 est intéressante puisqu'on a une ambiguïté sur la dernière phrase, qui pourrait presque pousser à assimiler le héros au Messie :

« Don Juan la acompaña algunos días en sus visitas por los barrios populares. Es bueno e inteligente el doctor Quijano ; pero a nadie le déjà leer los libros de su armario. Y, a veces, cuando entramos en su despacho, desprevénidos, nos hace callar de pronto y nos dice bajito :
- ¡ Silencio ! Está aquí ; ha venido... »³

Le pronom personnel « il » confère à la phrase au discours direct un ton de mystère très solennel. La continuité narrative tend à lui associer Don Juan mais sans rien expliciter. Le verbe « arriver », en emploi absolu et polysémique : il peut être une simple information factuelle au sens propre mais aussi avoir le sens de « toucher au but », « avoir achevé son itinéraire et accompli son destin ». De plus le secret que le docteur fait autour de sa bibliothèque renforce cette atmosphère mystérieuse et on peut aller jusqu'à voir dans le « il » le Messie, le Sauveur... Ce flottement au niveau du référent conduit à une valorisation du héros. Don Juan est devenu un homme charitable et simple.

¹ Christian Manso, introduction à *Don Juan*, Azorin, p.16

² Christian Manso, art. cit., p.41

³ « Don Juan l'accompagne certains jours lors des visites qu'il fait dans les quartiers populaires. Le docteur Quijano est un homme bon et intelligent ; mais il ne permet à personne de lire les livres de son armoire. Et, parfois, lorsque nous entrons à l'improviste dans son cabinet, il nous fait taire sur le champ et nous dit à voix basse :

- Chut ! Il est ici, il est arrivé. »Azorin, *Don Juan*, p.58-69, trad. française, p.62

Cette assimilation du héros à une figure christique est encore plus présente lorsque Don Juan lave les pieds en sang d'un enfant qu'il rencontre sur le chemin. Or, le thème du lavage des pieds est un motif biblique puisque, lors de son dernier souper, Jésus a insisté pour laver les pieds de ses apôtres. Cet acte d'humilité conduit à rapprocher Don Juan du Christ lui-même : « Don Juan ha cogido al niño y lo ha sentado en sus rodillas. Don Juan le va limpiando sus piececitos. (...) ¿Qué le pasa al buen caballero que no puede hablar ? »¹ La question rhétorique met en valeur l'intensité de ce passage et l'adjectif qualificatif antéposé résume bien l'attitude du héros, tout au long du roman.

Ainsi, au chapitre 15, on voit qu'il s'intéresse aux préoccupations du laboureur qui le reçoit et se réjouit de sa compagnie : « Aquí, ante este fuego, en medio de esta primitiva simplicidad, rodeado de esta áspera pobreza, se le antojaba hallarse, no sólo tres o cuatro siglos atrás, sino lejos de España. »² Cette phrase indique un désir d'évasion chez le héros, comme s'il rêvait d'un ailleurs, d'échapper au présent et à lui-même. La fin du chapitre semble même suggérer que c'est chez le laboureur qu'il atteint justement son idéal, le but de la quête qu'il a tant poursuivie, ce qui nous renvoie au verbe « arriver » que nous avons commenté plus haut :

« Brillaba con un fulgor intenso la estrella matutina. En el silencio denso, profundo, el parpadeo, henchido de misterio del lucero, ha puesto en el espíritu de Don Juan una sensación indefinible de infinitud e idealidad. »³.

On a l'impression qu'Azorin reprend le motif de la quête d'absolu poursuivie par Don Juan mais il lui donne une réponse inattendue, puisque le héros trouve ce qu'il a tant cherché dans les joies les plus simples et les plus quotidiennes et dans la contemplation de la nature et de ses semblables.

Cette métaphore du chemin et de la quête est présente également au chapitre 10, dans la description de la demeure de Don Juan. La simplicité prédomine encore, on retrouve aussi la même évocation de l'étoile du Berger, avec l'insistance sur son éclat et le motif de la contemplation du héros. Or l'étoile du berger est l'étoile qui guide celui qui cherche justement sa route. On peut donc y voir la preuve symbolique que le héros est sur la voie qui le mène à

¹ « Don Juan a pris l'enfant et l'a assis sur ses genoux. Don Juan nettoie ses petits pieds. (...) Qu'arrive-t-il au bienveillant Don Juan, qui ne peut prononcer un mot ? » Ibid., p.102, trad. française, p.126

² « Ici, devant ce feu, au milieu de cette primitive simplicité, entouré de cette âpre pauvreté, il se plaisait à se trouver non seulement trois ou quatre siècles en arrière, mais encore loin de l'Espagne. » Ibid., p.62, trad. française, p.68-69

³ « L'étoile du berger brillait d'un éclat intense. Dans la densité, la profondeur du silence, le mystérieux clignotement de l'astre a créé dans l'esprit de Don Juan une sensation indéfinissable d'infinité et d'idéalité », Ibid. p.63, trad. française, p.69.

l'accomplissement de son destin. Les questions récurrentes sur la destination du chemin que l'on voit de la fenêtre de la demeure peuvent donc prendre, elles aussi, une valeur symbolique :

« ¿Adónde va ese camino ? ¿De dónde vienen esos hombres que marchan por él lentamente ? (...) Los cipreses del caminito han ido perdiéndose en la sombra. ¿Adónde irá ese caminito ? Cuántas veces lo contemplará Don Juan- eternidad, eternidad- desde el balcón que da al río ? »¹

On peut voir, dans ce passage, une mise en abyme : les interrogations sur le chemin montrent la recherche du héros mythique, l'ombre peut suggérer que l'issue est cachée, voilée, d'où la nécessité d'un déchiffrement et la répétition du mot « éternité » s'applique à la fois à la contemplation de Don Juan et au mythe en général, puisqu'il s'agit d'un mythe éternel. On peut dire qu'Azorin propose une nouvelle voie au héros, une voie insolite et qui va à l'encontre de toutes les attentes. Don Juan y perd une part de son prestige, en apparence, puisqu'il n'est plus du tout au centre de la narration et même absent de plusieurs chapitres, mais il y gagne en grandeur d'âme. Il est plus humain, plus proche, plus touchant.

Pourtant, certains critiques ont décelé des ambiguïtés derrière cet apaisement apparent du personnage. Christian Manso insiste sur ce point dans son introduction :

« Don Juan frappe par son apathie, par son aboulie, certes, mais n'est-il pas attachant pour autant ? Et d'autant plus qu'il n'a pas perdu son pouvoir de séduction. L'on sent combien sous les cendres encore tièdes couve un feu ardent, que la passion, avec tous ses ravages, avec toute son impétuosité, est bien présente..., mais que le héros tient, maintient, résolument son cap coûte que coûte, et on peut imaginer qu'il lui en coûte ! »²

Cette image du feu qui couve sous la cendre résume parfaitement l'impression qui se dégage de certains passages, dans lesquels on sent, derrière la maîtrise du héros, la passion et le désir de l'ancien Don Juan. Les titres des chapitres 29 et 30, qui se font écho, sont, en cela, tout à fait révélateurs : « Una terrible tentación » et « ... y una tentación celestial »³. Ces chapitres reposent sur deux figures féminines antagonistes : Jeannette et Sœur Natividad. Jeannette, qui est, dans le roman, le pendant féminin du séducteur, comme le suggère l'onomastique, essaie de tenter Don Juan mais celui-ci parvient à se contenir. Cet effort du héros sur lui-même est signifié, dans le texte, par l'insistance sur le mutisme du héros, comme si toute son attention se concentrait sur le fait de ne pas répondre aux sollicitations de la jeune

¹ « Où mène ce chemin ? D'où viennent ces hommes qui y déambulent sans se presser ? (...) Les cyprès du petit chemin se sont estompés dans l'ombre. Où peut aller ce petit chemin ? Combien de fois Don Juan a-t-il pu le contempler- éternité, éternité- depuis le balcon qui donne sur le fleuve ? » Ibid., p.53, trad. française, p.54

² Christian Manso, introduction à *Don Juan*, Azorin, p.17

³ Azorín, *Don Juan*, p.96 et 98, traduit par « Une terrible tentation » et « ... et une tentation céleste » (trad. française p.113 et 117).

femme : « Don Juan calla »¹. Au contraire, Sœur Natividad représente la tentation positive, l'élévation :

« Don Juan y sor Natividad han mirado a lo alto. Con la cara hacia el cielo, luminosos los ojos, tenía sor Natividad el gesto amoroso y sonriente de quien espera o va a ofrendar un ósculo.
- Hermosa- ha contestado Don Juan, contemplando la delicada tracería de piedra.
Y luego, lentamente, bajando la vista y posándola en los ojos de sor Natividad.
- Verdaderamente... hermosa. »²

On peut relever ici le champ lexical de l'élévation et le thème de la contemplation. Le vocabulaire de l'amour est employé avec une connotation religieuse : c'est le Ciel que la religieuse embrasse. Les propos ambigus de Don Juan peuvent être interprétés de deux manières : l'adjectif « superbe » peut être attribué au spectacle de la religieuse et de ses yeux et traduire un désir du héros mais il peut aussi désigner le spectacle de la foi de la jeune femme, dans son ensemble. La « tentation céleste » serait alors entièrement positive et désignerait un élan d'union avec Dieu.

Nous pouvons donc dire que le *Don Juan* d'Azorin rompt complètement avec l'image traditionnelle du héros mythique, ce qui provoque des jugements mitigés de la part de la critique. Ce Don Juan repentí et miséricordieux est-il moins grand que le libertin impénitent ou acquiert-il au contraire, une autre forme de grandeur ?

La question est difficile à trancher. Par ailleurs, quelques ambiguïtés demeurent. Tout d'abord, le héros ne semble pas complètement étranger et hermétique à toute forme de tentation, sa psychologie n'est donc pas aussi limpide qu'on pourrait le croire à première vue. De plus, sa conversion peut apparaître comme forcée, peu spontanée puisqu'elle a lieu à la suite d'une longue maladie, dont son corps ressort diminué.

Le roman d'Azorin rejoint, au bout du compte, ceux de Joseph Delteil et de Roger Fairé, dans lesquels le motif de la conversion comporte, également, des ambiguïtés.

En définitive, Don Juan apparaît, au 20^{ème} siècle, comme un héros plus complexe et la dimension religieuse du mythe évolue dans des directions variées, comme la mystique ou la recherche d'une nouvelle forme de religiosité. La plupart de ces voies ont déjà été ébauchées auparavant puisque l'identification de Don Juan au diable remonte à Tirso de Molina, au 17^{ème} siècle, et l'amalgame avec Don Miguel Mañara et la figure du saint fait suite à la dérive

¹ « Don Juan reste muet » Ibid., p.97, trad. française, p.115

² « Don Juan et Sœur Natividad ont regardé en haut. Avec son visage tourné vers le ciel, ses yeux étincelants, Sœur Natividad avait l'attitude amoureuse et le sourire de qui attend ou va offrir un baiser.
- Superbe !- a répondu Don Juan, en contemplant le précieux ornement en pierre.
Et ensuite, lentement, en baissant les yeux et en les posant sur ceux de Sœur Natividad :
- Vraiment... superbe. » Ibid., p.99, trad. française, p.119

romantique du mythe, initiée par Prosper Mérimée en 1834. Mais la particularité de l'époque contemporaine est d'explorer chacune de ces possibilités de façon plus approfondie et surtout de pénétrer plus en profondeur dans l'intériorité du héros, faisant ainsi ressortir ses complexités et ses contradictions.

Toutes ces identifications de Don Juan lui permettent donc de gagner de l'épaisseur psychologique et nous incitent à penser que l'assimilation de Don Juan à la figure du libertin n'est, finalement, qu'une interprétation, quelque peu réductrice, qui plus est, de la richesse du personnage mythique. Nous allons voir qu'une tendance comparable d'épaississement et de complexification psychologique se dessine pour une autre catégorie de personnages : les figures féminines.

CHAPITRE 5 :

LES NOUVELLES FIGURES FÉMININES, UN RÔLE ESSENTIEL DANS L'ÉVOLUTION DU MYTHE

Comme nous avons pu le voir dans notre premier chapitre, l'approche que Jean Rousset propose du mythe de Don Juan, et qui s'inspire des grands principes structuralistes, marque un tournant déterminant dans la critique donjuanesque. Elle présente, notamment, l'intérêt de mettre en évidence l'existence d'un scénario mythique fondamental, basé sur trois invariants : le Mort, les femmes, et le héros.

Or, les femmes occupent la place centrale au sein de ce système triangulaire et il est évident que Don Juan ne peut se penser sans, à ses côtés, une pluralité féminine. Ces personnages féminins permettent, comme le souligne Rousset, de relier les deux autres pôles du schéma, c'est-à-dire de faire le lien entre le héros et le Mort. Le système des personnages féminins va donc, dans un premier temps, s'organiser autour de la fille du Mort. Mais il faut, par ailleurs, constater que, même lorsque, dans certaines réécritures contemporaines, le Mort perd de l'importance voire, dans certains cas, disparaît complètement, les femmes restent toujours très présentes et leur place ne fait, au contraire, que croître dans le scénario mythique. Ce sont elles qui permettent au héros de se définir et de mettre en évidence ses talents de séducteur. Or, cela est d'autant plus important que, comme le remarque Micheline Sauvage, « pour Don Juan séduire n'est pas seulement un jeu, mais un destin, ce qui veut dire, à la fois, carrière et fatalité. »¹

Ce sont également les personnages féminins qui conditionnent une caractéristique donjuanesque fondamentale : l'inconstance. Don Juan ne saurait donc exister sans les femmes, comme le souligne François Bonfils :

« Don Juan privé des femmes se condamne à la mort ou à la disparition littéraire : ce sont les femmes qui le font naître à sa nature d'inconstant, et c'est lui qui les fait surgir sur la scène mythique, spontanément, de son inconstance. »²

Cependant, les personnages féminins n'ont pas un rôle figé et constant, des origines du mythe jusqu'à l'époque contemporaine, on peut plutôt remarquer une constante redéfinition

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.24

² François Bonfils, article « femme », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.404

de ce « groupe des femmes », qui suit l'évolution du schéma mythique et conduit à l'émergence de nouvelles figures féminines. Celles-ci viennent concurrencer la place prépondérante accordée, jusque là, à la fille du Mort. Cette dernière est, en effet, la seule femme à avoir, dès le départ, une véritable singularité, au milieu de la multitude des victimes du séducteur, qui restent, quant à elles, relativement indissociées et sont là pour « faire nombre ».

Jean Massin s'attache même à montrer que, du moins jusqu'à Mozart, « ça manquait étonnamment de femmes dans toutes les pièces sur Don Juan ; scandaleusement même. ». Il remarque, à ce sujet :

« Bien sûr, des femmes, on en voyait quand même passer des tas. Il devait y avoir exhibition de quelques proies pour que les exploits du chasseur soient plausibles. Une galerie de marionnettes requises comme prétextes, utilités, nécessités-accessoires, mobilier du catalogue. Des cargaisons de filles du peuple, sottes et patoisantes. Une brassée de filles de haute naissance, souvent violées et gémissant sur leur honneur perdu. Etait-ce vraiment cela que l'on appelait des êtres humains de sexe féminin en ce temps là ? »¹

Cette analyse met l'accent sur l'indifférenciation et l'indétermination qui caractérise la distribution féminine, dans le scénario donjuanesque. Pourtant, Jean Rousset insiste bien, de son côté, sur le statut particulier d'une des victimes du héros : la fille du Mort. Cette dernière occupe le rôle central dans le système triangulaire qui caractérise le schéma mythique. Anna est, en effet, la clef de voûte puisqu'elle permet de réunir les trois invariants fondamentaux, en réunissant, autour d'elle, le premier de ces invariants (le Mort) et le troisième (le héros), tout en se rattachant au groupe des femmes, qui constitue, dans l'ordre où les présente Jean Rousset, le deuxième invariant.

Il sera intéressant de voir comment les réécritures modernes font évoluer cette figure de la fille du Mort, alors même que, paradoxalement le Mort voit sa place décroître dans le schéma mythique, au 20^{ème} siècle. Cela nous amènera à nous demander, par la même occasion, comment, dans les œuvres où le Mort a perdu son rôle prédominant, se dessine une nouvelle distribution des personnages féminins, marquée par une plus grande diversité et une tentative d'individualisation des femmes. En effet, à l'origine les femmes sont, avant tout, des victimes du héros et c'est leur nombre qui importe, comme le note François Bonfils :

« Don Juan a besoin des femmes pour exister, mais de *toutes* les femmes. (...) La totalité des femmes à laquelle Don Juan aspire est inévitablement réduite à une simple pluralité féminine dès lors qu'une œuvre s'essaye à représenter le mythe.»²

¹ Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.40

² François Bonfils, art. cit., p.404

Cette « pluralité féminine » est présentée, par Micheline Sauvage, comme un élément central car elle permet de faire exister un motif essentiel, selon elle, à la construction du mythe de Don Juan, le Catalogue :

« Mais s'il l'est¹, il n'en a pas moins, chose inattendue, possédé « mille et trois » femmes rien qu'en Espagne : c'est le fait central de la légende, on ne peut pas s'en débarrasser par une hypothèse. (...) Mais peu importe en soi le nombre, évidemment figuré. Il n'est intéressant que parce qu'il introduit le Catalogue. »²

La représentation de cette totalité explique donc, avant tout, la naissance d'un motif récurrent dans les versions théâtrales du mythe : la liste, tenue, le plus souvent, par le valet du héros. Comment évolue ce motif de la liste au 20^{ème} siècle et, surtout, comment peut-il être influencé par la transposition romanesque du mythe? Cette réflexion nous amènera, entre autres, à aborder les liens qui unissent la conquête des femmes à la question de la mémoire pour un héros qui vit, tout entier, dans l'instant et en est, a priori, totalement dépourvu. Nous pouvons rappeler, à ce sujet, qu'il existe un lien fondamental entre le Catalogue et la temporalité donjuanesque, d'ailleurs mis en évidence par Micheline Sauvage, à propos de l'opéra de Mozart : « Ce Catalogue, Leporello dans l'opéra le déplie jusqu'aux pieds d'Elvire sur deux Airs à répétitions dont on pourrait presque dire qu'ils *figurent* le temps du Séducteur. »³

Mais les personnages féminins, en évoluant et en acquérant davantage d'épaisseur psychologique, vont aussi mettre en évidence des modifications importantes, quant au comportement du héros à leur égard. En effet, les auteurs modernes présentent un Don Juan de moins en moins sûr de lui face aux femmes et qui a de plus en plus de mal à cacher ses angoisses face à la féminité. Les femmes, nécessaires à la définition du héros, vont donc devenir un facteur de son évolution et être à l'origine d'une remise en question de la virilité qui semblait, à première vue, le caractériser. Jean Massin suggère d'ailleurs que, derrière l'accumulation du Catalogue, se cache peut-être le constat tragique d'une quête inlassable, vouée à l'échec :

« C'est justement parce qu'il le veut tel que Don Giovanni ne s'en charge pas lui-même : un recueil inhumain de collectionneur entomologiste. Sans même cette halte satisfaite à laquelle le collectionneur oblige le visiteur devant telle de ses plus belles pièces. On se hâte, on énumère, on passe... tout ça n'offre pas tant d'intérêt. Et si la fonction tragique du Catalogue était celle-là (...) : signifier que l'amour, l'érotisme même n'est qu'un leurre, parce que les femmes n'existent

¹ Micheline Sauvage est revenue, juste avant, sur les hypothèses autour de l'impuissance et de l'homosexualité du héros, auxquelles elle souhaite s'opposer.

² Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.24

³ Ibid., p.24

presque pas, parce qu'on est parfois presque aussi solitaire entre leurs bras que dans les accolades viriles ? »¹

On quitte ainsi, très vite, le schéma des femmes victimes du séducteur pour aborder une vision beaucoup plus riche et plus complexe du rapport qui unit Don Juan à ses conquêtes amoureuses. Nous achèverons donc ce chapitre en mettant en avant la manière dont les femmes vont avoir un rôle croissant dans la définition et dans l'évolution du héros mythique au 20^{ème} siècle.

1. Evolution et diversification de la distribution des personnages féminins.

A) Anna et Elvire : deux figures particulières au sein du mythe.

Parmi la masse plus ou moins anonyme des femmes séduites puis aussitôt abandonnées par Don Juan, deux figures se sont rapidement détachées, au fil des différentes réécritures du mythe.

Longtemps, cependant, il a pu apparaître que le développement de l'une devait se faire obligatoirement au détriment de l'autre : ainsi, Molière qui est l'inventeur du personnage d'Elvire, a complètement supprimé Anna de son *Dom Juan*. Inversement, les variantes romantiques, qui donnent une place inédite à la fille du Mort, ont retiré de son importance à la femme bafouée du séducteur. Mais toutes les réécritures ne présentent pas un traitement aussi radical : certains auteurs ont ainsi mélangés les traits des deux héroïnes pour accroître la profondeur de la figure féminine qu'ils ont choisi de développer, d'autres ont conservé les deux femmes et ont su tirer parti de leur présence simultanée, en développant entre elles de nouvelles formes de rivalité. Il en va ainsi chez Pierre-Jean Rémy, qui, non seulement, ne néglige ni la fille du Mort ni l'épouse de Don Juan, baptisée, dans son roman, en écho, peut-être, à la pièce de Tirso de Molina, Isabelle, mais qui leur accorde à toutes deux une épaisseur dramatique et une profondeur psychologique remarquables.

Ces deux figures, à première vue complètement antagonistes, et dont l'affrontement, au début indirect, prend de plus en plus d'importance dans l'intrigue, vont se révéler beaucoup plus complexes qu'on ne pourrait le penser de prime abord. Pourtant, au-delà de tout ce qui les oppose, les deux femmes semblent, au bout du compte, se ressembler et entretenir un lien secret et mystérieux avec Don Juan. Nous nous appuyerons donc sur cette œuvre pour

¹ Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.22

montrer la complexité de la relation entre Anna et Isabelle, qui s'achemine du conflit indirect à l'affrontement ouvert, tout en mettant en lumière la profondeur que Pierre-Jean Rémy donne, ici, à ces deux figures ambiguës et problématiques.

Il importe, tout d'abord, de mettre ce roman en perspective avec l'évolution du scénario mythique et de garder à l'esprit la relation qu'il entretient avec deux œuvres majeures de la production donjuanesque : le *Dom Juan* de Molière et, surtout, le *Don Giovanni* de Mozart. En effet, nous avons eu l'occasion de mentionner la présence d'une intertextualité forte avec la pièce de théâtre du 17^{ème} siècle, à travers, par exemple, la réécriture de la célèbre scène du Pauvre. Mais c'est surtout l'opéra mozartien qui occupe une place déterminante chez Pierre-Jean Rémy : son héros, contemporain de Mozart et de Da Ponte, les rencontre et assiste à la première représentation du *Don Giovanni* et les croisements entre le récit cadre et les références à l'opéra sont récurrentes, donnant lieu à de nombreux effets de mise en abyme.

Or, Molière et Mozart ont influencé de façon décisive la place des figures féminines au sein du scénario mythique et il est, dès lors, logique de retrouver des traces de leur apport dans le roman.

Molière marque une étape fondamentale dans la distribution des personnages féminins puisqu'il est à l'origine de l'entrée, dans le mythe, de la figure de l'épouse du héros, Elvire. Micheline Sauvage voit même, dans la relation entre Don Juan et Elvire, le cœur de la pièce et un élément majeur qui permet de donner de l'ampleur au thème du Burlador, tel que l'avaient traité Tirso de Molina et ses successeurs :

« Avec Elvire, l'aventure hausse le ton. Il ne s'agit plus d'un épisode. Le dialogue de Don Juan et d'Elvire, indépendamment de la qualité de la femme et pour une raison plus en profondeur, forme à lui seul un drame suffisant et autonome. (...) Ce n'est qu'à partir de Molière qu'Elvire fait partie de la légende. (...) C'est vraiment ce duo, parlé ou silencieux, qui fait la trame de la pièce. »¹

Elvire se détache donc des autres femmes, les « insignifiantes »², qui ne sont qu'un « épisode »³ dans le drame donjuanesque. Micheline Sauvage met ainsi en évidence la dimension dramatique et mythique de l'épouse du héros : elle initie le thème de la femme « dérobée à la clôture d'un couvent »⁴. Cet élément constitue un nouveau défi au Ciel et ajoute aux crimes du héros. Mais Elvire supplante également Anna, absente de la pièce de Molière. Enfin, elle est la seule femme qui semble être capable de continuer à émouvoir Don

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.28-29

² Ibid., p.26

³ Ibid., p.26

⁴ Ibid., p.29

Juan, alors qu'elle a déjà été conquise, et Micheline Sauvage souligne, à ce propos, « une constante ambiguïté dans l'attitude de Don Juan à l'égard d'Elvire délaissée. »¹

Si Anna est absente chez Molière, Mozart, au contraire, lui donne toute sa complexité et lui attribue une place déterminante et définitive au sein du mythe. Jean Massin montre bien comment l'opéra marque le point d'orgue dans l'évolution du personnage :

« Elle aura mis bien longtemps à émerger au premier plan dans le mythe et jamais encore elle n'y avait occupé une place si permanente. D'où ma réticence devant Jean Rousset qui tendrait à en faire, parce qu'elle est la fille du Mort, la figure déterminante, occupant une position clé, quasi nécessaire au fonctionnement du drame. »²

Jean Massin conteste ici le rôle central de la fille du Mort, dans la relation triangulaire qui régit le scénario mythique. Mais il importe, néanmoins, de rappeler qu'elle est bien, des trois invariants, le seul qui permette de relier les deux autres (le Mort, d'un côté, et le héros, de l'autre) et d'assurer sa cohérence au système des personnages et à la structure mythique. Micheline Sauvage indique d'ailleurs que même si elle n'est, comme chez Tirso de Molina, qu'une « voix derrière le théâtre »³, elle n'en reste pas moins un élément essentiel du mythe :

« Et pourtant, à l'origine, doña Ana n'est même pas un personnage dans le jeu du *Burlador de Seville*. Elle ne figure pas au générique, et ne paraît pas sur la scène ; elle reste *derrière* le théâtre, réduite à une voix sans figure qui profère en tout quatre répliques. (...) C'est cette voix qui devait ensuite prendre figure, la figure parmi les femmes du Séducteur la plus complexe, la plus ambiguë, la plus difficile à lire. La plus propre aussi à révéler Don Juan. Avec cette seule voix, le « maestro » Tirso de Molina, cet artiste, créait l'essentiel non seulement du mythe, mais de la légende : la poursuite de la femme, le meurtre du Commandeur et l'affabulation du souper de la Statue. Ana (...) pouvait ensuite exceptionnellement être absente sous son nom du Convive de Pierre elle n'en sous-tendait pas moins la légende et le mythe. »⁴

En s'inscrivant dans le double héritage de Molière et de Mozart, Pierre-Jean Rémy retient, quant à lui, les deux figures féminines et amplifie encore leur complexité, en tissant de nouvelles relations, non seulement avec Don Juan, mais aussi entre elles. La fille du Mort, Anna, et l'épouse du héros, Isabelle, et non plus Elvire, illustrent ainsi l'épaisseur que le traitement romanesque permet, au 20^{ème} siècle, de conférer aux personnages féminins et la manière dont l'émergence de ces nouvelles figures de femmes enrichit et modifie le mythe.

A première vue, tout semble devoir opposer les deux femmes : l'amour de l'une pour le séducteur n'a d'égal que la haine que la seconde lui porte. L'affirmation de l'amour d'Isabelle pour son mari infidèle et de la haine d'Anna pour celui qui est, à la fois, son violeur et le meurtrier de son père ponctue ainsi le roman et donne lieu à deux leitmotiv opposés mais

¹ Ibid., p.31

² Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.45

³ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.36

⁴ Ibid., p.36-37

aussi prégnants l'un que l'autre. Cette esthétique de la répétition semble s'accorder avec l'importance de la musique et de l'intertextualité mozartienne, au sein de l'œuvre, et permet d'expliquer le recours à une métaphore musicale, pour désigner la façon dont l'amour d'Isabelle et la haine d'Anna viennent scander tout le récit, jusqu'à prendre l'allure de véritables obsessions.

Isabelle apparaît dès l'incipit, juste après le viol d'Anna. D'emblée les deux personnages sont donc mis sur un pied d'égalité et entrent en concurrence, quant à leur importance, aussi bien dans la narration que dans le destin du héros. L'analepse, qui suit la première intervention d'Isabelle dans le récit, revient sur la naissance de l'amour sans borne qu'elle va décider de vouer à celui qu'on lui a donné pour mari :

« Le destin- puisque ce fut bien là son tour le plus étrange- voulut que Doña Isabelle levât une fois les yeux sur cet époux. Une seule fois, et cela suffit. Car elle décida, l'espace de cet instant, que le temps d'une vie, elle serait sa femme, lui serait fidèle et n'aimerait nul autre que lui. »¹

On retrouve ici un motif proche du coup de foudre, à travers l'importance du premier regard. Mais le récit de la naissance de l'amour chez Isabelle est empreint d'une certaine gravité, comme le montre l'emploi du mot « destin » qui insiste sur la présence d'une forme de fatalité. Pourtant, le recours au destin n'entraîne pas, dans ce cas, une passivité du personnage puisque le verbe « décider » marque le libre choix que la jeune épouse fait de cet amour et de ce dévouement. Isabelle n'est donc ni passive, ni dupée par Don Juan, comme c'est souvent le cas dans d'autres versions, où elle s'est fait abuser et enlever du couvent par le séducteur. On a, dès le début, une résignation et une force de caractère qui vont expliquer la détermination avec laquelle elle va suivre son mari dans toutes ses péripéties.

Cet attachement au héros revêt même l'allure d'une véritable dévotion, comme le montre l'emploi du mot « foi » : « mais la folle foi d'Isabelle avait tenu bon. »² D'ailleurs le champ lexical du religieux, présent à travers le mot « foi », nous permet de convoquer une autre image qui, dans le même registre, rend bien compte de la place qu'occupe Isabelle aux côtés du séducteur : celle de l'ange gardien. Mais cet ange gardien commet des actions parfois ambiguës et qui semblent davantage nuire à Don Juan que le servir. Ainsi, lorsque Don Juan tente d'abuser de Suzanne, au cours de ses noces avec le Mazet, Isabelle va s'interposer entre lui et la victime et elle va même alerter les paysans de la noce, déclenchant la sanglante insurrection qui va, dès lors, poursuivre le libertin pendant une bonne partie de son périple et faire de nombreuses victimes. Ici, l'intervention de l'épouse est donc difficile à interpréter et

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.20

² Ibid., p.22

apparaît à double tranchant, comme le soulignent les propos du narrateur : « il est des sourires horribles, même sur des visages divins (...) Lentement, le sourire devenait un vrai sourire : comme si Doña Isabelle avait voulu qu'il comprît. »¹ et un peu plus loin : « Isabelle secoua la tête d'une manière ambiguë. »²

On peut interpréter cette ambiguïté en y voyant une image de la rédemption, dont les voies peuvent être obscures pour celui qui n'y est pas initié. Suzanne met d'ailleurs le doigt sur cette attitude à double tranchant en demandant à Isabelle : « Qui de lui ou de moi vouliez-vous sauver ? »³ On peut donc penser que l'amour d'Isabelle la pousse à assumer, auprès de son mari, un rôle protecteur et peut même faire d'elle un ange gardien, envoyé du ciel pour le sauver ou le racheter.

Cela n'est pas sans rappeler la première Elvire du mythe, celle de Molière, qui revient, une dernière fois, et se présente comme messagère du ciel pour obtenir le rachat de celui qui l'a trompée et déshonorée. D'ailleurs, Isabelle semble être, dans notre roman, attachée à Don Juan par une sorte de fatalité, ce qui se retrouve par la répétition, tout au long du roman, de phrases telles que : « Je ne pouvais pas ne pas te retrouver »⁴, où l'emploi de l'auxiliaire modal donne l'impression de quelque chose de réellement inévitable. Il y a donc un lien secret qui unit l'épouse à son mari, qui lui permet de toujours le retrouver et d'être toujours à ses côtés, que ce soit pour le sauver, ou pour être le témoin muet de ses indignités. Ainsi, lors du duel entre Don Juan et Damians, Isabelle intervient alors que le séducteur est à terre et tue d'un coup de pistolet dans le dos celui qui allait triompher de son mari et lui ôter la vie. La phrase dont elle accompagne son action n'est autre que : « Je serai toujours là »⁵, reprise au présent, à la page suivante : « Je suis toujours là. »⁶ L'adverbe « toujours » montre bien ce lien indissociable entre Don Juan et Isabelle. Là encore, on a une ambiguïté du personnage d'Isabelle qui, pour sauver son époux s'interpose dans un duel pour en inverser le cours, au mépris des règles fixées auparavant par les deux champions. Le procédé employé pour changer le cours du destin : un coup de pistolet dans le dos, semble peu loyal et est déshonorant pour Don Juan lui-même, qui était en situation d'infériorité et a dû être sauvé par une femme. On voit se dessiner l'idée que la femme devient plus puissante, désormais, que le héros. Isabelle reprend d'ailleurs, une dernière fois, la même formule, mais en la renforçant

¹ Ibid., p.54

² Ibid., p.54

³ Ibid., p.54

⁴ Ibid., p.54

⁵ Ibid., p.127

⁶ Ibid., p.128

encore : en effet, après le présent, qui actualisait davantage le procès que le futur et paraissait plus assertif, elle utilise, cette fois, la tournure modale avec l'auxiliaire « pouvoir », que nous avons commentée plus haut : « c'est parce que je ne pouvais pas ne pas être là encore cette fois. »¹ Mais le plus intéressant est l'explication qu'elle ajoute ensuite pour tenter de faire comprendre à Don Juan ce qu'elle estime être pour lui :

« Les autres passent, vois-tu, et tu ne fais que les effleurer. Je suis, moi, et pour toujours, ce qui dure en toi et que tu veux ignorer. (...) C'est probablement la chose la plus triste du monde, vois-tu : tu ne trouves ton plaisir que dans l'éphémère qu'au fond de toi tu hais. Et tu désires de toute ton âme une éternité que tu redoutes pourtant plus encore, mais dont je suis quand même en toi la seule image. »²

Micheline Sauvage insiste sur ce lien entre l'épouse de Don Juan et la temporalité mythique. Cette dernière incarne la permanence et la fidélité. Ainsi, chez Molière, Elvire est indissociablement liée au temps donjuanesque :

« Elvire apparaît sur la scène aussitôt après Don Juan ; quand elle s'en retire, la fin de Don Juan est proche, cette fin qu'elle est venue lui annoncer en l'adjuvant de détourner le châtement. (...) Le spectre en femme voilée, le spectre avant-coureur de la Statue, c'est Elvire, et ce spectre, en changeant de figure, vient à représenter le Temps avec sa faux (...). Le temps de Don Juan est usé. »³

En se présentant comme la part de stabilité, d'éternité chez l'inconstant, Isabelle se positionne du côté de l'être, alors que Don Juan ne s'intéresse qu'à l'avoir. Elle est donc ce qu'il craint et ce qu'il rejette, ce qui explique l'attitude de fuite et de mépris qu'il a à son égard, mais elle est aussi ce qu'au fond de lui il désire sans pouvoir l'atteindre. C'est peut-être justement parce qu'elle est la part d'éternité cachée en Don Juan, qu'elle dispose de ce pouvoir de prévoir ses actions, de le retrouver sans cesse et d'être toujours là pour lui.

Une scène similaire se produit un peu plus loin, à la différence près que ce n'est que rétrospectivement, cette fois-ci, que Don Juan comprend qu'Isabelle vient de lui sauver la vie. Venu faire ses adieux à la marquise de M, le héros, déguisé sous les traits d'un chevalier de Malte, se retrouve dans un piège. Son hôtesse, par vengeance, a, en effet, organisé une confrontation avec Anna puis s'est arrangée pour faire venir Isabelle. Apprenant que l'homme avec qui elle vient de danser et pour lequel elle sent naître une forte attirance n'est autre que celui qu'elle veut tuer, Anna donne aussitôt des ordres pour exécuter sa vengeance. C'est alors que va intervenir l'épouse protectrice. Dès son apparition, elle est présentée comme une figure angélique, divine :

¹ Ibid., p.129

² Ibid., p.129

³ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.30-31

« L'épouse de Don Juan était d'une beauté irréaliste : ayant rejeté tous les attributs masculins qui avaient jusque là fait d'elle cette amazone intrépide toujours prête à intervenir où il ne fallait pas et quand il le fallait pour sauver celui que les liens sacrés du mariage avaient à jamais uni à elle, elle était cette fois vêtue d'une robe blanche qui flottait autour d'elle comme une corolle qu'enveloppaient encore, balancées derrière elle dans l'air, les voiles de gaze claire qui recouvraient à peine ses épaules. »¹

Toute cette description concourt donc à faire d'Isabelle une créature surnaturelle et non une femme ordinaire. L'expression oxymorique « où il ne le fallait pas et quand il le fallait », à première vue surprenante, peut, en fait, suggérer que la femme de Don Juan n'aurait pas dû se trouver là où elle était et qu'elle a, en s'interposant à chaque fois entre son mari et le péril qui le menaçait, détourné les voies du destin. Elle a donc été là quand il le fallait pour le sauver mais ce n'est pas là qu'elle aurait dû être, ni ce qu'elle aurait dû faire.

On peut ainsi penser qu'Isabelle a une connaissance plus ou moins surnaturelle de tout ce qui touche son époux, ce qui lui permet d'intervenir quand elle le juge utile. On peut se demander si ce portrait d'Isabelle n'a pas ici une fonction proleptique puisqu'il précède de peu une nouvelle intervention de l'épouse pour sauver le séducteur. Mais cette nouvelle intervention est beaucoup moins directe que la précédente et Isabelle agit avec beaucoup plus de finesse cette fois-ci. Elle se contente de demander à son époux de lui accorder une heure : « Une heure, lui dit-elle, je vous demande une heure en toute une vie. Donnez-moi cette heure. » Cette heure va être doublement importante : sur le plan psychologique, elle est pour Isabelle l'occasion de révéler à Don Juan, et donc au lecteur, tout ce qu'elle ressent, au fond d'elle, pour cet époux volage auquel elle est si inexorablement attachée et de dévoiler, par là, son intériorité ; sur le plan dramatique, elle est le stratagème par lequel l'épouse va soustraire, une nouvelle fois, le héros à la mort et déjouer la vengeance d'Anna. Pour ce qui est de l'aveu d'Isabelle sur les sentiments qui l'animent, il se fait sous le double signe de l'excès et de la fatalité. L'amour qui la guide est à la fois démesuré :

« Elle dit à Don Juan la passion qui l'animaient depuis le premier jour. Cet amour fou, sans limite ni retenue, qui la liait à lui, quel qu'il fût et quoi qu'il advînt. (...) elle lui fit la plus bouleversante des déclarations d'amour qu'une femme belle et jeune eût jamais faite à un époux qui la bafouait. »

Ici, on a bien le motif de l'épouse amoureuse et délaissée mais elle reste empreinte de dignité et ne tombe pas dans le côté un peu trop larmoyant, qu'on a pu lui reprocher dans d'autres réécritures. Le fait que cette déclaration nous soit retranscrite au style indirect par le narrateur permet d'éviter un excès de pathos et la sobriété ne fait que rendre plus poignant ce témoignage d'affection et d'abnégation, non payé de retour. Isabelle est donc valorisée dans

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.257

tout ce passage, d'autant plus que cet aveu va finalement se révéler une stratégie utile pour sauver Don Juan d'un péril dont il ne se doute même pas.

La femme acquiert bien, dans ce roman, une triple profondeur, au niveau des sentiments, du discours et de l'action. Pour ce qui est de l'idée de fatalité, le soin est laissé au discours direct d'Isabelle d'en faire part juste après le passage que nous venons de citer:

« C'est ce même destin, Monsieur, conclut-elle, qui vous pousse irrémédiablement à fuir de femme en femme, qui m'attache moi-même- et tout aussi irrémédiablement- à vous. Que vous le sachiez ou non, je suis et serai là en tous lieux et en toute occasion, pour vous sauver. »¹

Ici, on peut voir un parallèle entre Isabelle et Don Juan, puisque tous deux sont poussés par le même destin, bien que celui-ci ait des effets totalement opposés chez l'un et chez l'autre. L'impression de fatalité est renforcée par l'adjectif « irrémédiablement » qui produit un effet de redondance. L'épouse est donc un peu un double inversé de son mari et on peut en déduire que leurs sorts sont liés.

Par ailleurs, l'image rédemptrice et salvatrice de la femme est reprise puisque le verbe « sauver » peut avoir son sens concret mais aussi un sens spirituel, En effet, dans certains épisodes, Isabelle et son page Fabio interviennent sans se faire voir par le séducteur et provoquent des événements funestes, dont le but semble être de permettre à Don Juan d'amorcer un itinéraire qui pourrait bien être initiatique et d'accélérer, par cette entremise, sa prise de conscience. Ainsi, nous apprenons que c'est Fabio qui est à l'origine de la tuerie de Tancy, qui a relancé la fuite du héros et provoqué maintes souffrances, Isabelle interroge alors : « Cela aussi il le fallait ? »². La même idée de nécessité revient ici et l'interrogation prouve que le salut de son époux suit des voies mystérieuses. Dans ce passage, Isabelle n'a donc pas sauvé Don Juan au sens physique mais elle lui a encore une fois permis de franchir une nouvelle étape vers l'achèvement de sa quête.

Au contraire, dans l'épisode, précédemment évoqué, de la soirée chez la marquise de M, elle parvient à soustraire son mari à un péril immédiat et bien réel. Le « que vous le sachiez ou non », de la phrase citée plus haut, prend d'ailleurs rétrospectivement une valeur de clin d'œil au lecteur et d'anticipation, puisque, au moment où Isabelle parle, Don Juan ne sait pas, en effet, qu'elle est entrain de le sauver. L'allusion est renforcée un peu plus loin par la phrase d'adieu de l'épouse à son mari, qui allait partir sans même la saluer : « Je vous ai demandé une heure, Don Juan : vous me l'avez donnée. Vous constaterez vite que c'est encore un don que je vous ai moi-même fait dont vous ne vous repentirez pas. » Ce don n'est autre que la

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.259

² Ibid., p.192

vie, qu'elle vient de lui sauver, et qu'elle lui sauve à nouveau un peu plus loin, lorsqu'il est simultanément menacé par Anna, qui a retrouvé sa trace, et par des brigands qui attaquent la troupe de comédiens, à laquelle le séducteur s'est momentanément intégré. Gravement blessé, Don Juan ne reprend connaissance que longtemps après et découvre son épouse à son chevet :

« -Toi...

-Moi, oui... Moi qui t'ai juré d'être toujours là. »¹

On retrouve le même motif, qui revient, tel un refrain, tout au long de l'œuvre.

La conception qu'Isabelle se fait du mariage est donc, contrairement à la façon dont l'envisage Don Juan, celle d'un lien sacré et indissoluble, comme le montre le verbe « juré » qui fait référence aux vœux du mariage, et l'adverbe « toujours » qui en souligne le côté éternel. Isabelle est bien conforme, en cela, à l'Elvire moliéresque. Micheline Sauvage montre, en effet, que cette dernière entretient avec le héros un « rapport quasi juridique, celui que constituent « les liens sacrés du mariage », comme dit le bon Guzman. Ce rapport permet à Elvire de figurer la fidélité. »²

A partir de cette convalescence de Don Juan, Isabelle va le suivre de plus près et en se cachant moins, puisqu'à chaque arrivée du séducteur dans une nouvelle ville, le récit mentionne, peu après, l'arrivée au même endroit de l'équipage de son épouse. Cela donne lieu à une scène particulièrement étonnante, lors de l'étape à Bade. Don Juan y découvre qu'un imposteur a usurpé son nom et son histoire et est sur le point de le démasquer lorsque Isabelle et Fabio s'interposent : « Mais Doña Isabelle était aux aguets »³. Cette phrase souligne bien que l'épouse ne cesse de veiller sur le séducteur, c'est donc elle qui va se charger de tourner en ridicule le faux Don Juan. Or, les propos de Fabio vont prendre un sens plus profond, du fait que le véritable Don Juan est aussi présent. On peut y voir un message, par lequel l'épouse met, une fois de plus, l'accent sur son dévouement et sur le rôle salvateur qu'elle entend jouer auprès de son mari :

« Et votre épouse, Monsieur, la malheureuse Doña Isabelle de T., qui vous suit à travers l'Europe pour sauver à la fois votre âme et votre vie des périls que l'une et l'autre courent : ne songez-vous pas parfois à elle ? »⁴

On a donc ici un phénomène proche de la double énonciation théâtrale. La réponse de l'imposteur relève, d'ailleurs, du comique de situation, puisqu'il déclare devant l'épouse en

¹ Ibid. p.285

² Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.30

³ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.310

⁴ Ibid., p.310

question, dont la grande beauté vient d'être soulignée quelques lignes plus haut, et qui sera, à nouveau, qualifiée de « sublime » par le chevalier Dandini juste après :

« Vous êtes bien jeune, Monsieur, pour savoir le fardeau que peut peser une épouse à qui sait être un homme libre. Surtout lorsque l'épouse en question, épousée sans amour de par une inflexible volonté paternelle, est vieille, laide et impotente. »¹

La réponse de la jeune femme offensée souligne sa grandeur d'âme puisqu'elle ne revient pas sur les calomnies dont elle a fait l'objet mais sur l'offense faite à son mari : « Je m'appelle Doña Isabelle de T., épouse de ce Don Juan de T. dont vous avez sans vergogne volé le nom, mais certes pas la noblesse. » et un peu plus loin : « Le véritable Don Juan est d'une autre noblesse et d'une autre stature. »²

Mais le comportement d'Isabelle à l'égard de son mari, à première vue clair et tout à fait cohérent, peut cacher une complexité, qui nous est, par moments, discrètement suggérée. C'est le cas lors d'une conversation entre Fabio et Don Juan : le séducteur, s'étant plaint de ne pas parvenir à deviner le but de son destin, le page de son épouse lui répond en lui retournant une question : « Pourquoi croyez-vous que Doña Isabelle et moi-même soyons attachés de si près à votre personne ? »³. Cette interrogation sous-entend que les entreprises de l'épouse et du page suivent un projet bien établi qui, au-delà du salut immédiat du séducteur, visent à lui faire découvrir le but, jusque là secret, de son destin.

Outre la fonction rédemptrice, Isabelle semble donc avoir connaissance de choses occultes et dérobées à l'intéressé lui-même. Dès lors, le personnage de la femme amoureuse prend une dimension nouvelle, plus ambiguë, comme le montre la répétition de la formule « il y a plusieurs façons de... » dans la bouche de Fabio. En effet, Don Juan tente de rationaliser l'attachement d'Isabelle à sa personne en le mettant sur le compte de son amour, mais le page lui rétorque : « Il est plusieurs façons d'aimer »⁴, phrase qu'il complète un peu plus loin en ajoutant : « Et quand bien même Doña Isabelle et moi-même n'oeuvrerions que pour votre salut, il est aussi plusieurs façons d'être sauvé. »⁵

Ces propos lourds de sous-entendus invitent à voir, derrière le dévouement de l'épouse et toutes les entreprises qu'elle a menées pour sauver la vie à celui qu'elle aime, un but plus mystérieux et plus équivoque. On peut alors se demander si la diversité des voies menant au salut n'autorise pas la jeune femme à favoriser des événements funestes, tels que la tuerie de

¹ Ibid., p.310

² Ibid., p.310

³ Ibid., p.340

⁴ Ibid., p.340

⁵ Ibid., p.340

Tancy, dont nous avons déjà parlé, mais aussi la propre mort du séducteur. D'ailleurs, il est significatif qu'une fois que les événements se précipitent et que le destin du séducteur semble s'éclaircir et s'accélérer vers son dénouement, Isabelle hésite davantage à intervenir :

« comme si elle avait maintenant redouté (...) qu'une intrusion de sa part dans le fil des événements qui semblait désormais se dérouler avec une implacable rigueur en interrompît mal à propos le cours. »¹

La mort même d'Isabelle montre bien qu'elle ne vivait que pour le rôle qu'elle occupait auprès de son mari, puisque l'accident tragique qui en est la cause n'intervient qu'après la représentation de l'opéra de Mozart, à laquelle a assisté le séducteur, rejoint par Doña Anna. On peut donc penser que le dénouement approche et que la voie qui doit guider Don Juan vers l'accomplissement de son destin est désormais toute tracée. Isabelle n'a plus véritablement de raison d'être.

La femme est, en définitive, ici, une sorte d'auxiliaire du destin, dont les modes d'action tout comme les projets restent obscurs et ambigus. Il y a bien un lien entre une figure féminine et le destin du héros, ce qui souligne le poids croissant que prennent les personnages féminins au sein du mythe.

Cette ambiguïté est renforcée par le fait qu'Isabelle est doublée par Fabio, son page noir, qui semble faire ressortir le côté sombre et néfaste de sa personne et de ses actions. Cette complémentarité est soulignée par le narrateur : « ils étaient bien, côte à côte, les deux aspects d'une même vérité, la froide résolution et la tendresse éperdue, le noir, donc, et le blanc. »² Mais c'est Anna qui analyse le mieux ce couple étrange :

« Aussi acharnés qu'elle-même et son frère à suivre Don Juan à la trace, quel pacte étrange les liait ? Quels serments contre nature avaient-ils pu conclure, et pour parvenir à quelle fin ? Elle se dit qu'à côté des projets tortueux de l'épouse et du page, sa haine à elle était presque claire, qui ressemblait à la plus folle des passions. »³

Ces interrogations suggèrent l'idée d'une alliance entre Isabelle et son page, qui pourrait faire penser à un pacte avec le diable, et renforcent le côté mystérieux et inquiétant de ces deux personnages et de leurs desseins.

Cette image du pacte diabolique est d'autant plus présente que Fabio, figure très difficile à cerner, pourrait bien être analysé comme un ange noir au service du démon, ou une représentation du destin. Nous avons également vu que ce dernier peut être perçu comme le double négatif et maléfique d'Isabelle. Ainsi, il est souvent présenté comme celui qui connaît

¹ Ibid., p.354

² Ibid., p.355

³ Ibid., p.355

les conséquences funestes des actions dans lesquelles il guide sa maîtresse. Par exemple, il avait prévu les répercussions désastreuses de la sanglante nuit de Tancy :

« - Dis moi au moins que tu ne soupçonnerais pas ce qui allait se passer, lorsque tu as envoyé ce Marseillais au village de Tancy. (...) –Je ne suis là, Madame que pour vous servir. Et si c'est vous servir que vous en faire accroire, je vous dirai donc que je ne soupçonnerais rien. »¹

Malgré la formule détournée, la réponse est claire et on comprend que le page a tout prémédité.

De même, lorsque Isabelle fait irruption chez la Marquise de M, le narrateur remarque : « seule Isabelle semblait ne pas se rendre compte de la foudre qu'elle venait de déchaîner, mais le sourire de son page montrait assez que Fabio, lui, savait. »² Fabio est donc celui qui semble avoir une connaissance des choses cachées et des événements à venir. Ce sourire de Fabio, tout comme son regard, sont souvent mentionnés et porteurs de quelque chose d'inquiétant, voire d'effrayant : ainsi, avec Suzanne : « Les yeux du page demeuraient parfaitement immobiles et Suzanne, qui le trouvait joli garçon et s'apprêtait à lui sourire, eut un frisson. »³

C'est aussi un individu dont on a du mal à définir avec certitude le sexe, et tout le roman oscille entre la certitude que le page est bien un garçon ou au contraire, que c'est une fille déguisée. Ainsi, au début du roman, Don Juan, persuadé qu'il s'agit d'une fille déguisée, se lance à sa poursuite mais, un peu plus loin, voulant vérifier son intuition, il devra reconnaître que la poitrine du jeune page est « désespérément plate ». Et pourtant, c'est bien Fabio qui l'a sauvé lors de sa grave maladie, en se glissant dans son lit et en le réchauffant de son corps. L'histoire de Biron vient renforcer ce doute, puisqu'il affirme avoir connu Fabio sous le nom de Fabienne, suivante au service de sa sœur. Devant les interrogations du séducteur, il déclare :

« Fabio, Fabienne : où est la vérité ? Je n'ai pas davantage possédé Fabienne que vous n'avez eu Fabio. Quant à son âge, il est des anges très noirs ou des démons familiers auxquels, pas plus qu'un sexe, on ne saurait donner le compte des années ».⁴

Et en effet, on peut dire que son âge est tout aussi difficile à cerner que son sexe, puisque l'histoire de Biron, Perdita et Fabienne cadre mal avec l'âge du page Fabio qui semble tout jeune.

¹ Ibid., p.193

² Ibid., p.258

³ Ibid., p.56

⁴ Ibid., p.307

On retrouve une Fabienne, encore plus explicitement présentée comme un autre visage du page Fabio, au service d'Anna, lors du dénouement du roman. Dans ce nouvel emploi, le personnage ambigu va clairement favoriser l'accélération du destin qui doit mener le séducteur à sa perte, puisqu'il va laisser tomber aux pieds du héros la clé de la chambre d'Anna, pour faciliter son intrusion, et faire boire du somnifère à Octave, pour lui laisser le temps d'accomplir sa destinée avec celle qu'il sait désormais être sa sœur. La scène qui suit l'étreinte passionnée entre le frère et la sœur, pour la première et la dernière fois véritablement amants, est également très intéressante pour la caractérisation du personnage de Fabio. L'évocation du corps de Fabio/Fabienne penche ici entièrement du côté de la féminité : « puis l'arrivée de Fabio, les cheveux dénoués et la chemise ouverte sur un corps qui était bien cette fois celui d'une fille. »¹ Dans la scène qui suit, l'utilisation des verbes « falloir » et « savoir », en emploi absolu, montre clairement que le déroulement des événements obéit désormais à une nécessité inéluctable et que celle-ci est incarnée par ce personnage ambigu de Fabio/Fabienne :

« Fabienne ne répondait pas. Ses yeux regardaient intensément Anna nue sur le lit, puis Don Juan vêtu de pied en cap et qui tendait la main vers elle : il y avait dans ce regard, un appel, un signe de connivence, mais le séducteur n'en avait pas besoin, puisqu'il savait. (...) Mais il fallait que le jeu diabolique se jouât jusqu'au bout. Devant la sœur dont de lourdes larmes sillonnaient maintenant le visage, le frère tendit la main vers Fabienne. (...) Les yeux d'Anna s'ouvrirent plus grands encore : il fallait qu'elle vît tout, jusqu'au bout. »²

L'étreinte entre Don Juan et Fabio, qui a été différée tout au long du récit, intervient donc au moment du dénouement, comme une union nécessaire entre le séducteur et son destin qu'il a librement décidé d'embrasser, ou peut-être le diable, représenté par un de ses anges noirs, et que Don Juan est enfin résolu à affronter. D'ailleurs, juste après, Fabienne, redevenue miraculeusement Fabio, est qualifiée de « servante de glace qui s'offrait à celui dont elle était l'ange noir. »³, et Don Juan réalise enfin que « le page savait à l'avance tout ce qui était en train de se dérouler. »⁴ On peut donc dire que, dans tout ce passage, l'étreinte amoureuse et la mort sont étroitement liées.

Cette absence de sexe et d'âge va de paire avec une interprétation surnaturelle du personnage, en tant que démon ou ange noir au service du destin, comme nous le montre la fin ouverte du récit. Fabio y est dirigé vers de nouvelles aventures, qu'on imagine tout aussi tragiques, d'après le peu d'indications dont nous disposons. Frère Narcisse lui affirme, en

¹ Ibid., p.399

² Ibid., p.399

³ Ibid., p.401

⁴ Ibid., p.402

effet : « tu as un bel avenir sur cette terre, s'il t'amuse d'y demeurer encore un peu ». ¹La formulation montre clairement que Fabio, tout comme Narcisse, n'appartient pas entièrement à cette terre et l'absence d'âge trouve alors son explication dans l'interrogation rhétorique du Frère : « Crois-tu vraiment que toi ou moi puissions mourir ? » ²

Mais Fabio est d'autant plus complexe qu'il n'est pas uniquement présenté comme le double d'Isabelle : en effet, des similitudes sont également soulignées entre lui et Don Juan, puisque, à la question d'Isabelle « Serais-tu pire que lui ? », il répond : « On prétend parfois que je lui ressemble. » ³

Enfin, un autre rapprochement, peut-être encore plus frappant, est effectué, par Don Juan lui-même, entre Ange le bourreau, Fabio et surtout Anna :

« dans son regard fou- car elle était folle, n'est-ce pas ?- il y avait maintenant ces éclats qu'il connaissait si bien pour les avoir entr'aperçus chez Anna dans le plaisir, ou dans les yeux du page Fabio qui lui disait non. » ⁴

Nous allons, d'ailleurs, maintenant voir qu'Anna n'est pas un personnage moins complexe que le couple Isabelle/Fabio, puisque elle met, à perdre Don Juan, autant d'acharnement qu'Isabelle en met à le sauver et son comportement à l'égard du séducteur est, lui aussi, profondément ambigu.

La première évocation d'Anna dans le récit est fondamentale, en ce qu'elle contient déjà en germe l'essentiel des motifs qui seront associés à la jeune femme, tout au long du roman. Le caractère exceptionnel de cette femme y apparaît, d'emblée, à travers des adjectifs tels que « femme superbe », qui connote ici aussi bien un physique hors du commun qu'un caractère altier et orgueilleux, ou encore « corps admirable ». Mais l'intérêt de cette scène réside dans sa fonction d'annonce et de mise en place des différents éléments clés dans la définition du personnage d'Anna et de ses rapports avec Don Juan. On a, par exemple, des effets d'anticipation : « Qu'au-delà du plaisir, il dût y avoir cet autre désir, à la fois assouvi en cette nuit d'orage et pourtant, désormais et à jamais, dévorant- il ne le saurait que bien plus tard. » ⁵. Par ailleurs, dès cette première nuit, on a un indice qui montre qu'Anna n'occupera pas le même statut que les autres femmes : une fois le viol accompli, Don Juan a une seconde montée de désir à son égard, lui qui n'a jamais auparavant désiré deux fois la même femme :

« Pour la première fois de sa carrière de séducteur, le désir d'une femme qu'il avait prise lui revenait au cœur, violent et douloureux comme un coup de poing. Don Juan sentit qu'elle griffait

¹ Ibid., p.410

² Ibid., p.410

³ Ibid., p.193

⁴ Ibid., p.117

⁵ Ibid., p.10

son cou, sa nuque et, un instant, le corps d'Anna de F. fut de nouveau contre lui. Il en retrouva l'odeur, la chaleur : la même flambée d'une envie violente. »¹

Lorsqu'il revoit, quelques temps plus tard, Anna dans une chambre d'auberge, sans être vu d'elle, la même remarque est répétée avec insistance : « Elle était donc à nouveau devant lui, cette femme qu'il avait pourtant déjà possédée et dont la présence réveillait en lui ce renouveau d'émoi qu'il ignorait jusque là. »²

Ce bouleversement total dans la façon dont le séducteur avait, jusque là, l'habitude de procéder avec les femmes est souligné à une autre occasion dans le récit, lorsque, après la mort de Melle de C., victime de la peste, la nuit même où il l'a possédée, il repense à elle dans les bras d'une autre et se reprend à la désirer avec la même ardeur :

« Alors une nouvelle et stupéfiante flambée de chaleur monta en Don Juan, mais les seins, le ventre qu'il désirait étaient ceux d'une morte. (...) jamais, depuis le viol d'Anna, il ne s'était surpris à désirer deux fois la même femme. »³

Les similitudes sont évidentes entre ces deux scènes, c'est d'ailleurs la même formule qui est utilisée pour exprimer le nouvel élan de désir chez le séducteur : l'image de la « flambée ». Mais il est aussi significatif que Melle de C. est morte et que, de même, dans le récit rétrospectif du viol d'Anna, il nous est précisé : « Elle s'était enfin laissée faire, comme une morte. »⁴

La rencontre entre Don Juan et Anna s'inscrit, dès le départ, sous le signe de la mort et du tragique et elle modifie une caractéristique donjuanesque essentielle, élément moteur de son comportement amoureux. Ce constat est formulé à la suite de l'aventure avec Ange la femme bourreau : « Alors qu'il retombait, il comprit que le sort qui voulait qu'il ne prît son plaisir qu'une fois de chaque femme s'était éloigné de lui. »⁵ Mais ce qui est surtout essentiel dans ce premier récit du viol d'Anna est l'évocation de motifs qui vont, dès lors, hanter Don Juan en permanence et revenir dans le roman, comme une véritable obsession. Le premier de ces motifs est le regard échangé entre le séducteur et sa victime, une première fois, trois jours avant le viol, lors de l'enterrement du père de Don Juan (« Trois jours auparavant, en effet, leurs regards s'étaient déjà croisés »⁶ ou encore : « une première fois, leurs regards s'étaient

¹ Ibid., p.11

² Ibid., p.70

³ Ibid., p.106

⁴ Ibid., p.19

⁵ Ibid., p.116

⁶ Ibid., p.17

croisés dans la pénombre de la grande église. »¹), puis, une seconde fois, lors du viol, à un moment d'inattention, où le séducteur a laissé tomber le col qui lui dérobait le visage :

« Le violeur et sa victime se trouvèrent face à face. (...) Don Juan lui-même connaissait certes ce corps et cette odeur mais n'avait, du visage, que discerné ce regard qui allait désormais, à travers ville et campagnes- une vie !- le hanter. »²

A chaque fois que ce regard réapparaîtra dans le roman, il aura la capacité de bouleverser Don Juan. Le verbe « hanter » revient d'ailleurs presque à chaque fois qu'il va en être question, comme, par exemple, à la suite du meurtre du Commandeur :

« L'image d'Anna de F. dénudée et abandonnée à ses baisers le hantait bien davantage que celle du corps ensanglanté d'un vieux militaire. Lui revenait aussi brusquement à la mémoire, et avec une violence douloureuse, le regard qu'ils avaient échangé tous deux avant qu'il refermât sur lui la porte de la chambre dans ce parfum de jasmin exacerbé. »³

A peine entrevu dans un bordel parisien, ce regard va provoquer un complet changement dans la ligne de conduite que le séducteur s'est fixée à son arrivée à Paris et il ne va plus vivre que pour retrouver cette femme, dont seuls les yeux ont été mystérieusement aperçus. Cette fixation, qui mobilise toute son énergie à la recherche d'une femme, souligne à quel point le libertin a été métamorphosé. Le vocabulaire de l'obsession et de l'angoisse est très présent tout au long de cet épisode : « D'avoir aperçu dans une maison dévouée au plaisir le plus facile le regard le plus farouche qu'il eût jamais croisé était désormais pour lui la plus brûlante des angoisses. (...) Dès lors, il chercha. »⁴, ou encore : « Les deux yeux bleus à force d'être noirs entrevus dans un bordel et perdus parmi les filles continuaient bien sûr à le hanter. »⁵

Cette présence obsédante des yeux d'Anna va d'ailleurs être source d'une dévalorisation du héros, aussi bien dans la bouche d'autres personnages, que de la part de l'instance narrative elle-même. C'est le sens des propos moqueurs du Marquis de Q., un des favoris de Mme de M.:

« Or, vous voilà toujours aussi austère et grave, négligeant pour une ombre et pour une veuve, les faveurs que toutes, jusqu'aux plus grandes, seraient disposées à vous accorder. Vous décevez, Chevalier, car on ne saurait être plus bourgeois. »⁶

¹ Ibid., p.18

² Ibid., p.10

³ Ibid., p.16

⁴ Ibid., p.234

⁵ Ibid., p.239

⁶ Ibid., p.238

Ici, l'association entre la veuve et l'ombre est ironique et sous-entend que ni la liaison qu'entretient Don Juan avec son hôtesse Mme de N., d'ailleurs plus par compassion que par désir véritable, ni la poursuite d'une femme à peine entrevue ne sont dignes d'être prises au sérieux, aux vues des normes de la haute société parisienne et des cercles libertins, en matière de galanterie. La poursuite d'un idéal chimérique, tout comme la stabilité bourgeoise, cadrent mal avec ce que l'on attend d'un personnage tel que Don Juan. Et de fait, la narration va se plaire à tourner en dérision l'importance démesurée que le séducteur a prêtée à ce regard :

« Don Juan la remerciait d'un salut de la tête lorsqu'il aperçut le regard qu'il cherchait depuis des semaines. Anna de F. était devant lui, occupée à manger une glace en compagnie de son frère, le chevalier Octave de F. »¹

La première phrase ne mentionne que le regard, caractérisé par une proposition relative déterminative, qui lui ajoute encore de l'importance. Au contraire, la seconde phrase passe par un glissement métonymique du regard à la personne entière, en nommant Anna. Mais on peut se demander si, après toutes les angoisses et les obsessions traversées par le séducteur à cause de ce regard, le fait de mentionner une occupation aussi triviale et aussi familière que manger une glace n'est pas une manière pour le narrateur de produire un effet discret de mise à distance.

Un autre élément fondamental est le cri. Celui-ci est évoqué, pour la première fois, lors du viol : « il était en train de se rajuster et allait, après un dernier regard, quitter la chambre, lorsque la jeune fille avait crié. »² Il va ensuite être mentionné avec régularité, mais uniquement pour des femmes qui ont une certaine envergure dans le récit, soit en raison de leur destin un peu spécial, soit par leur caractère hors du commun, soit pour l'importance qu'elles prennent dans l'histoire du séducteur. Il est surtout intéressant de noter les tournures grâce auxquelles le narrateur rapproche, à chaque fois, le cri qui vient d'être décrit de tous les cris similaires, déjà mentionnés dans le récit. Cela souligne l'importance que prend ce motif, qui n'est pas un simple détail mais s'élève au rang d'obsession, au même titre que le regard qui hante Don Juan.

La répétition de ces formules analogues donne l'impression d'un véritable refrain, comme une incantation, et ce phénomène de composition, proche de la musique, s'accorde parfaitement avec l'évocation récurrente des musiques qui s'élèvent dans la tête de Don Juan, depuis le viol d'Anna et le meurtre du Commandeur, et qui le mèneront jusqu'à l'opéra de Mozart. Nous pouvons citer plusieurs exemples de ces phrases, qui mettent en valeur ce motif

¹ Ibid., p.253

² Ibid., p.10

du cri. Le plus intéressant se trouve à la page 132, car il propose une analyse de ce fameux cri et de la valeur symbolique que lui attribue le héros :

« Puis ses genoux battirent en l'air en un grand spasme de désespoir et elle (Ange) cria.
Le cri d'Anna, celui de Suzanne, le cri de Sandrine, la lingère de Sir John, celui d'Ange enfin, ce matin : la mise à nu. »¹

Cette expression de « mise à nu » suggère que le cri est le moment où se révèle l'être profond, les sentiments enfouis chez chacune de ces femmes. On peut remarquer que, dans tous les cas, ce cri intervient à un moment où douleur et plaisir sont étroitement liés : car dans ce roman, même les femmes que le séducteur viole ont leur instant de plaisir, à chaque fois consigné par le narrateur, et c'est cette union de rage, de désespoir et de plaisir coupable qui fait naître ce fameux cri si particulier. A chaque nouveau cri, la liste, soigneusement répétée, est donc mise à jour et amplifiée :

« Le cri de Mme de M. était bien celui d'Anna dans sa chambre, mais aussi celui de Suzanne en Provence, de la lingère sous le corps de Sir John, d'Ange le bourreau à Lyon : il dura longtemps. C'était l'appel de la bête aux abois ou de la femme qui supplie. »²

Cette nouvelle interprétation du cri accentue la part de détresse et de désespoir, même si l'idée de plaisir reste sous-jacente. Mais l'image de la bête introduit aussi une autre notion : celle de bestialité et d'instinct. Comme le suggérait l'idée de mise à nu, ce cri est donc le moment où se dévoile la véritable nature de la femme. Une exception est à noter, puisque l'on assiste à une véritable inversion du motif : suite au face à face muet entre Don Juan et Anna dans la forêt, c'est Don Juan, lui-même, qui vient ajouter son propre cri à la liste de ceux de ses victimes :

« Alors, Don Juan cria, et son cri, qui succéda à celui d'Anna violée, de la lingère, de Suzanne et de l'ange-bourreau, fut seulement, après un intervalle qui n'avait pas de limites, l'écho douloureusement amplifié de la plainte de la mandragore. »³

Cette référence à la nature permet de souligner, une fois de plus, le côté instinctif, primaire de ce cri, qui est élevé ici à une dimension presque cosmique. La dernière occurrence intéressante de ce cri a lieu à la toute fin du roman, lorsque Don Juan retrouve Anna et que tous deux laissent enfin libre cours à leur amour réprimé. Puis Don Juan annonce qu'il doit partir et que leur passion à tous deux est impossible, c'est alors qu'Anna va crier :

« La jeune fille sut que c'était fini. Alors, pour la troisième fois, elle cria.
- Non !

¹ Ibid., p.132

² Ibid., p.233

³ Ibid., p.143

Mais son cri, cette fois, fut bien celui qui résonnait aux oreilles de Don Juan, depuis la nuit terrible de T. et qui, de cri en cri, revenait jusqu'à lui. »¹

On peut donc dire qu'ici la boucle se referme, comme le montre le « cette fois » et l'emploi du passé simple. Cela souligne la nécessité d'entendre une dernière fois ce cri avant que le héros puisse accomplir définitivement son destin. Ce cri doit sortir, à nouveau, de la bouche même d'Anna qui, par un cri similaire, au tout début du roman, a lancé ce motif obsessionnel et précipité le séducteur dans le périple qui s'achève enfin. Ce motif souligne donc, au niveau de la construction même du texte, à quel point la présence d'Anna est structurante dans la destinée donjuanesque.

Le troisième élément de la scène inaugurale qui revient au cours du roman, quoique avec moins d'insistance que les deux premiers, est l'odeur de jasmin : « le parfum du jasmin lui montait à la tête. »² Anna va donc, dès lors, être associée à cette senteur et c'est ce qui permettra au séducteur d'être convaincu que l'inconnue masquée de la maison close parisienne est bien la fille du Commandeur : « mais le parfum qu'elle laissait derrière elle était bien celui du jasmin. »³

Ces répétitions des mêmes éléments, tout au long du récit, contribuent à une mise en valeur du personnage d'Anna qui, même quand elle n'est pas présente, continue à hanter le héros et à mobiliser le discours narratif. Mais la narration accorde également une place au portrait moral de la jeune fille et le recours à l'introspection permet de lui accorder une épaisseur psychologique, que le texte romanesque favorise davantage que le texte théâtral. En effet, certains passages du roman sont consacrés à l'analyse des sentiments de l'héroïne et montrent qu'il s'agit bien d'une femme exceptionnelle, sujette aux tourments et à l'exaltation, liés à la force des passions qu'elle éprouve. Le premier passage qui permet de la peindre de façon tout à fait significative est la scène qui précède son départ à la poursuite de son suborneur. Elle y apparaît comme quelqu'un de déterminé et d'excessif : «- Je vais rejoindre mon frère et ne reviendrai en Espagne que vengée.

Lucinde savait de quels débordements sa maîtresse était capable. »⁴

Mais cette exaltation est doublée d'une certaine ambiguïté, qui fait d'Anna un personnage plus complexe que celui d'une simple victime qui cherche la réparation de son honneur. Ainsi, à Lucinde, qui qualifie Don Juan de démon, Anna rétorque : « Crois-tu que je sois moi-

¹ Ibid., p.398

² Ibid., p.11

³ Ibid., p.233

⁴ Ibid., p.36

même un ange ? »¹ A cette question rhétorique fera d'ailleurs écho la réflexion de Don Juan : « Cette femme est une diablesse »². Mais cette longue scène avec Lucinde a aussi l'intérêt d'élever Anna au rang de protagoniste du récit, au même titre que les héros masculins, puisque l'épisode où elle brûle tous les souvenirs qui ont marqués son enfance puis se mutile la main en voulant en tirer un du brasier, sans même tenir compte de la douleur, permet de pénétrer dans son intimité et de lui consacrer du temps, en tant que personnage à part entière, et non uniquement en rapport avec Don Juan et l'intrigue principale. Cette scène a aussi une dimension symbolique qui souligne que l'irruption de Don Juan dans la vie d'Anna signe une rupture avec un passé désormais perdu. Or, nous avons déjà vu qu'il en va de même pour le séducteur, dont les habitudes vont radicalement être bouleversées à partir de la rencontre avec la fille du Commandeur. Cette transformation est mentionnée de façon appuyée tout au long du roman, comme nous avons déjà pu le voir à travers plusieurs exemples. Il y a donc convergence entre les deux personnages, comme si leur confrontation amorçait un tournant dans leur vie et qu'il leur était, dès lors, impossible d'échapper à leur destin.

D'ailleurs, cette idée d'un lien secret qui unirait le séducteur et sa victime est exposée clairement par la marquise de M. : « Elle connaissait le lien secret et monstrueux qui unissait sans qu'elle-même le sût encore la fille de la victime de Don Juan à l'assassin de son père. »³ Monstrueux ce lien l'est bien, puisque, non seulement, Don Juan est son violeur et le meurtrier de son père, mais il est aussi son frère. Ce lien de parenté, que tous deux ignorent à ce stade du récit, renforce encore la complexité des relations entre ces deux personnages que tout pousse à s'aimer mais aussi à s'entredéchirer. Ainsi, lorsque Anna est présentée à Don Juan, caché derrière le nom de Saint-Alban, c'est bien une scène de coup de foudre qui nous est décrite :

« Mais un inconnu dont, au fond de l'âme, et des entrailles, et sans qu'elle en sût rien, elle avait, depuis qu'elle était en âge de penser comme pensent les filles, espéré la rencontre. (...) c'étaient deux étrangers qui se voyaient pour la première fois dans un salon mais que tant de liens unissaient déjà à leur insu qu'on aurait dit que la foudre, qui s'abattait sur eux dans le moment même où ils se saluaient, les avait pétrifiés. »⁴

On a ici l'image de la foudre, qui s'associe au motif de l'amour au premier regard, et, surtout, l'idée d'une union mystérieuse entre la jeune femme et celui qu'elle s'imagine être un parfait inconnu pour elle. On retrouve aussi l'idée de la prédestination, comme si Don Juan était

¹ Ibid., p.36

² Ibid., p.70

³ Ibid., p.255

⁴ Ibid., p.254

l'homme qu'Anna était destinée à aimer. La réaction d'Anna, suite à la révélation finale de sa fraternité avec le héros, qui lui sera faite par l'intéressé lui-même, montre bien qu'elle avait déjà, au fond d'elle, l'intuition de cette terrible vérité : « Les yeux d'Anna, qui témoignaient d'abord de la plus totale incrédulいたé, se dessillaient maintenant : pour elle aussi, cet amour sans nom était le seul qui méritât pourtant le nom d'amour. »¹ L'expression « se dessillaient maintenant » suggère qu'il s'agit d'une véritable révélation, qui lui permet de mettre un nom sur les sentiments qu'elle éprouvait, sans savoir les expliquer. D'ailleurs, ce problème de taxinomie est souligné par le jeu de mots entre « amour sans nom » et le « nom d'amour ».

Le portrait psychologique d'Anna est donc complexe, ce qui fait d'elle une héroïne romanesque à part entière. Son exaltation est doublée d'une détermination farouche dans son désir de vengeance. On peut, par exemple, le voir à travers le récit d'Octave : « Ainsi, Anna de F. s'était-elle lancée, à l'insu de son frère, à sa poursuite et elle l'avait rejoint : Don Octave s'inquiétait, protestait, mais Anna ne voulait rien entendre. »² Cet acharnement à poursuivre Don Juan est d'ailleurs mentionné tout au long du roman. Ainsi, la première confrontation entre Isabelle et Anna est l'occasion d'évoquer, une fois de plus, la nature ambiguë et presque démoniaque d'Anna :

« La voix d'Isabelle trembla.

- Mais êtes-vous une femme, Mademoiselle, ou un démon ?

- Je suis une femme, Madame, mais que la haine habite et qui peut être ange ou démon, selon que l'un ou l'autre servira mieux ses desseins. »³

Cet entêtement de la sœur est, par moments, lourd à assumer pour Octave, d'autant plus que la jeune femme le blesse, à plusieurs reprises, par son ton ironique :

« -Alors, interrogea-t-elle lorsqu'elle se fut jeté un peu d'eau sur le visage, l'avez-vous enfin tué ? Il y avait cette fois une sorte de hargne ironique dans la voix de Doña Anna : comme si un Octave pouvait tuer un Don Juan ! (...) La violence que mettait soudain sa sœur à lui réclamer une fois de plus la mort de Don Juan n'étonnait plus Octave : en elle comme en lui, il y avait une même déchirure. »⁴

Cette déchirure confirme le portrait d'Anna en tant que femme tourmentée et exaltée, dans la lignée des héroïnes romantiques. Mais l'intérêt de la citation précédemment relevée est aussi de souligner les rapports entre la fille du Commandeur et son frère, Octave, et de mettre en évidence une certaine animosité et de la méchanceté de la sœur envers le frère.

¹ Ibid., p.298

² Ibid., p.69

³ Ibid., p.286

⁴ Ibid., p.153

Il s'avère, en effet, tout au long du roman, que les rapports entre les deux enfants du Mort sont beaucoup plus complexes qu'on ne pourrait le croire, à première vue. Dès leur première confrontation, juste après le viol d'Anna, une ambiguïté apparaît du côté d'Octave, puisque celui-ci éprouve du désir pour sa sœur mais ne parvient, ou peut-être ne veut pas, mettre un nom sur ce sentiment :

« Les parfums dont elle faisait chaque soir sa toilette- ce jasmin qui avait déjà à demi enivré Don Juan- l'étourdissait. Aussi les idées se brouillaient-elles dans la tête du beau mais faible Octave. Certes, il y avait en lui de la fureur- sa sœur aussi ignominieusement violentée- mais surtout un sentiment étrange, une impression ambiguë qu'il n'aurait pour rien au monde osé nommer mais qui n'était autre que ce plaisir qu'il éprouvait à sentir si gracieusement contre lui les formes de la jeune fille. »¹

Cette expression d'un désir refoulé chez le frère est développée, lors de la scène de l'auberge². Ce passage est d'autant plus intéressant que l'analyse de ce désir, intense mais coupable, est mise en relation avec des sentiments d'une nature tout aussi ambiguë chez la sœur, mais que l'on devine orientés vers Don Juan, qu'elle aime autant qu'elle le hait. On peut donc voir s'instaurer une relation triangulaire, caractéristique d'un schéma tragique. Parmi les indications de trouble chez Octave, on peut surtout relever l'expression « dans les reins, cette brûlure »³, qui est répétée de façon régulière au sujet de Don Juan, pour signaler la montée en lui du désir.

Une analogie est ainsi faite entre Octave et Don Juan, dès la scène inaugurale. Celle-ci prépare peut-être la révélation finale, qui achève de confondre l'identité des deux ennemis. Le champ lexical de l'interdit, omniprésent dans cette scène, contribue à en renforcer l'intensité dramatique : « tendresse mêlée d'une peur qui ne pouvait dire son nom », « ces chairs pâles, qu'il imaginait glacées mais qu'il savait surtout interdites »... Quant au trouble d'Anna, on comprend progressivement que l'interdit qui pèse sur son désir provient du fait qu'il a pour objet son séducteur et l'assassin de son père. Pourtant cela reste dans le non-dit, comme le montre cet échange de répliques entre le frère et la sœur:

« -Ah ! c'est vous...

Il y avait dans la voix de la jeune fille un regret sourd presque de la rancœur. Et de la gêne aussi. Plus mal à l'aise encore qu'elle, il répondit d'une voix sourde :

- Qui vouliez-vous que ce fût ? »⁴

¹ Ibid., p.14

² Ibid., p.153-154

³ Ibid., p.153

⁴ Ibid., p.153

On a bien ici une mise en parallèle entre les réactions du frère et de la sœur. La comparaison est d'ailleurs reprise explicitement un peu plus loin :

« Et à se voir si nue et si remplie de pensées obscures, elle éprouva une sorte de plaisir inconnu. (...) Nue face au miroir, elle fut alors frappée, comme son frère quelques instants auparavant, de cette immobilité totale, cataleptique qui était, chez l'un comme chez l'autre, l'expression d'un désir qui ne pouvait se dire. »¹

La part d'implicite, concernant les sentiments d'Anna pour son suborneur, va être levée, lors d'une conversation entre le frère et la sœur, qui fait éclater au grand jour toutes les tensions. Ainsi Octave sous-entend que sa sœur est secrètement attachée à celui dont elle prétend vouloir la mort : « Si vous l'aviez vraiment voulu, nous aurions tué cent fois Don Juan. » Il ajoute ensuite : « La passion vous égare » avant de corriger : « Je voulais dire : la haine. »² On peut donc dire que la complexité des rapports entre Anna et son frère et la manière dont ils sont analysés, lors d'une succession de scènes, dispersées tout au long du roman, permet de renforcer leur profondeur psychologique et de donner aux enfants du Commandeur le statut de personnages à part entière, et non plus de simples utilités dramatiques, dans un schéma de relations entièrement orienté autour de la figure de Don Juan.

Mais la complexité des sentiments et du portrait moral d'Anna est aussi évoquée indépendamment des relations qu'elle entretient avec son frère. Par exemple, dans le récit du bandit Bellegoise à Don Juan :

« C'était chez elle comme chez vous l'envie de voir et de savoir. Elle a regardé le sang couler sans détourner les yeux. Alors je l'ai interrogée. Elle a parlé d'oiseaux qu'enfant elle étranglait pour surprendre elle aussi l'instant suprême où la tête retombe. »³

On retrouve ici l'expression d'un trait de caractère particulier d'Anna, qui fait d'elle un personnage à la fois complexe et inquiétant. Mais on peut surtout retenir l'idée d'une ressemblance profonde qui l'unit à son séducteur.

Ce récit est suivi d'une intrusion dans l'intériorité d'Anna, grâce à un passage en focalisation interne qui permet à la jeune fille de se livrer à l'introspection, procédé très rarement appliqué pour explorer l'intériorité des figures féminines, dans les réécritures antérieures du mythe de Don Juan. Ces dernières ne sont, en effet, le plus souvent, que de simples figurantes, mentionnées pour faire nombre parmi les conquêtes du séducteur :

« Son père, Don Juan, Bellegoise, ses valets morts alternaient en une manière de danse macabre et terrible dont la vision, parfois subitement accélérée la laissait pantelante et sans souffle sur le

¹ Ibid., p.154

² Ibid., p.290

³ Ibid., p.150

mauvais lit de toile épaisse sur lequel elle reposait. (...) mais aux pieds de l'un comme de l'autre, il y avait le corps ensanglanté d'une femme jeune et belle qui sanglotait de plaisir. »¹

On voit, une fois de plus, la nature exaltée d'Anna et la présence, chez elle, d'un plaisir trouble, lié à la violence et à la mort.

Mais l'intérêt de ce passage est surtout de suggérer, plus explicitement, la passion coupable qu'Anna voue à son séducteur. Cette ambiguïté d'une haine qui est, parfois, davantage la face cachée d'un amour inavoué a déjà été suggérée quelques pages auparavant :

« Elle était bien là, en face de lui, vêtue en amazone noire (...) Un instant, Don Juan crut pourtant qu'il rêvait : que cette femme qui le haïssait à le tuer l'eût ainsi rattrapé à l'orée de la forêt et demeurât seule à le contempler (...) était trop improbable pour que le songe n'eût sa part en cette apparition. »²

Cette citation souligne bien l'ambiguïté des sentiments qui unissent les deux protagonistes car tout contribue à rendre le passage plus proche d'une rencontre amoureuse (contemplation extatique, comparaison à un songe...), que de la confrontation de deux ennemis, dont l'une a juré la perte de l'autre. Mais cette rencontre est d'autant plus particulière qu'elle se passe dans une demie pénombre, Anna n'a donc toujours pas eu l'occasion de voir le visage de son séducteur, ce qui rend le trouble qui l'envahit en sa présence encore plus remarquable.

Par ailleurs, le fait de différer, à plusieurs reprises, le face à face en pleine lumière des deux personnages permet de ménager une attente et de ménager, par la suite, le récit d'une véritable scène de coup de foudre, qui obéit à tous les canons du genre, à l'exception près que ce n'est pas, à proprement dit, une scène de première rencontre. L'impact de cette rencontre est aussi fort chez Don Juan que chez Anna, puisque le premier est victime de ce fameux état cataleptique, qui a déjà été évoqué à propos d'Anna et Octave, comme le signe chez eux des émotions les plus violentes. Le déplacement de cette manifestation chez le héros mythique peut être interprété comme un indice du lien secret qui unit Don Juan à la famille du Commandeur, avant même que cette parenté ne soit explicitement évoquée. On peut noter cette similitude dans la description suivante. Cette dernière rappelle d'ailleurs fortement celle d'Anna, dans le passage précédemment cité : « Don Juan lâcha la main de la marquise et resta debout, immobile, frappé de cette catalepsie qui, à deux reprises déjà, l'avait transformé en statue vivante. »³

¹ Ibid., p.150

² Ibid., p.142

³ Ibid., p.254

On est bien ici du côté de la contemplation extatique, qui peut être une des caractéristiques du coup de foudre. Mais c'est au sujet d'Anna que l'évocation est la plus explicite :

« De son côté, Doña Anna le regardait, interdite. (...) L'homme qui s'avancait ainsi devant elle et que la marquise lui présenta sous le nom de Saint-Alban qu'il avait gardé était donc pour elle un inconnu. Mais un inconnu dont, au fond de l'âme, et des entrailles, et sans qu'elle en sût rien, elle avait, depuis qu'elle était en âge de penser comme pensent les filles, espéré la rencontre. »¹

On a donc tout un jeu autour de l'identité de Don Juan, qu'Anna ignore, alors que la Marquise et tout son salon parisien, véritables doubles du lecteur dans cette scène, n'attendent justement que le moment de cette révélation, afin de savourer la réaction de la jeune fille. Mais cette ignorance permet justement de poursuivre ce motif du coup de foudre et d'introduire dans le récit une espèce de respiration, de trêve, qui relance l'espoir d'un triomphe de l'amour entre la victime et son séducteur, pour justement mieux venir le décevoir après.

Cette alternative, refusée aussitôt qu'esquissée, rappelle bien que le scénario mythique requiert une issue tragique et que l'amour entre Don Juan et Anna n'est envisageable, au sein du mythe, que s'il est placé sous le signe de l'impossible. Jean Massin insiste sur cette nécessité et montre comment le personnage de la fille du Mort est particulièrement destinée à jouer ce rôle :

« D'où, sitôt qu'on en viendra à imaginer quelque amour réciproque et combattu entre Don Giovanni et Anna, le caractère *interdit* de cet amour. Or le mythe de Don Juan n'est pas indéfiniment malléable ; on peut se demander déjà s'il ne se désagrègera pas sous l'injection de cet amour ; il est sûr que sa transgression, pour être bien soulignée, exige une fin tragique ; si l'amour peut être introduit dans le mythe, il ne peut l'être qu'interdit et promis à une nécessité tragique. Anna s'impose. »²

Pierre-Jean Rémy vient encore renforcer cet interdit puisqu'il ajoute, aux données mythiques, un lien de filiation entre Don Juan et le Commandeur, transformant le meurtre du père et le viol de la fille en un parricide, doublé d'un inceste. La dimension tragique est donc accentuée. La citation suivante illustre bien cette insistance sur l'idée d'un coup de foudre entre deux personnes, destinées à s'aimer mais que leur destin a, irrémédiablement, séparés :

« C'étaient deux étrangers qui se voyaient pour la première fois dans un salon mais que tant de liens unissaient déjà à leur insu qu'on aurait dit que la foudre, qui s'abattait sur eux dans le moment même où ils se saluaient, les avait pétrifiés. »³

¹ Ibid., p.254

² Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.46

³ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.254

Mais ce moment de répit est de courte durée et va servir de tremplin dans le récit puisque, à partir de cette scène, Doña Anna saura mettre un nom sur les sentiments paradoxaux qui l'envahissent à la pensée de son séducteur :

« Quant à Doña Anna, sans qu'elle eût encore reconnu son séducteur, elle avait reconnu l'émotion violente qui l'avait alors étreinte. Elle savait dès lors ce qu'était cette haine qui l'avait poussée sur les traces de l'assassin, elle savait ce qu'étaient l'amour et la plus folle passion : elle aimait et elle aurait aimé pour l'éternité. »¹

Cette analyse est importante car on va, dès lors, retrouver, à chaque fois, ce mélange d'amour et de haine, qui tourmente Anna à chaque confrontation avec Don Juan. Ce paradoxe est exposé à plusieurs reprises : « C'est en pleurant d'amour et de désespoir qu'Anna de F. avait donné à un spadassin l'ordre d'assassiner son suborneur. »², ou encore : « elle aurait alors pleuré de rage, de violence et d'amour. »³

La même association de sentiments contraires caractérise également Don Juan, comme on peut le voir dans les propos du héros lui-même : « Pour ma part, je ne sais si j'aime ou si je hais Doña Anna, mais c'est elle et non son double qui me poursuit d'une mortelle passion. »⁴ Ce terme de « passion » est intéressant ici car il désigne, tout à la fois, l'amour et la haine de Doña Anna : il est donc utilisé pratiquement dans son sens étymologique d'une maladie de l'âme, d'un état que l'on subit, aliénant et source de souffrance, comme on a pu le remarquer d'ailleurs dans les citations précédentes, qui mentionnent avec régularités les larmes versées par la fille du Commandeur.

Nous avons donc pu nous attarder sur quelques scènes de confrontation entre Anna et Don Juan, mais il est une autre rencontre qu'il importe d'étudier : celle d'Anna et d'Isabelle, deux femmes aux desseins en apparence opposés mais que, finalement, beaucoup de choses rapprochent. En effet, on peut noter, par exemple, que l'image de l'amazone est utilisée pour décrire aussi bien la fille du Commandeur que l'épouse délaissée du séducteur. Isabelle est, dès sa première apparition dans le roman, implicitement associée à cette figure :

« Vêtue d'un habit d'homme, les jambes gainées de noir et le corsage pressé sous un baudrier de cuir très souple, la femme qui se tenait en selle face à Don Juan n'était autre qu'Isabelle de Varga del Sol, son épouse. »⁵

Le terme « amazone » est également explicitement employé, par la suite : « Ayant rejeté tous les attributs masculins qui avaient jusque là fait d'elle cette amazone intrépide... »¹

¹ Ibid., p.256

² Ibid., p.260

³ Ibid., p.281

⁴ Ibid., p.352

⁵ Ibid., p.20

En ce qui concerne Anna, la comparaison avec une amazone est tout aussi explicite : « Elle était bien là, en face de lui, vêtue en amazone noire, le visage à demi dissimulé sous une gaze blanche et vaporeuse, et une épée de jeune page au côté. »² Ici, le rapprochement avec Isabelle est encore renforcé par la référence au jeune page, puisque chaque apparition d'Isabelle est systématiquement associée à l'évocation de son page Fabio ; on peut donc dire que cette phrase permet de rapprocher les trois femmes (ou plutôt les trois êtres car la féminité de Fabio reste un mystère) qui vont occuper une place de prédilection dans le destin de Don Juan.

La confrontation entre Anna et Isabelle est présente tout au long du roman mais selon des modalités différentes : au début, les interventions des femmes sont complètement séparées et éloignées dans l'espace et dans le temps, puis elles vont se rapprocher de plus en plus, jusqu'à donner l'impression de véritablement s'arracher Don Juan. Cela va permettre de déboucher sur des luttes plus directes. La première rencontre entre les deux femmes se fait chez la Marquise de M. et à son instigation. Isabelle va alors dévoiler l'identité de Don Juan, en se présentant à Anna comme son épouse. Pourtant, cette fois encore, le combat se fait de manière indirecte, puisque à l'ordre de Doña Anna de tuer Don Juan, Isabelle répond par une prière au séducteur de lui accorder une heure d'entretien, ce qui permet de déjouer cette tentative d'assassinat. La confrontation est beaucoup plus directe par la suite : Don Juan a été sauvé du massacre des comédiens par Isabelle mais Anna se présente à l'endroit où celle-ci le veille dans sa convalescence. La conversation entre les deux femmes permet de souligner tout ce qui, au bout du compte, les rapproche, tout en montrant que leur rivalité ne peut cesser : les répliques des deux femmes se correspondent, en effet, presque terme par terme. Ainsi à Isabelle qui déclare : « l'amour que je porte à Don Juan saura toujours contrarier ces desseins, et l'échec des malheureuses tentatives que vous avez faites jusqu'ici aurait dû vous le prouver pleinement. »³, Anna répond en opposant, de façon stricte, sa haine : « Je sais votre amour, Madame, mais je connais ma haine. »⁴ Mais la correspondance est encore plus remarquable entre les deux répliques suivantes :

« Et depuis cette mort et mon mariage, j'aime Don Juan comme aucune femme ne peut aimer. Père, époux, amant, fils parfois, enfant prodigue dont j'attends le retour : Don Juan est tout pour moi- et plus encore...

- Don Juan est tout pour moi aussi, Madame. Il est le père que je veux venger, le frère que j'aurais pu aimer et que je méprise car il ne sait pas m'aider, l'époux que je n'aurai jamais puisqu'un

¹ Ibid., p.257

² Ibid., p.142

³ Ibid., p.287

⁴ Ibid., p.287

couvent sera mon refuge aussitôt ma mission accomplie : je le hais de tout l'amour qu'on a pour un père tué, pour un vrai frère qu'on n'a pas et pour un époux impossible. »¹

On a l'impression, à travers cet échange de répliques, que les deux femmes luttent pied à pied pour convaincre l'autre, mais aussi se convaincre elle-même, de la force et de la légitimité des sentiments qui animent leur combat. D'ailleurs, ce combat de mots se clôt bien sur un véritable défi : « Il nous restera alors, Mademoiselle, à voir de votre haine et de mon amour quel sera le plus fort. »²

L'étape finale de cette lutte acharnée entre les deux femmes a lieu à l'opéra, lors de la représentation du *Don Giovanni* de Mozart. Anna vient trouver le séducteur dans sa loge, alors qu'Isabelle, installée dans le parterre, assiste au drame qui, pour elle, se joue davantage dans la salle que sur la scène. Les larmes d'Isabelle vont être le premier signe de sa défaite : « Et cependant, derrière lui, Anna de F. avait parlé. Désespérément, le regard d'Isabelle qui pleurait maintenant s'accrocha au sien, mais Don Juan détourna les yeux. »³ Face à l'amour qu'Anna assume désormais, elle ne peut plus lutter, de même que Don Juan et la fille du Commandeur ne peuvent plus échapper à leur destin, qui se scelle, sous leurs yeux, sur la scène de l'opéra, en vertu d'un effet de mise en abyme. Il est d'ailleurs significatif que le recul d'Isabelle face à Anna se fasse au moment même où les procédés d'intertextualité et de mise en abyme sont les plus explicites : en devenant, enfin, une figure d'amoureuse, Anna est bien l'héroïne qui doit supplanter Elvire/ Isabelle dans la plupart des réécritures du mythe.

Il semble donc que Pierre-Jean Rémy vienne de faire son choix, à un moment où, justement, tout l'héritage littéraire qui entoure Don Juan est particulièrement présent et rappelé à la mémoire du lecteur. D'ailleurs, ce n'est peut être pas un hasard si l'opéra de Mozart est justement considéré, par de nombreux critiques, comme le tournant qui consacre la fin d'Elvire au profit d'Anna. En effet, comme l'explique Sylvie Parizet, le *Dom Juan* de Molière et le *Don Giovanni* de Mozart sont les deux œuvres qui mettent le plus en valeur le personnage de l'épouse de Don Juan, avant son éclipse au profit de la fille du Commandeur. Mais l'opéra de Mozart marque déjà une transition, en ce qu'il fait cohabiter les deux personnages féminins en leur donnant une importance égale, contrairement à Molière qui accompagne la mise en valeur d'Elvire de la disparition totale d'Anna. Dès lors, le choix de faire disparaître Isabelle juste après la représentation du *Don Giovanni* peut apparaître comme riche de sens :

¹ Ibid., p.287

² Ibid., p.287

³ Ibid., p. 367

« Cette ultime différence entre Molière et Mozart- la réintroduction d'Anna- change le devenir du personnage mythique, en ce qu'elle ouvre bien involontairement la voie à une rivalité qui signera l'éclipse d'Elvire. »¹

L'échec de l'épouse se traduit par la mort tragique de cette dernière, à la page suivante, comme si, désormais dépourvue de nécessité dramatique, il importait d'en finir avec elle :

« D'ailleurs, au même instant, Doña Isabelle, la seule femme qui l'ait jamais voulu sauver, tombait sous les sabots des deux chevaux qui tiraient une voiture aux armes des portières voilées de crêpe noir ; piétinée d'abord, puis écrasée par les roues, elle mourut sur le coup. »²

La description de la voiture laisse même penser qu'il pourrait s'agir de la voiture de la fille du Commandeur, ce qui, d'un point de vue symbolique, rendrait sa victoire encore plus totale et explicite.

On a donc pu voir que Pierre-Jean Rémy n'a pas, dans son roman, regroupé les traits fondamentaux de l'héroïne féminine, telle qu'elle se dessine à travers les versions successives du mythe, en une seule femme, effaçant, comme d'autres l'ont fait, soit la fille du Commandeur, soit l'épouse du séducteur. On pourrait alors penser que cette dissociation nette des caractéristiques des deux femmes aboutit logiquement à une simplification psychologique, permettant d'éviter la création de personnages trop ambigus. Pourtant, on se rend rapidement compte, et c'est là une des richesses du roman, que la profondeur et la complexité des figures féminines ne sont, au contraire, que renforcées par cette organisation. Ainsi, Anna et Isabelle apparaissent comme deux femmes tourmentées et psychologiquement très riches, qui jouissent d'un traitement romanesque qui leur assure le rang de personnages à part entière, au même titre que Pédrille ou même Don Juan. Elles se présentent comme deux femmes d'exception et d'élection, dotées de véritables portraits moraux et elles peuvent même occuper, dans certains épisodes, le statut de personnage principal, en étant sujet de l'action et instance focalisatrice. Elles ont donc régulièrement accès à l'action et au dialogue et leur intériorité nous est révélée, ce qui les éloigne fort des simples fonctions théâtrales qu'elles étaient à l'origine du mythe.

En modifiant les relations entre les personnages, l'auteur resserre également l'étau tragique qui finira par les broyer : Octave est présenté comme le frère d'Anna, ce qui rend l'amour qu'il voue à la jeune fille contre-nature et impossible, alors que Don Juan, quant à lui, est, à la fois, l'amant adoré et le violeur détesté, avant de se révéler être le frère véritable, et donc l'objet d'un amour défendu. Dès lors, la dimension oedipienne du scénario mythique se

¹ Sylvie Parizet, article « Elvire », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.370

² Pierre-Jean Rémy, *Don Juan.*, p.367

trouve renforcée et la psychologie des trois personnages, et plus particulièrement celle d'Anna, acquiert une profondeur nouvelle.

On peut dire que le roman pousse jusqu'à ses limites extrêmes l'évolution amorcée par l'opéra mozartien, et que Jean Massin résume en ces termes : « Anna fixée sur le fantasme du père, Anna repoussant au plus loin possible l'accomplissement « normal » de l'amour que lui offre tendrement et naïvement Ottavio, Anna chasserresse sadique. »¹Cette dernière expression résume parfaitement la Doña Anna que nous propose, par moments, Pierre-Jean Rémy, dans son roman.

Mais, si on remarque une amplification dans le traitement des deux figures féminines principales, Anna et Isabelle, et une complexification, qui fait d'elles des personnages à plusieurs facettes, il importe de se demander comment le romancier reprend la troisième femme importante du catalogue mozartien : Zerline. Il est intéressant de remarquer, en effet, que cette dernière est, dans le roman, fragmentée en trois personnages complémentaires, qui évoquent, par un aspect au moins, la Zerline de Mozart : Suzanne, Fanchon et Zerbinette.

Ce constat nous place au cœur de l'originalité du genre romanesque qui, par ses dimensions et sa souplesse formelle, peut permettre, aussi bien, d'accroître l'épaisseur psychologique des personnages (comme c'est le cas pour Anna et Elvire/ Isabelle), soit de multiplier les personnages secondaires, comme l'illustre le trio, précédemment cité et composé de deux paysannes (Suzanne et Fanchon) et d'une comédienne (Zerbinette).

Suzanne est explicitement associée à Zerline, puisqu'elle est sur le point d'épouser Mazet et ce sont ses noces que Don Juan vient troubler, en tentant de la séduire. Elle partage aussi, avec cette dernière, la fascination qu'elle exerce, l'espace d'un instant, sur le héros :

« Don Juan était subitement suspendu à la réponse de la petite paysanne : jamais, avait-il le sentiment, il n'avait fait de cour plus difficile, et jamais une femme ne lui avait ainsi résisté avec ces mots : son désir désormais l'étouffait. »²

On retrouve bien ici le « charme qui fascine Don Giovanni »³, que Jean Massin évoque, au sujet de Zerline, dans l'opéra de Mozart.

Fanchon, quant à elle, suscite, chez Don Juan, le même élan, celui qui pourrait entraîner Don Giovanni vers Zerline et lui faire ressentir, pour une fois, une tendresse sincère car, comme le remarque Jean Massin, la jeune paysanne est « la seule pour laquelle il libère tout

¹ Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.46

² Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.53-54

³ Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.44

ce qu'il peut y avoir en lui de spontanéité dans la tendresse. La seule peut-être qui corresponde à son désir profond : la vie même, souple et fraîche. »¹

Cette fraîcheur et ce goût des plaisirs simples de la vie se retrouve dans tout l'épisode avec Fanchon, au grand étonnement du valet du héros, Pédrille :

« Fanchon apportait la soupe, le lait, le pain trempé ; et le regard que Pédrille jetait à son maître était de plus en plus étonné. Quatre jours avant la fête, Don Juan n'avait toujours adressé à Fanchon que des sourires. »²

Zerbinette, enfin, est un dernier rappel, plus discret, à la Zerline de l'opéra, en raison de la proximité des deux prénoms. De plus, elle déclenche, elle aussi, un accès de tendresse, surprenant chez le séducteur : « il avait beau faire preuve à l'endroit de son hôtesse de beaucoup de tendresse, d'autant encore envers Zerbinette, il s'ennuyait. »³ En sauvant, à son tour, la vie à Don Juan, elle échappe, tout comme l'héroïne mozartienne, à la passivité des figures féminines, qui peuplent le catalogue donjuanesque.

En effet, pour soustraire le héros aux poursuites de la justice, pour le meurtre du Marquis, elle l'emmène dans la troupe de comédiens dont elle fait partie. Sa spontanéité et sa fraîcheur ont, encore une fois, une influence positive sur Don Juan : « Le ton de Zerbinette était badin, l'humeur de Don Juan le devenait aussi. »⁴ Mais la jeune actrice, contrairement aux deux paysannes, ne trouble pas véritablement le héros, qui semble agir plutôt, à son égard, par compassion. De tels sentiments sont diamétralement opposés au désir donjuanesque, dépourvu, en principe, de toute forme d'altruisme.

On voit donc comment le traitement romanesque permet de multiplier les figures féminines et d'explorer de nouveaux types de relations entre le héros et les femmes. Les sentiments gagnent ainsi en profondeur et en nuance et les victimes du catalogue sont davantage individualisées.

B) Eviction du Mort et modifications de la distribution des personnages féminins.

L'équilibre maintenu, par Pierre-Jean Rémy, entre les deux grandes figures féminines, qui se détachent au sein du scénario donjuanesque, apparaît comme exceptionnel, au 20^{ème} siècle. Il serait intéressant de voir, maintenant, d'autres exemples de réécritures contemporaines, qui se focalisent, au contraire, nettement sur l'une ou l'autre des deux femmes, voire bouleversent

¹ Ibid., p.44

² Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.180

³ Ibid., p.245

⁴ Ibid., p.266

complètement le schéma traditionnel, au profit d'autres types d'organisation du système des personnages féminins, autour de Don Juan.

Nous prendrons ainsi l'exemple d'une pièce de théâtre : *Monsieur Jean* de Roger Vaillant qui, tout en détournant la figure du Commandeur vers la parodie, conserve des héroïnes caractéristiques du mythe de Don Juan, mais en adoptant une organisation originale, au niveau des relations entre les personnages, et en jouant délibérément avec les attentes du lecteur. La même démarche s'observe dans la *Nuit de Valognes* d'Eric Emmanuel Schmitt, qui garde, lui aussi, le personnage du Mort mais bouleverse la distribution des rôles féminins. Puis nous verrons le cas de deux romans : *Don Juan* de Denis Tillinac qui, en supprimant complètement le Commandeur, est amené, logiquement, à sortir de l'organisation bipartite femme du séducteur/fille du Mort, et à passer sous silence le deuxième des deux pôles, ce qui bouleverse, bien entendu, tout le schéma mythique. Enfin nous terminerons par l'œuvre de Jacques de Bourbon Busset, *Confession de Don Juan*, qui illustre, mais de façon toute différente, cette même évolution.

La pièce de théâtre de Roger Vaillant, *Monsieur Jean*, modifie, de façon originale et intéressante, l'organisation des principales figures féminines du mythe : l'épouse du séducteur et la fille du Mort. L'utilisation des noms propres est un premier indice de cette originalité. En effet, le dramaturge reprend des noms qui éveillent un certain nombre d'attentes, par rapport au schéma mythique, mais il se plaît, par la suite, à tromper ces attentes. Le cas le plus remarquable est celui de Leporella. Ce nom, qui est une féminisation de Leporello, fait attendre au spectateur l'entrée en scène d'une servante du séducteur, ou, du moins, d'une personne à son service et dévouée à sa cause. Pourtant, Leporella ne répond pas à cette définition, puisqu'elle est la propre épouse de Monsieur Jean, c'est-à-dire l'équivalent d'Elvire, ou d'Isabelle, dans d'autres versions.

Mais ce changement de nom est loin d'être une simple fantaisie et on en perçoit rapidement la motivation, en découvrant la pièce. Il apparaît, en effet, rapidement que l'épouse du séducteur est bien, dans cette pièce, un substitut du Leporello, ou du Sganarelle d'autres auteurs. Elle est, avant tout, une femme dévouée au service de son mari, qui s'occupe de ce que l'on pourrait appeler la « gestion de ses plaisirs », une espèce de maîtresse des divertissements. On peut, dès lors, réaliser ce qu'une telle organisation a d'inédit, mais aussi de tendancieux, puisque c'est, désormais, l'épouse qui recrute les maîtresses qui vont prendre sa place auprès de Monsieur Jean et qui organise leurs rendez-vous avec le héros :

« MARTHE : Selon vos ordres, j'ai changé la standardiste.

MONSIEUR JEAN : Vu. Elle semble avoir une jolie gorge. La précédente avait des mains adroites, comme il convient à son métier.

MARTHE : C'est Mme Leporella qui l'a choisie. »¹

Ce rôle au sein de la maison de Monsieur Jean est, selon ce dernier, un poste privilégié, comme il l'explique à Hélène : « Leporella s'est réservée la plus belle part : elle s'occupe de mes plaisirs. »² La forme réfléchie du verbe « réserver » insiste bien sur le fait que cette fonction est un choix de l'épouse elle-même. Pourtant, celle-ci refuse d'être assimilée à une vulgaire entremetteuse, comme voudraient le laisser entendre les attaques d'autres femmes qui entourent Monsieur Jean, en particulier Hélène : « Si je n'étais pas exigeante, le petit soldat aurait raison, je ne serais qu'une épouse facile, doublée d'une entremetteuse. »³ Mais Monsieur Jean ne semble pas voir ce qu'il y aurait de gênant à cela pour sa femme :

« Cela me suffit et devrait te contenter.

Noble fonction que celle de l'entremetteuse ! L'entremetteuse du roi avait droit à tous les égards. »⁴

Mais l'amour que, contrairement aux apparences, Leporella voue à son époux se doit d'être exigeant et de contenir une certaine part d'admiration. C'est, avant tout, la liberté de Monsieur Jean qu'elle présente comme source de son amour et c'est peut-être la fascination qu'elle éprouve pour cette liberté qui la pousse à, non seulement, accepter, mais encourager le fait que son mari soit totalement libre d'aller de femme en femme. Elle expose, elle-même, à son mari l'importance que cette qualité revêt à ses yeux :

« Je t'aime d'être l'homme le plus libre de ce siècle hypocrite.

Tu oses proclamer les désirs que les autres mettent tout leur soin à cacher. C'est bien. Puis tu satisfais tes désirs à n'importe quel prix. C'est la liberté. Elle coûte cher. (...)

MONSIEUR JEAN : Femme inflexible.

LEPORELLA : C'est ma manière d'être digne de toi. Mon amour aussi est un défi au siècle. »⁵

Le motif du défi peut être regardé comme un point de convergence entre les deux époux. Leporella s'éloigne en cela de la figure du valet, qui, pour sa part, dénonce les transgressions du héros et incarne sa conscience morale.

Pourtant, même si Leporella est, en apparence, en adéquation parfaite avec son époux, cela ne l'empêche pas de se laisser duper par le dernier masque du séducteur, celui de l'hypocrite :

¹ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.22

² Ibid., p.56

³ Ibid., p.77

⁴ Ibid., p.77

⁵ Ibid., p.79

« Tu seras moins grand que je ne l'avais espéré. Mais je crois que je te préfère ainsi, plus humain, comme tu dis...

JEAN : Admirable comédienne !

LEPORELLA : Je ne joue pas la comédie.

JEAN : Beau masque, mon masque ! Découvre-toi maintenant, nous sommes seuls.

LEPORELLA : Je viens de te découvrir toute ma pensée.

JEAN : Un horrible soupçon me naît... (...) As-tu réellement été dupe de mon air contrit ? »¹

Cette scène, directement reprise de la conversion hypocrite dans la pièce de Molière, est intéressante car elle montre, par la difficulté qu'a Monsieur Jean à admettre que sa propre femme puisse s'être fait prendre à son jeu, que ce dernier place Leporella au même niveau que lui, et non dans la masse de ceux qu'il peut se permettre de tromper. L'adultère n'empêche donc pas le héros de nouer une relation de confiance avec son épouse et d'avoir, envers elle, une forme de loyauté.

Or c'est de cette incompréhension que va découler la rupture entre les deux époux puisque c'est tout d'abord Leporella qui va s'indigner de ce dernier défaut de son mari : « Je t'ai aimé lucide jusqu'au cynisme. Je t'ai supporté fanfaron. Je refuse d'être la complice d'un hypocrite. »² Le terme de « complice » souligne bien, encore une fois, l'égalité entre Leporella et Monsieur Jean.

Mais, un peu plus loin, c'est Monsieur Jean qui va rejeter son épouse qui, quant à elle, revient sur ses positions :

« LEPORELLA : Laisse-moi au moins le temps de m'habituer à ton hypocrisie. Il faudra bien que j'accepte cela aussi puisque je t'aime. (...) »

JEAN : Je suis plus généreux. Je ne t'aime pas. (...) »

LEPORELLA : Je suis ta femme, tu n'y peux rien, ton épouse, la chair de ta chair...

JEAN : Tu n'es qu'un moyen de mes plaisirs. »³

Mais au moment même où il se trouve, selon ses termes, « délivré de l'amitié et de l'amour »⁴, la mort va surprendre Monsieur Jean et la dernière réplique revient à Leporella, dans une phrase qui est une parodie de la fin de la pièce de Molière : « Mes gages ! » C'est bien la référence au valet qui ressort en dernier lieu, soulignant, une dernière fois, l'ambiguïté de ce personnage d'épouse, à la fois femme aimante, complice et auxiliaire des plaisirs du séducteur.

Mais Leporella n'est pas le seul personnage féminin repris au scénario mythique : si la fille du Mort est absente de la pièce, elle est remplacée par la femme de Commandeur, ancienne

¹ Ibid., p.105

² Ibid., p.108

³ Ibid., p.109

⁴ Ibid., p.110

maîtresse de Monsieur Jean, qui va dénoncer, après la mort de son mari, contre ancien amant : « Le ton de son interview ne trompait guère. Aigre comme les pleurs d'une amante pas encore résignée à son renvoi. »¹

Elvire est également présente, mais elle n'est plus, comme chez Molière, l'épouse séduite, enlevée à un couvent, puis délaissée : elle est, au contraire, une autre maîtresse du héros, qui a été éloignée par son épouse, qui la considérait comme une rivale trop dangereuse. C'est ce qu'explique Hélène, la sœur d'Elvire, venue réclamer des explications et réconcilier les deux amants. Cette dernière fait, par la suite, un portrait de sa sœur, qui présente l'intérêt de jouer avec les références liées à ce personnage, dans le cadre du scénario mythique :

« Elvire, bien sûr est belle. Elle marche comme Marilyn Monroe. Elle s'habille comme Elisabeth d'Angleterre. (...) Mais Elvire est capable de lui tenir tête sur la planification, la mise en valeur des pays sous-développés, les pétroles du Sahara ou la résistance des alliages spéciaux utilisés dans la fabrication du *Requin-Volant*. »²

Ce portrait joue sur les anachronismes, en mêlant le nom d'Elvire qui, dans une pièce où les références intertextuelles à Molière sont nombreuses, ne peut manquer de faire penser à la pièce du 17^{ème} siècle, avec des références à deux figures féminines et à des thèmes tout à fait caractéristiques du 20^{ème} siècle.

Mais la réponse de Leporella à ces propos rappelle, dans un clin d'œil ironique, que, derrière cette Elvire moderne, se cache bien l'héroïne de Molière : « Elvire. Je n'aurais pas dû oublier ; c'est un nom qui ne porte pas bonheur aux femmes. »³

D'ailleurs, Hélène fait, à la page suivante, une autre allusion à cette dimension fondamentalement théâtrale du personnage d'Elvire : « Elle s'est enfermée dans sa chambre et pleure sur son amour comme une reine de tragédie. Je vous ai déjà dit que c'est une sottise. »⁴ Ici, on a encore un jeu sur l'anachronisme avec l'opposition entre l'expression « reine de tragédie » qui relève d'un registre soutenu et solennel et l'adjectif « sottise » qui appartient à un registre courant et moderne.

Elvire reste, cependant, un personnage uniquement présent dans le discours des autres, puisqu'elle n'a aucune présence scénique. Elle est, en effet, substituée par sa sœur, Hélène, invention de Roger Vailland. Celle-ci reprend le rôle vengeur qui n'est pas rempli, dans cette pièce, par le Mort : « Je vengerai Elvire sur lui et sur vous ! »⁵ Mais ce rôle n'est pas

¹ Ibid., p.104

² Ibid., p.34

³ Ibid., p.35

⁴ Ibid., p.36

⁵ Ibid., p.43

maintenu longtemps, puisqu' Héléne va rapidement remplacer sa sœur, en tant que maîtresse de Monsieur Jean : une fois encore, on remarque que Roger Vailland subvertit les attentes qu'il s'est attaché, juste auparavant, à susciter.

On peut donc dire, pour conclure sur cette pièce, que *Monsieur Jean* joue avec le schéma programmé, au niveau des personnages féminins, par le scénario donjuanesque, et, en particulier, avec la référence qu'est, au sein du mythe, le *Dom Juan* de Molière. Cela permet d'introduire une distance ludique, mêlant le plaisir de la reconnaissance des noms et des personnages, à celui de la parodie ou de l'anachronisme.

Dans la *Nuit de Valognes*, l'intention est moins clairement parodique, au niveau du traitement de la figure du Mort, mais le système des personnages féminins est, cependant, bouleversé, par rapport aux attentes du mythe. Le Commandeur est remplacé par le Chevalier de Chiffreville. Celui-ci apparaît d'abord sous forme de statue, avant d'être tué par le héros, lors d'une plaisanterie. C'est donc déguisé en automate, afin de faire une plaisanterie, qu'il fait connaissance avec Don Juan. Cette rencontre précède celle de la jeune fille, que Don Juan va déshonorer, provoquant le duel et la mort du Chevalier. On a donc une inversion totale de la chronologie du mythe : apparition effrayante de la statue que le héros n'hésite pas à défier, viol de la jeune fille, duel et meurtre. Par ailleurs, la jeune fille n'est pas la fille du Mort mais sa sœur, et elle se nomme Angélique.

On peut donc voir que, tout comme chez Roger Vailland, on assiste à une diversification, au niveau des liens de parenté entre la victime du viol et le Mort : épouse chez Roger Vailland, sœur, dans la pièce d'Eric-Emmanuel Schmitt. De plus, les relations entre Don Juan et le Mort sont tout aussi ambiguës dans les deux œuvres : dans les deux cas, les deux hommes lient des relations d'amitié très fortes. Mais, chez Roger Vailland, Monsieur Jean ne dit jamais clairement si cette amitié est sincère ou feinte, puisqu'il nie l'attachement qui l'unit à son seul ami et déclare n'avoir nul remord d'avoir causé accidentellement sa mort. Au contraire, dans la *Nuit de Valognes*, même si le héros est encore plus directement la cause de la mort de son ami, étant donné qu'il s'agit d'un duel, la tristesse liée à cette perte est explicitement évoquée et Don Juan n'est plus le même homme depuis cet évènement tragique. En effet, l'ambiguïté provient, dans cette pièce, du fait que l'amitié qui unit les deux hommes est, en réalité, plus proche de l'amour. Ainsi, Don Juan éprouve, pour la première fois, au moment où il assiste à l'agonie de l'homme qu'il a tué, le sentiment qu'il a poursuivi, sans succès, à travers toutes ses conquêtes féminines. Cette découverte entraîne un bouleversement de tout son être :

« Alors lui le premier, il m'aurait fait sortir de moi-même et je devrais y rentrer après qu'il m'a montré le chemin ? Il se serait sacrifié pour que je reste aussi sot qu'avant ? Je veux aimer.

MADEMOISELLE DE LA TRINGLE : Pas elle.

DON JUAN : Elle souffre.

LA COMTESSE : Un saint, Don Juan vire au saint ! Avant il sentait le soufre, maintenant le cierge éteint. Où est votre soutane mon frère ? »¹

La figure rédemptrice n'est donc plus, ici, la femme qui est liée au Mort mais le Mort lui-même. Quant à Angélique, elle est, en quelques sortes, le châtiment puisque le héros est condamné, par le tribunal des femmes, à l'épouser en réparation de ses crimes. Mais cette union est finalement déclinée par la jeune fille elle-même, qui a compris que ce mariage ne se ferait pas par amour pour elle-même mais par amour pour le Mort : « Partez. Je sais maintenant pourquoi vous m'épouseriez, et la raison en est trop sublime, elle me répugne. Je préfère être malheureuse : c'est être heureuse à ma façon. »²

Cette fin est surprenante puisque Angélique a tout fait, depuis le début, pour que Don Juan l'aime et l'épouse. On a donc une plus grande complexité psychologique des personnages : la jeune fille naïve, figure de l'ingénue, se montre tour à tour manipulatrice, fragile, autoritaire puis, en dernier recours, sensible, tandis que Don Juan ne coïncide plus du tout avec lui-même, comme le souligne à maintes reprises la comtesse. Celle-ci est, parmi toutes les femmes présentes sur scène, celle qui est la plus attachée à l'image de Don Juan et à sa réputation de libertin :

« LA DUCHESSE : Don Juan, êtes-vous amoureux d'Angélique ?

DON JUAN (tristement, détournant son regard d'Angélique) Non. (Angélique est abattue par la nouvelle. Don Juan lui dit gentiment :) Mais ne pleure pas : j'essaierai... si c'est que tu veux.

LA COMTESSE : « J'essaierai... si c'est que tu veux » ! Mais sortez moi de ce cauchemar ! »³

On peut dire, en somme, que, dans cette pièce, la modification des rapports entre Don Juan et le Mort provoque un total bouleversement de l'économie des personnages féminins et des rapports que Don Juan entretient avec eux. Le héros lui-même s'en trouve complètement modifié, à tel point que la pièce s'achève sur l'idée qu'un nouvel homme naît. Il y a donc bien un lien très fort, dans le scénario mythique, entre les femmes et le Mort, ce qui confirme l'analyse de Jean Rousset selon laquelle le mythe de Don Juan repose sur les rapports entre les trois invariants. Qu'en est-il lorsque l'un de ces invariants en vient à disparaître totalement ?

¹ Eric-Emmanuel Schmitt, *La nuit de Valognes*, p.106

² Ibid., p.106

³ Ibid., p.88

Nous pouvons, pour y réfléchir, aborder le cas de certains romans qui, ayant complètement supprimé le Mort du schéma mythique, en sont également arrivés à supprimer la fille du Mort. Ces romans semblent alors privilégier la figure de l'épouse légitime du séducteur.

Dans le *Don Juan* de Denis Tillinac, celle-ci porte le nom de Claire Hartman et apparaît dès l'incipit du roman : « Claire Hartman, mon épouse selon la loi. » Cette réécriture a surtout pour originalité de conduire à une modernisation excessive des rapports entre le séducteur et son épouse et à un embourgeoisement du personnage féminin, qui n'est pas sans permettre des effets de mise à distance et d'ironie. Ainsi, lorsque le narrateur, qui est aussi le héros, revient sur l'historique de sa passion avec Claire, il la dépeint comme quelqu'un de frustré par un trop grand souci des normes et des conventions bourgeoises : « Elle aimait bourgeoisement un mari incolore et trompait la passion qui la brûle dans l'anatomopathologie. »¹. Cette impression est confirmée un peu plus loin :

« Tromper son mari fut déjà pour Claire un drame de conscience. Elle l'avait épousé pour compléter un cursus, lui avait donné une fille, Marianne, pour satisfaire aux usages familiaux avant de se consacrer à son métier, l'esprit tranquille. Pas de liaison, ni de passade. »²

Claire semble mettre sur le même plan les sentiments, le domaine du cœur et de l'affectivité et la réussite professionnelle, le statut social, comme le suggère la phrase suivante :

« Nous avons goûté ensemble un bonheur d'autant plus intense, qu'elle l'arrachait à l'humiliation de n'être plus qu'une amante, au lieu qu'elle était le professeur Claire Hartman, agrégée de médecine. »³

On peut voir, dans cette importance attachée par Claire à son statut social, un orgueil un peu bourgeois de la réussite sociale qui contraste fort avec les valeurs nobles de l'épouse de Don Juan, dans les versions antérieures du mythe. Cela fait partie de la modernisation entreprise par Denis Tillinac, qui nous offre davantage le portrait d'un don juan par lui-même qu'une réécriture, à proprement parler, du personnage mythique de Don Juan.

Les jeux de décalage, dont font partie les comportements anachroniques des personnages, permettent ainsi de mettre à distance le modèle donjuanesque, tout en maintenant un jeu de référence et de reconnaissance avec le lecteur. L'enfermement de Claire dans des préjugés et des conventions influence son comportement amoureux, et donc ses rapports avec le héros qui va devenir son époux. Ainsi, on perçoit à quel point elle intellectualise ses sentiments et tente de tout rationaliser :

¹ Denis Tillinac, *Don Juan*, p.14

² Ibid., p.15

³ Ibid., p.15

« Mais les choses du cœur, elle les décrétait simples. Convertie à l'amour de moi, elle s'y est vouée avec une ferveur presque monacale, assez voisine du désespoir car enfin elle savait la précarité de mon attachement. »¹

Le verbe « décréter » marque bien ici la part de volonté et d'intellectualisation que Claire mêle à ses sentiments. Le narrateur qualifie d'ailleurs ces idées reçues, dans lesquelles elle s'enferme, d'« étai », qui fait d'elle une femme inaccessible et qui est, peut-être, à l'origine du désir du séducteur de la conquérir :

« Un homme *sent* la femme inaccessible, soit qu'elle vive un amour, soit qu'un arrêté intime ait fermé les verrous, par morale intime, paresse ou peur de l'inconnu. Claire était dans cet étai quand nous nous sommes rencontrés. »²

De la même façon, les poursuites de l'épouse désespérée et ses tentatives pour récupérer son mari volage n'ont pas cours dans le roman de Tillinac et sont remplacées par une solution beaucoup plus moderne et prosaïque : la demande de divorce : « Je ne reverrai Claire que devant un juge, elle sera redevenue raisonnable. Sa voix au téléphone était déjà froidement raisonneuse. »³ On est bien loin ici des élans passionnés de l'Elvire mythique et des efforts de l'épouse pour conduire le libertin vers une rédemption. On a donc l'impression que le récit prend délibérément le parti d'un réalisme exacerbé jusqu'à en devenir trivial, si on le compare avec les premières attestations littéraires du mythe.

Certaines des amantes avec lesquelles le héros va tromper Claire contribuent encore à renforcer ce côté bourgeois et convenu. Ainsi, la première infidélité du séducteur à sa nouvelle épouse a lieu dès leur première escapade en amoureux, lors d'une croisière sur le Nil, avec une jeune tchèque. Or celle-ci semble également se nourrir, en matière de vie amoureuse, de clichés et d'idées reçues : « Elle s'appelait Léna, voyageait avec sa mère et posait en axiome qu'une croisière sur le Nil, pour satisfaire aux normes d'un romantisme de bazar, exigeait une amourette sur le bateau. »⁴ Les termes « axiome » et « norme » soulignent bien que les femmes obéissent, désormais, davantage à la propre idée qu'elles se font de l'amour qu'au désir qu'éveille, en elles, Don Juan. Celui-ci ne fait que s'intégrer à une ligne de conduite et un schéma amoureux qu'elles ont déjà, au préalable, fixés. Le prestige de la conquête n'est, dès lors, plus véritablement le même.

La deuxième trahison évoquée, qui est, peut-être, encore plus significative, a lieu avec la sœur de Claire, Aude. Celle-ci a, elle aussi, un comportement amoureux basé sur des idées

¹ Ibid., p.21

² Ibid., p.26

³ Ibid., p.17

⁴ Ibid., p.19

toutes faites. Par exemple, avant de se livrer au mari de sa sœur, elle passe du « je n'ai pas le droit de lui faire ça »¹ au « Qu'est-ce que je risque ? »². Sa motivation pour s'abandonner à ce nouvel amant semble être davantage la curiosité que le désir : « Elle avait juste envie de commettre le péché d'adultère, pour voir, avec cet aventurier dont la réputation était si noire. »³ La périphrase qui désigne ici le séducteur montre bien que ce n'est pas l'homme qui l'attire mais la représentation qu'elle se fait de lui et la réputation qui l'entoure. Là encore, c'est la femme elle-même qui, par son raisonnement, se jette aux pieds de Don Juan, et non le héros qui parvient réellement à la conquérir. Par ailleurs, le côté bourgeois d'Aude se traduit par sa peur du qu'en dira-t-on, qui lui fait craindre, non l'adultère, mais son ébruitement. Le séducteur ne peut donc se vanter d'avoir eu à lever de véritables scrupules d'ordre moral : « La morale conjugale d'Aude Hartman était sommaire : ça ne la gênait pas de tromper son mari pourvu qu'on n'en fasse pas un ragot dans les restaurants à la mode. »⁴

Enfin, la dernière trahison digne d'être relevée a lieu avec la propre fille de Claire, Marianne, comme s'il y avait une gradation dans le scandale entourant les infidélités faites par le séducteur à sa femme. Marianne semble s'opposer aux autres membres de sa famille par son penchant pour le nihilisme et le négativisme : « Claire qui écoutait en lavant la vaisselle n'était pas la moins surprise : la chair de sa chair nous prédisait la fin du monde, ou quasiment. On était loin des certitudes à la Hartman. »⁵ Ce n'est pas, non plus, une somme d'idées toutes faites sur l'amour et la débauche qui va la pousser dans les bras du nouvel époux de sa mère, mais plutôt une attitude de défi. En effet, à la suite d'une conversation qui porte sur les différents Don Juan, le héros va prononcer un « Viens m'embrasser » qu'il qualifie lui-même de réplique de théâtre. Devant la réaction de Marianne, il la nargue en l'accusant d'avoir peur et c'est pour lui prouver qu'elle n'a « pas peur de Don Juan » que la jeune fille va se livrer à lui. On peut donc dire que c'est pour ne pas perdre la face et pour rester fidèle à l'image qu'elle veut donner et se faire d'elle-même que la femme cède au séducteur. Celui-ci, comme il le reconnaît lui-même, ne prend part qu'assez mollement au jeu séduction et c'est, une fois encore, davantage dans la tête de la femme que se déroule le processus qui débouche sur la trahison.

On peut dire, en somme, que ces trois femmes avec lesquelles Don Juan trompe Claire sont, comme cette dernière, fortement influencées par les idées qu'elles se font de l'amour, de

¹ Ibid., p.17

² Ibid., p.34

³ Ibid., p.34

⁴ Ibid., p.35

⁵ Ibid., p.108

Don Juan ou encore d'elles-mêmes. On est donc bien loin de l'exaltation des héroïnes chez Pierre-Jean Rémy. L'épouse de Don Juan devient, dans ce roman, un personnage au réalisme exacerbé, dont la psychologie semble obéir aux normes bourgeoises et convenues de notre époque, ce qui produit un décalage avec les attentes liées au personnage de Don Juan et retire une part de prestige aux conquêtes du séducteur.

Un autre roman présente un bouleversement semblable de l'économie des personnages féminins, suite à la disparition du Mort : *Confession de Don Juan* de Jacques de Bourbon Busset. Pourtant, l'auteur conserve des noms fortement rattachés au mythe : ceux d'Anne et d'Elvire. Mais le traitement réservé aux figures féminines portant ces deux noms ne répond pas tout à fait aux attentes déclenchées chez le lecteur. Le personnage d'Anne est marqué, au niveau du récit, par une volonté de banalisation : « Anne n'était pas une femme exceptionnelle. Elle n'était ni inférieure ni supérieure à celles qui l'avaient précédée. »¹ Il n'y a aucune allusion à la tradition qui fait d'Anne, ou d'Anna, la fille du Mort ou, du moins, une figure d'exception dans le destin du héros. Elle est valorisée mais le ton reste tiède et détaché : « Cependant, j'avais du goût pour ses yeux rêveurs, à moitié démentis par une voix sèche et rauque. Ce contraste m'avait paru plein de promesses qui ne furent tenues qu'à moitié. »² L'expression « ne furent tenues qu'à moitié » souligne bien cette stratégie déceptive, qui frappe les personnages féminins, dans ce roman, et peut fonctionner comme un clin d'œil pour le lecteur qui attend autre chose de la figure d'Anne, dans une œuvre rattachée au mythe de Don Juan. La même tiédeur se retrouve à la page suivante lorsque le héros entreprend de comparer Anne à ses autres conquêtes : « La comparaison était, dans l'ensemble, favorable à Anne. » Le ton est neutre, nullement passionné, et l'expression « dans l'ensemble » vient nuancer le statut de supériorité par rapport aux autres femmes, en le modérant.

Cependant, on retrouve, peut-être, un indice plus conforme au scénario mythique : la retraite du séducteur intervient juste après l'aventure avec cette femme. Or, les versions romantiques du mythe font d'Anna/ Anne la femme rédemptrice qui déclenche la conversion et le repentir du héros. On peut se demander si ce motif n'est pas repris ici. Mais si la rupture avec Anne et l'entrée au couvent sont juxtaposées, il n'y a pas de rapport explicite de cause à effet, si ce n'est l'idée que le désenchantement de Don Juan va en s'accroissant, face aux femmes qu'il rencontre :

¹ Jacques de Bourbon-Busset, *Confession de Don Juan*, p.39

² Ibid., p.39

« J'étais sûr de ne pas pouvoir tenir le rôle, sûr de laisser deviner, à un moment donné l'étendue et la profondeur de mon désenchantement. Anne n'y était à peu près pour rien mais je ne pouvais le lui dire. C'eût été insultant. J'ai prétexté un voyage. (...) Peu de temps après, je venais frapper à la porte du couvent. »¹

On voit donc bien que le rôle d'Anne, en tant qu'élément déclencheur de la conversion du héros, n'est évoqué que pour mieux être rejeté.

On peut ainsi dire du personnage d'Anne qu'il est fortement banalisé dans ce roman et perd l'essentiel de son aura mythique. On peut voir, dans cet effacement, une volonté de grandir, par opposition, une autre figure de femme rattachée au mythe : celle de l'épouse du héros, Elvire.

La première évocation directe d'Elvire est, d'ailleurs, précédée d'autres allusions et de stratégies dilatoires, visant à retarder le moment de la mentionner et qui ne font, au bout du compte, que mettre davantage en valeur son apparition. Le portrait qui est fait de la jeune femme est fortement laudatif et elle est la seule figure féminine véritablement singularisée dans le récit : « Il me faut donc filer doux et me décider à évoquer la figure centrale de ma vie, cette Elvire que j'ai épousée, qui est ma femme devant Dieu et qui est la cause de mon malheur. »²

Le mariage de Don Juan est ici un mariage d'amour. L'épouse n'est ni rejetée ni bafouée, comme chez Pierre Jean Rémy par exemple :

« Cela se termina évidemment par un mariage. (...) Cet état de grâce dura. J'aimais être aimé. Elvire, elle, plus généreuse, se contentait d'aimer. (...) Nous formions un univers à l'intérieur de l'univers. »³

L'amour conjugal et idyllique, vécu par le héros, s'éloigne fort des attentes du scénario mythique. Mais Don Juan ne parvient pas à se maintenir dans cette voie puisque la métaphore filée du piège revient à de nombreuses reprises pour évoquer sa crainte de se voir enfermé dans son couple : « La transparence m'a toujours paru un piège. Je ne voulais pas y tomber. Plus Elvire s'efforçait de projeter de la clarté, plus je me réfugiais dans les recoins obscurs. »⁴ C'est donc par la trahison qu'il met fin à cette sensation d'enfermement dans l'amour : « Je me décide enfin à évoquer cette étouffante nuit d'août, où, par forfanterie, par défi, peut-être aussi par dégoût du mensonge, j'ai annoncé à Elvire ma trahison. »⁵ Les mots « défi » et « forfanterie » nous renvoient au champ lexical de la provocation et de la transgression qui

¹ Ibid., p.42

² Ibid., p.51

³ Ibid., p.54-55

⁴ Ibid., p.56

⁵ Ibid., p.73

marque le défi du héros au Mort et entraîne son châtement. Or, ce champ lexical précède de peu l'évocation, très pudique et allusive, du suicide d'Elvire : « Un peu avant huit heures, ma secrétaire, pâle et tremblante, m'a apporté le télégramme. »¹

Si le Commandeur est absent de ce roman, il est cependant remplacé par ce suicide de l'épouse légitime. Elvire reprend donc, à la fois, les caractéristiques de l'épouse du héros, avec un désir de valorisation évidente, et certains traits liés à la fille du Mort et au Mort lui-même. En effet, les remords qui vont ronger, dès lors, le narrateur peuvent être assimilés à un châtement. Ils se traduisent par des cauchemars, à la fin du roman, qui peuvent rappeler le retour vengeur de la Statue, pour emmener Don Juan en Enfer : « Je voyais s'approcher de moi, à pas lourds et comptés, l'effigie du Supérieur, et sa voix de commandement éveillait en moi la révolte et l'effroi. »² Le terme « effigie » et l'évocation de la lourdeur des pas ne peut qu'évoquer l'image de la statue, tandis que le mot « commandement » appelle, par la proximité sonore, celui de « commandeur ». Le même rapprochement se poursuit plus loin : « Une main de fer m'enserrait le poignet et me tirait du lit. J'avais beau demander grâce, mon bourreau m'obligeait à me mettre à genoux et me hurlait : « Repens-toi. »³

On peut dire, en définitive, que le personnage d'Elvire, épouse légitime de Don Juan, est au centre de la confession du héros et que son suicide apparaît comme le châtement réservé au séducteur, par les remords et le sentiment de culpabilité qu'il provoque. C'est donc bien la figure de la femme du héros qui prend le pas sur la fille du Mort, comme nous l'avons déjà vu chez Denis Tillinac. Mais le roman de Jacques de Bourbon Busset renforce encore cette tendance en transférant sur Elvire toute la dimension sacrée, liée à l'image du Mort et qui était, à l'origine, assumée par Anna. En conservant un personnage nommé Anne mais en le banalisant complètement, il ne fait que souligner ce transfert et accroître encore l'importance prise par l'épouse dans la narration.

Cette comparaison entre deux œuvres théâtrales et deux œuvres narratives nous a permis de constater que le théâtre reste plus proche du schéma mythique traditionnel par la conservation du personnage du Mort, relié au séducteur par une femme : sa fille Anna (par exemple, dans la pièce d'Henry de Montherlant) ou, de façon plus originale, son épouse, comme nous l'avons vu, notamment, dans la pièce de Roger Vailland. Au contraire, c'est cette partie du système des personnages féminins que les romans tendent à gommer, accordant plus de place aux relations du héros et de son épouse. On peut expliquer cette nette différence

¹ Ibid., p.75

² Ibid., p.162

³ Ibid., p.164

de traitement par le fait que, d'un point de vue théâtral, les personnages existent surtout en rapport les uns avec les autres. La relation entre Don Juan et le Commandeur est donc particulièrement riche à exploiter et permet une tension et des actions propices à la représentation. Au contraire, le traitement narratif du mythe se plaît à développer les possibilités d'analyse psychologique, offertes par le rapport entre Don Juan et son épouse bafouée, tout en modernisant leur couple au point d'en faire un couple tout à fait moderne et représentatif de phénomènes de société actuels, tels que le divorce ou le suicide. Mais la constante est, sans doute, la distance ironique que la majorité des auteurs contemporains introduisent par rapport à leurs personnages, distance que l'on avait déjà pu observer au sujet du traitement du Mort et qui se retrouve, une fois de plus, au niveau du groupe féminin.

Un autre point à aborder est celui des personnages féminins qui ne sont pas présents en tant que tels dans le récit ou sur scène mais qui y occupent une place, dans le souvenir du héros ou grâce aux autres protagonistes. Ces personnages donnent une plus grande ampleur à la liste de conquêtes du séducteur, tout en permettant une économie de moyens. Mais ils soulèvent aussi une problématique intéressante pour la définition du personnage de Don Juan et de son rapport à ses victimes féminines : la question de la mémoire.

2. Femmes et mémoire.

A) Le motif de la liste.

Le personnage de Don Juan est, dès ses premières représentations, considéré comme un personnage de l'instant, du moment présent, qui ne garde aucun souvenir des promesses faites et des engagements à tenir. On peut même aller jusqu'à le présenter comme un héros amnésique. Mais cette amnésie pose un problème que les auteurs se sont attachés à résoudre de différentes manières. En effet, si le séducteur n'a pas de mémoire, il ne peut se rappeler ses différentes conquêtes. Or, comme nous l'avons vu, le nombre de personnages féminins représentés sur scène ou dans le récit est nettement inférieur au nombre effectif des victimes du libertin et c'est le souvenir des femmes séduites par le passé qui tient une place importante dans l'image que le lecteur ou le spectateur peut se faire des crimes du héros. Don Juan ne pouvant effectuer, lui-même, ce travail de remémoration, les auteurs vont employer des moyens de substitution, dont le plus connu est, sans aucun doute, la liste.

Ce motif du Catalogue n'apparaît pas chez Tirso de Molina mais Micheline Sauvage en souligne la présence dans les pièces de ses imitateurs italiens :

« Le Catalogue n'apparaît que chez les imitateurs italiens. Chez Cicognini, lorsque Rosalba, la Tisbea italienne, demande que Don Giovanni tienne sa promesse de l'épouser, Passarinos qui est un Catalinon sans scrupules, déclare tranquillement que s'il fallait qu'il tînt parole à toutes les femmes il devrait avoir *quatre mille* épouses. Et, avant de s'éclipser, le *zanni* lui jette le Catalogue à lire. (...) Puis le Catalogue passe aux imitateurs français du *Convitato*, et d'auteur en auteur arrivera jusqu'à notre siècle. »¹

Néanmoins, elle note que Molière le laisse de côté. L'explication qu'elle propose à ce choix est intéressante, car elle permet de pointer du doigt la richesse des variations possibles, autour de ce motif, et de la mettre en perspective avec le traitement qu'en proposent les auteurs contemporains. Elle remarque, en effet :

« Si Molière, lui, omet la fameuse liste, qu'il réduit à une simple allusion de Sganarelle, c'est sans doute qu'elle a chez ses devanciers l'air d'être ce qu'indéniablement elle n'est pas : une simple occasion d'arlequinades. »²

Elle oppose ainsi cette utilisation de la liste, dans une visée plutôt comique, qui peut aller même jusqu'à la caricature, à la « pureté mozartienne » qui lui restitue sa dimension mythique. Il importera de se demander quelles options sont retenues par les auteurs du 20^{ème} siècle.

Le Catalogue est, dans les versions classiques du mythe, tenu par le valet de Don Juan : Leporello. C'est, par exemple, le cas dans le *Don Giovanni* de Mozart. Cette délégation du Catalogue au valet n'est pas anodine et Jean Massin s'attache à la commenter :

« Mais qu'est-ce au juste pour Don Juan, ce catalogue dont il abandonne toujours dédaigneusement la tenue à son valet-double ? Un aide-mémoire ? mais Don Juan refuse la mémoire. Un titre de gloire ? mais Don Juan n'a aucune gloire. A l'entendre chanter par Leporello, ce qui nous frappe aujourd'hui, malgré sa splendeur, c'est son absence d'érotisme ; nous n'y apprenons rien sur la manière dont Don Giovanni aime, sur les mille et trois manières dont il pourrait user pour se faire aimer ; le duo avec Zerlina nous en dit bien davantage. »³

L'incompatibilité entre cette énumération, faite, chez Mozart, par Leporello, et la présence d'une quelconque charge érotique est également relevée par Micheline Sauvage :

« Tandis que l'orchestre se répète obstinément (comme Don Juan), Leporello décrit en les énumérant les femmes de son maître. Description rapide, comme l'aventure : pour chacune un adjectif passe-partout, la brune et la blonde, la rondelette et la maigrelette, etc. Casanova avait ses goûts, un canon de beauté, une préférence pour les brunes ou les femmes intelligentes ; comparé à Don Juan dont l'éclectisme apparemment est total, le Vénitien, malgré la variété de son échantillonnage a l'air d'un maniaque. Don Juan, par ses actes et par ses discours, veut donner à

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.25

² Ibid., p.25

³ Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.22

entendre que pour lui toutes les femmes sont équivalentes et interchangeables, une unité de plus dans la série, « pour le plaisir », chante Leporello « de les porter sur la liste », comme s'il poursuivait la liste pour la liste. »¹

Il sera important de se demander quel impact pourra avoir, sur le Catalogue, le passage à la narration et, notamment, au récit à la première personne du singulier : lorsqu'elle est assumée par Don Juan, la liste peut-elle sortir de cette accumulation de « proies »² et retrouver l'érotisme qui lui manquait jusqu'à présent ?

Les auteurs du 20^{ème} siècle reprennent bien ce motif de la liste, mais en l'adaptant ou en lui donnant une forme un peu plus originale. Ainsi, dans *Monsieur Jean*, de Roger Vailland, la liste n'est pas tenue par le serviteur dévoué mais par l'épouse, qui garde cependant, comme nous l'avons remarqué, dans son nom, quelque chose de l'ancien valet : féminisation du nom Leporello en Leporella. Leporella reprend d'ailleurs explicitement l'intertexte mozartien pour proposer un décompte des victimes de son mari :

« Ce n'est peut-être déjà plus la standardiste. (*Chantant l'air du Don Juan de Mozart.*)

Belle fille, regardez cette liste des conquêtes que fit mon bon maître, catalogue dressé par moi-même. Je vous prie, lisez avec moi (*bis*).

Italie, voyez, six cent trente ! Allemagne, deux cent trente et une ; cent pour la France et soixante en Turquie ! Mais dans ce bureau, dans ce bureau, déjà mille et trois, mille et trois... »³

Ici le passage de « en Italie » à « dans ce bureau » est parodique et souligne encore davantage le jeu avec la référence à Mozart.

La pièce d'Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, propose, quant à elle, une variation plus originale, autour de ce motif du Catalogue. Dès les premières pages de la pièce, le thème de l'amnésie du héros est repris, puisqu'il déclare : « Il y a cent mille Ana de Ulloa ; son visage même est sorti de ma mémoire. »⁴ Deux procédés sont donc employés pour informer le spectateur, en dépit de cette amnésie, du très grand nombre de femmes séduites par le protagoniste. Tout d'abord, on remarque, dès la première réplique de la pièce, une hyperbole vantarde du héros : « S'il y avait une stèle commémorative à chaque endroit où j'ai fait une femme sur cette place, on ne pourrait plus y marcher. »⁵ On peut donc voir ici l'orgueil du séducteur et penser que sa difficulté à se souvenir d'une de ses conquêtes en particulier provient, non pas, d'un défaut de mémoire, mais simplement du fait qu'elles sont si

¹ Ibid., p.26

² Jean Massin déclare, en effet, que « Le sens du Catalogue, c'est que les femmes ne sont que les proies », op. cit., p.23

³ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.37

⁴ Henri de Montherlant, *Don Juan*, p.15

⁵ Ibid., p.13

nombreuses qu'elles se confondent dans ses souvenirs. L'attitude du héros est paradoxale : d'un côté il se vante de ne pas pouvoir se rappeler des traits d'une femme précise mais de l'autre il parle de commémoration, c'est-à-dire d'un devoir de mémoire. Cette même ambiguïté se retrouve dans ce qui fait, dans la pièce, office de liste et qui n'est autre qu'un portefeuille, regroupant toutes les lettres écrites par chacune des victimes de Don Juan. En effet, le soin que le séducteur a mis à conserver toutes ces preuves d'amour contraste avec la désinvolture qu'il affiche lorsqu'il déclare que les traits du visage d'Ana lui sont sortis de la mémoire. Cette collection de lettres est mentionnée au moment où Don Juan s'apprête à s'en débarrasser :

ALCACER : « Les passants se font plus rares. Le moment est venu de vous débarrasser de vos lettres.

Don Juan tire de sa sacoche un paquet assez volumineux, enveloppé de papier non ficelé. Il s'engage sur l'arche du pont, mais, au moment de jeter le paquet, un coup de vent ouvre le paquet, soulève les lettres déchirées et les envoie haut dans le ciel. Les morceaux en retombent, comme des flocons de neige, et parsèment la place. Des passants regardent ces feuillets qui tombent du ciel ; un d'eux, puis un autre, les ramassent et les lisent. »¹

En laissant s'envoler les lettres qui tenaient lieu de registre des femmes séduites, le séducteur semble vouloir se défaire de son passé puisque ces lettres sont les seuls substituts des souvenirs qu'il ne parvient pas à fixer. Pourtant, l'échec de la tentative de faire disparaître les noms de ses maîtresses peut symboliquement montrer que, conformément aux attentes du mythe de Don Juan, la liste des femmes conquises se doit de passer à la postérité pour entretenir l'image du héros. Mais, derrière le détachement cynique du libertin qui se moque des traits et de l'identité des femmes, une fois qu'elles ont succombé, se cache peut-être l'angoisse plus profonde d'un homme qui, à force de vivre dans l'avoir, a perdu toute la stabilité de l'être. Cette angoisse est exprimée dans la conversation avec le Commandeur :

LE COMMANDEUR : « Vous avez des souvenirs qui devraient vous réchauffer.

DON JUAN : Je ne me souviens que des attentes, et des rendez-vous où l'on ne vint pas. Les songes de mes nuits ne sont pas pleins des visages que j'ai eus, mais des visages qui m'ont échappé. J'ai tout à faire, je n'ai rien fait. Tout commence, et tout finit. A quoi bon avoir vécu si je ne me souviens pas ? C'est comme si je n'avais pas vécu. Pourquoi me mirer dans mon passé, si je n'y vois rien. »²

Mais, étant donné que Don Juan essaie de manipuler le Commandeur dans tout l'entretien, on ne peut finalement pas trancher et démêler la part de sérieux et la part de calcul dans cette déclaration pathétique de la souffrance d'un homme qui n'a même plus ses souvenirs pour se réchauffer dans sa vieillesse.

¹ Ibid., p.58-59

² Ibid., p.96-97

On peut donc dire que le thème de la mémoire est repris par Henry de Montherlant, mais de façon complexe et ambiguë, par un jeu constant qui alterne entre la désinvolture du Don Juan classique, qui ne vit et ne se complaît que dans l'instant, et la remise en question plus moderne d'un héros, qui ne parvient plus à trouver de sens à ses actions et en souffre. La forme prise par la liste est, quant à elle, plus originale que dans la pièce de Roger Vailland.

Un autre auteur va proposer, à la fois, une variante originale du catalogue et développer cette idée d'une angoisse face à la perte de mémoire et à l'impossibilité de fixer le souvenir des femmes possédées : Edmond Rostand dans *La Dernière Nuit de Don Juan*.

En effet, la liste est, tout d'abord, évoquée en tant que telle mais, devant l'orgueil de Don Juan qui se vante d'avoir connu toutes les femmes qui la composent, le Diable lui impose de la déchirer :

« DON JUAN : « Ah ! Je peux déchirer la liste !
LE DIABLE : Oui, c'est cela,
Déchirons-la !
DON JUAN : Je sais les noms !
LE DIABLE : Déchirons-la.
DON JUAN : (...)
Il suffit, pour que tout un être m'apparaisse,
Qu'entre mes dents je mâche un nom, comme une fleur. »¹

Ici Don Juan apparaît très sûr de ses souvenirs et prête au nom un pouvoir d'évocation qui n'est pas sans rappeler, par la comparaison avec la fleur, la phrase célèbre de Mallarmé: « Je dis une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant qu'autre chose que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet. »²

L'épisode suivant, qui correspond à la destruction de la liste, permet de rappeler ses grandes caractéristiques, en particulier le chiffre de mille et trois, et de remplir la fonction traditionnelle de ce motif dans les pièces de théâtre : accroître le nombre des victimes de Don Juan, faire nombre : « Déchirons ! Il faut en faire mille et trois ! »³ et, un peu plus loin : « Je vois que l'alphabet tout entier vous aima, depuis A jusqu'à Z. »⁴ C'est là qu'intervient la première modification importante, puisque la liste va prendre vie, à travers le retour des ombres des femmes séduites et abandonnées. D'ailleurs, le chiffre est repris pour mieux souligner l'incarnation progressive de chacun des noms de la liste :

LE DIABLE : « Elles sont mille et une !
Elles sont mille et deux ! Elles sont mille et trois !

¹ Edmond Rostand, *La dernière Nuit de Don Juan*, p.63

² Stéphane Mallarmé, *L'Avant-Dire*, Pléiade, p.857-858

³ Edmond Rostand, *La dernière Nuit de Don Juan*, p.64

⁴ Ibid., p.65

[Aux gondoles, qu'on voit déjà se rapprocher de la terrasse.]
Venez ! Venez !... »¹

Le châtement de Don Juan va justement résider dans le fait de se rendre compte qu'il est incapable de se souvenir du nom d'une seule de ses ombres. Ce constat angoissé induit qu'au bout du compte il n'a connu aucune de ces femmes et qu'il ne peut donc tirer aucun orgueil de leur possession puisque, au bout du compte, le mystère de chacune d'elles lui est resté impénétrable. On ressent explicitement cette angoisse :

DON JUAN : « Je suis seul au milieu de la forêt des âmes.
Elles sont toutes là. J'ai cherché ! J'ai cherché !
De sorte que, ma vie ayant toujours lâché
Pour l'amour dans lequel on ne peut se connaître
L'amitié dans laquelle on se connaît peut-être,
Je mourrai sans avoir un seul être connu !
LE DIABLE : Tu n'as rien vu ! Tu n'as rien su ! Tu n'as rien eu !
UNE OMBRE : Pêcheur qui veut la perle et qui jamais ne plonge,
Tu n'as eu que ce qu'on a vite...
DON JUAN : Vos mensonges ! »²

De la même manière que dans la pièce d'Henry de Montherlant, où l'incapacité de se souvenir sous-entendait la vacuité de l'existence, mais avec encore plus de force peut-être, l'œuvre d'Edmond Rostand nous montre bien que, derrière l'amnésie du séducteur qui ne parvient à mettre un nom sur aucune des femmes de sa liste, se cache un problème beaucoup plus profond, d'ordre existentiel, parfaitement résumé dans le rythme ternaire employé par le Diable : « Tu n'as rien vu ! Tu n'as rien su ! Tu n'as rien eu ! »

C'est donc la défaite du héros qui est consacrée ici, à travers l'idée que tout ce qu'il a cru posséder n'était qu'un leurre : aucune intimité charnelle, aussi complète soit-elle, ne peut empêcher que l'autre nous reste impénétrable et la réunion des corps ne fait pas tomber la barrière entre les esprits.

Derrière le catalogue émerge donc l'angoisse existentielle. Cette ambivalence de la liste est mise en évidence par Micheline Sauvage :

« Le nombre est un portrait du Séducteur. Et puis, en transparence- car le nombre est énumération- il décèle aussi la blessure et dénonce le péché : non plus puissance mais faiblesse. Blessure d'une énumération désespérée, péché d'un effort diabolique pour égaler le temps à l'éternité. Le nombre est aussi un diagnostic et une sentence. »³

¹ Ibid., p.67

² Ibid., p.86-87

³ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.25

Le motif de la liste est repris également dans certaines œuvres narratives mais il est parfois simplement évoqué sans être matériellement présent dans la narration. En effet, l'écriture romanesque n'a plus impérativement besoin de cet artifice du catalogue pour connaître les victimes du séducteur puisqu'elle peut plonger dans l'intériorité du personnage et recourir à des procédés tels que l'analepse pour revenir en arrière.

Ainsi, dans *Confession de Don Juan* de Jacques de Bourbon Busset, l'allusion à la liste est faite pour être immédiatement rejetée, alors même que la forme rétrospective du genre de la confession se prête particulièrement bien à cette impression d'un catalogue des femmes conquises :

« L'idée d'une liste, que vous m'avez naïvement prêtée, mon père ne m'a jamais effleurée. Je ne suis pas collectionneur et les catalogues me font mourir d'ennui. Mais il faut bien comparer et, si la tête s'y refuse, le corps s'en charge. »¹

Cette citation est intéressante car elle introduit l'idée d'une mémoire du corps chez un héros qui en est, traditionnellement totalement privée. De plus, la liste apparaît ici comme une étape inévitable, liée à la nécessité de comparer les femmes conquises. Or, cette notion de comparaison est tout à fait novatrice puisque Don Juan a plutôt tendance à passer de femme en femme, sans réellement établir d'échelle de valeurs entre elles mais simplement par besoin de toujours réaffirmer son désir et sa soif de conquête.

Le Catalogue semble donc se modifier dans les romans et prendre une dimension plus complexe, plus réfléchie, de la part du héros qui en est, désormais, l'initiateur. En effet, l'autre singularité de la liste, dans les romans modernes, est qu'elle est tenue par Don Juan lui-même et n'est plus du tout déléguée à son valet. Le lien nouveau entre la démarche de recensement des femmes séduites et le retour réflexif sur soi-même est particulièrement bien illustré dans le roman de Drieu la Rochelle : *L'homme couvert de femmes*. Le besoin de faire une liste se fait ressentir à un moment de remise en question particulièrement fort chez le héros. Il succède à l'épisode humiliant et traumatisant avec Finette, au cours duquel il ne parvient pas à se montrer à la hauteur du désir de sa partenaire. Se retrouvant seul, il est la proie du désenchantement et c'est alors qu'il éprouve la nécessité de dresser ce catalogue des femmes qu'il a possédées :

« Mon passé se dérobe comme le présent. Quoi, rien ? »

Gille, à côté d'une bouteille de fine, bientôt seul dans ce bar dont le patron attendait qu'il partît, entreprenait, sur le dos de cartes à jouer, une liste minutieuse de toutes les femmes qu'il avait eues. »²

¹ Jacques de Bourbon-Busset, *Confession de Don Juan*, p.39-40

² Pierre Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.85

La liste apparaît comme un moyen d'éprouver que le passé a bien eu lieu et d'en produire une trace pour se rassurer, alors qu'il traverse un moment de doute. Mais le support choisi pour fixer les noms de ses conquêtes (les cartes à jouer) est à la fois précaire et associé à l'image du hasard, de l'aléatoire. Le catalogue reste donc marqué par le sceau de l'incertitude, du doute, il n'a pas une forme fixe et assurée :

« Comme les premières années étaient pauvres, espacées, mais de millésime en millésime, cela grossissait. Et devant chacune il se demandait : « L'ai-je eu ? » Mais qu'entendait-il par là : « avoir une femme. » ? »¹

L'interrogation sur la vérité des souvenirs met en avant le problème de la mémoire, caractéristique de Don Juan, mais elle se double aussi d'une interrogation sur le sens des mots eux-mêmes, et notamment sur le sens de l'expression « avoir une femme », la posséder. Cette idée est intéressante car elle montre que le motif de la liste est bien accompagné ici de toute une réflexion inquiète du séducteur sur son passé. La question de la mémoire est d'ailleurs abordée à nouveau, un peu plus loin, lors du dialogue avec Finette. Les deux personnages reviennent sur leur expérience malheureuse et Gille tente de se justifier. Il va alors entreprendre pour Finette une liste d'un autre type : celle des femmes avec lesquelles il a rencontré ce même problème d'impuissance. Là encore il va constater la difficulté de se remémorer les choses avec certitude :

« Je rechercherai. Je n'ai aucune mémoire. Vraiment je ne sais pas quand cela a commencé. Au milieu de toutes ces femmes... Il y a eu des reprises, avant l'arrêt complet. Depuis... Mettons un an, je ne puis plus du tout, mais du tout, approcher une femme qui ait l'air un peu propre, propre !... enfin vous me comprenez. »²

Le Catalogue est donc bien dressé par le héros, qui en a réellement besoin pour faire le point dans ses idées, alors qu'il traverse une période de crise et de remise en question. Cette entreprise se heurte à des obstacles, liés notamment aux problèmes de mémoire du héros. Mais cette difficulté à se remémorer les épisodes avec certitude et le doute qui plane quant à la notion de possession d'une femme ne font peut-être que souligner que toutes ces conquêtes répétitives, qui constituent le destin du séducteur, ne sont que des leurre, des chimères, toutes semblables mais qui n'aboutissent, au bout du compte, à rien de bien concret et de bien réel.

A l'opposé, la liste tenue par le Don Juan de Roger Fairelle est remarquable par sa précision et sa diversité. Le catalogue, effectué, une fois de plus, par le héros lui-même,

¹ Ibid., p.85

² Ibid., p.93-94

surprend, dans ce roman, par la façon dont les évocations des différentes conquêtes féminines sont développées, au point de constituer de véritables récits enchâssés. On a, en effet, au sein de la narration, une mise en abyme du processus d'écriture puisque Don Juan devient un narrateur second qui prend souvent le relais du narrateur principal pour proposer des récits rétrospectifs détaillés de ses aventures amoureuses, accompagnés d'un travail d'introspection. Pour chaque nouvelle femme, on assiste à un retour en arrière et une analyse précise, comme s'il s'agissait, de la part du héros, d'un véritable devoir de mémoire. La fonction de cette liste est clairement affichée par le jeune Don Juan : « Je n'écris d'ailleurs pas pour les autres, mais pour moi-même, pour fixer mes impressions. »¹

Tout comme Gille, le jeune homme éprouve ici le besoin de fixer son passé, afin de le retenir et de consolider des souvenirs trop fuyants. Mais l'originalité est que ce travail d'écriture se fait ici en quasi simultanéité, par rapport aux événements, puisque le héros ne laisse jamais passer beaucoup de temps avant de consigner ses aventures. Contrairement aux autres listes, qui se font de façon complètement rétrospective, à la suite d'un élément déclencheur, celle-ci se construit, pour ainsi dire, sous nos yeux, au fur et à mesure de l'initiation du héros. Ces récits enchâssés portent donc la trace de l'apprentissage amoureux du personnage, qui découvre l'amour et les femmes, sous les yeux du lecteur, et entremêle récits et commentaires. Ce procédé confère un certain dynamisme à la narration, en créant des variations de rythme et des effets d'attente puisqu'à chaque fois qu'une conquête amoureuse est amorcée, dans la narration principale, on attend ensuite son déroulement exact, dans le récit imbriqué. On peut parler ici de fonction narrative de la liste.

La mise en abyme du travail de l'écrivain se double même d'une mise en abyme de la réception puisque Théodoro, le précepteur de Don Juan, fait part de ses commentaires, à la lecture des premières pages du cahier :

« Tu parles là-dedans, fit-il, comme si tu savais déjà tout, et comme si néanmoins tu avais envie de tout découvrir. J'ai lu déjà pas mal de confessions amoureuses, écrites en général par des hommes d'âge mûr, et qui mettaient quelque hypocrisie dans leur propos. Toi, tu es direct, audacieux, paisible, ardent, avec néanmoins un fond tourmenté. »²

Mais Théodoro dévoile aussi les fonctions de la liste puisque l'on retrouve, une fois de plus, le motif de la perte de la mémoire. Le processus d'écriture apparaît alors comme un moyen de fixer les souvenirs et de lutter contre l'oubli.

« Tu as raison, Juanito, de t'être mis à noter ces... comment dirais-je ? Ces explorations. La plupart des hommes perdent en route ce qu'ils ont acquis, comme s'ils étaient trop riches. Toi, tu t'es mis à

¹ Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.154

² Ibid., p.156

enranger. Tu garderas ainsi au moins de beaux souvenirs pour quand viendra le temps de faire retraite. »¹

Cette citation, plutôt générale, est complétée par une autre à la page suivante, qui reprend la question du souvenir, mais en mettant l'accent sur les difficultés de mémoire liées à Don Juan en particulier, et non plus aux hommes en général : « Mon fils, ta mémoire est fragile et tu as été bien avisé de noter tout cela. »²

La liste est donc rattachée à deux fonctions principales : au théâtre, en particulier, elle a pour but de donner une idée du nombre important des victimes du séducteur, qui ne peuvent pas toutes être présentes sur la scène ; dans les romans, elle est souvent associée à une réflexion du héros sur lui-même et à un moyen de conserver la mémoire, de lutter contre l'oubli. En effet, ce problème de perte de la mémoire, qui empêche le héros de fixer ses souvenirs amoureux est récurrent dans le mythe de Don Juan et particulièrement repris dans les réécritures contemporaines, c'est pourquoi nous pouvons nous y attarder un instant.

B) La mémoire en question.

Derrière le catalogue des femmes, stratagème théâtral destiné à agrandir le groupe féminin, le 20^{ème} siècle fait émerger une autre dimension beaucoup plus complexe et beaucoup plus sérieuse. La perte de la mémoire peut devenir source d'angoisse et d'interrogations pour le héros.

Les romans n'ont pas besoin de l'artifice du Catalogue pour revenir sur les conquêtes passées du héros et peuvent directement se plonger dans son intériorité, pour en dresser le bilan. Mais certains auteurs vont plus loin et cherchent à étudier la complexité des processus de la remémoration : leurs héros ne sont plus amnésiques ou, s'ils l'ont été, ils sont confrontés à un bouleversement qui les mène sur la voie d'expériences de réminiscences, qui pourront presque prendre des accents proustiens.

Chez Pierre-Jean Rémy, il y a, ainsi, un véritable choc, qui correspond à la nuit du viol d'Anna et du meurtre du Commandeur. En effet, jusqu'à cette fameuse nuit, Don Juan semble tout à fait conforme aux données mythiques : « Don Juan, dont Pédrille et le catalogue qu'il tenait de ses conquêtes étaient jusque-là la seule mémoire. »³ Mais, à partir de ce moment,

¹ Ibid., p.155

² Ibid., p.156

³ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.30

chaque nouvelle femme rencontrée et possédée va déclencher le souvenir d'une autre et entraîner Don Juan sur les traces d'une véritable reconstruction de son passé :

« -Je me demande quand même ce qu'il m'arrive à me rappeler cela avec autant de force ! C'était à Blandine qu'il parlait maintenant, puisqu'elle avait rejoint Brunette sur le sac de jute. Et devant elle, il s'étonnait de cette étrange mécanique qui, depuis la veille, s'était mise en mouvement avec une implacable rigueur : comme s'il avait été jusque là un homme sans mémoire devant lequel le rideau ondoyant du souvenir s'était levé pour la première fois. »¹

Ainsi, son aventure avec Brunette et Blandine le replonge dans une de ses premières expériences amoureuses, avec deux sœurs de seize et dix-sept ans :

« Blandine gémit sous la main qui l'atteint au plus profond d'elle-même : elle est aussi pâle que Brunette est sombre, tout comme Daniela de Obaldia était, à seize ans, le reflet clair de Vanessa, son aînée, que Don Juan avait remarquée la première. (...) La joue posée sur le sein désormais sans mystère de Brunette, Don Juan ferme les yeux : donnant aux autres ses leçons, c'était lui-même qui apprenait.

-Je crois que j'apprenais à aimer, et voilà tout.

Avec une curiosité renouvelée à chaque fois, le garçon de seize ans, l'homme de vingt ans collectionnait somme toutes les émotions, et c'étaient ces moments-là qui lui revenaient désormais à la mémoire, entre les bras de chaque femme qu'il prenait depuis qu'il avait quitté Doña Anna. »²

C'est donc le séducteur qui va nous dresser, dans ce roman, la liste de ses propres aventures amoureuses mais cette liste n'est ni chronologique ni géographique : elle suit les aléas de la mémoire. D'ailleurs, elle apparaît rapidement comme un récit enchâssé et autonome que le héros se fait, avant tout, à lui-même, comme s'il en ressentait soudain la nécessité :

« Mais Don Juan, qui était retombé dans l'un de ces soliloques où, de femme en femme, il poursuivait désormais le même récit, appela Pédrille. »³

Ce bouleversement s'accompagne d'un autre changement : le séducteur, qui, jusqu'à présent, a vécu dans la fulgurance d'un désir qui ne dure qu'un instant et s'éteint aussitôt assouvi, va soudain se prendre à désirer deux fois la même femme :

« Jamais, depuis le viol d'Anna, il ne s'était surpris à désirer deux fois une femme, et voilà que, dans l'étroite couchette (...), c'était le corps de Melle de C. qu'il voyait avec une précision terrible. »⁴

Or, Anna est la fille du Mort et Melle de C. est elle-même morte, on peut donc voir, dans ce désir réitéré, quelque chose de morbide, ainsi que le pressentiment que Don Juan est sur le chemin qui le mène à l'accomplissement de son propre destin et de sa mort.

¹ Ibid., p.32

² Ibid., p.33

³ Ibid., p.39

⁴ Ibid., p.106

La remémoration, dans ce roman, se fait donc par des échos qui unissent une femme à une autre et entraîne des associations d'idées. Mais il y a aussi un autre déclencheur des souvenirs : les accords funèbres qui ont retenti pour la première fois à la mort du Commandeur, et qui, depuis, hantent Don Juan et s'inscrivent tout au long du roman comme un leitmotiv obsessionnel. Le retour de la musique souligne que Don Juan est désormais poursuivi par les remords, il ne peut plus avoir la même insouciance face à son passé qui, désormais, le rattrape systématiquement. Les musiques apparaissent donc comme un présage funeste, même lors d'épisodes heureux, tels que le séjour à Tancy :

« Le visage du père Gueneau, tout baigné de cette chaleureuse et rustique bonté, pâlisait lentement tandis que la musique d'aigrette et naïve, binious, bombardes et cornemuses, retrouvait les longues gammes descendantes de la mort du Commandeur. »¹

En somme, L'expérience de la mémoire, chez Pierre-Jean Rémy, ne se fait pas de façon sereine, mais se présente plutôt comme une source d'interrogations et d'angoisses. Mais l'association entre musique et réminiscence n'est pas propre à Pierre-Jean Rémy et on la retrouve, par exemple, chez Denis Tillinac.

En effet, le narrateur, au crépuscule de sa vie, se plaît à se laisser aller à ses souvenirs et à se laisser entraîner par les mécanismes de la remémoration. La présence de la musique, comme élément déclencheur pour faire rejaillir le souvenir, est récurrente, tout au long du roman :

« Je revois les yeux de Josette, irradiant une joie enfantine, où la clandestinité avait sa part ; et ma mémoire, incapable de restituer le visage de mon amante, se fixe sur un air de musique, un adagio de Bach que ma mère jouait cet été-là sur le Gaveau noir du salon. »²

On retrouve ce même procédé à plusieurs reprises, par exemple lorsque le narrateur évoque sa première union charnelle avec Laure, son amie d'enfance :

« Et le concerto de Torelli, que j'ai voulu écouter le soir même, sur mon électrophone, me saturait d'amertume en reléguant dans un même jadis embué ce que nous venions d'oser et ce que nous avions en quelques sortes thésaurisé au fil des étés. S'y mêlaient des lambeaux de scènes vécues avec d'autres filles, à Paris, à Brussac – des nus animés, quoique flous, dont je ne savais plus à qui imputer telle singularité corporelle, à qui attribuer tel geste sidérant. »³

Ces deux citations sont intéressantes car elles mettent en évidence la complexité du rapport entre Don Juan et la mémoire. En effet, dans le premier extrait la musique n'est pas l'élément déclencheur du souvenir mais un substitut à une défaillance de la mémoire. Au

¹ Ibid., p.193

² Denis Tillinac, *Don Juan*, p.48-49

³ Ibid., p.49

contraire, dans le deuxième passage, le concerto fait naître différentes images qui se superposent les unes aux autres. On est proche, dans ce second cas, de l'expérience de la madeleine, chez Marcel Proust. D'ailleurs, le narrateur va vivre une véritable expérience de réminiscence proustienne :

« Dans les bras d'une femme je vois surgir tant d'images associées à tant de senteurs et de sonorités ; il se fait en moi un cocktail si compliqué de réminiscences (...) que j'y perds mon latin. Avec Bérénice, j'ai retrouvé le parfum des fleurs d'aubépine dans la clairière, par le biais d'un geste dont Laure avait le secret (...) Torelli s'était immiscé joyeusement, faisant comparaître à l'état de fragments, comme sur une peinture cubiste, l'anatomie des sœurs Delmas. Puis Aude parut en majesté sur le chemin du promontoire, accompagnée du concerto de Schubert. Puis le goût des œufs au lait de ma grand-mère, amenant celui des murs sur le roncier du jardin, au Breuil. »¹

L'évocation des femmes conquises n'est donc pas faite dans le but de former une liste, un inventaire. Le catalogue s'enrichit, dans ce roman, comme dans celui de Pierre-Jean Rémy, d'une épaisseur temporelle et d'une réflexion sur les détours de la mémoire. Mais le but premier de la liste, qui est de rendre compte du grand nombre de femmes séduites par le héros, est cependant atteint.

Outre le rôle déterminant de la musique, le héros de Denis Tillinac a aussi en commun avec celui de Pierre-Jean Rémy de se rappeler d'une femme, alors même qu'il est entrain d'en séduire une autre, comme s'il existait, entre ces femmes, des correspondances secrètes, des échos. Ainsi, une auto-stoppeuse allemande fait renaître en lui l'image d'une autre allemande, étudiante en philosophie, qu'il a connue il y a bien longtemps :

« En la retrouvant- dans quel état !- au fond de ma mémoire, je découvre qu'Erle, l'auto-stoppeuse de Laqueuille, n'a existé qu'à titre de miroir ; la même m'eût indifféré si elle avait été portugaise ou bulgare. C'est l'histoire d'amour avec le marron qui m'amènera à Heidelberg, si j'y vais, poussé par la manie d'aller partout marcher sur les traces de mes pas. »²

Cette image du pèlerinage sur la trace des souvenirs définit bien le rapport qu'entretiennent les deux personnages avec la mémoire.

Un dernier cas peut-être abordé, qui présente un aspect différent dans le traitement des souvenirs : celui des *Confessions de Don Juan* de Jacques de Bourbon-Busset.

En effet, le motif de la confession implique un travail ordonné de remémoration, ainsi qu'une systématisation et une mise en ordre des souvenirs. Pourtant ce cadre, en apparence plus simple, n'empêche pas de mettre en évidence la complexité de la mémoire, qui peut occulter un souvenir désagréable à l'intéressé. Ainsi, le narrateur recule visiblement devant

¹ Ibid., p.96-97

² Ibid., p.73

l'évocation des souvenirs liés à celle qui est, pourtant, au centre de sa confession. On peut ainsi lire, au début du chapitre 8 :

« Cette nuit, celle qui me hante m'est apparue. (...) Au réveil, j'ai compris que je venais de recevoir un avertissement. (...) Il était illusoire de ma part de croire que je pouvais gagner du temps. (...) Il me faut donc filer doux et me décider à évoquer la figure centrale de ma vie, cette Elvire que j'ai épousée, qui est ma femme devant Dieu et qui est la cause de mon malheur. »¹

On voit bien les réticences à laisser s'exprimer un souvenir trop douloureux. Celles-ci sont réitérées au début du chapitre 9 : le narrateur s'est égaré dans des digressions qui lui ont permis de s'éloigner un instant du sujet trop sensible ; il déclare alors : « Il me faut retourner à Elvire. »² ou encore : « Je me décide enfin à évoquer cette étouffante nuit d'août, où, par forfanterie, par défi, peut-être aussi par dégoût du mensonge, j'ai annoncé à Elvire ma trahison. »³ On n'est donc plus du tout dans le cadre d'une mémoire défaillante ou capricieuse mais dans une volonté délibérée de ne pas se souvenir, d'oublier.

Contrairement aux deux romans précédemment évoqués, où les héros cherchaient dans leur passé, sans savoir quoi au juste, le personnage de Jacques de Bourbon-Busset sait exactement ce qu'il fuit, ce qu'il a peur de retrouver, enfoui, parmi ses souvenirs. L'oubli est, avant tout, un refuge et un prétexte :

« D'ailleurs, je n'aurai aucune honte à répondre à vos questions sur les créatures qui m'ont aidé à user mes jours et mes nuits. Le difficile serait d'en faire des portraits distincts. A mesure qu'elles s'éloignent, elles forment une seule cohorte, bruisantes de rires, de pleurs et d'appels qu'enveloppe une brume (...) Je sais pourquoi je les confonds, pourquoi je désire les confondre et il m'est cruel de le savoir. »⁴

Cette dernière phrase souligne bien le travail que fait ici le héros, pour mettre à distance ses souvenirs. Elle fonctionne comme une véritable boucle : la volonté d'oubli est consciente chez Don Juan mais la conscience même de cette volonté d'oubli provoque, elle aussi, au bout du compte, la souffrance. Le narrateur voudrait alors oublier qu'il veut oublier...

Ces trois romans témoignent donc du rapport crucial entre les personnages féminins et la question de la mémoire. Ils mettent aussi en valeur la complexité que revêtent, au 20^{ème} siècle, les mécanismes de la remémoration. La liste des femmes conquises se place donc au centre de la narration puisqu'elle gouverne le récit et en conditionne l'organisation. Cette évolution s'accorde, d'ailleurs, particulièrement bien à la forme adoptée par les deux derniers romanciers : celle d'une narration rétrospective à la première personne.

¹ Jacques de Bourbon-Busset, *Confession de Don Juan*, p.51

² Ibid., p.63

³ Ibid., p.73

⁴ Ibid., p.65

L'autre caractéristique de cette liste est de renforcer la place des figures féminines, au sein des œuvres : elles ne sont plus de simples noms mais les protagonistes de récits imbriqués. Leur psychologie peut, par conséquent, être nettement plus développée. Il est, dès lors, nécessaire de se pencher sur les modalités et les conséquences de cette importance accrue des femmes dans les œuvres.

3. L'importance accrue des femmes.

A) Le rôle croissant des femmes dans la définition du personnage de Don Juan.

François Bonfils, après avoir exposé la présence de la femme comme victime du séducteur, s'interroge sur une autre figure féminine : la femme prédatrice¹. Aussi antithétiques que ces deux types de personnages puissent paraître, il se dégage, néanmoins, de toutes ces analyses, un trait fondamental : Don Juan ne peut se passer des femmes. Sans elles, comme nous l'avons vu, le mythe s'effondre puisque, dans le schéma de relations qu'établit Jean Rousset entre les trois invariants, les femmes sont au centre du système et assurent la liaison entre le Mort et le héros.

Mais Don Juan a également besoin des femmes car il ne peut mettre un terme à son vertige de les posséder toutes. François Bonfils parle, à ce propos, d'« esclavage affectif » de Don Juan : « Il y a un esclavage affectif de Don Juan : si beaucoup se sont données à lui (...), il appartient, lui, à toutes celles qui cèdent, car à aucune il ne peut résister »².

Ce sont, de plus, les femmes qui permettent à Don Juan de se définir en tant que Don Juan. En effet, sans conquêtes amoureuses, il n'existe plus ou il devient, du moins, fortement problématique, comme nous allons l'observer dans certaines versions du mythe.

Ce premier aspect explique que l'on puisse dire du héros mythique, pour reprendre, encore une fois, les termes de François Bonfils, qu'il est « condamné aux femmes parce qu'incapable d'une femme, victime de ses victimes, tenu non par le désir de séduire mais par sa nécessité. »³

Cette même idée est exposée dans le roman d'Yves Salgues, *Don Juan 40* :

« Il s'en voulait- lui, l'homme de proie- d'avoir été condamné de si bonne heure aux femmes : comme d'autres le sont à l'alcool, à la drogue, à l'argent, aux pouvoirs et aux vices divers. « Elles

¹ François Bonfils, « La femme prédatrice ? », article « femme », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.406-407

² Ibid., p.406

³ Ibid., p.406

ne m'auront pas laissé le temps de vivre, pensait-il. J'incarne jusqu'à l'archétype l'amant dévoré par ses maîtresses. » »¹.

Cette citation montre l'inversion de la métaphore de la chasse, fréquente pour évoquer le libertinage donjuanesque : le chasseur est devenu la proie, il est la victime des femmes et de ce qu'il appelle un peu plus loin « l'amour calvaire ». Don Juan est donc martyr des femmes et le mot « condamné » souligne bien la notion de fatalité.

Cette idée de nécessité est intéressante car elle va être reprise de façon très appuyée au 20^{ème} siècle mais, surtout, on va la retrouver, de plus en plus fréquemment, dans la bouche des femmes elles-mêmes. En effet, les figures féminines vont désormais attendre du héros mythique qu'il se montre conforme à sa réputation. Elles vont donc en donner, elles-mêmes, une définition et se dresser violemment contre lui, au moindre signe pouvant laisser pressentir une baisse de son désir ou un refus de séduire et de posséder l'une d'entre elles. De victimes passives, les femmes s'érigent alors en juges actifs et intransigeants du héros. On peut, dès lors, dire que ce sont désormais les femmes qui permettent de mesurer la conformité de ce dernier aux attentes du mythe.

Avec l'affaiblissement du Mort et du sacré, au sein du mythe, les femmes deviennent le pôle fondamental du scénario mythique et le système triangulaire à trois invariants semble parfois se résumer en un schéma binaire entre le séducteur et ses victimes. Les femmes vont alors jouer un rôle prépondérant dans l'identification du héros en tant que Don Juan.

Nous pouvons prendre l'exemple du héros du roman de Denis Tillinac, qui illustre bien cette nouvelle tendance. Nous avons, en effet, pu remarquer que le nom de Don Juan lui était principalement attribué par son entourage, afin de qualifier (et de railler parfois, par la même occasion) son comportement amoureux. Or, il est important de souligner que ce sont surtout des personnages féminins qui assument cette dénomination, soit au discours direct, soit de manière plus indirecte, par le biais de la narration, qui semble se fondre dans leurs pensées, produisant par moments des effets proches du style indirect libre. On peut prendre, par exemple, le cas d'Aude, sœur de Claire Hartman qui est, dans le roman, l'épouse du héros : « Aude au début du repas avait manifesté la même froideur glaciale qu'à l'accoutumée. Don Juan n'était pas un beau frère selon ses vœux. »²

Par ailleurs, les femmes prennent de plus en plus activement part au discours et on assiste, dans certaines œuvres, à des portraits du héros par les femmes. Ces derniers soulignent, à

¹ Yves Salgues, *Don Juan* 40, p.225

² Denis Tillinac, *Don Juan*, p.27

chaque fois, le désir d'une conformité entre Don Juan et sa réputation de séducteur. La beauté du héros, dans la plupart des cas, est d'ailleurs, elle aussi, évoquée à travers le regard féminin. Ainsi, dans *La vie voluptueuse de Don Juan*, de Roger Fairelle, ce sont les femmes de la maison de Don Miguel de Mañara qui insistent, à de nombreuses reprises, sur la beauté du jeune Don Juan :

« Voyez comme il est beau et comme il est gracieux ! répétait Henrica qui était particulièrement fière de lui, car c'était elle qui l'avait nourri de son sein. » L'enfant était en effet beau et gracieux, avec son petit corps nerveux et mince, ses grands yeux noirs, plus noirs et plus brillants que le velours de son pourpoint, son visage aux traits réguliers qui commençaient à se dessiner sous l'empâtement de l'enfance, sa peau bronzée par le soleil. »¹

Il est intéressant de voir que l'évocation de la beauté est d'abord faite par une femme, avant d'être réitérée par le narrateur.

On peut constater, de plus, que le portrait physique et moral du héros est, même dans les romans, un portrait en action, dans la plupart des cas. Or ce portrait en action accorde un rôle fondamental aux femmes, qui en sont, bien souvent, les médiatrices. On peut voir, dans cette tendance à faire passer la description du héros par l'action, le dialogue et les rapports entre les personnages, un héritage du théâtre, genre littéraire qui a marqué les origines du mythe.

Cette caractéristique se retrouve dans le roman de Pierre Drieu la Rochelle, *L'homme couvert de femmes* puisque le portrait du héros est fait, avant sa première apparition, lors d'un dialogue entre des personnages féminins, qui constitue l'incipit :

« - Ce Gille va venir, dit Finette, mais goûtons. Ce n'est pas un monsieur exact, il retardera peut-être Luc jusqu'à demain. (...)
- Qu'est-ce que c'est ?
- Il a un corps convenable et une frimousse qui peut être attrayante pour certaines. »²

Le ton montre le détachement des femmes qui réifient Gille, par la question « qu'est-ce que c'est ». Par ailleurs, la description de Finette souligne une certaine froideur. Pourtant le démonstratif « ce », dès l'entrée du dialogue, et donc du roman, laisse planer l'ambiguïté : s'agit-il d'un démonstratif de notoriété, d'un anaphorique suggérant que les femmes étaient déjà en train de parler de lui ou, au contraire, comporte-t-il une nuance péjorative ?

Dans *La Nuit de Valognes*, d'Eric Emmanuel Schmitt, les femmes définissent de façon précise tous les traits attendus chez le héros et s'indignent lorsqu'il ne vérifie pas ces attentes :

« LA DUCHESSE (*le désignant du doigt*). Cet homme n'est pas Don Juan. Cet homme est un imposteur.

¹ Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.27

² Pierre Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.13

Don Juan sourit, comme soulagé. Angélique, Sganarelle et Marion demeurent stupéfaits.
SGANARELLE (*se précipitant vers la duchesse*). Madame, vous vous trompez. C'est Don Juan, mon maître, je vous assure.
LA DUCHESSE. Vous êtes aveugle, valet, approchez-vous donc et regardez-le, celui que vous tenez comme votre maître. Observez ces épaules qui s'arrondissent- sous le poids de quoi ? rien ne pèse sur le vrai Don Juan. Voyez ce regard perdu dans des pensées : on dirait un homme qui se souvient, or, Don Juan n'a pas de mémoire. »¹

Ce passage est intéressant car c'est une femme, une des anciennes victimes de Don Juan, qui donne des vérités générales sur le héros et qui entreprend de démontrer à Sganarelle qu'il connaît mal son maître. Or, il y a là une inversion si l'on compare, par exemple, cette scène avec l'exposition du *Don Juan* de Molière, dans laquelle cette fonction d'avertissement et de définition du héros est entièrement assumée par Sganarelle.

Le fait que les femmes soient érigées en juges de la conformité du héros à sa définition en tant que Don Juan est d'autant plus significatif que celles-ci se montrent très sévères, dès lors que ce dernier veut s'éloigner, un tant soit peu, de son « devoir de séduction ».

Ainsi, le Don Juan du roman de Pierre Jean Rémy essuie les pires critiques de la part de la Marquise de M. à partir du moment où il essaie de se soustraire à sa vie de conquêtes pour chercher Anna, dont il a entrevu le regard à Paris. On peut alors aller jusqu'à formuler l'hypothèse que Don Juan n'a pas le droit de se refuser aux femmes et de choisir une autre voie que celle que ces dernières lui fixent.

On retrouve la même idée dans *L'homme couvert de femmes*. Dès l'entrée du roman, on voit que les femmes, qui parlent de Gille et de ses caractéristiques donjuanesques avant même son arrivée, attendent du héros qu'il vérifie les attentes contenues dans le titre. Or, on peut observer une véritable stratégie déceptive puisque Gille ne se montre pas du tout à la hauteur de ces espérances, surtout en ce qui concerne l'aventure avec Finette. Les personnages féminins apparaissent très entreprenants : elles exigent leur dû. On peut dire qu'elles incarnent un certain sens du devoir pour Don Juan : celui de leur offrir ce que, en vertu de sa réputation, il est censé offrir à toutes les femmes. Ainsi, Molly, dans le roman de Pierre Drieu la Rochelle, n'hésite pas à attirer Gille dans sa chambre, dès le soir de son arrivée :

« Quand Luc fut sorti de la chambre, Gille ouvrit un livre, mais au bout d'un moment il entendit chanter à la fenêtre voisine. Aussitôt il leva un regard assez gai : « C'est la grosse brune qui est à côté ».

Il se leva et se pencha brusquement.

- Vous m'avez fait peur, s'écria Molly, surprise par le brusque déclic de son piège. »²

¹ Eric-Emmanuel Schmitt, *La nuit de Valognes*, p.87

² Pierre Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.20

La métaphore du piège montre bien que, derrière la surprise feinte, Molly a bien tout fait pour attirer l'attention du héros et l'inciter à la rejoindre dans sa chambre.

Mais l'attente que le héros déclenche chez toutes ces femmes, qui se présentent d'elles mêmes, comme autant de proies offertes à sa soif de conquêtes, loin de flatter le héros, le fatigue, dans le meilleur des cas et, au pire, lui ôte tous ses moyens : « Pourtant, après le sourire de triomphe ouvert et dur, il en avait un autre, mêlé d'inquiétude, quand il passa dans la chambre de sa voisine. »¹ L'inquiétude suggère que le séducteur n'est plus du tout sûr de ses moyens face à des femmes si entreprenantes, ce que confirme son soulagement peu glorieux lorsqu'il réussit à combler ses attentes : « Enfin, je m'en suis tiré ».²

De plus, l'idée selon laquelle les femmes sont fondamentales, pour définir le personnage de Don Juan, ne se limite pas à la question de l'inconstance amoureuse. Si les victimes du héros, au théâtre, dans les premières attestations du mythe, ne servaient qu'à mettre en avant l'étendue de ses capacités de séducteur et à assurer, dans certains cas, le lien entre le héros et le Mort qu'il doit défier, les figures féminines modernes ne s'en tiennent pas à cette seule dimension.

Ainsi, Leporella, dans la pièce de Roger Vailland, *Monsieur Jean*, n'hésite pas à exposer en toute franchise ce qu'elle aime, ce qu'elle tolère ou, au contraire, ce qu'elle ne supporte pas chez son mari. C'est elle qui le définit réellement, qui met des mots sur tous ses actes et sur chacun des aspects de son comportement. Elle reprend, en cela, les attributions du valet dans certaines pièces. Il est, cependant, fort significatif que ce rôle, tout à fait fondamental, ait été déplacé, au 20^{ème} siècle, d'un personnage masculin à une femme : « Je t'ai aimé lucide jusqu'au cynisme. Je t'ai supporté fanfaron. Je refuse d'être la complice d'un hypocrite. »³ L'intertexte avec la pièce de Molière est ici évident et on constate bien le transfert du personnage de Sganarelle à celui de Leporella. On a donc une féminisation du valet, qui devient, en même temps, l'épouse du héros.

Les femmes semblent donc avoir une connaissance sans failles de Don Juan. Elles l'érigent même, dans certains cas, en objet d'analyse. En effet, certains romanciers mettent en abyme et attribuent à l'un de leurs personnages féminins certaines études et interprétations du héros mythique. Les femmes deviennent alors des théoriciennes du mythe, ce qui produit un plaisant effet métalittéraire.

¹ Ibid., p.21

² Ibid., p.22

³ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.106

C'est le cas, par exemple, dans le *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester. Le personnage de Sonja incarne une jeune femme spécialiste de Don Juan qui a écrit, sur ce dernier, un essai, avec lequel le véritable héros ne semble pas être en accord, et qu'il va s'attacher à démentir. De même, dans *Don Juan 40* d'Yves Salgues, Mercedes Olguin se lance dans une interprétation du mythe, inspirée de la thèse de son trisaïeul sur Tirso de Molina :

« Quand Eliane leur eût servi le hors d'œuvre, Mercedes commença à narrer l'épopée de tous les Don Juan. Son trisaïeul maternel- Adolfo de Linares, recteur de l'université de Séville- avait soutenu sa thèse d'agrégation sur Tirso de Molina et longuement écrit et publié sur le premier Don Juan de la dynastie littéraire : Juan Tenorio, celui-là même qui avait défié Dieu par la passion des femmes, sous Vélasquez, et dans l'austère héritage catholique transmis par Philippe II. (...). Conquérant absolu, il était ton contraire absolu, ne serait-ce que par le choix de ses liaisons. »¹

On voit bien ici que la femme est érudite et s'intéresse à Don Juan, en tant qu'objet d'étude et de savoir. Elle compare donc le Don Juan qu'elle a pour amant, Jean Brumaire, à son ancêtre littéraire et mythique. Les femmes veulent comprendre Don Juan, l'inscrire dans la descendance mythique à laquelle il appartient, d'où leur indignation lorsqu'il déçoit leurs attentes.

Le personnage de Marianne, chez Denis Tillinac, semble, également, afficher une connaissance sans failles du mythe puisque la jeune femme affirme avoir lu tous les don juan et elle est capable de les comparer et de réfléchir sur chacun d'entre eux, tout en les mettant en perspective avec ses études de philosophe. On peut alors aller jusqu'à parler d'un effet d'inversion, puisque l'on passe de Don Juan spécialiste des femmes à des figures de femmes, spécialistes de Don Juan : « Je vais te faire un aveu : depuis que ma mère t'a épousé, j'ai lu tous les *Don Juan*. Lequel te ressemble le plus ? »²

En définitive, il nous est permis d'affirmer que ces femmes instruites et incisives dans leurs jugements, capables de tenir tête au séducteur sur des sujets aussi variés que la planification et l'économie, comme Elvire chez Roger Vailland, sont bien loin des victimes types du héros, dans les versions antérieures du mythe. En effet, certaines pièces de théâtre, dans les adaptations plus classiques, utilisaient plutôt des victimes effacées, parfois même muettes ou encore absentes de l'action, à proprement parler, et simplement évoquées à travers la « liste ». Ces dernières n'étaient là que pour « faire nombre » et pour donner une idée de l'immensité du désir du héros. Peut-on dès lors dire de l'évolution moderne du mythe qu'elle est caractérisée par une prise du pouvoir par les femmes ?

¹ Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.196-197

² Denis Tillinac, *Don Juan*, p.127

B) Une prise de pouvoir des femmes ?

On peut constater que le pouvoir revient régulièrement aux femmes, dans les réécritures modernes du mythe. C'est ainsi qu'elles peuvent aller jusqu'à devenir les maîtresses du destin du séducteur et, par là même, jusqu'à diriger l'action.

Ainsi, par exemple, Anna et Isabelle, dans le roman de Pierre Jean Rémy, *Don Juan*, influent fortement sur le sort du héros : Anna le contraint à la fuite (rôle qui est, en principe, plutôt assumé par les membres masculins de la famille du Commandeur, afin de venger l'honneur de leur nom) et Isabelle semble connaître certains fils secrets de son existence, ce qui lui permet d'intervenir pour en modifier le dénouement.

Ces deux femmes, qui sont deux figures tout à fait traditionnelles du mythe, sont donc bien loin de s'en tenir ici à leur passivité de victimes. Cela est, très souvent, le cas pour les figures d'épouses bafouées, dans les réécritures du 20^{ème} siècle : loin d'essuyer les affronts de leur mari, elles assument librement la décision de l'aimer en dépit de ses travers et de ses infidélités et parviennent à conquérir son respect et son estime, parfois aussi son affection, par les services qu'elles lui rendent. Leporella, par exemple, dans *Monsieur Jean*, est heureuse de s'être octroyé la meilleure partie dans le service de son mari, c'est-à-dire la gestion de ses plaisirs. Hélène expose ainsi ce rôle que s'est attribué l'épouse :

« Tout le monde sait que vous n'étiez pas seulement une épouse complaisante. Vous vous étiez même faite la pourvoyeuse des plaisirs de votre mari. Pendant des années vous avez recruté pour lui des ouvrières, des dactylos, des petites bourgeoises et même des professionnelles de l'amour. Evidemment, ce n'étaient pas des rivales. Vous ajoutiez, au contraire, m'a-t-on expliqué, un nouveau lien, celui de la complicité, à tous ceux que vous avez noués autour de Monsieur Jean. »¹

On voit bien, dans cette présentation des fonctions de Leporella, le rôle très actif joué par l'épouse et la fierté paradoxale qu'elle tire du fait d'organiser, elle-même, les rencontres de son mari avec les autres femmes, avec qui il peut ensuite la tromper. Le fait que Leporella choisisse des femmes qui ne peuvent constituer des rivales pour elle permet de suggérer également un côté très manipulateur.

Même le désespoir de certaines de ces figures d'amoureuses et de victimes du séducteur peut devenir un moteur de l'action et une marque de ce nouveau pouvoir féminin, transformant, par la même occasion les victimes en bourreaux. Ainsi, Elvire, dans *Confessions de Don Juan* de Jacques de Bourbon Busset, par son suicide, prend un pouvoir immense sur le héros : elle conditionne sa retraite, déclenche sa prise de conscience et le

¹ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.15

ronge de culpabilité. Elle devient donc, dès ce moment là, un souvenir qui agit comme le moteur de la vie de Don Juan. De même, Angélique, dans la *Nuit de Valognes*, est, en apparence, séduite et désespérée par le héros, mais elle va, en réalité, manœuvrer habilement et intriguer pour contraindre ce dernier à l'épouser. Elle n'est donc, en aucun cas, passive. Elle est, au contraire, à l'origine de toute l'action de la pièce, puisque c'est elle qui se place à l'initiative du procès, visant à juger Don Juan et à le contraindre à réparer ses fautes en l'épousant. Derrière ses apparences naïves et fragiles, le personnage d'Angélique est donc beaucoup plus complexe et ambigu qu'il n'y paraît. Elle passe, en effet, du désespoir lorsqu'elle comprend que Don Juan va l'épouser sans l'aimer, à la dureté lorsqu'elle laisse entendre que tout le procès n'est que le résultat d'une stratégie de bataille qu'elle a mise en place pour parvenir à se faire épouser :

« Je raconte, Don Juan, qu'il m'a été facile, simulant la maladie et le délire, de lui glisser dans la tête quelques idées de vengeance, qu'elle a su parfaitement mettre au point et réaliser, rendons-lui ce mérite. Mais un grand chef n'est-il pas d'abord celui qui sait être obéi ? (*Très sèchement*). D'ailleurs, vous avez tort de railler ma tactique, elle est efficace : vous m'épousez. »¹

La métaphore filée de la guerre est intéressante à relever puisqu'elle est, souvent, employée pour évoquer les conquêtes du héros. Elle fait aussi partie des clichés du vocabulaire libertin et évoque fortement le ton de certaines lettres des *Liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos. Or, le fait que la stratégie guerrière soit déplacée du côté de la victime et, qui plus est, d'une jeune fille, montre la prise du pouvoir par les femmes. Même les héroïnes qui semblent les plus ingénues et les plus fragiles peuvent donc se révéler fondamentalement ambiguës et surprendre le héros par leur force.

Lorsqu'ils ne conditionnent pas le destin du séducteur, les personnages féminins peuvent aussi intervenir dans ses conquêtes amoureuses. En effet, il importe de rappeler qu'au 20^{ème} siècle, Don Juan ne choisit plus ses victimes mais c'est bien souvent, au contraire, lui qui est choisi par elles. Les femmes deviennent alors entreprenantes. Ce sont elles qui cherchent à « s'offrir » Don Juan. Dans *L'homme couvert de femmes*, par exemple, la réputation qui précède Gille conduit Molly à se jeter dans ses bras. La paresse qui envahit Gille et les efforts qu'il doit fournir pour être à la hauteur du désir de sa partenaire, soulignent bien qu'il n'est pas à l'initiative de la conquête. Cette passivité est particulièrement nette la seconde fois :

« Il restait inerte, mais Molly mit son point d'honneur à lui faire oublier les ébats de la journée qu'elle devinait facilement. Il regarde, distrait et amusé, son gros derrière au clair de lune tandis

¹ Eric-Emmanuel Schmitt, *La nuit de Valognes*, p.71

qu'elle appelait chez lui un plaisir qu'il voulut bien lui faire partager, au moment opportun, mais qui le soulevait vers Madame de B. »¹

On peut dire que le héros affiche, face à la femme libérée et entreprenante, une certaine passivité. Les femmes assument désormais librement leur désir pour le héros et leur droit à une sexualité épanouie. Finette suit le même schéma mais l'intensité des sentiments, plus sincères avec cette dernière, provoque l'impuissance momentanée du héros. La femme a donc bien le pouvoir ici et elle apparaît un peu comme une figure castratrice. On peut d'ailleurs se demander si la répulsion qui envahit le héros face à Bernard (qui se fait appeler ainsi mais qui est en réalité une femme) n'est pas la preuve de cette peur ressentie par Don Juan devant la femme trop castratrice, presque « masculine », qui assume librement son désir et pourrait supplanter le héros. Il va d'ailleurs la qualifier, très péjorativement de « don juan nain, rampant et licheur » et on perçoit sa jalousie lorsqu'il observe son comportement avec Finette :

« Gille regarda Finette et Bernard. Un homme regarde la gangrène ronger sa jambe de bois. Qu'est ce que c'est que ces sourires, ce jeu d'allusions ? Pour l'instant il est parfaitement paisible. « Peu importe qu'elles couchent ensemble, dit-il, mais qu'est-ce que ces mines d'affranchies, cette petite prétention en sourdine à la nouveauté ? Finette accepte d'entrer dans ce facile mystère, dans cette vulgarité ? »²

L'indifférenciation sexuelle de « Bernard » montre bien cette inquiétude du héros, face à la masculinisation du désir féminin qui se fait entreprenant et qui menace même de pouvoir se passer des hommes. La métaphore de la gangrène suggère cette angoisse du séducteur, qui se voit menacé dans son existence et dans sa raison d'être.

Mais l'exemple du roman de Drieu la Rochelle n'est pas le cas le plus extrême de cette tendance : en effet, les femmes peuvent se faire entreprenantes, au point de contraindre physiquement le héros. On peut, ainsi, relever, par exemple, une inversion complète du motif du viol, dans le roman *Saint Don Juan*, de Joseph Delteil. En effet, l'éducation sexuelle du jeune Don Juan se fait à travers une expérience traumatique, assimilable à un viol collectif, ce qui conditionne peut-être son attitude ultérieure à l'égard des femmes et de l'amour :

« Les matrones ont tôt fait d'y culbuter notre puceau ; tout gigotant sous les fraîches mains savonneuses ; jusqu'à ce que, peu à peu, ce pâle visage d'adolescent ferme fabuleusement les yeux... Alors se levant, muettes et à demi pâmées, elles disparaissaient en catimini, laissant Juan anéanti, la chair stupéfaite, et pleurant sur il ne savait quoi... Jamais Don Juan n'oubliera cela ! »³

¹ Pierre Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.33

² Ibid., p.56

³ Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.375

La scène de viol est donc inversée puisque c'est Don Juan qui en est la victime et le motif des larmes versées insiste encore sur ce renversement des rôles.

Sans aller aussi loin, Yves Salgues montre, cependant, dans *Don Juan 40*, son jeune héros soumis aux offensives des femmes prédatrices, qui le choisissent et insistent pour parfaire son initiation amoureuse :

« Entre deux lauriers en pots pris dans un rang qui formait une haie protectrice, lady Glendale aperçut, découvrit puis admira- à la dérobée- le jeune Jean Brumaire. Durant ses trente ans de vie, elle n'avait jamais vu un si joli garçon. (L'homme, en ses quinze ans, n'est jamais virilement beau : il n'est que joli, mais cette joliesse le flatte.) Elle lui sourit, en lui montrant, en façon d'une sous-maîtresse de maison close, l'extrémité triangulaire de sa langue rose ; pudique et gêné, il baissa la tête tandis que la confusion colorait de cramoisi ses joues hâlées. « J'ai tiré une jument, se dit-il, alors qu'il me fallait une pouliche. Aurais-je le culot de l'affronter qu'il me manquerait le courage de conclure. » Le grand âge de Lady Glendale le terrifiait. »¹

Cette citation montre bien que la femme est à l'initiative de la séduction ici et la comparaison avec une maîtresse de maison close introduit, de façon sous-jacente, le motif de la prostitution. Les réactions de timidité et de peur du héros illustrent à quel point ce dernier est dépossédé de son pouvoir et de sa virilité, au profit de la femme.

Face à ces femmes entreprenantes et peut-être trop puissantes, qui lui font peur et qui menacent sa virilité, Don Juan se tourne vers d'autres figures féminines, plus rassurantes, car elles sont, pour leur part, contraintes à la passivité. En effet, le 20^{ème} siècle voit l'émergence de figures de prostituées qui se multiplient et acquièrent, chez plusieurs auteurs, une importance quantitative et narrative. Gille, dans le roman de Drieu la Rochelle, les choisit de préférence car elles lui font moins peur et lui permettent d'être, ainsi, à l'abri des caprices de son désir : « Je ne suis pas pour les femmes propres, les bourgeoises, les femmes du monde... J'aime les putains. »² Cette déclaration, qui laisse Finette incrédule, est complétée un peu plus loin, puisqu'il lui expose son échec récurrent avec celles qu'il appelle les « femmes propres » : « Je les rate toutes, seulement elles ne le disent pas, ou si elles le disent, les autres ne les croient pas ou, tout de même, veulent voir. »³

Or ce trait est qualifié, par Pierre Brunel, de fondamentalement « anti-donjuanesque », dans la mesure où Don Juan fuit, en principe, toutes les prostituées et toute forme d'amour marchand, car cela lui ôte tout le plaisir de la conquête⁴.

¹ Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.26

² Pierre Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.90

³ Ibid., p.90

⁴ Pierre Brunel, article « Drieu La Rochelle » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.351 : « Mais d'autres traits surprennent chez ce possible Don Juan. Tout d'abord le fait qu'il fréquente les prostituées, et qu'elles sont même les plus nombreuses sur sa liste. »

Mais l'originalité de ces nouvelles figures de prostituées réside dans le fait que ces dernières gagnent, elles aussi, une plus grande complexité. Ainsi, chez Roger Fairelle, la femme la plus inaccessible et celle que Don Juan, à qui aucune ne résiste, a, paradoxalement, le plus de mal à conquérir, est une courtisane : la Estrada. Elle est, d'ailleurs, la première à se vanter de son inaccessibilité : « si quelqu'un est susceptible de vous faire échouer, c'est moi »¹ Elle va, en effet, tenir le séducteur longtemps en échec : « Cette femme est plus entêtée qu'une bourrique. Je ne veux plus en entendre parler. C'est pour cela que je m'en vais. »² Don Juan semble donc renoncer devant une prostituée et, qui plus est, prendre la fuite devant elle. Il faudra un épisode de violence et de soumission, pour que le héros arrive, enfin, à la vaincre.

Dans *Don Juan 40*, de Yves Salgues, cela est encore plus remarquable puisque, même en payant, Don Juan ne parvient à obtenir que l'indifférence et le mépris de la prostituée Magda Felgiebel pour laquelle il s'est pris d'amour :

« Don Juan s'escrimait à authentifier le postulat qui consiste à vouloir faire d'une putain de haut luxe une maîtresse attachée ; or, plus son postulat échouait, plus il s'attachait à Magda par le désir toujours croissant qu'il consumait en elle et par la satisfaction uniforme, à quelques variantes près, de ce ruineux désir ; comme quoi il michetonnait, à vingt-cinq ans, tel un sénile sexuel, et il admettait avec une délectation malade cette dérive de l'exigence érotomaniaque. »³

Le héros en est donc réduit ici à dépenser des sommes considérables pour une prostituée qui ne lui rend rien du désir désespéré et de l'amour qu'il lui voue.

Quant à la deuxième figure de prostituée qui lui fait écho dans l'œuvre, Stefania Capellini, il parvient à la séduire et à la soustraire à la prostitution mais ce n'est que temporaire, puisqu'elle s'éloigne de lui, par la suite, et finit par le délaisser et par le tromper. On a donc bien ici une nouvelle inversion : ce n'est pas Don Juan qui rejette les femmes, les abandonne ou les trompe mais c'est bien lui qui est délaissé car il ne parvient pas à assumer de façon complète le rôle de l'homme. En effet, ce n'est pas lui qui subvient aux besoins du ménage mais sa femme et il ne parvient même plus à lui offrir le plaisir charnel ni à lui donner un enfant. On peut dire, par conséquent, que Don Juan est totalement dévirilisé. On peut alors penser que, tout comme Gille, Jean Brumaire a besoin de la passivité totale de la femme pour retrouver ses moyens et que c'est ce qu'il recherche chez les prostituées. On peut prendre, à ce sujet, l'exemple de l'expérience de bondage qu'il tente sur Magda. Mais même cette tentative est un échec et n'entraîne, au bout du compte, que sa frustration :

¹ Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.313.

² Ibid., p.318

³ Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.324

« L'on achetait la soumission honteuse et réticente d'une femme, certes, mais l'argent était impuissant à faire naître en elle un embryon de désir pour vous ; cette Magda Feligiebel aurait pu feindre (c'eût été la moindre politesse) d'éprouver quelque amère satisfaction à sa possession sous contrainte, à ce sévice magistralement mis en scène et exécuté. »¹

De même, avec Stefania , il a recours aux narcotiques, pour pouvoir abuser d'elle sans qu'elle ne puisse avoir une quelconque réaction :

« A éjaculer ainsi dans le ventre d'une victime sous coma barbiturique, il s'inventait une licence que peu de libertins eussent osée ; et il se disait avec une irresponsabilité toute donjuanesque que si une grossesse résultait de ses émissions, il s'opposerait à l'avortement, en avouant à la Rapallo (...) qu'il lui avait fait cet enfant par représailles. »²

L'autre point très important permettant de rapprocher ces deux femmes est que toutes deux vont préférer à Don Juan un rival pouvant les combler, aussi bien sexuellement qu'affectivement : Anton Bayerlein. Or, le fait que des femmes *choisissent* de délaisser Don Juan par amour pour un autre homme et, qui plus est, des prostituées qui, en principe, pratiquent l'amour marchand et se vendent au plus offrant, montre bien à quel point les rapports entre Don Juan et les femmes sont bouleversés et inversés dans ce roman.

Une troisième figure de prostituée intervient, enfin, dans ce roman et revêt, elle aussi, une grande originalité, même si son traitement diffère complètement de celui réservé aux deux autres : Héloïse Daubigny. En effet, cette dernière se refuse au héros qui s'est pris d'amour pour elle et lui fait une cour assidue. Ce refus est insolite de la part d'une prostituée et l'attitude de Don Juan, dans tout le passage consacré à cette aventure, l'est tout autant puisqu'il va se trouver dans une posture d'amant courtois, trait, une fois de plus, anti-donjuanesque. De plus, à sa mort, la prostituée lègue au héros toute la fortune qu'elle a accumulée dans la maison close. Don Juan est alors entretenu par une prostituée, alors que cette dernière n'a voulu ni lui vendre ni lui accorder gracieusement ses faveurs. On peut donc bien parler, une fois de plus, d'inversion.

Cette idée d'inversion est présente, et même accentuée, dans le roman de Joseph Delteil, dans lequel la statue explique à Don Juan qu'il n'a pas été, au cours de son existence, un séducteur mais bien plutôt une sorte de « *putain des femmes* »³ :

« Nigaud ! elles t'ont eu... Sais-tu ce que tu es pour elles ? Un instrument mon cher. Tu les instrumentes... Ha ! ha ! ha ! A leur gré, à leur guise ! Comme un bon soldat et comme un bon chien ! (...) Toutes celles qui ont envie, caprice ou besoin de se payer Don Juan ! (...) Tu es une

¹ Ibid., p.341

² Ibid., p.399

³ Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.432

espèce d'étalon patenté, public. Y'a-t-il au monde une seule femme que tu aies loisir ou pouvoir d'éconduire ? Une seule que tu aies dédaignée ? »¹

On voit donc bien que Don Juan n'a pas de libre arbitre dans le choix de ses conquêtes, ce sont elles qui s'arrangent pour qu'il les séduise et il n'a pas le pouvoir de les rejeter. Il est le dupe, alors qu'il croyait être celui qui trompe.

Cette expression très déroutante de « *putain des femmes* », qui est peut-être un peu exagérée pour être appliquée à toutes les œuvres de notre corpus, met cependant l'accent sur une dimension récurrente au 20^{ème} siècle : l'instrumentalisation de Don Juan par les femmes. En effet, dans la *Dernière nuit de Don Juan* d'Edmond Rostand, les victimes du séducteur avouent avoir fait en sorte de se laisser conquérir par le héros et d'avoir, en réalité, souhaité, de leur plein gré, s'abandonner à lui :

« Une autre : vous n'êtes que celui qu'on s'est le plus offert !
Une autre : qu'on se passe en riant. »²

Les femmes séduites ne sont plus du tout des proies passives, ce n'est pas Don Juan qui les a conquises, en vérité, mais elles qui ont voulu lui laisser croire qu'elles ne faisaient que céder à ses avances, alors même qu'elles avaient tout programmé. Les femmes apparaissent ici comme de véritables manipulatrices : elles utilisent le héros pour assouvir un de leurs fantasmes.

La nature même du plaisir féminin apparaît comme fondamentalement égoïste et Don Juan s'indigne de n'être qu'un simple instrument, au service d'un désir qui, loin de rapprocher les deux êtres qui s'unissent physiquement, ne fait qu'enfermer chacun dans sa propre jouissance personnelle. Or, les femmes, au contraire, semblent s'accommoder fort bien de cette situation que le héros déplore tant. La première expérience sexuelle du Don Juan de Gonzalo Torrente Ballester est, en cela, comme nous avons eu l'occasion de le voir au chapitre précédent, une immense déception et n'est pas pour peu de chose dans sa révolte ultérieure contre Dieu³.

Enfin, le cas le plus extrême, peut-être, de cette inversion des rapports de force entre Don Juan et les femmes, est l'irruption d'un type inédit de personnages au 20^{ème} siècle : les don juanes. Celles-ci donnent leur nom au roman de Marcel Prévost. Elles correspondent à un contexte historique bien particulier, marqué par les bouleversements de la première guerre mondiale, qui a profondément transformé les mentalités et les rapports hommes/ femmes. On peut, pour les définir, reprendre la description faite de l'une d'entre elles : Hilda de Finsburg :

¹ Ibid., p.429

² Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan*, p.90

³ Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.187

« Voilà la morale, fit le diplomate. Hilda est ce que Mercueil appelle une « don Juane », et il sait fort bien que c'est un mot poussé comme un champignon, étymologiquement indéfendable, mais épatant tout de même, parce qu'il dit tout ce qu'il veut dire, et qu'il cingle comme un coup de fouet. Hilda est une don Juane : elle a passé outre la morale des sexes, elle s'est satisfaite dans le plaisir aussi ingénument, aussi cyniquement, si vous voulez, qu'on se satisfait à table, à beaucoup de tables. Elle a appelé ça aimer. Parfait ! Mais voici que, passé de peu la quarantaine, elle s'aperçoit aujourd'hui qu'aimer c'est autre chose. »¹

Ces héroïnes choisissent donc, elles mêmes, les hommes sur lesquels elles souhaitent arrêter leur intérêt et affirment une totale liberté de mœurs, bafouant ainsi les conventions de la morale bourgeoise. Pourtant, comme le suggère la définition, on peut nuancer cette apparence de pouvoir, en constatant leur échec final. Les don Juanes, peut-être plus encore que Don Juan, ne résistent pas au vieillissement, à l'épreuve du temps qui passe. En effet, Camille Engelmann, qui gère tous les domaines de sa vie comme un homme, a été défigurée pendant la guerre et finit par se suicider parce qu'elle ne peut se faire aimer de l'homme qu'elle a choisi. Berthes Lorande doit quitter et désespérer l'élue de son cœur car elle est inaccessible à l'amour charnel et a conservé un corps de petite fille. Quant à la troisième, Albine d'Anderny, elle découvre que Roger Vaugrenier, à qui elle rêve d'unir sa vie, n'est autre que le fils naturel dont elle a accouché clandestinement une vingtaine d'années plus tôt et qu'elle a ensuite abandonné. Enfin, la dernière, Hilda de Finsburg, est honteusement jouée par un danseur de tango dont elle est éprise, Ramon Genaz, qui la convainc de s'enfuir avec lui et l'abandonne après l'avoir dépouillée de son argent.

En choisissant de montrer ses héroïnes au moment précis où leur existence de don juanes bascule et où elles succombent à l'amour, l'auteur met en scène leur transformation de bourreaux en victimes. Celles qui désespéraient les hommes sont, à leur tour, la proie du désespoir. L'itinéraire de ce roman, qui présente la fin des don juanes, est donc, en cela, parallèle à l'évolution du mythe de Don Juan au 20^{ème} siècle, qui met en scène la revanche des personnages féminins sur le héros. L'échec souligné par toutes ces œuvres n'est peut-être pas, au bout du compte, celui de Don Juan sur les femmes mais celui du donjuanisme, en tant que comportement amoureux, en général.

Il n'en reste pas moins que cette évolution a été fortement marquée par l'émergence de nombreuses nouvelles figures féminines, qui prennent réellement de l'importance au sein du scénario mythique. Cet essor se fait parallèlement à celui d'une autre catégorie de personnages qui vont, eux aussi, se multiplier et se diversifier : les comparses du héros qui

¹ Marcel Prévost, *Les Don Juanes*, p.19

vont occuper de nouveaux rôles, variés et fondamentaux, au sein des réécritures contemporaines du mythe.

CHAPITRE 6 :

DES COMPARSES AUX PERSONNAGES SECONDAIRES :

ÉMERGENCE DE NOUVELLES FIGURES

Prenant ses origines dans le théâtre, le mythe de Don Juan accorde une place prépondérante au dialogue et à l'échange. En effet, au théâtre, c'est la parole qui constitue la principale action. Pour que l'intrigue théâtrale puisse se dérouler, le héros a donc besoin de partenaires, de comparses avec lesquels il puisse tisser des relations et, surtout, parler.

Parmi ces partenaires d'échange, la figure du valet est la plus caractéristique, aux côtés du héros. Qu'il s'appelle Catilino, Sganarelle ou Leporello, le valet occupe des fonctions multiples et voit son importance grandir, tout au long de l'histoire du mythe. Mais les relations maître/valet vont surtout se caractériser par une complexification et une diversification croissantes. Si Otto Rank démontre, au sujet de l'opéra de Mozart, que « Leporello constitue une nécessité technique liée au développement du caractère du héros »¹, le valet acquiert, au 20^{ème} siècle, une profondeur psychologique nouvelle. En se parant d'une personnalité plus nuancée et, souvent, plus ambiguë, il ne peut plus être systématiquement considéré comme l'incarnation de la conscience morale du héros, dimension fondamentale jusqu'alors et sur laquelle Otto Rank met l'accent : « Les scrupules de conscience, principes du bien, propres au héros, c'est Leporello, le double contraire de Don Juan qui les personnifie. »² Ainsi, nous pouvons dire que le valet quitte le statut de fonction dramatique pour devenir un personnage à part entière et même, dans des cas plus rares, un personnage principal de l'intrigue.

De même, les sentiments du valet à l'égard du maître contribuent à cette nouvelle forme de complexité : très souvent, on observe une certaine ambiguïté, un mélange de fascination et de répulsion, de la part du valet. On remarque également, dans certains cas, une évolution de la posture de supériorité tyrannique du maître vers des liens plus étroits et même, parfois, vers une certaine forme d'attachement.

Il est donc clair que le mythe de Don Juan bouleverse les rapports classiques entre le

¹ Otto Rank, *Don Juan et Le Double*, p.157

² Ibid., p.159

maître et le valet. Catherine Dumas explique que ce n'est pas un hasard si ces rapports maître/valet évoluent justement dans le scénario donjuanesque. D'après elle, cela est lié à un bouleversement de la conception de l'amour chez le personnage du maître, qui en vient à envisager les liens amoureux selon des modalités qui sont celles prêtées, traditionnellement, au valet comique, et jamais au seigneur. En effet, si l'on reprend son analyse, on constate que la conception de l'amour et de la séduction telle que l'affiche Don Juan, est, plutôt, celle que pourrait avoir normalement le « gracioso », le valet, et non pas le « galán », c'est-à-dire le maître :

« La passion du *galán* pour la *dama* s'affirme le plus souvent comme un absolu non soumis au temps, tandis que le *gracioso* défend la conception d'une jouissance éphémère, instantanée, et proteste contre les tyrannies du mariage. (...) En conséquence, la conception de l'amour prônée et défendue par le *gracioso* sera liée à l'imminence des rapports physiques, ainsi qu'aux jouissances sexuelles. Le verbe *gozar*, peu employé par les *galanes*, à l'exception de Don Juan dans *El Burlador de Sevilla*, est un mot clé dans le discours du *gracioso*. »¹

En remettant en cause les normes de la société de son époque, il est normal que Don Juan en vienne aussi à modifier et à complexifier les rapports sociaux et les liens hiérarchiques qui l'unissent à son valet. En pratiquant l'amour de la façon dont devait le concevoir le « gracioso », il inverse les rôles et c'est le valet qui est amené, au bout du compte, à s'ériger en défenseur des valeurs sociales et des conventions amoureuses, qui auraient dû être défendues, en réalité, par le seigneur.

Par ailleurs, l'étude des personnages secondaires, dans le scénario mythique, illustre bien les enjeux de la transposition du mythe de Don Juan, du théâtre dans le genre romanesque. En effet, avec l'adaptation aux codes du roman, apparaissent de nouvelles figures aux côtés du héros, ce qui permet de sortir du couple très codifié du maître et du valet. Ces nouveaux comparses peuvent occuper des places très diverses, par rapport à Don Juan (meilleur ami dévoué, employé envieux et/ou admiratif, fils bâtard...) mais ils ont tous en commun de jouer un rôle véritable dans l'histoire et d'être doués d'une épaisseur psychologique et d'une profondeur de sentiments, ce qui n'était pas toujours le cas du personnage traditionnel de valet.

Cette diversification des personnages qui gravitent autour du héros s'accompagne aussi d'une possible féminisation des comparses. Si, dans les versions classiques du mythe, les femmes sont cantonnées dans le rôle de victimes du héros, nous avons eu l'occasion de voir que leur fonction est beaucoup plus variée et riche dans les réécritures contemporaines. Or, il

¹ Catherine Dumas, *Du gracioso au valet comique. Contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*, p.71

sera intéressant de se pencher sur la façon dont certains auteurs féminisent la figure traditionnelle du valet ou placent, aux côtés du héros, de nouveaux types de personnages féminins, qui échappent à la logique de séduction donjuanesque ou, du moins, la débordent, pour devenir des amies ou des confidentes du séducteur, voire des alter ego et, même, des rivales.

Une autre figure se détache de façon notoire et semble être caractéristique de l'évolution du mythe au 20^{ème} siècle, aussi bien au niveau de sa structure que de sa signification : celle du double de Don Juan. Ce personnage de double se décline sous différentes formes selon les versions où il apparaît : le double peut-être une figure modèle ou gémellaire pour le héros, ou, au contraire, se dresser comme un reflet inversé et repoussant. Il peut susciter le désir d'identification ou, à l'inverse, pousser Don Juan au meurtre, pour se débarrasser de lui. Les doubles peuvent être multiples, au sein d'une même œuvre, à moins que la dualité soit, au contraire, complètement intériorisée par le personnage, permettant ainsi de passer de la question du double à celle du dédoublement.

Cette intériorisation du double est d'ailleurs une caractéristique fondamentale de l'évolution du mythe au 20^{ème} siècle. Elle est bien soulignée par Lise Révol :

« Cette problématique s'inscrit dans un mouvement de l'extériorité du double mimétique vers l'intériorité du dédoublement, mouvement qui correspond, dans son ensemble, à l'évolution du mythe, des origines au 20^{ème} siècle. »¹

Si ces doubles peuvent, bien entendu, figurer au rang de ces nouveaux personnages secondaires, dont les auteurs contemporains enrichissent le scénario mythique, le thème du double et du dédoublement dépasse largement cet aspect puisqu'il est aussi un principe structurant, fondamental pour rendre compte de la psychologie donjuanesque. Les travaux d'Otto Rank et de Camille Dumoulié, pour ne citer que deux exemples majeurs, montrent bien l'importance de ce motif, et sa richesse, dans l'économie mythique. Non seulement, les doubles peuplent le mythe de Don Juan, comme le rappelle Camille Dumoulié : « Ainsi que l'a montré Otto Rank, Don Juan évolue au sein d'un univers de doubles avec lesquels il engage une lutte fratricide. »², mais Don Juan peut, à son tour, devenir l'archétype même du double :

« Du point de vue de l'érotisme et des femmes, voire de leur désir, on peut conclure que Don Juan est le double de tous les hommes (...) En tant que double séduisant, homme qui peut se substituer à tous, démon susceptible de multiples métamorphoses, Don Juan est un simulacre. Cela, nous le

¹ Lise Révol, article « double », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.338

² Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.17

verrons, met en cause son être, ainsi que sa manière de vivre le temps et la reproduction. »¹

Cette dernière citation nous incite à élargir l'étude du motif du double, en tenant compte, notamment, de toutes les nouvelles possibilités offertes par le traitement romanesque du mythe. Litto Iokamidou montre, en effet, que le double « acquiert une importance capitale dans l'univers du roman ». Il remarque, en effet, à ce sujet :

« [il] s'étend à toutes les instances de l'œuvre, de l'auteur au narrateur et aux personnages confrontés au processus du dédoublement, et qui influence tous les éléments garantissant la structure du mythe : le mort, le groupe féminin, le héros même ; le double se voit attribuer une fonction primordiale, qui englobe certes l'analyse du psychisme donjuanesque, mais qui s'étend jusqu'aux fondements même de l'action. »²

Afin de ne pas être contraints de nous limiter aux doubles extérieurs du héros, qui peuvent, effectivement, être assimilés à des personnages secondaires, nous réserverons l'étude de cette question au chapitre suivant qui, en abordant les réécritures romanesques du mythe, pourra lui attacher un regard plus complet.

Au terme de cette présentation, nous pouvons dire, avec certitude, que l'évolution des rapports entre Don Juan et ses comparses, la place, au sein du scénario mythique, de ces personnages secondaires et l'émergence de nouvelles figures aux côtés du héros constituent autant d'aspects déterminants de l'évolution du mythe au 20^{ème} siècle. Afin d'éclairer ces trois points, nous nous intéresserons à la persistance des rapports maîtres/ valets dans les réécritures contemporaines du mythe, avant de présenter les nouveaux partenaires, qui gravitent autour de Don Juan. Une rencontre retiendra, plus particulièrement, notre attention : celle de l'ami du héros. En effet, l'amitié est une nouvelle donnée, développée par de nombreux auteurs, au 20^{ème} siècle, et cette dernière est loin d'être anodine dans l'évolution de la psychologie donjuanesque.

1. Persistance et évolution des rapports maître/valet au sein du mythe.

A) Importance de la parole et codification des rapports maîtres/valets.

La place centrale accordée à l'échange entre le maître et le valet et, d'une façon plus générale, à la parole de Don Juan nous renvoie aux origines fondamentalement théâtrales du mythe. En effet, par définition le théâtre est avant tout parole.

¹ Ibid., p.20-21

² Litto Iokamidou, article « roman » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.806

Jean-Christophe Bailly donne une définition de la naissance du théâtre qui met bien en évidence cette idée puisqu'il voit dans le genre théâtral, plus que toute autre chose, une voix :

« Le théâtre s'ajoute exactement à l'apparition de la conscience de soi de la cité, il est pour ainsi dire la face somptuaire d'un avènement généralisé du partage des voix, il s'ouvre dans l'ouverture du discutable. Cela, il le dit par l'invention du dialogue, qui partage le discours en voix distinctes, et par celle de la scène, qui est l'espace qui vient naturellement de ce partage. »¹

Etant celui qui fait parler Don Juan, qui lui donne la réplique, le valet s'inscrit comme une partie fondamentale de cette « voix ». Son rôle est, par conséquent, essentiel au sein du mythe. Il est, d'ailleurs, significatif de remarquer que, hormis dans le roman *Saint Don Juan*, de Joseph Delteil, dans lequel le protagoniste est, très souvent, seul et n'a pas à ses côtés de valet ou d'ami dévoué, tous les Don Juan de notre corpus sont accompagnés d'au moins un personnage de subalterne, avec lequel ils entretiennent des relations plus ou moins complexes.

Le personnage de Don Juan a donc besoin de cet échange avec un personnage secondaire. C'est celui-ci qui lui permet de se construire en tant que personnage de théâtre, d'acquérir une épaisseur psychologique... Le valet apparaît bien comme une utilité dramatique.

Chez Molière, déjà, c'est le dialogue entre Sganarelle et Don Juan qui permet de connaître les opinions du héros, ses croyances et de le pousser à justifier ses choix et ses actions. La scène 1 de l'acte III est un passage tout à fait caractéristique de cette fonction du valet : Sganarelle s'y livre à un véritable interrogatoire de son maître, mis en verve par le déguisement de médecin qu'il a revêtu. Il entreprend alors de sonder la pensée du héros sur différents sujets, ce qui est, avant tout, l'occasion de compléter le portrait de Don Juan :

« SGANARELLE : Mais laissons-là la médecine, où vous ne croyez point, et parlons des autres choses ; car cet habit me donne de l'esprit, et je me sens en humeur de disputer contre vous. Vous savez bien que vous me permettez des disputes et que vous ne me défendez que les remontrances. »²

Le dialogue est donc amorcé et encouragé par Sganarelle. Cependant, il est important de remarquer que, chez Molière, Don Juan fausse l'échange puisqu'il ne répond pas clairement aux questions de son valet, il se contente de monosyllabes et de réponses très elliptiques. C'est donc, en fait, à Sganarelle de déduire de ces bribes de mots ce que pense réellement le héros. On peut ainsi dire que, dans cette scène, ce sont les propos et les déductions du valet, et non le dialogue lui-même, qui construisent le portrait du maître :

« SGANARELLE : Je veux savoir un peu vos pensées à fond. Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au Ciel ?
DON JUAN : Laissons cela.

¹ Jean-Christophe Bailly, *Poursuites*, ed. Christian Bourgeois, coll. Cahiers de l'Odéon, Paris, 2003, p. 57

² Molière, *Don Juan*, p.87

SGANARELLE : C'est-à-dire que non. Et à l'Enfer ?
DON JUAN : Eh !
SGANARELLE : Tout de même. Et au Diable s'il vous plaît ?
DON JUAN : Oui, oui.
SGANARELLE : Aussi peu. »¹

Cet échange de répliques montre bien l'inégale répartition de la parole entre Don Juan et son valet puisque les répliques de Sganarelle sont nettement plus longues que celles du héros et il est le seul à utiliser le type interrogatif. Logiquement cela devrait lui conférer une supériorité dans le dialogue : il est celui qui parle le plus et celui qui pose les questions. Or ce n'est pas du tout le cas ici, comme le montre la chute de Sganarelle qui est aussi la chute de la conversation : « Bon ! Voilà ton raisonnement qui a le nez cassé ! »². L'ironie de cette réplique de Don Juan montre bien qu'il a toujours conservé le pouvoir dans l'échange : en réalité, il se contente de laisser parler Sganarelle et limite ses réponses au strict minimum car il sait qu'il n'a pas besoin de développer davantage face à lui.

On peut opposer cette scène à la scène 3 de l'acte IV, dans laquelle Don Juan se retrouve face à Monsieur Dimanche, venu lui réclamer l'argent qu'il lui doit. Dans cette scène, le héros utilise la parole de façon complètement différente. Pourtant Monsieur Dimanche, tout comme Sganarelle, est d'un rang inférieur à celui du personnage principal. Mais sa position de créancier contraint Dom Juan à utiliser la parole comme stratégie, pour le détourner du but de sa visite. Cette fois-ci c'est Don Juan qui multiplie les répliques et surtout qui utilise les phrases interrogatives, afin de couper systématiquement la parole à son interlocuteur :

« DON JUAN : Comment se porte Madame 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...
DON JUAN : Et le petit Colin, fait-il toujours bien du bruit avec son tambour ? »³

L'usage que Dom Juan fait de la parole, dans ces deux scènes, est totalement opposé mais, dans les deux cas, il garde le pouvoir sur son interlocuteur. La parole est source de pouvoir au théâtre et c'est par l'usage qu'en fait le héros qu'il parvient à asseoir sa domination sur tous les personnages. En effet, Dom Juan impose ses propres règles de conversation : derrière les

¹ Molière, *Dom Juan*, p.87-88

² Ibid, p.89

³ Ibid., p.116-117

amabilités dont il accable Monsieur Dimanche se cachent l'autorité et la fermeté du grand seigneur qui font que le marchand ne peut faire entendre sa voix : « Mettez-vous là, vous dis-je », « Non, je ne vous écoute point si vous n'êtes assis »¹... De même, Sganarelle sait très bien qu'en matière de dialogue avec son maître il est des choses qu'il ne peut absolument pas se permettre : « Vous savez bien que vous me permettez les disputes et que vous ne me défendez que les remontrances. » On voit que la parole du valet n'est pas libre puisqu'il est sans cesse obligé de prendre toute une série de précautions oratoires pour faire entendre son avis, sans risquer trop de réprimandes de la part du héros : « Mais, Monsieur, cela serait-il de la permission que vous m'avez donnée, si je vous disais que je suis tant soit peu scandalisé de la vie que vous menez ? »²

Le recours à la tournure hypothétique et à l'interrogation montre bien toutes les précautions que le valet doit prendre pour pouvoir faire entendre un jugement sur l'attitude de son maître.

Jean Rousset insiste sur cette maîtrise de la parole par le héros. Don Juan traduit, dans l'échange verbal, sa domination et sa supériorité sociale sur les autres personnages :

« Les rapports hiérarchiques se manifestent en toute clarté au plan des discours échangés ; le maître décide souverainement du droit concédé au valet de parler ou de ne pas parler ; celui-ci est traité en esclave spolié d'une liberté fondamentale. »³

La scène avec Monsieur Dimanche, dans le *Don Juan* de Molière, que nous venons d'évoquer, est d'ailleurs, selon Jean Rousset, particulièrement représentative de cette virtuosité langagière et de la manipulation qu'elle permet d'exercer sur autrui :

« Le marchand est un cas particulier du rapport analysé ici : il vient réclamer son dû, on le paie de mots et il part content. (...) La scène révèle en effet une autre face du talent de l'acteur : il est le virtuose de la parole, ce qu'il a en commun avec la plupart des Don Juan depuis Tirso et en général avec tous les séducteurs de la littérature ; chez Molière il est plus encore le maître de la parole d'autrui, celui qui autorise ou interdit despotiquement l'usage de la parole. »⁴

Cet usage des mots comme fausse monnaie rejoint la problématique de la dette et constitue un trait fondamental chez Don Juan. Monique Schneider définit, en effet, la parole donjuanesque comme une « parole faisant fi du constatif pour imposer un régime énonciatif défiant le référent ; parole coupée de ce qui pourrait constituer sa garantie. »⁵ S'appuyant sur les travaux de Soshana Felman⁶, elle s'attache notamment à montrer la façon dont Don Juan

¹ Ibid., p.116

² Ibid., p.33

³ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.89

⁴ Ibid., p.88

⁵ Monique Schneider, *Don Juan ou le procès de la séduction*, p.26-27

⁶ Soshana Felman, *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues.*

détourne le performatif, tel que le définit Austin. La promesse donjuanesque est, en effet, l'exemple le plus frappant de cette séduction¹ par le langage.

Monique Schneider démontre, ainsi, la nature ambiguë de la promesse, en tant qu'acte de langage :

« Entreprise particulièrement épineuse dans la mesure où la promesse se présente comme capable d'établir un pont entre deux dimensions qui interfèrent. D'une part, la promesse s'énonce comme anticipation d'un avenir qu'elle prétend garantir, ce par quoi la promesse ne perd pas tout lien avec le constatif auquel elle se trouverait raccordée par la médiation du futur : vous verrez que... Mais, d'autre part, la promesse ne s'épuise pas dans cette anticipation, elle suppose, dans le présent même, une implication de celui qui parle et s'engage. »²

Or, Don Juan n'honore pas ses engagements et multiplie un type bien particulier de promesse : la promesse de mariage, dont l'ambiguïté est redoublée, par rapport aux autres énoncés performatifs puisque, comme l'explique Monique Schneider :

« Dans cette perspective, un effet de mirage n'est-il pas inhérent à la promesse de mariage et à sa structure de redoublement : parole d'engagement, répondant d'elle en quelque sorte, comme si l'engagement promis dans l'au-delà du temps apportait la preuve de sa possibilité future dans l'engagement s'actualisant dans le présent. »³

En promettant le mariage à Charlotte, Don Juan illustre, une fois de plus, sa virtuosité dans la manipulation langagière et la jeune femme reste, face à lui, tout aussi démunie que Sganarelle ou Monsieur Dimanche, puisqu'elle ne parvient pas, elle non plus, à lui répliquer.

On peut dire, en définitive, que, si les échanges entre Don Juan et ses comparses sont fondamentaux pour la construction de l'intrigue et du protagoniste, la parole n'en reste pas moins extrêmement codifiée : reproduisant en cela la hiérarchie sociale, très présente, au 17^{ème} siècle, elle consacre la supériorité du héros. Certaines œuvres de notre corpus reprennent bien, dans le traitement des dialogues entre Don Juan et son valet, cette codification de la parole. Nous prendrons l'exemple d'une pièce de théâtre : *Les scrupules de Sganarelle* d'Henri de Régnier et d'un roman : *Don Juan* de Pierre-Jean Rémy. Ces deux textes du 20^{ème} siècle situent leur intrigue à une époque où la hiérarchie de l'Ancien Régime subsiste. Cependant, la période choisie est plutôt le 18^{ème} siècle, c'est-à-dire au moment où une prise de conscience des dominés commence à se faire sentir, ce qui permet au valet d'acquérir un certain sens critique sur son maître et sur ses agissements.

Ainsi, dans les *Scrupules de Sganarelle*, le valet, devenu personnage éponyme de l'œuvre, n'en demeure pas moins dans la crainte perpétuelle de Don Juan, qui apparaît comme

¹ Le terme est à prendre, ici, dans ses deux sens : non seulement séduire, mais aussi tromper.

² Monique Schneider, *Don Juan ou le procès de la séduction*, p.28

³ Ibid., p.37

particulièrement tyrannique. Ainsi, il ne supporte aucun désaveu de ses actions et de son mode de vie : il va jusqu'à réprimander Sganarelle de vouloir ôter son chapeau devant l'église et de refuser d'adopter la même attitude d'impiété que lui. « « Ouais ! Vous êtes bien hardi monsieur Sganarelle, mais si votre mauvais caractère vous porte à l'insolence, je pourrais bien... » *Il lève sa canne.* »¹

Sganarelle souligne alors la difficulté qu'il y a à maintenir une conversation avec Don Juan, sans risquer d'éveiller son courroux :

« SGANARELLE : Ah ! Monsieur, baissez ce bâton, de grâce ! Ces arguments ne valent rien. On est vite attrapé, et il suffit d'un faux mouvement pour qu'on en ait dans l'œil ou sur le nez. Et je suis douillet, Monsieur. Ah ! Je me connais bien, voyez-vous. Je crierai. On s'attroupera. On s'enquerra... et vous avez, en ce moment, grand intérêt à passer inaperçu... Là, là, vous voici tout amadoué. Mais qu'il est donc difficile avec vous de maintenir une conversation sur son sujet. Vous en étiez déjà aux moulinets, alors que je voulais tout simplement, dans le principe, vous faire convenir des agréments de cette petite ville et que...

DON JUAN : C'est bon, Sganarelle, mais souviens-toi que tu as risqué, par l'audace raisonneuse de ta langue, de recevoir une volée bien appliquée... »²

La violence du maître est manifeste ici et se traduit directement par des gestes, sans le moindre avertissement préalable : les points de suspension indiquent bien que Don Juan ne prend même pas la peine d'achever la menace contenue dans le conditionnel mais passe tout de suite à la violence physique. La parole du valet ne peut, dès lors, plus être libre. Les points de suspension à la fin de la réplique de Sganarelle soulignent d'ailleurs que la conversation est brisée. Don Juan ne fait preuve d'aucune capacité d'écoute, il ne souffre ni la contradiction ni même la discussion. Sganarelle, en qualifiant le geste de son maître, levant la main à sa canne, "d'argument", montre bien que, pour Don Juan, la violence est le mode d'échange normal mais que cette communication est vouée à l'échec. En effet, derrière la domination apparente du maître dans le dialogue, on entrevoit, finalement, un pouvoir du valet qui parvient, au bout du compte, à subvertir les codes de la communication et à rééquilibrer le rapport de forces. En effet, l'emploi du futur agit comme une menace dissuasive sur Don Juan : en feignant de parler de lui et d'anticiper ses réactions, Sganarelle signifie clairement à Don Juan que la façon dont il réagit à ses propos n'est pas la plus adaptée. La phrase "vous avez, en ce moment, grand intérêt à passer inaperçu" est une menace déguisée : le valet fait mine de se soucier de la sécurité de son maître, mais pour lui faire comprendre qu'il a grand intérêt à le ménager. La phrase qui suit (« vous voici tout amadoué ») fonctionne comme une didascalie interne et souligne bien que cette stratégie du plus faible, pour échapper à la violence du

¹ Henri de Régner, *Les scrupules de Sganarelle*, p.12

² Ibid., p.12-13

puissant, est des plus efficaces.

Le valet peut reprendre le pouvoir dans l'échange, alors même que son maître semble être particulièrement enclin à le brimer et à lui interdire toute liberté de pensée. On voit donc se développer de nouvelles stratégies de communication, au sein des rapports maîtres/ valets.

Cependant, même s'il tente de se libérer au sein du discours et de faire entendre son opinion sans encourir la colère de Don Juan, le valet, au sein du mythe, reste globalement dans la crainte de son maître et le dialogue repose, la plupart du temps, sur l'hypocrisie et le double discours, signes d'une certaine forme de lâcheté. Cette couardise du valet est d'ailleurs stigmatisée chez de nombreux auteurs, comme chez Henri de Régnier, à travers une réplique ironique de Don Juan, sceptique face aux propos hardis de son valet :

« SGANARELLE : Tout de même, vous aurez beau dire, Monsieur, et me donneriez-vous cent coups de bâtons, que je ne démordrais point de mon sentiment.

DON JUAN : Vraiment, et d'où te vient donc ce singulier courage, Sganarelle ? »¹

Molière ouvre, d'ailleurs, la voie à ce type de scènes, basées sur la duplicité et le comique de langage, dans l'exposition de son *Dom Juan*, puisque Sganarelle, après avoir fait un portrait très sévère du personnage éponyme à Gusman, reconnaît clairement qu'il ne serait en aucun cas prêt à assumer de tels propos face à son maître et qu'il n'hésiterait pas à les démentir : le valet n'assume pas ses opinions et revendique son hypocrisie comme une nécessité qui lui est imposée par sa condition servile et par le mauvais caractère de celui qu'il doit continuer à servir :

« Mais un grand seigneur méchant homme est une terrible chose ; il faut que je lui sois fidèle en dépit que j'en aie : la crainte en moi fait l'office du zèle, bride mes sentiments, et me réduit d'applaudir, bien souvent, à ce que mon âme déteste. Le voilà qui vient se promener dans ce palais : séparons-nous. Ecoute au moins : je t'ai fait cette confidence avec franchise, et cela m'est sorti un peu vite de la bouche ; mais, s'il fallait qu'il en vînt quelque chose à ses oreilles, je dirais hautement que tu aurais menti »².

La crainte est donc ici encore le ressort principal qui gouverne les propos du valet. La scène 2 de l'acte I, qui poursuit l'exposition, illustre bien cette parole empêchée et les stratégies mises en place par Sganarelle pour parvenir cependant à faire entendre sa voix, tout en évitant de heurter de front le héros. Celles-ci peuvent s'appuyer, par exemple sur la prétérition, qui permet de dire quelque chose, tout en feignant de ne pas vouloir le dire, le changement de destinataire qui permet d'attaquer le comportement de Don Juan, sous couvert de critiquer les agissements d'autres personnes, la généralisation, qui consiste à parler de

¹ Ibid., p.16-17

² Molière, *Dom Juan*, p.28

façon indéterminée, sans viser quelqu'un en particulier ou encore la concession dans laquelle on reconnaît une partie (souvent la moins importante) de l'argument de l'adversaire, pour mieux ensuite en réfuter le reste... L'extrait suivant met bien en évidence quelques unes de ces diverses stratégies oratoires,, utilisées par Sganarelle pour faire entendre sa désapprobation, mais sans passer pour un « faiseur de remontrances », attitude que Dom Juan ne tolère pas :

« DON JUAN : Comment ! Quelle vie est-ce que je mène ?

SGANARELLE : Fort bonne. Mais, par exemple, de vous voir vous marier tous les mois comme vous faites...

DON JUAN : Y a-t-il rien de plus agréable ?

SGANARELLE : Il est vrai, je conçois que cela est fort agréable et fort divertissant, et je m'en accommoderais assez, moi, s'il n'y avait point de mal ; mais, monsieur, se jouer ainsi d'un mystère sacré, et...

DON JUAN : Va, va, c'est une affaire entre le Ciel et moi, et nous la démêlerons bien ensemble, sans que tu t'en mettes en peine.

SGANARELLE : Ma foi ! Monsieur, j'ai toujours ouï dire que c'est une méchante raillerie que de se rallier du Ciel, et que les libertins ne font jamais une bonne fin.

DON JUAN : Holà ! Maître sot, vous savez que je vous ai dit que je n'aime pas les faiseurs de remontrances.

SGANARELLE : Je ne parle pas aussi à vous, Dieu m'en garde ! Vous savez ce que vous faites, vous, et, si vous ne croyez rien, vous avez vos raisons ; mais il y a certains petits impertinents dans le monde, qui sont libertins sans savoir pourquoi, qui font les esprits forts, parce qu'ils croient que cela leur sied bien ; et si j'avais un maître comme cela, je lui dirais fort nettement, le regardant en face : « Osez-vous bien ainsi vous jouer au Ciel, et ne tremblez-vous point de vous moquer comme vous faites des choses les plus saintes ? C'est bien à vous, petit vers de terre, petit mirmidon que vous êtes (je parle au maître que j'ai dit), c'est bien à vous à vouloir vous mêler de tourner en raillerie ce que tous les hommes révèrent. Pensez-vous que pour être de qualité, pour avoir une perruque blonde et bien frisée, des plumes à votre chapeau, un habit bien doré, et des rubans couleur de feu (ce n'est pas à vous que je parle, c'est à l'autre), pensez-vous, dis-je, que vous en soyez plus habile homme, que tout vous soit permis et qu'on n'ose vous dire vos vérités ? Apprenez de moi, qui suis votre valet, que le Ciel punit tôt ou tard les impies, qu'une méchante vie amène une méchante mort, et que...

DON JUAN : Paix ! »¹

Les deux premières répliques de Sganarelle reposent bien sur le ressort de la concession pour pouvoir ensuite faire entendre une restriction. La troisième réplique repose sur l'utilisation de la rumeur publique pour faire passer une idée sans la reprendre à son compte. L'utilisation de la périphrase verbale permet, en effet, de garder la source du propos dans l'ombre et dans la généralité ce qui lui confère de l'autorité et le rend moins attaquant. De plus, en employant le pluriel « les libertins » le valet opère une généralisation qui englobe son maître, sans l'incriminer directement. Mais cette stratégie n'est pas efficace puisque Don Juan répond au contraire en son propre nom, ce qui montre bien qu'il n'est pas dupe des détours de langage de Sganarelle : « je n'aime pas... ». La périphrase « faiseur de remontrances » est

¹ Ibid., p.32-33

péjorative puisqu'elle fait assumer au valet un rôle attendu et répétitif. Il est celui qui critique et qui n'agit pas. Or Don Juan ne supporte pas cette attitude de donneur de leçons qui sous-entend, de la part du valet, un désir d'outrepasser son rang et de se placer à l'égal de son maître, pour pouvoir le juger et se mettre à sa place. On le voit, d'ailleurs, dans la proposition au conditionnel : « je m'en accommoderais bien moi » qui met en évidence une projection de Sganarelle à la place de Don Juan. Enfin, la dernière réplique du valet illustre le procédé du changement de destinataire puisque Sganarelle s'adresse à un maître fictif pour critiquer le sien. Il se met en scène lui-même, dans un discours direct très théâtral qui a une fonction d'exutoire, lui permettant de faire entendre sa révolte à Don Juan sans risquer les sanctions habituelles. Le gérondif « en le regardant en face » fonctionne comme une didascalie de cette scénette enchâssée. Il y a ici une inversion totale de la lâcheté du valet et de son hypocrisie. Mais, tout en mettant en scène cette révolte, Sganarelle flatte servilement et hypocritement Don Juan : « vous savez ce que vous faites, vous ».

La parole du valet est donc habile mais elle fonctionne à vide : même s'il domine le discours par le nombre et la longueur des répliques, la maîtrise oratoire est du côté du maître qui parvient à mettre fin à la longue tirade de Sganarelle d'un seul mot : « Paix ! ». Ainsi malgré les procédés argumentatif employés par Sganarelle (répétitions et effets de structure et de rythme, questions rhétoriques, métaphores...), c'est Don Juan qui domine l'échange puisqu'il interrompt systématiquement les répliques de son valet, comme le matérialisent, dans le texte, les points de suspension. La brièveté des répliques du maître n'est, en aucun cas, ici, la preuve d'une infériorité sur le plan de la parole mais simplement la marque de la hiérarchie sociale : Don Juan n'argumente pas face à son valet parce qu'il n'en a pas besoin pour se faire obéir. Il peut se montrer, pour reprendre l'expression de Sganarelle dans *Les scrupules de Sganarelle* de Henri de Régnier, d'humeur taciturne, peu communicative : « Hum ! Hum ! Mon maître n'est pas d'humeur communicative. »¹

L'exposition de la pièce de Molière, bien qu'elle ne corresponde pas à la période de notre étude, est cependant fondamentale, en ce qu'elle illustre bien le ton des rapports maître/ valet au sein du mythe, rapports basés sur la crainte, d'un côté, et l'ambiguïté, de l'autre, à travers le mélange de répulsion et de fascination que le héros inspire souvent à ceux qui le fréquentent. Ce type de scène est d'ailleurs repris dans certaines oeuvres de notre corpus, dans lesquelles le valet s'appuie sur le même type de double discours pour se sortir d'une situation embarrassante.

¹ Henri de Régnier, *Les scrupules de Sganarelle*, p.10

L'intertextualité moliéresque est explicite, par exemple, dans *Les scrupules de Sganarelle*, mais avec une transposition originale. La scène entre Gusman et Sganarelle est remplacée par une scène analogue entre Don Juan et Sganarelle et l'objet de la critique de ce dernier n'est plus le maître, Don Juan, mais un second valet : Leporello. En effet, l'originalité de cette pièce est de redoubler la figure du valet. Don Juan a, à son service, Sganarelle et Leporello, alors que les autres auteurs ont tendance à choisir l'un ou l'autre. La longue tirade de Sganarelle dresse un portrait très négatif de Leporello, qui apparaît, de ce fait, comme le mauvais valet. On y retrouve des expressions reprises explicitement à la scène 1 de l'acte I, de la pièce de Molière, comme, par exemple, la phrase « Oui, et vous pouvez m'en croire, car vous ne savez pas ce que c'est que Leporello. »¹ La fin de la scène joue également très nettement sur l'intertextualité, avec le même retournement hypocrite de Sganarelle, par crainte des représailles :

« DON JUAN : Ah ! Voilà justement Leporello, tu vas pouvoir continuer devant lui le discours de tes griefs... Je serais curieux d'entendre sa défense. Ici, Leporello !...

SGANARELLE : Pour Dieu, Monsieur, n'allez pas lui rapporter ce que je vous ai dit de lui. Il est si méchant qu'il serait capable de me tuer. Il porte toujours des armes cachées. »²

L'hypocrisie et la lâcheté de Sganarelle sont manifestes ici, et elles sont soulignées à de nombreuses reprises dans la pièce, par exemple dans les didascalies : « SGANARELLE, *modeste* : Ne parlons pas de cela, Monsieur... (Hypocritement.) Peut-être que ce pauvre Leporello... »³

Mais cette multiplication des valets s'accompagne également d'un dédoublement des maîtres puisque Sganarelle retrouve, dans la petite ville de Verrières, son ancien maître Géronte. On a donc, dans cette pièce, un éventail beaucoup plus large des relations dialogiques et des rapports de force entre maîtres et valets.

Au rapport traditionnel maître/ valet s'ajoute, tout d'abord, une rivalité entre les deux valets, sur laquelle joue parfois Don Juan et qui présente des ressources comiques.

Ainsi, Sganarelle reçoit les coups destinés à Leporello, ce qui engendre un comique de gestes, tout en illustrant, une nouvelle fois, la violence de Don Juan en tant que maître, que Sganarelle ne manque pas de faire remarquer : « Ah, Monsieur, je suis mort... Un homme de mon âge... Aussi, voilà bien vos façons d'avoir toujours la canne en l'air. »⁴ La façon dont le maître s'excuse est intéressante car elle montre que la souffrance du valet importe peu et que

¹ Ibid., p.17

² Ibid., p.19

³ Ibid., p.23

⁴ Ibid., p.27

le maître a tous les droits, même quand la violence dont il fait preuve est tout à fait injuste, comme c'est le cas ici :

« DON JUAN : Bah ! cela ne sera rien, Sganarelle ! Songe donc que j'aurais pu très bien te crever un œil ou te casser le nez, et tu en seras quitte avec un emplâtre ou un peu d'onguent..

SGANARELLE : Ah que je souffre ! Ah ! Monsieur, je crois que je vais crier.

DON JUAN : Allons, tais-toi... Je vais te dédommager.

Il met la main à sa poche.

SGANARELLE, *redoublant* : Aïe, aïe, aïe !

DON JUAN, *se ravisant* : Mais, j'y pense, Leporello, c'est toi qui es la cause des souffrances de ce pauvre Sganarelle et n'est-il pas juste que je te laisse le plaisir de panser ses plaies ? Oui, noble cœur, bénis un maître qui sait te comprendre. Leporello, je te permets de donner à Sganarelle ces dix écus que je t'ai remis. Puisqu'il a reçu le coup de bâton qui t'était destiné, qu'il ait l'argent que je t'ai compté et qu'il m'aurait pu réclamer aussi bien que toi. »¹

La phrase au conditionnel montre bien que la violence du maître à l'égard du valet peut être gratuite et illimitée et que Don Juan ne regrette pas du tout son geste malencontreux. La proposition d'argent comme dédommagement est présentée comme un moyen d'obtenir le silence et de mettre fin aux plaintes de Sganarelle et à la conversation. Là encore cela montre que la communication n'est pas possible : l'argent vient se substituer aux excuses que le maître aurait dû faire. La dernière réplique de Don Juan repose sur l'ironie et va déclencher un nouvel échange comique dans lequel Leporello restitue, à contrecœur, à Sganarelle et au compte goutte l'argent qu'il vient d'extorquer à Don Juan.

Don Juan manipule donc la rivalité qu'il y a entre les deux valets pour se jouer d'eux et, par la même occasion, ne pas avoir à payer, lui, le prix de ses erreurs. Cette scène, outre sa dimension comique, permet aussi d'explicitier la relation maître/valet, telle que la conçoit Don Juan dans cette pièce : celle-ci est exposée dans un aparté du héros, alors que les deux valets sont occupés à régler leur querelle au sujet des dix écus. Cette réplique éclaire l'attitude du personnage à l'égard de ses valets et le mépris dans lequel il les tient tous deux :

« Ces deux drôles me répugnent presque également... A quoi sert d'avoir l'âme ardente et hautaine, le cœur plein de désirs, l'esprit habité de chimères délicieuses et brûlantes, la mémoire riche de noms de femmes dont chacune est un souvenir de caresses et de voluptés, à quoi bon être Don Juan, n'avoir voulu supporter aucun délai à ses souhaits, aucune règle à ses caprices, aucune borne à ses volontés ? Fallait-il passer à travers les obstacles, l'or et le fer à la main, pour en être réduit à s'occuper d'accommoder, entre deux valets des querelles ridicules ? (...) Morbleu, comment ces faquins osent-ils bien se faire payer l'honneur de me servir ? N'est-ce point assez que je les nourrisse et les habille, que je les promène avec moi, et que je leur fasse voir le monde à mes dépens ? »²

Cet extrait met bien en évidence la position de supériorité de Don Juan et sa conception du

¹ Ibid., p.28-29

² Ibid., p.30-31

rapport à ses valets : le servir devrait être un honneur pour eux et il méprise la trivialité et les querelles de Sganarelle et de Leporello. Le passage est d'autant plus intéressant qu'un tel portrait des valets par le maître est, original, au sein des réécritures du mythe de Don Juan, mais il fait contrepoint à un autre type de scène, beaucoup plus attendu et fréquent : le portrait du maître par le valet.

Or, la structure adoptée par Henri de Régnier permet de dédoubler aussi cette présentation du maître puisque Sganarelle dresse, devant Don Juan, un portrait de son ancien maître : Géronte. Ce dernier constitue la description de la relation maître/ valet rêvée et du maître idéal. Il fonctionne donc, par la même occasion, comme une évocation en creux, de ce que Don Juan devrait être, mais n'est pas du tout :

« Eh, vous ne seriez pas étonné si vous m'aviez jamais interrogé sur mon existence, mais cela vous importe bien ? S'enquiert-on d'un valet ? Que lui demande-t-on, sinon d'être ponctuel, empressé et robuste ? Le reste n'est rien à son maître. Qu'il soit heureux, triste ou gai, c'est à son choix ! A plus forte raison ne s'occupe-t-on pas des menus détails de son passé ! Si vous m'aviez témoigné quelque intérêt à ce sujet, je vous eusse répondu sans détours, et plus d'un n'en eût pu faire autant, et pour cause... (Il regarde Leporello). Je suis natif de Verrières, Monsieur, et j'y ai coulé la meilleure part de ma vie, au service de ce monsieur Géronte. C'est chez lui que l'ai appris ce que je sais, et les qualités que vous voulez bien me reconnaître me viennent de cet excellent maître ! Ah ! La digne maison ! (...) »¹

Cette longue réplique souligne la sensibilité du valet qui souffre de l'indifférence de son maître pour sa personne, son passé, ses états d'âme... Il s'agit d'un premier reproche adressé à Don Juan. Mais l'attaque la plus importante est contenue, en creux, dans l'éloge faite de Géronte, qualifié, non sans une part d'exagération comme on l'apprend par la suite, d'« excellent maître ».

Le rôle formateur du maître est mis en évidence : le valet apprend à son contact et développe un certain mimétisme. Il est à l'image de celui qu'il sert et de sa demeure. La description de la maison fonctionne comme une métonymie : sa perfection est à l'image de celle de son propriétaire, que Sganarelle vante par la même occasion. Mais le fait d'insister davantage sur le confort et la nourriture que sur les qualités morales des habitants de la demeure met aussi en évidence le côté très matérialiste du valet. Cette description fonctionne donc un peu comme une évocation du paradis perdu du valet. Cet aspect est d'ailleurs immédiatement relevé par Don Juan, qui n'est pas dupe et a bien perçu les critiques adressées indirectement à lui et à son mode de vie :

« Et pourquoi donc, maître Sganarelle, avez-vous quitté ce paradis, d'autant que vous vous plaiguez avec moi de risquer l'enfer à chaque pas ? Vous étiez fort dégraissé des bombances de

¹ Ibid., p.32-33

chez monsieur Géronte, quand je vous rencontrais en Avignon, le corps efflanqué et les dents longues... Il y a là quelque obscurité que je serais curieux que vous m'éclairciez. »¹

Cette phrase montre bien que Don Juan n'est pas dupe du portrait embelli que vient de faire Sganarelle. Elle souligne le décalage entre l'image idéalisée et la réalité. Le mot « paradis » revêt, dès lors, une valeur antiphrastique mais il permet d'éclairer le terme « enfer » employé juste après et qui désigne, ici, à la fois l'enfer religieux que Sganarelle craint, étant donnée l'impiété de son maître, et l'enfer, au sens métaphorique, de la condition de valet, aux côtés de Don Juan. Le héros est donc ici ironique et se moque des plaintes constantes de Sganarelle.

La raison de ce départ précipité est l'occasion de compléter la peinture des relations maîtres/ valets, à cette époque, en évoquant une prérogative du maître, qui s'apparente fort au droit de cuissage, exercé par les seigneurs féodaux sur leurs sujets :

«SGANARELLE : Ma foi, Monsieur, c'est bien simple. Monsieur Géronte trouvait sans doute ma femme jolie, car je le surpris, un beau jour, à la serrer de fort près.

DON JUAN, *ironique* : Quoi, un si bon maître ? Un si digne homme ? Et tu t'osais fâcher contre lui ?

SGANARELLE : Non pas, Monsieur, mais contre Dorine.

DON JUAN : A la bonne heure Sganarelle ! Aux gens de votre espèce ces choses-là ne tirent pas à conséquence et sont tout bonnement un des usages de votre condition. Le lien entre les serviteurs et le maître s'en trouve comme renforcé, et tout est ainsi pour le mieux. »²

Le ton ironique de Don Juan, explicité dans la didascalie, achève de déconstruire le portrait du bon maître dressé par Sganarelle.

La pièce présente l'intérêt de placer, au sein des dialogues, une véritable réflexion sur les rapports entre les maîtres et leurs valets et, plus particulièrement, sur les rapports entre Don Juan et ceux qui le servent. Mais ce lien entre Sganarelle et Géronte est aussi un ressort dramatique car il place le personnage face à un dilemme : entre la fidélité à un maître actuel, qui le persécute, et celle qui le relie encore, malgré la tromperie dont il a été victime, à un ancien maître idéalisé, laquelle faut-il choisir ? On peut donc dire que le dédoublement des maîtres et des valets, dans cette pièce, vient complexifier le système des personnages et brouiller les pistes, ce qui est un ressort dramatique intéressant. En effet, dans la suite de la pièce, Sganarelle, que Don Juan a autorisé à retourner au service de son ancien maître, refuse de favoriser les desseins de ce dernier auprès d'Angélique, la fille de Géronte :

« Obéir, obéir, mais ce n'est plus à vous que je dois obéissance. Suis-je à votre service ou à celui de Géronte ? Vous savez le proverbe : « On ne peut servir deux maîtres ». Eh quoi, seigneur Don Juan, rentrez en vous-même. Géronte m'a accueilli comme l'enfant prodigue et vous voudriez qu'en récompense de sa bonté j'aie introduit le déshonneur à son foyer et répété à la douce Angélique

¹ Ibid., p.33-34

² Ibid., p.39-40

des paroles qu'elle ne saurait entendre ? »¹

On assiste ici à la révolte de Sganarelle, qui semble être libéré de l'influence et de la crainte de Don Juan. On peut également constater sa loyauté. Mais cette révolte n'est que de courte durée puisque les menaces de Don Juan et la peur qu'il lui inspire viennent vite à bout des « scrupules de Sganarelle », pour reprendre le titre de la pièce : « Pitié, grâce ! Ah, Monsieur, vous avez l'enfer dans les yeux ! Ne me regardez pas comme cela, Monsieur, j'en sue à grosses gouttes... J'obéirai, Monsieur. »² Cette dernière réplique semble suggérer que, au bout du compte, l'autorité de Don Juan, qui repose sur la peur et la lâcheté du valet, est plus efficace qu'une autorité raisonnée, basée sur l'estime et l'affection.

La lâcheté et l'hypocrisie sont également deux caractéristiques de Pédrille, valet du héros, dans le roman *Don Juan* de Pierre-Jean Rémy. Ainsi, ce dernier commence par faire un reproche à son maître puis feint de ne pas s'adresser à lui, mais de se parler à lui-même. Il utilise donc le même procédé de changement de destinataire de l'énonciation, que nous avons pu mettre en évidence chez Molière :

« - Alors, mon maître, on est content de soi ?

Pédrille reprenait son souffle. Il ne comprenait pas la folie qui semblait agiter le chevalier, ni les yeux égarés qu'avait soudain eus celui-ci lorsque, Bel-Ami soufflant bruyamment, il avait jeté un regard en direction de T.

- Tu poses des questions, maintenant, sacripant ?

- Je me parle à moi-même...

- Et tu t'appelles maître ? »³

Pédrille affiche bien la même lâcheté que Sganarelle chez Molière, mais, dans les deux cas, Don Juan n'est pas dupe de ces stratégies pour déguiser les critiques qui lui sont adressées.

Par ailleurs, dans le roman de Pierre-Jean Rémy, les rapports entre Don Juan et son valet Pédrille présentent l'intérêt de transposer, dans la forme romanesque, le même type de relations dialogiques et de rapports de force, entre les deux personnages, que ceux que nous avons pu mettre en évidence au théâtre. Or, ce roman semble se caractériser par un durcissement de l'attitude du maître à l'égard du valet. Don Juan ne prend, la plupart du temps, même plus la peine de répondre à Pédrille et de maintenir une conversation avec lui. Il est clair que la différence de rang interdit au valet d'émettre un quelconque jugement sur les agissements de son maître. Cette hiérarchie très stricte est rappelée par Don Juan à chaque fois que Pédrille semble oublier un tant soit peu son statut :

¹ Ibid., p.144

² Ibid., p.146

³ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.16

« -Vois-tu Pédrille, expliqua-t-il comme ils se promenaient dans les allées du parc, le valet suivant le maître à six pas, ce qui l'obligeait à tendre l'oreille pour l'écouter, vois-tu, Pédrille, un philosophe ancien qui s'appelait Epicure avait inventé un art de vivre qu'on disait de bonheur : c'était le plus rigoureux des carcans. Ce que nous inventons chaque jour, toi et moi, c'est peut-être simplement la liberté de dire non, mais surtout le plaisir infini de s'entendre dire oui...

Il pensait à ces regards de femmes offertes dont il devinait les bosquets bruissants comme autant d'oiseaux multicolores.

- Et pourquoi pas la liberté tout court ? interrogea Pédrille qui s'était rapproché d'un pas.

- Parce que ni toi ni moi ne sommes encore mûrs pour cultiver ce fruit-là. Et puis recule un peu, veux-tu ? Tu ne vois pas que tu oublies ton rang ? »¹

On voit ici que la place imposée au valet, en retrait de six pas par rapport à son maître, est un symbole de la barrière sociale qui les oppose et qui doit rester infranchissable. Or, cette position ne favorise pas du tout l'échange puisque Pédrille doit tendre l'oreille pour entendre son maître. De plus, on peut noter que le dialogue n'est pas équitable : Don Juan argumente et donne son opinion mais il coupe court à la réponse de son valet, sans essayer de discuter et en lui rappelant aussitôt sa position inférieure.

Mais ces échanges, relativement longs, ne sont pas le cas le plus fréquent dans ce roman : la plupart du temps Pédrille doit se contenter de réponses très brèves et très elliptiques de son maître, et obéir sans chercher à comprendre davantage. La conversation suivante illustre bien l'habitude qu'a Don Juan, dans cette œuvre, de ne pas se soucier des propos de son valet et de ne même pas se donner la peine de lui répondre :

« -Mais ces Provençaux qui nous ont retrouvé à Druyes ? hasarda pourtant le valet dès qu'ils se furent installés dans la soupente où on avait monté le meilleur lit de la maison. Ne craignez-vous pas que ce soit vraiment cette fois tenter le diable que s'arrêter ici ?

Don Juan qui procédait à ses ablutions dans une cuvette de jolie faïence bleue leva simplement la tête.

- N'as-tu pas vu le sourire de cette Fanchon ?

C'était une réponse et Pédrille se le tint pour dit. »²

La question que Don Juan retourne à Pédrille, en guise de réponse, est très lacunaire et ne tient aucun compte de la mise en garde du valet. Elle donne seulement, de façon implicite, l'un des arguments du raisonnement de Don Juan. La forme interro-négative coupe court à toute contestation du valet, qui connaît assez son maître pour reconstituer les éléments manquants de cette réponse.

Ces réponses elliptiques et décalées, par rapport aux propos de l'interlocuteur, laissent même parfois la place au silence et à l'indifférence, Don Juan ne se donnant même pas la peine de répondre :

¹ Ibid., p.48

² Ibid., p.176

« - Pourquoi, mon maître ? avait encore demandé Pédrille ?

Mais Don Juan, le visage très pâle, mordait sa lèvre inférieure et ne répondait pas. »¹

Ici la question de Pédrille ne déclenche aucune réaction chez le maître, ce qui montre qu'il n'a pas à s'expliquer devant son valet. Cependant, lorsque ce dernier insiste ou se permet d'inclure un jugement de valeur dans ses questions, l'indifférence peut faire place à la violence, soulignant ainsi, une fois de plus, le caractère tyrannique de Don Juan, en tant que maître. C'est le cas, par exemple, juste après le viol d'Anna et le meurtre du Commandeur :

« - Alors, mon maître, on est content de soi ?

Pédrille reprenait son souffle. Il ne comprenait pas la folie qui semblait agiter le chevalier, ni les yeux égarés qu'avait soudain eus celui-ci lorsque, Bel-Ami soufflant bruyamment, il avait jeté un regard en direction de T.

- Tu poses des questions, maintenant, sacripant ?

- Je me parle à moi-même...

- Et tu t'appelles maître ?

- Maître de mes passions, oui. Comme vous ne l'êtes guère des vôtres, mon maître...

Cette fois, le valet qui était trop près de son patron reçut un soufflet, ce qui calma pour un temps ses envies de parler sur un ton qui n'était pas celui d'un domestique.

- Je suis, mon maître, votre humble serviteur...

Don Juan ne sentit pas que Pédrille se faisait trop petit pour le paraître moins. »²

La violence physique vient répondre, dans ce passage, à la tentative de critique formulée par le valet. La phrase « un ton qui n'était pas celui d'un domestique » insiste sur la codification des rapports et sur la hiérarchie très nette entre Don Juan et Pédrille, qui n'est jamais remise en cause. Cependant, la dernière phrase du passage cité, derrière son aspect paradoxal, suggère une possible revanche du valet : en se rabaisant volontairement, il devient ironique et reprend une certaine dignité face à son maître.

Il est, par ailleurs, significatif que le roman s'ouvre sur le point de vue et les propos de Pédrille, qui attend son maître parti violer Anna. En effet, cela permet d'emblée de dresser un portrait de la condition du valet et des contraintes qui lui sont imposées :

« - Bon Dieu ! Dix minutes encore ! Je lui donne encore dix minutes à ce fou et, si dans dix minutes ce fou n'est pas de retour, moi, je m'en vais !

Sa cape couleur de terre ou de muraille était détrempée, comme son chapeau dont la plume dégoulinait sur le bord de son col et comme ses bottes même, qui faisaient à chaque pas un bruit de boue molle qu'on écrase. (...)

- Trois jours et trois nuits sans manger ni dormir, après deux jours de course à cheval dans ce désert, tout cela pour une de plus : il est des moments où trop est trop ; et trop, cette nuit, est devenu trop.

Il faisait le bravache, Pédrille, mais il savait bien que l'aube le retrouverait encore à attendre son maître, tout simplement parce qu'il vivait en un temps où il y avait des maîtres et des valets pour les servir, et que le temps n'était pas encore tout à fait venu que cet ordre là fût ébranlé. »³

¹ Ibid., p.64

² Ibid., p.16

³ Ibid., p.9

Cet incipit in medias res présente l'intérêt de choisir le valet comme instance focalisatrice et donc de transposer, sous forme romanesque la scène d'exposition dans laquelle c'est le serviteur qui fait le portrait du personnage principal. Mais ici, le passage au roman permet deux modifications importantes : il n'est pas besoin d'un personnage secondaire pour donner la réplique à Pédrille puisque la forme narrative permet de pénétrer l'intériorité des personnages de façon naturelle, sans recourir à l'artifice du monologue et, par ailleurs, le choix d'un narrateur omniscient dévoile le décalage entre ce que Pédrille se dit à lui-même et ce qu'il est réellement capable de faire. Ce second procédé apporte une certaine complexité à la psychologie du valet qui apparaît comme un individu tourmenté entre son désir de révolte et l'intériorisation de son devoir de valet, liée à la conscience qu'il a de la hiérarchie sociale.

Cette importance des normes sociales qui régissent, à l'époque, le statut de valet est manifeste tout au long du roman, comme nous avons pu le voir dans ces quelques extraits : Pédrille ne peut se soustraire à son rang ni oublier ses obligations car son époque n'est pas encore prête à assister au bouleversement de la société de classes. Mais le roman montre, en même temps, comment naît la prise de conscience qui aboutira à la révolution française. Don Juan figure comme un défenseur des valeurs seigneuriales de l'Ancien Régime, qui sont condamnées à s'éteindre bientôt. C'est pour cette raison qu'il est contraint d'utiliser la violence et la crainte pour continuer à les maintenir.

Cependant, les barrières sociales entre Don Juan et Pédrille ne peuvent être, pour l'heure, abolies et le valet n'oublie son statut à aucun moment du roman, même lorsque Don Juan et lui se retrouvent déguisés en paysans. Ce changement d'identité devrait permettre au valet de se hisser, l'espace d'un instant, à l'égal du maître mais, même dans cette situation très particulière, on constate que la crainte que Don Juan inspire à Pédrille reste intacte :

« Don Juan, qui avait pour sa part décidé de tenir jusqu'au bout le rôle du paysan voyageur, y participa avec les Gueneau comme un membre de la famille ; et il dut même y traiter Pédrille en cousin, ce dont le valet eut garde d'abuser, craignant- une fois la blouse et les sabots jetés par-dessus les moulins- les coups de pieds qu'une trop grande familiarité avec son maître aurait pu lui apporter. »¹

Le déguisement n'apporte donc rien au valet, même si, théoriquement, il devrait abolir les distances qui le séparent de son maître. Inversement, Don Juan va revêtir l'apparence de Pédrille et se substituer à lui :

« Vêtu en Pédrille, Don Juan se glissa hors de la maison des Gueneau. Il n'alla pas loin : Margot des Mominières habitait à deux pas de là chez une mère sourde et veuve qui ne l'entendit pas ouvrir

¹ Ibid., p.177

sa fenêtre à celui qu'elle croyait être son galant. Avec une belle fureur, il la posséda et la pauvre fille n'y aurait vu que du feu s'il n'avait, l'étreinte achevée, éprouvé le plaisir plus subtil de se révéler à elle et de lui arracher un ruban que Pédrille lui avait donné. »¹

Le déguisement est utilisé ici pour faire le mal, de façon tout à fait gratuite, et voler au valet la seule chose à laquelle il puisse accorder de l'importance. La cruauté du maître est manifeste ici. Cela renforce l'idée que, même sous un autre costume, Don Juan reste le maître et c'est lui qui détient le pouvoir. Georges Forestier s'attarde, d'ailleurs, sur cette question du déguisement et du croisement des rôles entre maîtres et valets. Il souligne justement que, quoi qu'il en soit, le rapport de forces reste toujours en faveur du maître :

« Quelle que soit l'habileté dont puisse être crédité un valet, sa métamorphose en maître en fait toujours un personnage ridicule. Autrement dit, dans le cas du croisement des rôles, si la barrière sociale n'existe pas pour le maître, elle reste infranchissable pour le valet. »²

Nous avons donc pu constater que les rapports entre Don Juan et son valet sont fortement codifiés, dans les réécritures contemporaines qui situent leur intrigue entre le 16^{ème} et le 18^{ème} siècle, c'est-à-dire à une époque où la société était, elle aussi, très strictement hiérarchisée. La parole est le lieu où s'affiche le plus clairement ce clivage entre les classes sociales et où se jouent les éventuels rapports de force. En effet, au théâtre, les personnages secondaires existent, avant tout, par les propos qu'ils échangent avec Don Juan ou ceux qu'ils prononcent au sujet de Don Juan. La transposition du mythe dans le genre romanesque modifie ces données et rend la parole moins essentielle mais elle reste encore constamment marquée par les mêmes rapports de domination et les mêmes entraves sociales.

Ces données sont profondément modifiées chez les auteurs qui choisissent de placer leur action à une époque plus contemporaine, ou qui cherchent à jouer sur les anachronismes. Dans ces œuvres, la parole du valet se libère et de véritables échanges se nouent entre les deux personnages.

Nous prendrons l'exemple de la pièce *La mort qui fait le trottoir*, d'Henry de Montherlant. Celle-ci modifie profondément les rapports entre le maître et le valet, ce qui se traduit, notamment, au niveau de la conversation. Ainsi, Don Juan déclare à Alcacer :

« Je ne serais pas tout à fait heureux, si je n'avais quelqu'un à qui le dire.
Ce quelqu'un c'est toi. N'empêche que tu bâilles quand je te raconte mes petites histoires.
ALCACER : Et vous aussi quand je vous raconte les miennes. »³

¹ Ibid., p.189

² Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français 1550-1680 : le déguisement et ses avatars*, p.177

³ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.58

L'importance de l'échange avec le valet est explicite ici. Cependant l'évocation des bâillements tend à suggérer que ce qui compte c'est davantage parler qu'éveiller l'attention et l'intérêt de son interlocuteur. La parole est donc motivée par le besoin d'extérioriser ses pensées. La fonction expressive de la communication prime nettement sur la fonction impressive, puisque le destinataire n'est que peu pris en compte. On peut donc se demander dans quelles mesures l'échange n'est pas faussé. Par ailleurs, la réciprocité est complète entre les deux personnages puisque l'un et l'autre affichent des réactions similaires.

Il est également intéressant de remarquer que, si Montherlant affiche clairement, tout au long de sa pièce, l'intertextualité avec le *Dom Juan* de Molière, on a, cependant, une inversion au niveau des règles de la parole. En effet, dans scène 1 de l'acte III de *Dom Juan*, mentionnée précédemment, il est évident que c'est Sganarelle qui est à l'origine de la discussion, c'est lui qui éprouve le besoin d'échanger avec son maître. Or, chez Montherlant, c'est Don Juan, au contraire, qui s'épanche, même si Alcacer ne se montre pas toujours très réceptif. Il n'y a plus ici aucune supériorité de Don Juan sur Alcacer : la communication devient tout à fait réciproque, puisque le bâillements du valet trouvent un écho dans ceux du maître lorsque c'est Alcacer qui se confie. Le dialogue devient complètement équitable : chacun éprouve tour à tour le besoin de se confier et d'obtenir le soutien ou du moins l'écoute de celui à qui il s'adresse.

A mesure que les codes s'assouplissent et que les rapports maîtres/ valets se font moins tyranniques, on peut noter que l'échange se libère et devient de plus en plus riche et stimulant pour les deux partenaires du dialogue. On peut ainsi noter qu'Alcacer bénéficie d'une grande liberté de parole, qui lui permet de conseiller Don Juan, de le soutenir dans ses moments de doutes, mais aussi de le critiquer plus ou moins librement. Il reprend, par exemple, son maître sur une fâcheuse habitude qu'il a prise de faire claquer ses dents :

« Ne faites pas ainsi claquer vos dents.

DON JUAN : Je fais claquer mes dents ?

ALCACER : Oui, c'est une habitude que vous avez prise.

DON JUAN : Tu fais bien de me prévenir. »¹

La dernière réplique de Don Juan montre bien qu'il accepte de bon gré la critique de son serviteur, au lieu de s'en offenser.

Le maître, de son côté, se justifie devant son valet, ce qui est une nouveauté dans les relations entre les deux personnages. Ainsi, pour poursuivre sur l'exemple du claquement de dents, on remarque que Don Juan affiche une certaine lâcheté, face aux remontrances. Or, cela

¹ Ibid., p.57

évoque davantage l'attitude de Sganarelle, dans les versions antérieures du mythe :

« ALCACER : Ne claquez pas ainsi des dents. On dirait les castagnettes. Vous savez que je n'aime pas cela.

DON JUAN : Je ne fais pas claquer mes dents.

ALCACER : Si ! Je vous entends bien.

DON JUAN : Je ne sais pas... Ce n'est pas moi... »¹

Cet échange de répliques s'appuie sur un sujet trivial et un comique de répétition, mais il n'en est pas moins révélateur d'une inversion des positions entre les deux personnages. En effet, Don Juan utilise ici des stratégies dignes de son valet pour échapper aux réprimandes : il nie l'évidence et rejette la faute loin de lui. Le fait de choisir un motif aussi prosaïque permet, justement, de jouer encore plus explicitement avec l'intertextualité.

On peut dire que la libération de la parole et de l'échange confère une nouvelle dimension au rôle type du valet. Mais cette parole libérée est aussi liée au fait qu'ici le valet n'en est plus véritablement un. En effet, Alcacer est, en réalité, le fils naturel de Don Juan. Le valet n'est donc plus réellement un subordonné : il est là par choix.

On voit, en somme, que la parole est très importante dans les rapports entre Don Juan et le(s) personnage(s) qui l'accompagne(nt). Cette place fondamentale s'explique, avant tout, par les origines théâtrales du mythe. Mais les codes qui régissent cette parole évoluent, en même temps que les rapports entre les classes sociales. Cette évolution se fait, la plupart du temps, vers une plus grande libération. Cette libération peut même parfois aboutir à une véritable prise de pouvoir du valet, comme nous allons le voir maintenant.

B) Vers une prise de pouvoir du valet ?

Le valet, dans le mythe de Don Juan, a toujours eu une place essentielle. Nous avons pu voir que cette importance était, tout d'abord, liée à une utilité dramatique : le valet est celui qui donne la réplique au héros, il est en cela fondamental. Cependant, traditionnellement présenté comme couard et intéressé, ce personnage évolue, au 20^{ème} siècle, pour devenir un personnage actif, qui ne se contente plus de subir les agissements de son maître. On peut même, dans certains cas, parler d'un renversement des rapports de force, qui peut aller jusqu'à une prise de pouvoir du valet.

Une première fonction contribue à lui octroyer un rôle privilégié, au sein du scénario mythique : spectateur de premier plan des agissements de Don Juan, il est celui qui le juge et

¹ Ibid., p.72

surtout celui qui le connaît le mieux. Cette connaissance sans faille du personnage principal, qui lui permet d'anticiper ses réactions mais aussi, et surtout, d'en dresser le portrait, lui accorde une première forme de pouvoir. Dès la pièce de Molière, Sganarelle déclare fièrement à son maître, à la scène 2 de l'acte I :

« Eh ! Mon Dieu, je sais mon Don Juan sur le bout du doigt, et connais votre cœur pour le plus grand coureur du monde : il se plaît à se promener de liens en liens, et n'aime guère à demeurer en place. »¹

Dans ce cas, cette connaissance permet d'anticiper les agissements futurs de son maître et d'en aviser Gusman.

Cette idée selon laquelle le valet connaît tellement bien son maître qu'il peut prévoir ses réactions est omniprésente dans les œuvres de notre corpus mais elle peut revêtir un intérêt nouveau. Quelles sont alors les différentes fonctions de cette « science de Don Juan », dont croit disposer son serviteur ? Tout d'abord, le valet est capable d'anticiper les actions et les réactions de son maître. Ainsi, chez Pierre-Jean Rémy, Pédrille parvient à retrouver Don Juan, même lorsqu'il n'a aucune idée d'où il a pu aller, il le suit, pour ainsi dire, à la trace :

« Et toi, demanda-t-il pour faire diversion, comment m'as-tu retrouvé ?

Pédrille eut un geste éloquent : il montra Bérengère qui boutonnait sa chemise comme l'avait jadis fait Rosine dans la chambre d'un chenapan où elle s'était aventurée ;

- Il y a des odeurs que l'on peut suivre à la trace. »²

Le valet est, de même, capable de prévoir à l'avance les actions du héros et d'en informer les autres personnages. Par exemple, dans la pièce de Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, Mademoiselle Supo qui, comme nous le verrons plus loin, est un substitut original du personnage de valet, informe le Père Dubaton des habitudes de son maître Ornifle. Elle revendique l'expérience qu'elle a du personnage pour appuyer ses affirmations :

« LE PERE DUBATON : Bonjour, chère Mademoiselle Supo. Le Maître est-il visible ?

MADEMOISELLE SUPO, gênée : Une audience importante. Je ne peux pas le déranger tout de suite, mais il n'en a pas pour très longtemps.

LE PERE DUBATON : En êtes-vous bien sûre ? Il vaudrait peut-être mieux que je repasse, j'ai peu de temps.

MADEMOISELLE SUPO : J'ai l'expérience. Ce genre d'audience dépasse rarement vingt minutes. Une petite question à régler sur laquelle ils seront très vite d'accord.

LE PERE DUBATON : On n'entre pas tout de suite dans le vif du sujet. Il y a les politesses, les préambules. Vous êtes certaine que je ne ferais pas mieux de repasser ?

MADEMOISELLE SUPO : Le Maître a pour habitude de brusquer les préambules dans ce cas. »³

L'insistance du Père Dubaton, qui met en doute la certitude des informations fournies par

¹ Molière, *Don Juan*, p.29

² Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.35

³ Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.40-41

Mademoiselle Supo, conduit cette dernière à réaffirmer, à plusieurs reprises, l'expérience qu'elle a des pratiques de son maître, tout en utilisant des euphémismes pour ne pas désigner crûment la véritable affaire dont il est question. Le comique de langage n'est que renforcé par ce quiproquo, entre la secrétaire jalouse et le brave religieux.

Ces exemples illustrent une caractéristique fondamentale du caractère de Don Juan : sa prévisibilité. Le héros agit de façon répétitive, il est sans surprises, ce qui permet à son valet de prévoir ses agissements. Or ce trait de caractère est d'autant plus important qu'il s'accorde à l'essence même du mythe, qui se nourrit de la répétition. C'est cette idée de répétition que le valet est là pour appuyer et pour véhiculer auprès des autres personnages.

Ce côté répétitif et prévisible aide aussi, parfois, le valet à connaître les goûts de Don Juan et donc à mettre sur son chemin des conquêtes amoureuses, susceptibles de lui plaire. Ce rôle est dévolu, par exemple, à Leporello dans la pièce *Les scrupules de Sganarelle*. Le valet y est chargé d'un repérage dans la petite ville de Verrières, pour déceler les proies potentielles du séducteur. Leporello exploite, de cette manière, la connaissance qu'il a des goûts de son maître pour lui soutirer de l'argent, en échange des informations fournies :

« Eh, Monseigneur, ne vous fâchez pas, mais je ne me sens pas trop bien, ces temps-ci... Votre service n'a point été fort commode. Souvenez-vous de notre fuite à travers champs, parmi le cliquetis des pertuisanes et la fumée des torches. Tout cela m'a troublé la tête et j'ai un peu perdu la mémoire... Tenez, vous me demanderiez combien il y a de temps que vous ne m'avez payé mes gages, que je ne serais peut-être pas bien capable de vous répondre... Cependant il me semble qu'il me revient quelque chose qui pourrait vous intéresser... mais il faudrait m'aider un peu. »¹

Leporello, grâce à sa maîtrise de la psychologie donjuanesque et des goûts de ce dernier en matière de beauté féminine, parvient à inverser les rapports de force et à prendre le pouvoir sur son maître. C'est Don Juan qui est dominé dans cette conversation et le valet mène l'échange, pour obtenir ce qu'il souhaite, en contrepartie des informations à divulguer.

Cette connaissance quasi encyclopédique que le valet a de Don Juan est donc, tout d'abord, une possibilité d'inverser ou, du moins, de modérer le rapport de force entre les deux personnages. Pour le lecteur ou le spectateur, elle est, aussi, une source d'information précieuse sur le héros et en souligne le côté prévisible. Enfin, elle permet de mettre en valeur, justement, les éventuels écarts du personnage par rapport à ce que l'on attend de lui. En effet, lorsque, dans les réécritures modernes, Don Juan s'éloigne, de quelque manière que ce soit, de ses habitudes ou de ce que le scénario mythique exige de lui, le valet vient immédiatement le relever. Dans la pièce d'Henry de Montherlant, par exemple, Alcacer fait remarquer à Don

¹ Henri de Régner, *Les scrupules de Sganarelle*, p.23-24

Juan qu'il n'a pas agi de façon conforme à ses habitudes :

« Vous n'avez pas dit, selon votre habitude : « Qu'elle se donne, et je croirai en Dieu. »

DON JUAN : J'ai dit cela tant de fois ! Mais la femme se donnait, et je ne pouvais toujours pas croire en Dieu. (*Riant*) Dieu ! Jadis, la religion m'indignait. Maintenant, elle n'est plus pour moi que quelque chose de comique. »¹

On peut voir, dans ces deux répliques, que le valet est du côté de la permanence, de la tradition, tandis que le maître veut changer. Don Juan est désenchanté et lassé de répéter des propos qui tournent à vide, mais son valet est beaucoup plus conservateur et attend du héros qu'il reste, avant tout, fidèle à lui-même.

L'attitude de Sganarelle, dans *La nuit de Valognes*, d'Eric-Emmanuel Schmitt, illustre parfaitement cette idée. Dans cette pièce, d'anciennes victimes de Don Juan se réunissent pour faire le procès du séducteur. Mais elles se rendent compte que Don Juan a changé et déplorent vivement cette transformation du séducteur. Les répliques du valet, à la scène 3 de l'acte III, montrent bien, à la fois, qu'il est le personnage qui connaît le mieux le héros et que, lui aussi, est attaché à Don Juan tel qu'il est : il ne supporte pas l'idée qu'il puisse changer, même en bien.

« LA DUCHESSE : Le chef d'accusation est clair : vous avez trahi la traîtrise. J'appelle donc Sganarelle à témoigner devant nous. (*Sganarelle accourt*). Sganarelle, depuis quand Don Juan n'est-il plus Don Juan ?

SGANARELLE (*à Don Juan*) : Ne craignez rien, Monsieur, je vous défendrai bien ; moi j'ai confiance en vous : je sais que vous restez aussi mauvais qu'avant.

DON JUAN : Sganarelle !

SGANARELLE (*lyrique*) : Je sais toutes vos vilenies, je leur montrerai comme votre cœur est sale, je révélerai ce fumier qu'est votre âme. C'est simple : si Don Juan n'existait pas, j'aurais pu l'inventer. »²

Cet extrait souligne bien que le valet est fier d'être un « expert en Don Juan ». Sa dernière réplique, tout en reprenant, de façon comique, une expression toute faite, confère à Sganarelle une certaine autorité. Cependant, ses propos conservent une certaine ambiguïté et l'exclamation de Don Juan est délicate à interpréter : est-il touché du zèle de son valet ou prend-il ses affirmations comme des railleries ? En effet, il est difficile de démêler si Sganarelle veut vraiment défendre son maître en témoignant qu'il est bien identique à lui-même ou s'il profite de l'occasion pour en dresser un portrait charge ironique. Ainsi, faut-il accorder au « j'ai confiance en vous : je sais que vous restez aussi mauvais qu'avant » une valeur ironique ou faut-il croire en la bonne foi du valet ? Le dialogue entre Don Juan et Sganarelle à la scène 2 de l'acte II tendrait à pencher pour la seconde affirmation et à voir en

¹ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.75

² Eric-Emmanuel Schmitt, *La nuit de Valognes*, p.89

Sganarelle un serviteur dévoué, attaché à la réputation de son maître, aussi noire soit-elle. Don Juan est d'ailleurs le premier à reconnaître la complaisance de son valet à son égard :

« DON JUAN : Conscience droite ? Tu me fais rire, Sganarelle. Tu me parais singulièrement complaisant pour le mal que je fais. Non seulement tu ne le préviens pas mais, après t'en être repu, tu le consignes sur ton carnet...

SGANARELLE : Mon carnet ? Quel carnet ? Fouillez-moi, je n'ai pas de carnet.

DON JUAN : Ne nie pas, on m'en a parlé. Car tu en donnes des lectures. En procurant un tel écho à mes exploits, tu en as fait plus pour ma réputation que moi-même. Tu me sers, Sganarelle, davantage qu'un simple valet. Le nieras-tu ? »¹

Don Juan met l'accent sur deux points importants ici : il est le premier à reconnaître l'affection et le zèle de Sganarelle et, surtout, il lui accorde, de lui-même, un rôle majeur dans la construction du mythe. Le valet est donc loin d'être un personnage subalterne dans le scénario mythique et l'évocation du carnet nous oriente vers une autre fonction de la connaissance qu'il a de son maître : la fonction de mémoire. En effet, dans la plupart des réécritures du mythe, c'est le valet qui est responsable de la liste donjuanesque qu'on la retrouve sous forme de carnet ou sous des formes plus originales. Il est donc le personnage qui remplace la mémoire déficiente du héros et permet à ses exploits de passer à la postérité. Don Juan souligne ce rôle puisqu'il reconnaît qu'il doit surtout sa réputation à Sganarelle. En effet, héros de l'instant, souvent dénué de mémoire et de conscience à long terme, Don Juan a besoin du valet pour garder une trace de ses conquêtes fugitives et pour en parler. Cela explique la reconnaissance qu'il voue, dans cette pièce, à son serviteur dévoué et le ton détendu de leurs échanges.

Sganarelle affiche, en effet, chez Eric-Emmanuel Schmitt une totale liberté de discours et prend plaisir à discuter avec son maître. On est loin des échanges codifiés et remplis de crainte, cités précédemment : « J'ai donc raison. Décidément mon maître, il fait toujours bon discuter avec vous car ce n'est pas dans les cuisines ou les écuries que je peux dégoter des partenaires à ma hauteur. »² Sganarelle se montre exigeant, quant à la valeur intellectuelle des gens qu'il fréquente, il l'est tout autant, d'ailleurs, avec Don Juan, à qui il reproche de ne plus être conforme à ce qu'il attend de lui : « Allons, Monsieur, ne jouez pas la comédie, vous savez très bien que depuis plusieurs mois, Don Juan n'est plus Don Juan. »³ Cette phrase est intéressante car elle éclaire encore davantage le plaidoyer de Sganarelle lors du procès de son maître. En effet, elle montre que Sganarelle n'est pas dupe et qu'il a bien vu la transformation de Don Juan mais il ne veut pas l'admettre devant les autres personnages, afin de ne pas trahir

¹ Ibid., p.57-58

² Ibid., p.58

³ Ibid., p.60

son maître. Pourtant il est le premier à déplorer cette transformation et à l'en blâmer et c'est à Don Juan de se justifier devant lui, ce qui traduit une inversion totale du rapport maître/ valet :

« SGANARELLE : Erreur, Monsieur, erreur ! Vous avez fait croire que vous les possédiez quand il n'en était rien. Je suis un historien sérieux, moi, je me renseigne. Vous n'êtes pas venu à bout de ces dames, et cela, non pas parce qu'elles vous résistèrent (au contraire, vous ne choisîtes jamais proies plus faciles) mais parce que vous vous êtes dérobé au dernier moment, oui, parfaitement, dérobé. Il y en a même une qui s'en est plainte à moi. Elles sont toutes persuadées d'être fort laides et de sentir mauvais, les pauvres créatures. C'est le monde à l'envers.

DON JUAN : Mais...

SGANARELLE : Alors je pose la question que vous aimez tant vous-même, mon maître : pourquoi ? Pourquoi fuir ? Et pourquoi faire semblant de continuer comme avant ? Pourquoi faire croire ce qui n'est plus ? Don Juan donnant le change à son valet, on aura vraiment tout vu ! »¹

La brièveté de la réplique de Don Juan illustre bien cette inversion de la domination dans le discours : Don Juan est interrompu par Sganarelle, il ne parvient plus à contrer ses arguments et c'est au valet d'interroger le maître, de le pousser dans ses retranchements, en reprenant, qui plus est, ses habitudes de langage : « je pose la question que vous aimez tant ». La fin de l'extrait justifie l'attitude de Sganarelle lors du procès : il peut défendre son maître devant les autres mais, devant lui, Don Juan doit se montrer tel qu'il est.

Cela confirme bien l'idée que nul mieux que le valet ne peut connaître et comprendre le héros. Sganarelle apparaît donc comme un chroniqueur des exploits de son maître, un « historien », pour reprendre son terme. Il applique une méthode scientifique et c'est à lui que viennent s'adresser les autres pour toute question au sujet de Don Juan : il fait des lectures du carnet et les femmes délaissées par le séducteur viennent s'en plaindre à lui, comme s'il était, en quelque sorte, garant de la conformité du héros à sa réputation. Sganarelle dispose, par conséquent, dans cette pièce d'un réel pouvoir. La dernière phrase de la pièce reprend l'intertextualité moliéresque mais en l'inversant totalement : « Mes gages, Madame, mes gages... Il me les a donnés ! »² Cette dernière réplique du valet est ambiguë : Sganarelle a obtenu son argent, on pourrait donc y lire un cri de joie, mais son attachement à l'image de Don Juan, telle qu'il a contribué à la construire, nous permet de voir peut-être aussi un regret, une lamentation...

Dans *La nuit de Valognes*, le personnage de Sganarelle gagne de l'importance et son dévouement est manifeste tout au long de la pièce. D'autres réécritures du mythe, au 20^{ème} siècle, s'attachent à mettre en valeur et à approfondir cette question du dévouement du valet à son maître. Mais force est de constater que cet attachement ne va jamais sans une certaine

¹ Ibid., p.61

² Ibid., p.112

ambiguïté et qu'il devient aussi, parfois, un moyen, pour le valet, d'acquérir un certain pouvoir.

La pièce *Monsieur Jean*, de Roger Vailland, présente un personnage fortement ambivalent : Leporella. Epouse du séducteur, celle-ci a aussi sa place parmi les figures de serviteur, que ce soit par son nom, féminisation de Leporello, que par la fonction qu'elle occupe auprès du personnage principal. En effet, comme le souligne un des personnages féminins de la pièce, Hélène, Leporella s'est faite la « pourvoyeuse des plaisirs »¹ de son mari. Roger Vailland favorise d'ailleurs cette confusion entre le rôle de l'épouse et celui du valet, en reprenant l'intertextualité du mythe :

« Ce n'est peut-être déjà plus la standardiste. (*Chantant l'air du Don Juan de Mozart.*) Belle fille, regardez cette liste de conquêtes que fit mon bon maître, catalogue dressé par moi-même ! Je vous prie, lisez avec moi (*bis*).

Italie, voyez, six cent trente ! Allemagne, deux cent trente et une ; cent pour la France et soixante en Turquie ! Mais dans ce bureau, dans ce bureau, déjà mille et trois, mille et trois... »²

La substitution de l'Espagne par « ce bureau » contribue à ancrer le discours dans le contexte de la pièce et à favoriser l'assimilation entre le Leporello de Mozart et ce personnage de Leporella.

Cependant, le rôle de cette dernière auprès de celui qui est, à la fois, son mari et son maître est original puisqu'elle ne s'occupe que d'un seul aspect de l'existence du héros : ses plaisirs. Elle remplit cette fonction avec un dévouement sans limite, cherchant à soustraire le héros à l'ennui et à lui procurer tous les agréments nécessaires :

« C'est tellement simple que je vois venir avec épouvante le moment où gagner de l'argent et trousseur des femmes l'ennuiera également.

Que trouverai-je alors ? On arrive vite au bout de ce qu'on peut inventer pour distraire un homme. »³

Elle sert aussi d'intermédiaire dans tous les rapports entre Monsieur Jean et les femmes qu'elle lui envoie. Il arrive d'ailleurs au héros de passer par elle, au lieu de s'adresser directement aux femmes qu'il a devant lui : « Leporella, mon cœur... Explique à cette enfant... »⁴, « Leporella, mon cœur, demande-lui, je t'en prie, de rire comme tout à l'heure. »⁵ L'utilisation du mode impératif montre bien que Leporella est aux ordres de Monsieur Jean mais l'emploi, tel un leitmotiv, de l'hypocoristique « mon cœur », adjoint au nom de son

¹ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.15

² Ibid., p.37

³ Ibid., p.38

⁴ Ibid., p.41

⁵ Ibid., p.46

épouse, vient adoucir ce rapport d'autorité.

Leporella apparaît donc comme un personnage ambivalent, à mi chemin entre l'épouse et la servante. Il convient de se demander si, au bout du compte, cette posture d'entremetteuse n'est pas un moyen, pour la femme du séducteur, de garder un certain pouvoir, un contrôle sur son mari. En effet, dans de nombreuses versions du mythe, l'épouse de Don Juan est bafouée, trompée, fuie... En adoptant volontairement ce rôle de servante dévouée et en oubliant toute jalousie, Leporella garde, finalement, l'affection de son mari et une mainmise sur ses adultères. Là encore on a bien un renversement de situation : le dévouement de la servante confère plus de pouvoir que le rang d'épouse puisqu'il permet de tisser de nouveaux liens avec un héros sur lequel les nœuds du mariage n'ont aucune prise. Hélène ne s'y trompe pas et le reproche explicitement à Leporella :

« Tout le monde sait que vous n'étiez pas seulement une épouse complaisante. Vous vous étiez même faite la pourvoyeuse des plaisirs de votre mari. Pendant des années, vous avez recruté pour lui des ouvrières, des dactylos, des petites bourgeoises et même des professionnelles de l'amour. Evidemment, ce n'étaient pas des rivales. Vous ajoutiez, au contraire, m'a-t-on expliqué, un nouveau lien, celui de la complicité, à tous ceux que vous avez noués autour de Monsieur Jean. »¹

Cette réplique présente bien Leporella comme un personnage actif et son dévouement comme un choix volontaire : la forme réfléchie dans « vous vous étiez faite » insiste sur cette idée que c'est l'épouse qui a choisi de jouer un rôle actif dans les infidélités conjugales de son mari, au lieu de se contenter de les subir. Mais ce dévouement est, une fois de plus, ambigu puisqu'il n'est pas du tout gratuit : en agissant de la sorte, l'épouse continue à avoir le contrôle et enferme son époux, alors même qu'elle lui donne l'illusion de la complaisance et de la liberté. Le recrutement des maîtresses du héros est donc un moyen d'éviter les rivales qui pourraient présenter de vrais dangers.

Monsieur Jean met ainsi en scène un type de valet original et complexe. Cette évolution du rôle de valet vers un personnage plus construit et de plus en plus puissant au sein du scénario mythique se retrouve aussi dans les réécritures romanesques. Le *Don Juan* de Roger Fairrelle, par exemple, développe considérablement la psychologie du valet de Don Juan : Leporello. Celui-ci fait preuve, également, d'un dévouement sans faille pour le héros, au point même d'en faire plus que ne le demande son maître et de sortir des attributions de son rôle. En effet, Leporello intervient dans certaines aventures amoureuses de Don Juan, contre l'avis de ce dernier. Ces interventions, qui ont pour but de faciliter les conquêtes amoureuses de son maître, ont aussi pour effet de soustraire le valet à son statut de personnage secondaire et de

¹ Ibid., p.15

lui conférer une place plus grande dans l'intrigue. De plus, ses interventions échappent parfois au contrôle du héros, au point de l'inquiéter. Le valet apparaît donc ici comme un personnage doté d'un total libre arbitre et dénué de scrupules. On est bien loin du Sganarelle de Molière, lâche et qui tremble de peur à l'idée de risquer l'Enfer aux côtés d'un si mauvais maître : chez Roger Faïrelle, c'est plutôt Don Juan qui est parfois pris d'effroi devant les expédients de son valet. Ses agissements sont d'autant plus inquiétants qu'ils échappent au contrôle de Don Juan, comme, par exemple, dans le cas du duel avec Don Emilio del Castro. Leporello semble, dans cet épisode, tenir tous les fils de l'intrigue et manipuler Don Juan, telle une marionnette. C'est lui qui amorce la querelle, grâce à une rumeur qu'il répand, puis il s'assure que l'issue du combat soit favorable à son maître en droguant son adversaire pour le rendre inoffensif, enfin il arrange un piège pour regrouper dans un endroit isolé et clos Don Juan et Dona del Castro, permettant ainsi à son maître d'arriver à ses fins. Les qualificatifs employés par Don Juan pour décrire l'attitude de son valet, tout au long de cet épisode, soulignent le côté inquiétant de ce personnage : « Tu es diabolique ! Mais je te défends de l'être sans ma permission »¹, « Ce qui s'était passé était maintenant fort clair, et Don Juan admira avec quel machiavélisme Leporello avait réussi son coup. »²

De plus, rien ne peut arrêter le valet : en dépit des interdictions de son maître, il poursuit son stratagème, pour lui faciliter la victoire. Leporello est donc un serviteur dévoué mais inquiétant car il échappe à tout contrôle et ne connaît aucune limite : « Moi je ne respecte rien du tout. C'est d'ailleurs pourquoi je suis un laquais si précieux ! »³ Cette déclaration fait du valet un personnage effrayant et redoutable, très éloigné de la tradition donjuanesque.

En effet, Otto Rank remarque :

« Ce qui caractérise le sujet de Don Juan et le rend presque unique en son genre, c'est le fait que, à l'encontre du héros antique, il ne rencontre pas le principe mauvais au-dehors, par exemple sous la forme d'un monstre, mais bien en lui-même. Le principe mauvais s'incarne dans Don Juan. Nous pouvons même dire que Don Juan est une personnification du diable. »⁴

Leporello est, au contraire, celui qui « représente aussi la critique de ses actions et la peur de leurs conséquences, (...) la conscience du héros. »⁵

En faisant de Leporello une incarnation du diable et l'âme damnée du héros, capable d'encore plus de noirceur que lui, et qui parvient même à le choquer par certaines de ses

¹ Roger Faïrelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.245

² Ibid., p.253

³ Ibid., p.246

⁴ Otto Rank, *Don Juan et Le Double*, p.159

⁵ Ibid., p.159

actions, Roger Fairelle propose bien une inversion de cette complémentarité entre maître et valet. Leporello n'est plus la conscience de Don Juan, mais plutôt son double dénué de scrupules et de principes, l'incarnation de la part la plus sombre de son être.

Cette évolution contribue aussi à le lier de façon plus étroite à Don Juan qui, lui aussi, passe pour un homme qui ne respecte rien. C'est d'ailleurs cette réputation qui attire Leporello à son service :

« Là-bas on parle encore de vous comme du diable en personne. Ah ! senor, quelle aubaine ! Que je suis donc aise de vous avoir rencontré. Et soyez tranquille, je ne vous embêterai pas pour mes gages. Si même il vous arrive d'être dans le besoin, nous aviserons ensemble aux moyens d'y remédier. »¹

La comparaison entre Don Juan et le diable rapproche le maître du valet, qualifié lui-même de diabolique, comme nous l'avons vu précédemment. De plus, il est intéressant de voir qu'ici c'est le valet qui entre de plein gré au service du héros. Il devient donc un personnage actif. Enfin, l'évocation des gages est en totale opposition avec les versions classiques du mythe, notamment celle de Molière, à la fin de laquelle elle fait écho : au lieu de courir après ses gages, le valet fait passer la question pécuniaire comme tout à fait secondaire. Le dévouement de Leporello semble donc gratuit et désintéressé, ce qui est une rupture par rapport aux attentes.

Mais cette gratuité n'est qu'apparente et Leporello recherche, au service de Don Juan, d'autres compensations, qui remplacent le gain matériel. En effet, en servant le séducteur, il parvient à vivre, à travers lui, ses aventures, et c'est justement pour cela qu'il prend plaisir à intervenir dans leur déroulement et à en être, parfois, un acteur caché :

« Quand je vous ai rencontré, reprit celui-ci, j'ai été tellement frappé de vous voir exactement tel que j'avais été, que j'ai eu aussitôt le désir de vous aider de mon mieux à faire et à être ce que je ne pouvais plus être. Il m'a semblé, depuis, que vos succès étaient aussi un peu les miens. Vous parliez tout à l'heure d'attachement. L'attachement, je ne sais pas ce que c'est. Ma devise a toujours été : « Moi d'abord ! ». Mais avec vous ce n'est pas comme avec le reste du monde. Vous me plaisez, Don Juan. Vous êtes un homme à mon goût.

- Toi aussi, Leporello, tu me plais. Je te l'ai déjà dit. Et je voudrais que tu ne sois pas trop malheureux, malgré...

- Oh ! je ne suis pas trop malheureux. Surtout que je suis avec vous et que nous vivons perpétuellement sous pression. J'ai adoré les femmes... Ou plutôt j'ai adoré mon plaisir. Comme vous. Des femmes, je continue à en avoir... Oh ! pas les mêmes que vous... Mais enfin...

- Bah ! fit Don Juan, toutes les femmes se ressemblent ! »²

La ressemblance entre Don Juan et Leporello, tel qu'il était avant d'être défiguré, favorise l'identification du valet à son maître et lui permet de vivre, par procuration, l'existence qui lui

¹ Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.226

² Ibid., p.306

est désormais inaccessible. En servant ce maître dans lequel il ne se reconnaît que trop, Leporello peut donc concilier la notion de dévouement avec sa devise égoïste « Moi d'abord », qui est aussi, dans le roman, la devise des Mañara. Le couple maître/ valet devient ici un couple choisi, né d'un attachement et d'une attirance réciproques, ce qui est une innovation dans le scénario mythique. Don Juan s'attache à atténuer les distances entre son serviteur et lui : en déclarant que toutes les femmes se ressemblent, il annule la différence que Leporello fait entre ses propres conquêtes amoureuses et celles du héros.

Don Juan va d'ailleurs faire en sorte que, au moins une fois dans sa vie, Leporello puisse partager les mêmes femmes que lui, achevant d'abolir les distances qui les séparent. Lors de leur séjour à Venise, il insiste pour que Leporello se déguise d'une façon strictement identique à la sienne, afin de lui donner l'opportunité de mener, l'espace d'un soir, la même vie que lui : « C'était une idée de Don Juan. Il avait voulu que, pour une fois, et à la faveur du Carnaval, son frère Leporello se mêlât tout à fait, sous le couvert d'un masque, à cette vie brillante et facile... »¹ Par ce geste, Don Juan témoigne à son valet, qui est aussi son frère, sa reconnaissance pour son dévouement et son attachement. Le couple Don Juan/ Leporello est donc beaucoup plus complexe que le couple traditionnel du maître et du valet et les liens qui unissent les deux hommes ne sont plus des liens hiérarchiques mais des liens affectifs et fraternels.

Ainsi, tout comme Leporella, chez Roger Vailland, qui est d'autant plus dévouée à favoriser les plaisirs de Monsieur Jean qu'elle a, elle-même, choisi ce rôle, la fidélité de Leporello à Don Juan est inébranlable, justement parce que c'est lui qui a décidé de mettre sa vie à son service. La hiérarchie sociale de l'Ancien Régime et de la société de classe fait place à de nouveaux types de relations où le charisme du héros, son mode de vie fascinant, ses qualités personnelles... lui attirent des serviteurs plus dévoués et liés à lui de façon beaucoup plus intime. Il est d'ailleurs important de souligner que ces nouveaux personnages de serviteurs cumulent souvent les statuts : Leporella est à la fois servante dévouée et épouse, Leporello est, non seulement, le valet mais aussi le frère jumeau, séparé de Don Juan au berceau, et Alcacer, sur lequel nous allons nous arrêter maintenant, est aussi le fils naturel du héros. Il semblerait donc qu'au 20^{ème} siècle le dévouement du valet cherche à se justifier par d'autres liens, plus étroits et plus variés, que la simple question des conditions sociales. Cela complexifie et enrichit la relation qui unit Don Juan au personnage qui l'accompagne. Dès lors, le rôle type du valet s'éloigne des codifications et des stéréotypes. Il perd, par exemple,

¹ Ibid., p.406

la dimension foncièrement comique que lui attribuait Georges Forestier :

« Tout aussi importante est la fonction du valet sur le plan de la représentation, c'est-à-dire le plan des effets comiques produits sur le spectateur : c'est lui qui porte tout le poids du comique, le maître n'étant au mieux doté que d'un comique d'étourderie, plus souvent générateur de sourire que de rire. »¹

La pièce d'Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, illustre bien cette évolution. En effet, Don Juan y assume davantage de ridicules que son valet. Par exemple, c'est lui, et non Alcacer qui est l'objet du comique de gestes. Au contraire, le valet l'avertit qu'il devrait changer de place, avant que l'on ne vide les pots de chambre par la fenêtre, mais Don Juan ne veut rien entendre, ce qui lui vaut d'être aspergé à plusieurs reprises : « Quand on va vider par la fenêtre les pots de chambre et les baquets, ce qui ne saurait tarder, vu l'heure, il faudra bien que vous bougiez. »² Or, le recours au bas corporel et à un comique trivial est l'exemple même des procédés réservés, d'habitude, au valet et visant à déclencher le rire à ses dépens. Il est donc significatif que ce genre de comique soit, désormais, transféré au maître, et héros, de la pièce. Le comique de répétition est aussi reporté sur Don Juan, avec la manie du claquement de dent, qu'Alcacer lui reproche à plusieurs reprises. Les ridicules sont donc transférés, dans cette pièce, du valet vers le maître, ce qui est une inversion des attentes.

Par ailleurs, chez Montherlant, comme dans les œuvres précédemment citées, on peut noter qu'Alcacer a librement choisi de mettre sa vie au service de Don Juan. C'est le héros lui-même qui revient sur ce dévouement librement consenti, dont il fait l'éloge :

« Toi cependant, le plus malin d'entre eux, tu as compris que ta destinée n'était ni la Cour, ni l'Eglise, ni l'armée, ni le mariage putride et stupide. Tu as ta guerre, qui est la mienne. Tu es resté auprès de ton vieux père pour contribuer à son bonheur, en rabattant vers lui une multitude de femmes, qui s'ajoutent à celles qu'il lève lui-même, et en les lui mettant en place comme le torero met en place le taureau pour son matador : on n'est pas trop de deux dans les travaux forcés de la galanterie. C'est d'ailleurs, mon cher complice (et y'a-t-il un plus beau nom que celui de complice ?), c'est d'ailleurs depuis que tu me sers ainsi- depuis onze ans- que je ressens pour toi l'amour paternel, qui, je l'avoue, me titillait assez peu auparavant. »³

La révélation du lien filial qui unit Don Juan et Alcacer confère une nouvelle dimension au dévouement de ce dernier pour son maître. Don Juan insiste, en effet, sur le fait que son fils le sert par choix : Alcacer est sujet des verbes d'action (« tu as compris », « tu es resté », « tu me sers »...). Au dévouement du valet répond l'amour du maître et il est intéressant de souligner que Don Juan présente l'amour paternel comme une conséquence du dévouement de son fils

¹ Georges Forestier, article « valet/servante », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre français*, dir. Michel Corvin, vol.2, p.1685-1686

² Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.19

³ Ibid., p.120-121

et des services que ce dernier lui rend dans ses conquêtes amoureuses. Le sentiment de paternité n'est donc pas naturel chez le héros, il doit être gagné et mérité par Alcacer. Ce lien filial qui unit les deux personnages n'est d'ailleurs révélé au spectateur que tardivement dans la pièce, ce qui a pour effet de présenter d'abord, et avant tout, Alcacer comme le valet, plutôt que comme le fils du héros. La filiation est donc secondaire entre eux et sa révélation tardive permet de jouer avec les attentes du spectateur.

Au contraire, Don Juan insiste sur le motif du combat à mener, de la guerre que partagent les deux hommes et qui les rend « complices ». Ce terme de complices est appuyé par Don Juan, ce qui lui confère une importance particulière. Or l'idée de complicité résume bien les rapports entre le héros et Alcacer, tout au long de la pièce, et induit une certaine égalité entre eux, qui vient bouleverser le schéma des personnages, tel qu'on l'attend dans le mythe.

La métaphore filée de la corrida, quant à elle, idéalise l'entreprise du séducteur vieillissant et embellit le rôle d'Alcacer en faisant de lui un matador, alors qu'il n'est qu'un simple entremetteur. Cette description poétique de la quête du héros produit un effet de décalage burlesque par rapport aux scènes qui précèdent, beaucoup plus triviales et loin de cette image héroïque. Cette dimension burlesque est d'ailleurs suggérée au sein même de la tirade de Don Juan, à travers des ruptures dans les registres de langage employés : vocabulaire familier dans « en rabattant une multitude de femmes qui s'ajoute à celles qu'il lève lui-même » qui fait contrepoint au vocabulaire courtois, par exemple, dans la métaphore « les travaux forcés de la galanterie ». Tous ces effets de décalages incitent à se demander si cet élan de tendresse paternelle, qui donne une image touchante et embellie de la relation unissant Don Juan à Alcacer, est réellement sincère ou s'il faut y voir une volonté parodique de la part de l'auteur.

Alcacer y répond cependant en réitérant l'affirmation de sa fidélité et de son dévouement : « Je ne vous quitterai jamais, mon père, car je vous dois trop. »¹ Cette phrase est intéressante car elle suggère une réciprocité entre le héros et son dévoué serviteur. En effet, si Alcacer sert Don Juan avec un tel dévouement c'est aussi, et surtout, parce qu'il y trouve son compte. Tout comme dans les œuvres précédemment évoquées, on remarque donc que la relation maître/valet, si on peut encore le nommer ainsi, est désormais placée sous le signe du don réciproque, de l'intérêt mutuel, ce qui permet davantage d'égalité et des rapports humains plus riches et plus sincères. Ainsi, Alcacer apprend, aux côtés de son père, à séduire les femmes et il fait des conquêtes pour son propre compte, tout en s'employant à aider Don Juan dans ses entreprises :

¹ Ibid., p.121

« Tandis que j'écoutais, une femme de belle mine m'a croisé, avec une de ces façons de marcher qui vous prennent à la gorge, et s'est arrangée pour me donner, en s'éventant, un petit coup de son éventail. J'ai remarqué ce côté fauve de sa nuque, confus, avec des poils qui n'osent pas dire leur nom. Ensuite, elle s'est retournée...*Don Juan bâille. Alcacer s'arrête court.*

DON JUAN : Malgré ta conquête, tu as quand même entendu les répliques de Linda ? Qu'en penses-tu ? Je n'ai pas envie d'elle, mais la pensée que je ne l'ai pas me picote, et, en la prenant, je ne chercherais à faire passer que ce picotis. (*Alcacer bâille*) ».¹

On voit ici qu'Alcacer s'emploie, lui aussi, à séduire les femmes. Mais le récit de cette aventure du valet, teinté de parodie, rappelle les conquêtes de Don Juan lui-même, dans la pièce, qui sont, elles aussi, des échecs déguisés ou des espoirs non concrétisés. Le fils suit bien l'exemple du père mais c'est un exemple d'échec. La répétition des bâillements produit un effet comique, en soulignant que, tel père, tel fils, les deux personnages sont de piètres séducteurs, qui n'ont rien de bien passionnant à raconter. Alcacer apparaît donc comme un miroir de Don Juan, il vient renforcer le côté parodique du séducteur dans la pièce. Maître et apprenti sont ainsi soumis au même traitement comique, du moins en ce qui concerne leurs conquêtes amoureuses. Là encore l'idée de réciprocité et d'égalité domine. On peut dire qu'Henry de Montherlant loge tous les personnages à la même enseigne : aucun n'échappe au regard parodique qu'il porte sur le mythe.

Les quelques exemples développés ci-dessus nous ont permis de constater l'enrichissement et la diversification des relations entre Don Juan et ses comparses. Les valets n'en sont plus vraiment, ils deviennent des personnages à part entière, dotés d'une véritable psychologie. Par ailleurs, leur dévouement n'est plus subi : il est librement consenti, leur apporte des satisfactions et leur confère un rôle à part entière dans l'intrigue. On peut donc dire que les réécritures contemporaines du mythe sont marquées par cette influence grandissante des personnages de valets.

Une de ces œuvres va même pousser cette tendance à l'extrême, en plaçant le valet au centre de l'intrigue et en faisant de lui le personnage éponyme, à la place de Don Juan. En effet, *Les scrupules de Sganarelle*, d'Henry de Régnier, indiquent, dès leur titre, ce transfert d'intérêt du maître vers le valet. Il importe de voir ce qu'il en est réellement : peut-on vraiment considérer Sganarelle comme le personnage principal de la pièce ou se contente-t-il d'en être le personnage éponyme ? Quels bouleversements ce décentrement de l'intérêt entraîne-t-il au niveau du scénario mythique ?

Si nous nous attardons, un instant, sur le titre choisi par l'auteur, nous pouvons remarquer

¹ Ibid., p.58

que le mot « scrupules » est intéressant car il met l'accent sur la dimension psychologique de l'intrigue et l'état moral du valet. En effet, ce terme induit que deux instances entrent en conflit chez Sganarelle : certaines valeurs, dans lesquelles il croit, et son sens du devoir, qui lui impose d'agir à l'encontre de celles-ci. Le personnage se retrouve pris en étau, contraint de faire un choix. Nous sommes exactement dans le cas du dilemme qui déchire les héros tragiques. Or, la transposition de ce dilemme tragique à un héros de comédie et, qui plus est, à un valet de comédie, est tout à fait originale. Sganarelle est donc valorisé dès le titre de la pièce, comme un personnage qui obéit à des valeurs morales et qui est capable de penser et d'agir par lui-même, sans quoi il ne pourrait avoir de scrupules. Cette valorisation du personnage est d'autant plus évidente qu'Henri de Régnier a choisi, comme nous l'avons déjà remarqué, de doubler le nombre des valets de Don Juan. Aux côtés de Sganarelle se trouve ainsi Leporello qui, lui, assume tous les aspects négatifs du rôle. Cette dissociation permet donc de conférer à Sganarelle uniquement les qualités et de mieux souligner, en opposition à son rival, sa vertu. Pierre Brunel confirme cette idée : « Régnier a cru devoir pratiquer ce dédoublement pour blanchir l'un et noircir l'autre. Ils se détestent d'ailleurs féroce-ment. »¹

Sganarelle devient donc un personnage doté d'une véritable psychologie, contrairement à Leporello, qui est peu développé et dont le portrait est surtout brossé par les autres personnages, et, en particulier, par Sganarelle². Sa longue tirade présente l'intérêt de dresser un portrait négatif du valet et de définir en creux Sganarelle lui-même, qui est, justement, tout le contraire :

« Il n'est pas que gourmand, infidèle, perfide, sanguinaire, prompt à jouer du lacet et du couteau, expert en stratagèmes et en ruses de toutes sortes, habile à se grimer et à se composer toutes les figures,- il est... Mais à quoi sert de vous avertir, puisque vous avez sur ce forban un parti-pris à ne rien entendre ? »³

L'accumulation d'adjectifs péjoratifs, associée à la tournure restrictive et à l'interruption brusque de la phrase par la question rhétorique, fonctionne comme une prétérition qui nous laisse supposer à quel point Leporello est encore plus noir que ce portrait. Il fait d'ailleurs très mauvaise impression à tous ceux qui le croisent puisqu'Anselme poursuit cette peinture négative dans la suite de la pièce :

« N'est-ce point plutôt tout à l'heure que tu as reçu ce horion en te gormant avec ce drôle qui porte une cape bariolée et dont le visage ne me revient pas ? (...) Qui était donc ce malappris qui se colletait avec toi ? Il m'a semblé un de ces valets maures, comme il est de mode, paraît-il, d'en faire monter derrière les carrosses. Seriez-vous au même maître ? Je ne t'en fais pas mon

¹ Pierre Brunel, article « Régnier », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.773-774

² Henri de Régnier, *Les scrupules de Sganarelle*, p.17-18

³ *Ibid.*, p.17

compliment. »¹

On voit ici que le mauvais aspect de Leporello nuit à ceux qui l'approchent et notamment à Don Juan. On a donc l'impression que le maître est jugé sur l'apparence de son valet : « dis-moi, Sganarelle, comment ton maître, avec son mérite, se peut-il accommoder d'un valet pareil à celui avec qui tu te gourmais tout à l'heure ? »²

Inversement, Sganarelle est, d'emblée, considéré de façon nettement plus méliorative et, contrairement à Leporello qui est condamné sur sa mine, il est valorisé, non pour son aspect mais pour ses qualités morales. Ce sont sur celles-ci qu'insiste Géronte quand il retrouve son ancien valet après une longue séparation :

« Il y a chez ces gens du commun des délicatesses qui les mettent parfois au dessus de leur condition et qui auraient de quoi toucher les cœurs les plus endurcis. (...) N'y a-t-il pas certaines circonstances qui rapprochent les gens les uns des autres et qui effacent ce qui sépare les conditions ? Et n'avez-vous pas remarqué aussi que certains hommes ont le pouvoir d'inspirer aux autres un attachement particulier ? »³

Ces deux phrases sont intéressantes car elles montrent que Sganarelle s'élève au dessus de son rang de valet par sa fidélité et ses qualités morales. Elles peuvent aussi s'appliquer à la pièce dans son ensemble puisque Sganarelle, en devenant personnage éponyme de la pièce, abolit les conditions sociales et éclipse Don Juan, qui devrait être, conformément aux attentes, le personnage principal.

Ce sont donc les qualités morales de Sganarelle qui sont mises en avant, ce qui lui donne une réelle profondeur psychologique. Elles lui permettent aussi d'obtenir beaucoup plus de crédit, auprès des autres personnages, que Leporello. En effet, nous avons vu que l'apparence de ce dernier nuit à Don Juan tandis que les recommandations de Sganarelle ont exactement l'effet inverse et redonnent du crédit à son maître :

« Il a fait vœu de ne parler à âme qui vive avant d'avoir accompli certain pèlerinage à la Vierge. C'est même pour cela que nous sommes en chemin.
GERONTE : Ah ! le brave homme, et voilà, Anselme, qui vous doit plaire. »⁴

On voit ici que Sganarelle fait preuve d'une grande finesse pour défendre son maître.

Cette épaisseur psychologique du valet est accentuée par le fait qu'il fait part lui-même, à de nombreuses reprises, de ses états d'âme. Tout d'abord, il est doté d'un passé, dont il est nostalgique. Ceci est une réelle originalité puisque, dans la plupart des versions du mythe, le

¹ Ibid., p.93

² Ibid., p.97

³ Ibid., p.92

⁴ Ibid., p.97

valet n'a pas réellement de passé. Il est au service de Don Juan et cela suffit à sa définition. Au contraire, ici, Sganarelle éprouve le besoin de s'épancher sur son existence antérieure et il reproche même, à son maître, de ne jamais s'en être soucié. Cette sensibilité renforce le portrait moral de Sganarelle, qui apparaît comme quelqu'un de fragile, qui souffre de l'indifférence des puissants envers ceux qui les servent :

« Eh, vous n'en seriez pas étonné si vous m'aviez jamais interrogé sur mon existence, mais cela vous importe bien ? S'enquiert-on d'un valet ? Que lui demande-t-on, sinon d'être ponctuel, empressé et robuste ? Le reste n'est rien à son maître. Qu'il soit heureux, triste ou gai, c'est à son choix ! A plus forte raison ne s'occupe-t-on pas des menus détails de son passé ! »¹

Le valet affiche ici une certaine susceptibilité et un désir d'exister en tant que personne à part entière, aux yeux de son maître. C'est cette susceptibilité qui le pousse à regretter son ancien maître Géronte et à vouloir retourner au service de celui-ci.

La décision de quitter le service de Don Juan est exposée par Sganarelle de façon claire et argumentée. De tels propos dans la bouche d'un valet sont tout à fait surprenants, en ce qu'ils mettent en avant le libre arbitre de ce dernier, ainsi qu'une assurance et une lucidité qui sont, la plupart du temps, exclues chez ce type de personnages :

« Ne plaisantez pas, Monsieur, et écoutez-moi plutôt. Je ne prétends pas vous sermonner et vous reprendre, et ce que je pourrais vous dire ne prévaudrait pas contre votre endurcissement, mais, permettez-moi, à moi, de cesser cette vie que j'ai menée trop longtemps et pour laquelle je ne me sens point fait. Je suis las d'être le témoin et comme le complice de vos désordres. Laissez-moi profiter d'une occasion qui se présente à rentrer dans une voie meilleure que celle où je n'ai plus guère le cœur de persévérer à vos côtés. Monsieur Géronte, mon ancien maître, m'offre de me reprendre à son service. J'ai fait de mon mieux au vôtre, il me tarde de goûter un repos bien gagné et de tâcher, loin de vous, Monsieur, à redevenir un honnête homme. »²

Le ton de Sganarelle est assuré et catégorique, il recourt à des procédés pour capter l'attention de son maître et asseoir son discours : emploi de l'impératif, formules respectueuses mais qui ne nuisent pas à la fermeté des propos. Les arguments avancés sont, aux aussi, intéressants car ils soulignent que le maître et le valet forment un couple unis par des liens étroits et que le serviteur ne peut se dédouaner totalement des actions de son maître car il partage son existence et ses péchés : le terme « complice » appuie sur cette nécessaire contribution du valet aux désordres de son maître. De même, le souhait d'une « voie meilleure » implique de se séparer de Don Juan. Pourtant, derrière les formules de déférence et l'affirmation qu'il ne s'agit pas d'un sermon, Sganarelle n'en parvient pas moins à faire des critiques sévères à son maître : « votre endurcissement », terme qui évoque le crime « d'endurcissement au péché »,

¹ Ibid., p.52-53

² Ibid., p.138-139

à l'origine, dans bien des versions du mythe, de la damnation du séducteur, « vos désordres »... L'idéal d'amendement, auquel aspire le valet et qu'il expose ici, est aussi un moyen de critiquer, par opposition, l'influence négative de Don Juan : il est significatif que le terme « honnête homme » est associé à la locution prépositionnelle « loin de vous ».

Ce désir de changement de maître est original dans le corpus des réécritures donjuanesques : s'il arrive, chez d'autres auteurs, que le valet se lamente et en vienne à souhaiter d'être libéré du service de Don Juan, une telle argumentation face au maître reste une exception. Sganarelle apparaît donc ici comme un valet vieillissant, qui aspire à la tranquillité et ne s'accommode plus du mode de vie de Don Juan :

« C'est que vous êtes jeune, Monsieur, et que je commence à devenir vieux. Tenez, ce matin, devant l'église, il m'a semblé entendre une voix qui me disait : Sganarelle, Sganarelle, il est temps de t'amender. Change de vie, mon garçon, change de vie. »¹

L'approche de la vieillesse lui permet de se pencher sur l'idéal de vie qui est le sien. On assiste alors à une description utopique de la condition de valet, telle qu'il la rêve. Là encore une telle description est très rare, dans le mythe, puisque, si le valet se plaint parfois, de l'existence tumultueuse que lui fait mener Don Juan, il ne donne que rarement une image détaillée du mode de vie qu'il souhaiterait avoir.

Cet idéal du valet est dépeint comme le contrepoint exact de l'existence menée par Don Juan, dont Sganarelle reconnaît sa lassitude :

« Je me sens le corps paresseux et l'esprit enclin au repos. Ah ! Monsieur : se coucher tôt et se lever tard, mener son petit train, boire sec et bien manger, regarder les hirondelles qui font leur nid et le soleil qui s'abaisse derrière les toits, c'est cette vie modeste qui est le vœu de Sganarelle. Plus d'aventures, plus de soucis, plus de créanciers, plus de filles abusées qui viennent pleurer derrière les portes, plus de maris trompés, plus de pères au désespoir, plus de ruses, plus d'intrigues, plus d'embuscades, plus de duels et plus de Commandeur ! »²

La structure accumulative, renforcée par l'anaphore de « plus de », apuie sur le rejet de tous les ingrédients de l'existence donjuanesque. On peut voir ici que le valet est en totale empathie avec son maître : il a vécu par procuration toutes ses aventures et c'est de cette tension permanente qu'il est las.

Il importe d'ajouter que la présence, aux côtés de Don Juan, d'un autre valet, Leporello, n'est pas étrangère à ce désir de Sganarelle de s'éloigner. En effet, dès le début de la pièce, les deux valets apparaissent comme des rivaux et des doubles inversés. La délicatesse de Sganarelle souffre du voisinage de ce comparse peu recommandable et c'est le premier

¹ Ibid., p.137

² Ibid., p.136-137

argument qu'il avance pour accepter de quitter Don Juan et de retourner au service de Géronte :

« Certes, monsieur Géronte, le seigneur Valère a de quoi retenir à lui, mais il n'est pas sans avoir de certains petits défauts, comme ne vouloir rien entendre à propos de ce scélérat de valet nommé Leporello, qui le suit partout, et   qui je ne serais pas fâché de fausser compagnie. »¹

Sganarelle est donc un valet d'un genre particulier, qui s'accommode mal de la compagnie des gens de sa condition. Pour devenir un personnage de premier plan dans la pièce et un honnête homme, il doit se singulariser et se défaire de ce double négatif de lui-même qu'est Leporello.

Une autre originalité est la fermeté avec laquelle Sganarelle, une fois sa décision prise, reste fidèle à son choix et ce en dépit des pressions exercées, sur lui, par Don Juan. En effet, dès lors qu'il se remet au service de Géronte il résiste aux sollicitations du séducteur, même lorsque celles-ci s'appuient sur un argument de poids chez les valets traditionnels : la question des gages.

« DON JUAN : Pardieu, Sganarelle, tu es sorcier ou bien conna trais-tu la donzelle ? Ah ! bon et précieux serviteur, je ne me s parerai jamais de toi et à partir d'aujourd'hui, je double tes gages.
SGANARELLE : Cela ne vous coûte guère, et j'aimerais mieux que vous me payassiez mon dû. »²

Dans ces deux répliques, le valet reste sur sa position et résiste à deux arguments de poids : la flatterie et l'argent. L'expression « cela ne vous coûte guère » est à double sens, puisque le verbe « coûter » est employé à la fois dans le sens de demander un effort mais aussi dans le sens propre, c'est-à-dire requérir de l'argent. En effet Don Juan ne payant jamais les gages, cela ne lui coûte rien de les doubler, au propre comme au figuré. Non seulement Sganarelle résiste ici mais, en plus, il répond avec ironie à son maître, en lui montrant qu'il n'est pas dupe. Le valet prend de l'assurance et se révolte contre Don Juan : sa loyauté envers Angélique lui donne la force de s'imposer face à lui :

« Je dis, Monsieur, qu'il est bien dommage que cette figure, cette taille, cette démarche vous aient fait une si forte impression, car vous n'en aurez jamais rien de plus que ce que vous en avez eu aujourd'hui et que, Monsieur, tout Don Juan que vous soyez, un pareil morceau ne sera pas pour vous. »³

L'expression « tout Don Juan que vous soyez » montre que Sganarelle se libère de l'emprise de son ancien maître. Il ose lui parler sur un ton catégorique et autoritaire, en utilisant un futur prédictif qui n'admet pas de contestation.

¹ Ibid., p.118

² Ibid., p.132

³ Ibid., p.133

Pourtant, cette fermeté apparente, qui met en valeur le libre arbitre du valet, n'empêche pas Sganarelle de rester un personnage dominé et manipulé. Le fait de changer de maître ne fait que renforcer, paradoxalement, cette domination puisque, au lieu de subir la pression d'un seul seigneur, il se retrouve manipulé par les deux maîtres à la fois : celui qu'il a décidé de quitter et celui qu'il veut servir. La scène 9 de l'acte II présente un monologue de Sganarelle, dans lequel il s'interroge sur son choix de changer de maître :

« Que veut-il dire avec son Guet, ses pistolets, ses pif, paf ! Moi qui croyais, une fois chez monsieur Géronte, n'avoir plus qu'à dormir sur les deux oreilles. Ai-je raison de quitter le seigneur Don Juan, d'autant plus qu'il va falloir lui annoncer la chose et qu'il est capable de vouloir me retenir ou se refuser à me payer mes gages ? »¹

On est dans un monologue théâtral qui expose un dilemme, comme c'est souvent le cas dans les tragédies. Mais la transposition de ce type de monologue du héros tragique au valet de comédie a un effet burlesque : Sganarelle est en proie à un conflit cornélien mais ses arguments sont triviaux, matérialistes. En effet, les questions rhétoriques portent sur le respect de ses heures de sommeil et le paiement de ses gages... On est donc davantage du côté d'une parodie.

Sganarelle se trouve ainsi lésé par Géronte, qui lui en demande plus que ce à quoi il s'attendait et qui, d'ailleurs, le manipule, en lui cachant une partie de ses intentions. En effet, Géronte utilise Sganarelle, qu'il méprise, au fond de lui, et qu'il jalouse, à cause de Dorine : il rejette, tout d'abord, ses services en déclarant que « ce n'est pas un mauvais sujet, mais il a d'assez vilains défauts. Il est paresseux, négligent »², puis il revient sur sa décision, en réalisant qu'il peut tirer profit de lui à son insu. Le maître idéalisé se révèle donc manipulateur et calculateur :

« Voici, ma foi, un arrangement admirable. Dorine devient, grâce à Sganarelle, un chaperon respectable, sans compter que la présence de ce drôle me met à l'abri de ces petits accidents de paternité auxquels on est toujours sujet et dont je n'aurai plus, grâce à lui, à me préoccuper. De plus, le gaillard semble avoir vu le monde. Il doit être au fait des stratagèmes propres aux amants et je le dresserai à en garantir les abords de la maison. De cette façon, je ne suis plus obligé de marier Angélique... »³

Géronte fait preuve d'égoïsme, dans cet aparté, puisqu'il ne pense qu'à ses intérêts et utilise Sganarelle.

Quant à Don Juan, il le manipule aussi mais selon une toute autre stratégie, basée sur la peur et les menaces physiques. Indigné face à la loyauté soudaine de Sganarelle pour Géronte,

¹ Ibid., p.125-126

² Henri de Régnier, *Les scrupules de Sganarelle*, p.115

³ Ibid., p.123-124

il n'hésite pas à user de son pouvoir d'intimidation et de son charisme pour le terroriser et le soumettre. On a donc un retournement complet du valet qui, l'instant d'avant, refusait d'obéir à deux maîtres et tenait tête à Don Juan : « Obéir, obéir, mais ce n'est plus à vous que je dois obéissance. Suis-je à votre service ou à celui de Géronte ? Vous savez le proverbe, Monsieur : « on ne peut servir deux maîtres ». »¹. Il se soumet, en effet, dès que ce dernier hausse la voix et l'intimide : « Pitié, grâce ! Ah, Monsieur, vous avez l'enfer dans les yeux ! Ne me regardez pas comme cela, Monsieur, j'en sue à grosses gouttes... J'obéirai, Monsieur. »²

On peut donc parler d'un échec de Sganarelle : personnage éponyme de la pièce, il est impuissant à contrôler quoi que ce soit au niveau de l'intrigue, puisqu'il est constamment manipulé et dominé. Son désir de changer de maître, loin de montrer sa liberté, le soumet, au bout du compte à des contraintes et des pressions supplémentaires et Don Juan souligne à quel point ce dévouement soudain pour un maître qu'il idéalise à tort est vain :

« Mais qu'est-ce qui prend soudain à ce bélître et à ce cornard ? Que veut dire cette délicatesse subite ? Que signifient ces scrupules ? Et tout cela, Sganarelle, pour ne pas faire tort à ce bourgeois stupide qui se moque de toi et qui t'a fait cocu. »³

La reprise, dans cette réplique, du terme « scrupules », présent dans le titre de la pièce, la rend fondamentale pour son éclairage. Elle peut fonctionner comme une critique de l'intrigue en elle-même. En effet, on peut y voir une mise en abyme des questions que se pose le spectateur, devant l'attitude du valet : pourquoi avoir tant de scrupules et d'hésitations, alors qu'il est confronté à deux maîtres aussi mauvais l'un que l'autre ? Pourquoi ne pas tout simplement tirer profit de la situation et jouer sur les deux tableaux ? Appartient-il à un valet d'avoir ce genre d'états d'âme, alors que, de toutes façons, au bout du compte, il ne sort jamais gagnant et que tous les maîtres se valent ? Ce constat désenchanté conduirait à réinterpréter le titre de façon plus ironique puisque, finalement, Sganarelle n'a pas le rôle principal ni la maîtrise de l'action. Cette interprétation est confortée par la conclusion que Pierre Brunel formule, au sujet de la pièce :

« Mais ce regard satanique ne fait que passer dans une pièce brillamment écrite qui n'a donné qu'en apparence le beau rôle à Sganarelle. C'est sur Don Juan qu'elle commence et qu'elle s'achève, réduisant sans doute le mythe, mais laissant au rôle toute sa force ».⁴

Henri de Régnier feint de mettre en avant le valet mais Sganarelle reste, en définitive, un personnage ridicule et le leitmotiv du cocuage, en fournissant un comique de répétition,

¹ Ibid., p.144

² Ibid., p.146

³ Ibid., p.145-146

⁴ Pierre Brunel, article « Régnier », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.774

contribue à cette discréditation du personnage. Il est d'ailleurs significatif que le motif de la liste soit repris, de façon parodique, pour désigner les amants de Dorine : « Tenez, je ne peux pas vous dire le nombre exact, mais je l'ai, à l'auberge, dans mes papiers... »¹ La transposition de la liste donjuanesque à son valet pourrait donner de l'importance à ce dernier mais il s'agit d'une liste inversée, qui le ridiculise, au contraire, et dont il ferait mieux de taire l'existence.

C'est aussi lui qui est victime du comique de geste, par exemple, lorsqu'il reçoit les coups destinés à Leporello.² D'ailleurs, même Leporello domine Sganarelle et le raille :

« Supposais-tu donc, imbécile, que j'en eusse à tes beaux yeux ? Quoi, tu as plus de quarante ans et tu es demeuré naïf comme tu le montres ? Cela ne m'étonne pas que ta femme t'ait fait porter des cornes. »³

Cette réplique met en avant une caractéristique importante de Sganarelle : sa naïveté. Or, cette naïveté conditionne toute la pièce puisque c'est elle qui provoque les fameux scrupules du valet. Mais on peut se demander si cette phrase n'est pas aussi un clin d'œil au spectateur qui ne doit pas tomber dans le piège, ne pas être naïf et bien se rendre compte que, malgré le titre, le valet n'est pas le personnage principal de la pièce. La première phrase : « supposais-tu donc, imbécile, que j'en eusse à tes beaux yeux ? »⁴ prend alors une toute autre portée et devient une incitation à ne pas se laisser duper par les apparences : Sganarelle ne peut pas être le sujet d'une pièce de théâtre...

La pièce d'Henri de Régnier est donc plus complexe qu'il n'y paraît et le personnage de valet, s'il prend de l'ampleur, n'est pas autant mis en avant que l'on pourrait s'y attendre, au regard du titre. Il ne parvient pas à se libérer de tous les ridicules, qui lui sont attribués traditionnellement, et le libre arbitre, dont il veut faire preuve en changeant de maître, n'est qu'illusoire, puisqu'il se contente de passer d'une forme de manipulation à une autre. Il n'en reste pas moins que le personnage de comparse atteint ici une véritable profondeur et est réellement développé.

Le valet n'est donc plus, au 20^{ème} siècle, un rôle type. La variété des traitements, proposés par les auteurs que nous avons évoqués, s'explique, peut-être, par le fait que, le personnage de valet ayant été moins traité et approfondi que celui de Don Juan, depuis les origines du mythe, il reste, dans ce domaine, davantage de marge de liberté pour faire preuve d'originalité. Les types de valets se diversifient et leur importance, dans les œuvres, s'accroît, aussi bien au

¹ Henri de Régnier, *Les scrupules de Sganarelle*, p.41

² Ibid., p.27

³ Ibid., p.58

⁴ Ibid., p.40

niveau de leur présence dans le corps du texte, que de leur rôle au sein de l'intrigue ou encore du développement de leur psychologie.

Cependant, beaucoup d'œuvres, qui mettent en scène le mythe de Don Juan, renoncent à ce rôle du valet, mais pour le remplacer par d'autres types de comparses. Quels sont donc ces personnages secondaires d'une nouvelle espèce qui vont faire irruption dans le mythe ? Nous allons nous pencher maintenant sur toutes ces figures qui gravitent autour de Don Juan et peuvent être analysées comme des substituts modernes et réactualisés du rôle type du valet.

2. Nouveaux partenaires de Don Juan.

A) Du valet à l'employé : nouveaux statuts pour les comparses du héros.

Le 20^{ème} siècle est caractérisé par une diversification des partenaires du héros. De nombreuses figures vont émerger à ses côtés, marquant ainsi un recul de l'importance quantitative des personnages de valet, à proprement parler. Duarte Mimoso-Ruiz met l'accent sur cet effacement progressif dont sont victimes les personnages ancillaires :

"Par la suite, les personnages ancillaires qui corroboraient et manifestaient jadis les tensions d'une aristocratie partagée, d'une part, entre une volonté où s'affirmaient une liberté hors norme et l'inconstance amoureuse érigée en principe, et, d'autre part, la crainte détournée du châtiment (émergence d'une norme énoncée, en particulier, par le valet) sont victimes d'un "évanouissement" significatif, caractéristique d'une mutation herméneutique."¹

Ces propos nous permettent de dégager une première cause de la "mutation" des comparses de Don Juan: l'affaiblissement de la dimension religieuse du mythe et sa laïcisation. En effet, comme le souligne l'article, le valet est, souvent, dans le scénario mythique, le représentant de la norme et de la morale. Il incarne, en quelques sortes, la conscience critique du héros. Son regard le juge et le condamne, au nom des principes de la société et des valeurs religieuses, c'est pourquoi, comme nous avons eu l'occasion de le voir, Don Juan ne supporte pas qu'il lui fasse des reproches et se permette de faire entendre son jugement.

Axel Preiss souligne bien l'importance de cette dualité du maître et du valet, en évoquant ce dernier comme un personnage qui « assure la fonction d'un double respectueux et lui permet, à lui, Don Juan, toutes les audaces. »² Cette formule est intéressante car elle met l'accent sur une bipartition très nette des fonctions des deux personnages au sein du mythe : le

¹ Duarte Mimoso-Ruiz, article « valet », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.972

² Axel Preiss, *Le mythe de Don Juan*, p.118

héros est là pour incarner la transgression sans limites mais il a besoin, pour cela, de son double vertueux, en la personne du valet, sans lequel il n'existe plus de norme à transgresser.

Cette complémentarité de Don Juan et de son valet est également mise en évidence, comme nous avons eu l'occasion de le voir, dans les travaux d'Otto Rank, à travers l'exemple de l'opéra de Mozart :

« Il eût été impossible de faire du personnage de Don Juan ce chevalier frivole, sans conscience, n'ayant respect de rien, si Leporello précisément ne constituait pas la partie de Don Juan qui représente la critique, la peur, c'est-à-dire la conscience du héros. »¹

Le valet est très fortement lié à la question du châtement: il est là pour avertir le héros de l'imminence de la punition divine, pour l'exhorter à se repentir tant qu'il le peut encore... Sa couardise et sa crédulité, face à toutes les superstitions populaires, confèrent, d'ailleurs, à ce motif sérieux du châtement du pécheur, un contrepoint comique.

Ce motif de la peur superstitieuse, que l'on retrouve de façon très marquée dans les premières versions du mythe, et dont le Sganarelle de Molière est un parfait exemple, est illustrée de façon très appuyée chez un autre valet du même nom : celui de la pièce de Henri de Régnier, *Les scrupules de Sganarelle*. En effet, dans les toutes premières répliques de l'œuvre, Don Juan reproche à son valet d'être « bien dévot aujourd'hui »², ce qui est une occasion pour ce dernier d'affirmer son attachement aux croyances populaires et aux superstitions :

« Là, là, tout doux, ne vous fâchez pas. C'est une vieille habitude à laquelle je ne puis rien et qu'il me faut passer car, quoique j'aie l'honneur de vous servir depuis longtemps déjà, je n'ai jamais pu me faire à votre mode d'enfoncer son feutre devant le crucifix du chemin et de ne croire exactement ni à Dieu ni à Diable... Il est vrai qu'un valet n'est point tenu à égaler son maître et, s'il lui faut obéir à ses ordres, il n'est pas chargé d'imiter ses façons. Il y a, du reste, dans l'impiété, quelque chose d'indépendant qui ne convient guère à notre état. Souffrez donc, Monsieur, que j'enlève mon chapeau à qui je veux. »³

Cette citation est intéressante car on peut lui conférer une portée réflexive : par exemple, la périphrase « une vieille habitude à laquelle je ne puis rien » peut fonctionner comme un clin d'œil à l'attitude des valets dans les versions antérieures du mythe. Cette réplique a donc un côté très attendu et Sganarelle joue justement sur cette attente pour justifier son comportement aux yeux de son maître, comme avec, par exemple, la reprise de l'expression « ne croire exactement ni à Dieu ni à Diable », qui ne peut manquer d'évoquer Molière. Cependant, on constate une évolution dans la posture du valet, au travers, justement, de cette conformité à la

¹ Otto Rank, *Don Juan et Le Double*, p.158

² Henri de Régnier, *Les scrupules de Sganarelle*, p.11

³ Ibid., p.11-12

tradition. L'avant-dernière phrase peut, en effet, résonner de façon ironique et provocatrice envers Don Juan : en déclarant que l'impiété requiert trop d'indépendance d'esprit pour pouvoir convenir à un valet, Sganarelle fait justement preuve d'indépendance d'esprit puisqu'il s'octroie, par son raisonnement, le droit de désobéir à son maître.

La pièce de Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, reprend également ce même motif de la crédulité du valet et de sa crainte du châtement divin, à travers les réactions d'Alcacer, mais elle le fait de façon complètement parodique et détournée, à l'image de la pièce dans son ensemble. Ainsi, Alcacer essaie de dissuader le héros de trop s'attarder à Séville, où il n'est que trop connu pour ses forfaits. Sa superstition est alors totalement tournée en dérision : « Ne restez pas à Séville. Les présages sont sinistres. Une puce m'a piqué sur la fesse gauche. »¹ La juxtaposition d'une phrase au registre de langue élevé (« présages », « sinistres ») et d'une phrase triviale qui joue sur le bas corporel permet de produire un effet de décalage, source de comique.

Jean Anouilh, quant à lui, propose un traitement plus original dans sa pièce *Ornifle ou le courant d'air* puisque Mademoiselle Supo, secrétaire du héros, craint le châtement d'Ornifle et avertit ce dernier de son approche mais elle est aussi, elle-même, liée à ce motif de la punition divine, puisqu'elle est associée, à plusieurs reprises, à la statue du Commandeur. Elle ne se contente donc pas de mettre en garde Ornifle contre l'approche du châtement divin, comme le suggère sa réplique, « Dieu ne le voudra pas »², dans laquelle le futur résonne de façon prophétique, puisque le héros meurt, foudroyé par sa crise cardiaque, juste après. En effet, elle apparaît, elle-même, comme une figure de la vengeance du Ciel et ses apparitions ponctuent les mauvaises actions du héros. Les didascalies soulignent d'ailleurs qu'elle change d'apparence et prend différentes poses qui lui permettent de jouer, tour à tour, avec différents aspects du mythe. Ainsi, Mademoiselle Supo attend Ornifle « *les bras croisés, comme la statue du Commandeur* »³, elle pourrait donc bien être un substitut du Mort. Cependant, cette assimilation entre Supo et la statue du Commandeur n'est que métaphorique et la secrétaire souligne elle-même les limites de cette comparaison : « J'aurai toujours pitié de vous parce que je vous aime... Mais le Ciel, lui, n'aura peut-être pas pitié et un jour il enverra quelqu'un ou quelque chose... »⁴ L'amour qu'elle porte au héros empêche donc Supo d'être l'instrument de la vengeance divine et elle en reste au stade des menaces, qui ponctuent la pièce comme de

¹ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.16

² Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.233

³ Ibid., p.97

⁴ Ibid., p.121

véritables leitmotiv. Cependant, l'alternative « quelqu'un ou quelque chose » est intéressante car, plusieurs fois dans la pièce, se pose justement la question du passage de la secrétaire, du statut de personnage à celui d'objet. En effet, Ornifle l'incite à renaître, à se dépouiller de tous ses attributs et de toutes ses valeurs morales, pour accepter de n'être plus qu'un objet :

« Il faut quitter vos lunettes, vos trois jupons, et toutes ces choses pratiques et hygiéniques dont vous êtes certainement bardée ; vous mettre toute nue, Supo, et accepter de n'être plus qu'un objet. »¹

Or, ce processus d'objectivation est illustré, dans la pièce, à différentes reprises. Par exemple, à la fin de l'acte II, Supo fait une apparition insolite :

« *Mademoiselle Supo entre, pâle ; elle est entièrement nue et curieusement drapée dans un tapis de table.*

MADemoiselle SUPo, *se tenant toute droite, offerte sur le seuil. J'accepte. Je suis objet.* »²

L'immobilité et le désir de devenir objet pourraient renforcer l'assimilation de Supo à la statue du Commandeur mais l'auteur maintient une distance, en insérant des éléments ridicules qui viennent jeter une nuance de parodie sur la scène. La didascalie le souligne bien avec l'adverbe « curieusement » et l'évocation précise du ridicule du costume.

Cette chosification est reprise, à la fin de la pièce, de façon plus inquiétante puisque que la secrétaire dépasse le stade de l'objet, pour prendre l'allure d'un véritable monstre :

« *Mademoiselle Supo est restée seule au milieu de la scène, toute droite. Elle semble se dessécher un peu plus, s'allonger, prendre presque le visage d'un monstre. Un orage se prépare dehors, le temps s'assombrit très vite.* »³

La comparaison avec le monstre et l'évocation de l'approche de l'orage confèrent une atmosphère inquiétante à la pièce, atmosphère qui persiste jusqu'à la mort du héros. Supo prend donc une dimension plus angoissante, presque effrayante et on s'attend à ce qu'elle vienne punir, d'un instant à l'autre, le héros. Par ailleurs, la précision de la posture très droite est récurrente puisqu'on la retrouvait dans l'exemple précédent. Elle permet d'insister sur une rigidité, une immobilité proches de celles d'une statue mais est aussi peut-être, de façon métaphorique, une preuve de la droiture morale de la secrétaire, qui ne cesse de se comparer à la bonne conscience d'Ornifle :

« MADemoiselle SUPo : Votre conscience dans une oubliette. C'est cela qui serait commode, n'est-ce pas ?

ORNIFLE : Ne vous comparez pas toujours à ma conscience ! »⁴

¹ Ibid., p.119

² Ibid., p.130

³ Ibid., p.234

⁴ Ibid., p.98

Cette rigidité est aussi suggérée par l'insistance sur la crampe qui tiraille Supo à l'épaule et qui s'intensifie à mesure que le châtiment du héros approche : « *Mademoiselle Supo, toute droite au milieu de la scène, commence à parler doucement, se frottant vaguement une crampe à l'épaule.* »¹ Cette crampe est, d'ailleurs, directement mise en relation avec le problème de la conscience morale, un peu plus loin : « *Elle ajoute, soudain, cassée, se frottant vaguement l'épaule à l'endroit où son âme doit lui donner une crampe.* »² On peut même se demander si cette crampe à l'épaule n'est pas un transfert de la crise cardiaque qui se prépare chez le héros, et dont sa secrétaire, par empathie, sentirait les signes annonciateurs. Mademoiselle Supo serait alors un double du héros lui-même, dont elle incarnerait la part morale et honnête.

Mais cette interprétation est remise en question par l'auteur, par la bouche de son héros :

« ORNIFLE : Ne vous comparez pas toujours à ma conscience ! Ma conscience est une fille charmante et bien élevée. Je l'ai habituée à ne pas écouter aux portes. Ma conscience ne me demande jamais ce que je fais.

MADEMOISELLE SUPO *ricane sombrement* : Elle doit être jolie, votre conscience !

ORNIFLE : Justement, elle est jolie ! Cessez donc de parler en son nom. »³

Ces quelques citations montrent bien que la secrétaire se transforme au fil de la pièce et tend, de plus en plus, à incarner une sorte de statue vengeresse, ce « quelque chose » qui doit venir punir le héros. Pourtant, Anouilh se plaît à décevoir cette attente, en conservant à son personnage des traits ridicules et parodiques et en faisant le choix, pour son héros, d'une mort naturelle, dénuée de toute résonance religieuse et surnaturelle.

Le valet est donc bien, dans la plupart des cas, un substitut de la conscience morale du héros, il est là pour lui rappeler les normes religieuses et sociales qu'il doit respecter et pour l'avertir de l'approche du châtiment, s'il refuse de s'amender. Cependant, on peut distinguer deux exemples plus originaux dans lesquels, au contraire, les valets ont pour fonction de s'assurer que le héros ne puisse pas échapper à la damnation. Il s'agit de deux romans : *Don Juan* de Pierre-Jean Rémy et *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester. On peut, en effet, parler, dans ces deux œuvres, d'une inversion complète puisque le valet devient encore plus noir, plus diabolique que le héros. Chez Pierre-Jean Rémy, il ne s'agit pas directement du valet de Don Juan mais de Fabio, le page de son épouse, Isabelle. Ce dernier, comme nous avons eu l'occasion de le voir, est un personnage fortement ambigu, effrayant même, à

¹ Ibid., p.234-235

² Ibid., p.236

³ Ibid. p.98

plusieurs reprises, et il peut être interprété comme une sorte de figure du destin pour le séducteur. Or, à différentes occasions, il sous-entend avoir agi afin de pousser le héros à faire le mal et de s'assurer qu'il ne se repente pas et accomplisse son destin, en se damnant bien à la fin du roman. Ainsi, après la tuerie de Tancy, Isabelle, saisie de doutes, interroge son mystérieux page sur sa capacité à prévoir et provoquer les événements :

«- Cela aussi, il le fallait ? demanda Doña Isabelle à son page. Fabio, qui jouait avec des tarots où la figure de la mort revenait à chaque coupe, s'arrêta un instant pour désigner du doigt la chambre voisine où, sans savoir que son épouse une fois de plus l'avait rattrapé, Don Juan achevait de se préparer.

- La nuit qu'il vient de passer répond à votre question, je pense !

Doña Isabelle se signa :

- Dis-moi au moins que tu ne soupçonnes pas ce qui allait se passer, lorsque tu as envoyé ce Marseillais au village de Tancy.

Le page se fit une nouvelle coupe et tira, cette fois, le pendu.

- Je ne suis là, Madame, que pour servir. Et si c'est vous servir que vous en faire accroire, je vous dirai donc que je ne soupçonnerais rien.

Doña Isabelle leva sur le garçon un regard effrayé. »¹

Ce passage illustre bien l'ambiguïté du personnage de Fabio. La prétérition, par laquelle il répond aux inquiétudes d'Isabelle, tend à suggérer que, justement, le jeune garçon a agi en connaissance de cause, ce qui lui confère un côté angoissant, presque monstrueux. Par ailleurs, la métaphore des cartes associe le page au motif du destin et laisse supposer qu'il dispose de connaissances et de pouvoirs occultes. La carte du pendu, qui signifie le malheur mais est aussi une carte puissante, qui évoque l'idée de choix, peut laisser penser que Fabio est celui qui décide du destin du héros et qu'il le pousse à provoquer le malheur autour de lui, pour rendre son châtement inévitable. C'est d'ailleurs ce dernier qui provoque la mort du héros et l'incite, une dernière fois, au repentir, il prend donc quasiment la place de la statue vengeresse, ce qui confirme son lien avec la dimension surnaturelle du mythe. En effet, c'est lui qui ramasse l'épée d'Octave et la lui redonne, pour qu'il puisse tuer Don Juan, après avoir posé, une dernière fois, la fatidique question :

« Fabio fit deux pas en avant : il ramassa l'épée d'Octave. Don Juan le regarda lui aussi : le page avait les yeux vides.

- Mon cœur est ferme dans ma poitrine, murmura une dernière fois Don Juan. Je n'ai pas peur, je viens...

La voix de Fabio s'éleva très douce- trop douce :

- Tu ne veux pas te repentir ? C'est ta dernière chance.

Mais Don Juan secoua la tête.

- Que moi je me repente, ici et maintenant ? Tu es fou, petit...

Fabio, lentement, tendit à Octave son épée, qui la reprit en main. »²

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.193

² Ibid., p.406

Le valet est celui qui permet, dans ce roman, au destin de Don Juan de s'accomplir. Il apparaît comme un substitut de la statue du Commandeur. On peut interpréter dans ce sens l'expression « les yeux vides », qui peut faire penser à une expression hiératique. La scène entière est placée sous le signe de la théâtralité avec une insistance sur la lenteur des gestes de Fabio (anaphore de l'adverbe « lentement »). Enfin, le commentaire du narrateur sur la voix de Fabio, qui est « trop douce », souligne l'originalité de cette substitution du Mort par le page, substitution effective ici, alors qu'elle n'était que suggérée, métaphoriquement, chez Jean Anouilh.

Le personnage du valet a donc partie liée avec la dimension du châtiment du héros et avec tout l'arrière-plan théologique et moralisateur du mythe. En transposant ce dernier dans une société où la dimension religieuse et les normes morales perdent de leur poids, il est logique que nombre d'oeuvres du 20^{ème} siècle soient contraintes de renoncer, par la même occasion, à cette figure ancillaire. Cette nécessité est d'autant plus significative que beaucoup d'auteurs font le choix d'ancrer la diégèse à l'époque contemporaine, dans laquelle les relations maître/valet sont totalement dépassées. Ce n'est pas pour autant que le héros est amené à se retrouver entièrement seul, ce qui reste, comme nous l'avons déjà dit, tout à fait exceptionnel (nous avons évoqué plus haut le cas du roman *Saint Don Juan* de Joseph Delteil, dans lequel Don Juan n'est accompagné, dans son périple, d'aucun personnage secondaire). Il semble alors être nécessaire, pour les romanciers et dramaturges du 20^{ème} siècle, de trouver de nouveaux types de relations, pour conserver un comparse au héros. Mais la plupart de ces relations conservent un point commun qui souligne bien que toute trace du valet n'est pas effacée: il y a toujours un lien de subordination entre ces personnages secondaires et le héros. Cette subordination, en revanche, peut s'appuyer sur des causes plus variées : elle peut demeurer hiérarchique mais elle peut être aussi amoureuse ou reposer sur une fascination exercée par le héros, sur les personnages qui l'entourent et qui choisissent, dans ce cas, volontairement, de se dévouer à lui.

Un autre facteur, enfin, favorise cette diversification des relations entre le héros et ses comparses, ainsi que la multiplication des personnages secondaires : le passage à la forme romanesque, sur lequel nous ne nous attarderons pas maintenant, mais auquel nous consacrerons le chapitre suivant.

Parmi les figures qui se substituent aux personnages ancillaires, nous pouvons dégager une première catégorie, importante du fait de sa récurrence au sein de plusieurs œuvres et de sa proximité avec le rôle type du valet. Nous pouvons les regrouper sous la caractéristique

commune d'employés subalternes du séducteur. Ils constituent, en effet, une modernisation de la relation maître/ valet, en la transposant en relation patron/ employé. Ces personnages, qui gravitent autour du héros, sont situés au-dessous de lui, dans la hiérarchie sociale, et dépendent de lui, sur le plan matériel. En tant qu'inférieurs, ils lui doivent le respect mais, les codes sociaux ayant changés, ils sont beaucoup plus libres au niveau de la communication et peuvent se permettre de faire entendre des jugements réprobateurs sur ses actions. Ils peuvent ainsi se faire par moments, tout comme les valets de comédie, censeurs de ses actes et de son mode de vie. Pourtant, même lorsqu'ils portent un jugement sévère, c'est cependant la fascination qui domine, fascination souvent liée à une frustration de ne pas être, eux-mêmes, Don Juan.

Cette dualité des sentiments éprouvés, par le subalterne, à l'égard du héros, est illustrée, par exemple, par les rapports qu'entretient le narrateur du roman de Denis Tillinac avec Serge, son associé, qui, aux dires de l'intéressé lui-même, gère ses activités professionnelles à sa place : « Officiellement, j'exerce deux métiers que Serge gère à ma place : expert en stratégie et auteur de chansons. »¹ En effet, Serge le critique, mais, même s'il ne le comprend pas, il le connaît suffisamment pour faire preuve, au bout du compte, d'une grande complaisance à son égard :

« Il a beau s'indigner, vitupérer ou feindre l'incompréhension, c'est un miroir incomparable. Il connaît les ressorts de ma psychologie comme un entomologiste connaît les insectes : froidement, en voyeur scientifique, sans avoir jamais rien éprouvé de ce qui me noie le cœur, ou le brûle, ou le glace. »²

Cette étonnante complaisance s'explique par le fait que, même si Serge s'emporte contre le héros, au fond de lui, il a besoin d'être dans son sillage, et les deux personnages en sont tout à fait conscients, ce qui permet à leur partenariat de perdurer, en dépit des différends :

« - Il y a des moments où je me demande pourquoi je travaille pour toi. J'ai froncé les sourcils. Il a deviné ce que je pensais, et m'apprêtait à lui rétorquer : que sans moi il gagnerait beaucoup moins d'argent, et n'exercerait son autorité sur personne. C'est un suiveur, un chancre, il ne peut prospérer que sur ma sève et il le sait pertinemment. »³.

La métaphore filée du parasite montre bien que l'employé a besoin du patron, se sert de lui, l'exploitation fonctionne donc dans les deux sens. Mais le cas de Serge est surtout intéressant car il illustre une caractéristique importante et fréquente de ces nouveaux « comparses » du héros : leur réalisme et leur spécialisation dans les préoccupations matérielles. En effet, ce

¹ Denis Tillinac, *Don Juan*, p.70

² Ibid., p.78

³ Ibid., p.75

dernier est en complète opposition avec Don Juan, qui se laisse emporter par l'instant et n'anticipe rien : ni les soucis financiers, qui menacent sa vie professionnelle, ni les conséquences de ses actes pour sa vie privée :

« - Je te dis ça parce que j'ai l'impression que tu te désintéresses de notre affaire. Moi, ça me va. Tu veux voir les comptes du mois ?

- Plus tard. Je suis sûr qu'ils sont mauvais et je n'aime que les bonnes nouvelles.

Serge a souri, malgré lui.

- Ta façon de fuir les réalités m'émerveille. »¹

Cette importance des préoccupations financières et le fait qu'elles soient entièrement attribuées au personnage de l'employé ou de l'associé, mais jamais au héros, peuvent être interprétés comme une réécriture moderne de la vénalité, traditionnellement prêtée au valet de comédie. On peut rappeler, à ce propos, que la pièce de Molière, qui est une des œuvres de référence pour l'élaboration du mythe, s'achève sur les lamentations de Sganarelle, réclamant ses gages.

Par son matérialisme, Serge devient donc un personnage trivial, contrairement au narrateur qui ne s'arrête pas à de telles contingences. On peut voir, dans cette caractéristique, une réminiscence de l'extraction nobiliaire du héros mythique. En effet, le noble n'a pas, en principe, à se soucier de ce genre de préoccupations matérielles. D'ailleurs, la différence de classe qui oppose Serge au narrateur est bien évoquée dans le roman, justement afin d'expliquer l'importance que l'un des deux hommes porte à l'argent, et le peu de cas qu'en fait le second:

« La peur de manquer le taraude, il sort du peuple et ne veut pas y retourner. Sa religion, c'est la « première classe » ; les bourgeois- ou ceux qu'il prend pour tels- le fascinent au point qu'il concubine avec un trumeau acariâtre, mais fille d'un membre du Conseil constitutionnel. Pauvre Serge ! »²

Le ton condescendant et ironique du narrateur montre bien le fossé qui sépare les deux hommes et achève d'expliquer pourquoi Serge supporte les défauts de son associé et continue à le soutenir.

On peut donc dire, de ces personnages secondaires, qu'ils contribuent à faire apparaître, au sein du mythe, des préoccupations bourgeoises, pour la finance et pour l'argent. Cela peut, notamment, participer de la déconstruction du mythe. Par exemple, dans *La mort qui fait le trottoir*, Alcacer se demande, en plein milieu d'un passage à forte intensité dramatique, où il pourra bien placer l'argent que le héros lui lègue, pour en tirer le maximum de profit. Don

¹ Ibid., p.75-76

² Ibid., p.78

Juan vient de tuer le Commandeur et doit prendre la fuite ou s'attendre à être arrêté ou tué, il fait alors don à son fils de vingt millions, ce qui occasionne un début d'échange, grave et émouvant, entre les deux personnages :

« ALCACER : Réfléchissez. Vous pouvez en avoir grand besoin au Portugal. (*Geste de Don Juan. Sens : « Tant pis ! »*) Vous agissez en *desesperado*.

DON JUAN : Tout ce que je fais est toujours fait en *desesperado*. A cause de mon âge. Et à cause de mon style de vie.

ALCACER : Quand je pense à tant de comédies où des fils usent de mille stratagèmes pour tirer quelques méchants écus de leur père !

DON JUAN : Oui, mais cette fois nous sommes bien dans une tragédie. »¹

Les deux dernières répliques, outre leur portée métathéâtrale, confèrent une certaine solennité à la scène, en faisant basculer la comédie du côté de la tragédie. Mais cet effet est aussitôt annihilé par la longue réplique d'Alcacer, qui se met à réfléchir tout haut à la façon de mettre à profit son argent, ce qui est tout à fait déplacé à un moment de tension, où son père court un grave danger :

« Je les placerai dans les affaires de Gutierrez, après avoir pris conseil de Don Ramire. A moins que je ne les prête aux frères Los Santos, à un taux avantageux. Ou peut-être- oui, ce serait une idée- les investir dans une flotte en partance pour les Indes. On dit qu'il y a en ce moment beaucoup de possibilités intéressantes. Il va falloir que je m'informe. »²

Cette réplique produit un effet de rupture et donne un autre éclairage aux deux répliques précédentes : le clin d'œil aux genres théâtraux de la comédie et de la tragédie permet de faire réfléchir le spectateur, l'espace d'un instant, mais c'est bien dans la comédie que les propos d'Alcacer le replongent aussitôt après. De plus, l'évocation de certaines situations types des comédies renforce, par la même occasion, les échos intertextuels au sein de la pièce.

L'importance que revêtait, aux yeux du valet, la question des gages, et de l'argent en général, est donc transposée aux nouveaux types de comparses, dont s'entoure le héros au 20^{ème} siècle. Mais Don Juan peut aussi, lui-même, changer d'attitude à l'égard de la question financière et renoncer à son panache de noble, pour devenir un homme d'affaires ambitieux et un chef d'entreprise. Cette évolution est illustrée par la pièce de Roger Vailland et symbolisée par le changement de nom du personnage éponyme, qui n'est plus Don Juan mais Monsieur Jean. En effet, cette pièce est originale car elle met en scène un Don Juan patron, qui travaille et est habitué à manipuler de l'argent. Cette caractéristique du héros et le fait d'ancrer l'action au sein de son lieu de travail sont relativement rares : Don Juan est la plupart du temps un oisif (Gille, chez Drieu la Rochelle, par exemple, ou Don Juan dans la pièce de Montherlant)

¹ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.122 -123

² Ibid., p.123

ou alors il exerce des métiers artistiques qui ne lui rapportent plus guère et ne tirent leur peu de rentabilité que d'une célébrité ancienne (Ornifle chez Jean Anouilh et le narrateur du roman de Denis Tillinac). Or, chez Roger Vailland, Monsieur Jean est à la tête d'un complexe impressionnant et il cumule les entreprises à son nom. Pourtant, ce sont, une fois encore, ses comparses qui, au bout du compte, doivent l'aider à gérer toutes les questions d'ordre matériel, car le héros n'anticipe pas et agit de façon inconsidérée, persuadé comme il l'est que ses ressources sont inépuisables. Le personnage de Noblet, par exemple, est en cela fondamental : antérieurement au service du père de Monsieur Jean, il partage, avec les deux autres figures précédemment évoquées, le pragmatisme et l'expérience de terrain mais, une fois de plus, il ne parvient pas, pour autant, à faire entendre raison au héros. Noblet gère les conflits et les situations de crise à la place de son patron qui, pendant ce temps, passe du bon temps et lui demande, en plein milieu des discussions les plus sérieuses, s'il a une fille ou si son père à lui, Monsieur Jean, était cocu. Ainsi, c'est lui qui affronte la grève aux Forges et Laminoirs et qui se fait maltraiter par les ouvriers en colère :

« De tout ce désordre est né finalement une sorte d'ordre. Après que les mégères m'eurent malmené, des éléments moins excités m'ont pris sous leur protection. Ils ont expliqué que j'étais aux gages et qu'il n'était pas juste de faire payer au valet les fautes du maître. »¹

La figure du valet et le motif des gages sont mentionnés ici, ce qui permet de faire un clin d'œil à la pièce de Molière, tout en soulignant bien que c'est toujours sur le subalterne que retombent toutes les questions d'ordre matériel, concernant le héros mythique.

Cependant, parmi ces personnages subalternes, au service du héros, certains occupent un statut particulier: ce sont les femmes. Cette féminisation des employés de Don Juan n'est pas sans conséquence. En effet, si l'on s'en tient au schéma proposé par Jean Rousset dans *Le Mythe de Don Juan*, les personnages féminins constituent l'un des trois invariants du mythe, en tant que victimes du séducteur. Les femmes sont donc, aux origines du mythe, uniquement des proies pour le héros, proies séduites et aussitôt abandonnées. En remplaçant le valet par un personnage féminin, c'est donc la structure même du mythe qui est remise en question puisque différents rôles se superposent. La relation maître/ valet gagne en complexité avec ce changement de sexe puisque les femmes cumulent alors le statut de victimes potentielles pour le héros et celui de comparse dévoué et obéissant. Le fait de rentrer au service du héros, désigne d'office ces personnages féminins comme cibles privilégiées pour ses conquêtes amoureuses. Ce critère semble même, bien souvent, être pris en compte au moment de leur

¹ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.90

recrutement. Pourtant, dans d'autres cas, plus originaux, c'est l'employée, donc la femme, qui ne parvient pas à se cantonner dans son rôle et à réfréner ses sentiments pour le héros. C'est alors à Don Juan de la repousser et de refuser son amour, ce qui constitue une inversion totale du schéma donjuanesque. Par ailleurs, cette subordination des femmes au séducteur, d'un point de vue hiérarchique, diminue le prestige de la conquête amoureuse, en laissant planer un doute: la reddition des femmes au plaisir de séducteur est-elle une preuve de son pouvoir de séduction ou un simple acte de soumission de l'employée à son patron? Cette séduction sous contrainte vient, elle aussi, bouleverser le fonctionnement et la signification du mythe.

L'exemple le plus significatif de cette féminisation des serviteurs du Don Juan est certainement la pièce de Roger Vailland : *Monsieur Jean*. En effet, Monsieur Jean est entouré de secrétaires, recrutées afin de correspondre à ses goûts. C'est le cas de Mathurine, qui entre à son service au tout début de la pièce : elle ne cherche pas du tout à résister, semble savoir à quoi s'attendre et se soumet docilement au bon vouloir de son patron :

« JEAN : Reste assise. (Mathurine se rassoit). Ouvre ce corsage.

MATHURINE : Monsieur Jean ! Faites-moi au moins d'abord un peu la cour.

JEAN : Laisse moi au moins d'abord vérifier si tu mérites mon amour. (*Long silence. Le fauteuil étant dos au public, on ne voit pas Mathurine*). Tu es tout à fait charmante. (*Jean s'approche, abaisse les bras du fauteuil. Mathurine se laisse aller avec les bras.*) »¹

La protestation de la jeune femme n'est qu'une protestation de principe, la preuve en est qu'il suffit d'une phrase stéréotypée pour venir à bout de ses scrupules. La séduction dans l'entreprise de Monsieur Jean semble donc être réglée de façon complètement mécanique, comme l'illustre le système de feux, pour indiquer la disponibilité ou l'indisponibilité du patron, ou encore les accoudoirs du fauteuil qui s'abaissent automatiquement pour passer de la conversation aux ébats amoureux. Mathurine peut être mise en relation, grâce au jeu de l'intertextualité, avec une autre employée du héros : Charlotte. Celle-ci apparaît aux côtés de Pierrot, comme dans la pièce de Molière. Leur échange à la scène 2 de l'acte I permet de préciser le fonctionnement de l'entreprise de Monsieur Jean, au niveau de l'avancement des employées féminines. On voit alors que Charlotte, non seulement, cèderait au harcèlement sexuel du patron mais qu'elle déplore de ne pas être dans une situation lui permettant de se faire remarquer facilement :

« PIERROT : Toi aussi, tu te laisserais faire !

CHARLOTTE : Notre bureau est mal placé. Il n'y vient jamais.

PIERROT : S'il levait le doigt, tu te précipiterais nichons en avant et fesses en l'air.

CHARLOTTE : Il faut d'abord se faire remarquer par Mme Leporella et par Melle Marthe. Alors on monte. On s'approche de lui.

¹ Ibid., p.34

PIERROT : Tu me dégoûtes ma Charlotte.

CHARLOTTE : Tu crois peut-être que je veux passer toute ma vie en blouse blanche, dans le sous-sol de cette maison ? »¹

On peut noter ici que Charlotte regrette de ne pouvoir approcher Monsieur Jean et qu'il y a un lien étroit entre la montée dans l'espace, des sous-sols vers le bureau du patron qui est en haut, et l'ascension sociale. La jeune femme ne répond pas aux reproches de Pierrot de façon directe, ce qui montre qu'elle n'a aucun scrupule à penser de la sorte : ce type de promotion au sein de l'entreprise lui semble tout à fait normal et elle déplore simplement d'en être tenue à l'écart.

Les femmes apparaissent comme des proies faciles pour le séducteur, et la séduction s'opère selon un rituel machinal et prévisible, connu de tous les employés du bureau. Ainsi, Leporella explique à Hélène le mécanisme des feux qui gèrent la fermeture des portes du bureau :

« Quand il met les feux au rouge, les portes se verrouillent automatiquement. Brevet Jean fils de Jean et Jean.

Patiencez un instant. Ses conversations avec les standardistes sont généralement brèves. »²

La vie amoureuse de Monsieur Jean semble donc obéir à un véritable rituel, elle est programmée, mécanique. Mais le plus significatif est que cette organisation repose principalement sur la propre épouse du héros, Leporella.

Jean Anouilh féminise, lui aussi, le personnage du valet en la personne de Mademoiselle Supo, secrétaire d'Ornifle. Elle est, tout comme Sganarelle chez Molière, par exemple, tellement accoutumée aux procédés du héros qu'elle peut les prévoir à l'avance et en avertir les autres personnages, comme nous avons eu l'occasion de le voir, par exemple, dans sa conversation avec le Père Dubaton : « Le Maître a pour habitude de brusquer les préambules dans ce cas. (*Elle éclate soudain en sanglots et tombe sur sa machine en hurlant.*) Oh ! Je suis trop malheureuse !... »³ La didascalie et la fin de la réplique mettent en avant une caractéristique originale de ce personnage d'employée : elle est éperdument amoureuse du héros mais c'est une amoureuse repoussée, éconduite. Dès lors, on peut se demander si les reproches qu'elle adresse au héros sont réellement basés sur la morale et s'ils ne résultent pas, plutôt, de la jalousie et de l'amertume de l'amoureuse désespérée. Or il est très rare, au sein du mythe de Don Juan, que le héros repousse une femme et les autres personnages soulignent souvent que, belles ou laides, tout lui va, pourvu qu'il y ait le plaisir de la conquête. La

¹ Ibid., p.16-17

² Ibid., p.37

³ Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.41

relation entre Ornifle et sa secrétaire est donc originale et le fait d'introduire une femme, au service du héros, vient bien enrichir la relation entre les deux personnages. On s'attend, notamment, à plusieurs reprises, à ce qu'Ornifle satisfasse le désir de sa secrétaire et ce dernier joue à cultiver ce type de faux espoirs, tout en la repoussant et en l'humiliant :

« MADEMOISELLE SUPO se détache, haletante. Non ! Je ne veux pas danser avec vous !

ORNIFLE : C'était pourtant une occasion unique d'être dans mes bras ! »¹ La réplique d'Ornifle est blessante pour sa secrétaire et elle souligne bien qu'il ne la désire pas et ne répondra jamais à son amour. Il poursuit, juste après, sur un ton encore plus humiliant : « Vous êtes bien dans mes bras, idiote ? Enfin à l'aise ? »², avant de lui prédire, pour achever de la vexer : « Vous mourrez vieille fille. »³ Cette cruauté du héros à l'égard d'une femme, et, qui plus est, d'une femme placée à son service, fait figure d'exception : en général, Don Juan quitte les femmes, une fois son désir assouvi, et il peut, à ce titre, se montrer cruel et les faire souffrir. Mais il ne les repousse pas de la sorte, alors même qu'elles n'aspirent qu'à une seule chose : se donner à lui. Supo n'en reste pas moins un personnage comique et ridicule, ce qui l'empêche de se confondre complètement avec une victime du héros mythique, ce qui permettrait de lui attirer la compassion du spectateur. Par exemple, la didascalie « *les lunettes étincelantes* » qui revient à chaque fois qu'elle entre sur scène, irritée et scandalisée par Ornifle, produit un effet de comique de répétition qui la discrédite complètement.

Mademoiselle Supo peut être comparée et opposée à une autre figure de secrétaire : Clarisse, dans le roman de Denis Tillinac. Cet épisode est beaucoup plus léger puisque la secrétaire, non seulement, s'attend aux avances du héros mais, en plus, elle semble y consentir sans y prêter trop d'importance, davantage comme un jeu : « Elle m'a serré la main sans trop forcer sur la déférence. Je l'ai déshabillée du regard, ça n'a pas eu l'air de l'offenser autrement. »⁴ De même, elle esquisse un « sourire amusé » face à la requête du narrateur qui prétend avoir besoin d'elle pour prendre des notes, afin de l'attirer en province avec lui. Les relations entre les deux personnages semblent être convenues d'avance, en vertu d'un accord tacite, comme s'il allait de soi que le héros doive séduire sa secrétaire :

« La brusquerie de ma requête l'avait réjouie, sans la surprendre outre mesure. C'était son deuxième stage chez moi, elle savait par le personnel de quoi Don Juan était capable et ça ne lui faisait pas peur. Elle me trouvait « sympa » et goûtait l'impromptu de cette balade. »⁵

¹ Ibid., p.118

² Ibid., p.118

³ Ibid., p.118

⁴ Denis Tillinac, *Don Juan*, p.76

⁵ Ibid., p.79

Clarisse goûte donc le moment présent ; en cela elle est comme le héros lui-même : elle vit dans l'instant, sans se poser de questions et sans se formaliser, outre mesure, des écarts de conduite du patron. Elle est aussi légère et insouciant que Mademoiselle Supo est grave et tragique. En montrant qu'elle s'attendait tout à fait à cette aventure avec le héros, elle met en évidence que ce dernier a un côté très prévisible. On peut même avoir l'impression qu'elle serait déçue s'il ne se servait pas de sa position de supériorité hiérarchique pour la séduire et obtenir ses faveurs. Cela ne fait que renforcer l'originalité de la pièce d'Anouilh où, au contraire, le narrateur éconduit la secrétaire.

La figure de l'employé semble donc être une modernisation originale du personnage type du valet, modernisation qui va dans le sens d'une véritable diversification avec l'apparition de femmes au service du séducteur et la complexification que cela peut apporter aux relations entre les personnages. Mais l'innovation la plus importante, proposée par certaines oeuvres de notre corpus, est l'irruption, au sein du mythe, d'une donnée tout à fait originale: l'amitié. En effet, une figure inédite va apparaître aux côtés de Don Juan et prendre de plus en plus de place : celle de l'ami.

B) Une relation d'une nouvelle sorte : Don Juan et l'amitié.

Si l'on considère le scénario mythique, les rapports que le héros entretient avec les autres personnages masculins sont relativement restreints. Il peut s'agir, principalement, de rapports de domination, comme ceux qu'il entretient avec son valet ou avec ses inférieurs dans la hiérarchie sociale (Monsieur Dimanche chez Molière, par exemple), de rivalité, lorsqu'il entre en concurrence avec un autre homme pour la séduction d'une femme (comme le marquis de la Mota, chez Tirso de Molina) ou de conflit, avec les questions d'honneur qui l'opposent aux hommes de la famille (frères, père...) des femmes séduites et abandonnées, et qui peuvent aller, dans le cas du Commandeur, jusqu'à se solder par un meurtre. Dès lors, l'apparition, dans certaines intrigues, d'un ami fidèle du héros mérite d'être analysée car l'amitié suppose, en principe, des rapports de réciprocité, jusque là absents des données mythiques. Il importe donc de se demander dans quelles mesures le héros se plie aux codes de l'amitié: répond-il vraiment à l'attachement sincère que ces personnages lui portent ou, une fois encore, est-il fidèle à sa réputation d'abuseur?

Par ailleurs, tout comme on a pu l'observer au sujet des employés du héros, certaines figures féminines parviennent, elles aussi, à accéder au rang d'amies de Don Juan. Cette

évolution vient encore davantage complexifier le système des personnages, en superposant la question de l'amour et de la séduction à celle de l'amitié. Mais cette ambiguïté de sentiments, entre le héros et ces nouvelles figures d'amis, atteint son comble lorsque l'hésitation entre amitié et séduction se retrouve au sein même des amitiés masculines, achevant de jeter le trouble au sein du scénario mythique et de bouleverser les attentes liées au héros.

Une des figures d'ami les plus développées est, sans aucun doute, celle d'Odilon Ducharme, dans le roman *Don Juan 40* d'Yves Salgues. Le personnage principal, Jean Brumaire, y est escorté tout au long du livre, qui couvre d'ailleurs la quasi-totalité de l'existence des deux hommes, par cet ami dévoué. Cette étroitesse du lien qui unit les deux amis est évoquée au début du chapitre 2 dans une analepse qui revient sur les circonstances de leur rencontre :

« Ils s'étaient rencontrés à Dinard aux vacances de leur quinzième été, et cette rencontre scella leurs destinées jusque-là non convergentes ; dès lors ce ne furent qu'apartés ; entre le subreptice et le clandestin Ducharme ne faisait point la différence, la responsabilité de celle-ci incombant à Brumaire. »¹

Le verbe « sceller » et l'évocation de la destinée soulignent la force de cette union et lui donnent un côté presque fatal, prédestiné. Par ailleurs, cette citation met en valeur deux caractéristiques de cette relation : le fait qu'elle repose sur les différences entre les deux hommes et sur leur complémentarité. Cette opposition est largement développée juste après, ce qui permet d'insister sur le côté insolite du couple formé par les deux jeunes hommes : « Jamais adolescents n'avaient été plus dissemblables (...) Comme ils n'allaient que par deux, la petite société dinardaise se gaussait du contraste de leurs allures (...) »² Pourtant, même si l'amitié semble placer les deux hommes sur un pied d'égalité, à tel point qu'ils sont comparés à des « jumeaux monozygotes »³, on peut constater des réminiscences de l'ancienne relation maître/ valet et donc une supériorité de Jean sur Odilon : « Jean dominait Odilon d'une hauteur intellectuelle indiscutable. »⁴ Odilon reprend ainsi certains traits du valet, il est d'ailleurs qualifié de « monstre de nervosité inutile et comique »⁵, l'adjectif « comique » faisant écho à la comédie et à l'une des attributions principales du valet.

Par ailleurs, il est l'auxiliaire des aventures amoureuses de son ami : il fait, par exemple, le guet et l'attend, pendant que ce dernier est à bord du yacht avec Fiona Glendale, ce qui est

¹ Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.18

² Ibid., p.18-19

³ Ibid., p.37

⁴ Ibid., p.22

⁵ Ibid., p.20

une des fonctions type des personnages ancillaires. Il est d'ailleurs significatif que Ducharme laisse deviner, dans son apparence et son attitude, des « origines sans privilèges »¹ alors que Brumaire donne l'impression d'être un « héritier du grand tertiaire ministériel ». Le rapport de classe entre les deux amis reste donc toujours présent, malgré l'apparence d'égalité. Cette différence d'extraction pousse, par conséquent, Odilon à la fascination et à l'imitation :

« Il vécut sa première jeunesse dans une imitation à peu près ininterrompue de ce fils de sous-préfet dont la classe naturelle exaltait son côté plébéien.

L'on ne pouvait parler d'amitié amoureuse mais plutôt d'un mimétisme basé sur une admiration béate. »²

L'adjectif « béate » connote ici une adoration quasi religieuse, extatique. On peut noter que l'ami, contrairement au valet, est dénué d'esprit critique envers le héros. Du côté d'Odilon, il n'y a aucune ambiguïté sur la sincérité des sentiments. Cette sincérité est d'ailleurs tout à fait réciproque, ce qui est une originalité : le héros est entier en amour, il n'abuse pas Ducharme et répond de façon sincère à son attachement. D'ailleurs, c'est lui qui fait la démarche de le chercher lorsqu'il perd sa trace après la guerre :

« Dès lors, Don Juan pauvre et vagabond porté par l'alliance des femmes et du hasard, il se consacra tout entier à la recherche d'Odilon Ducharme ; cet Odilon était son témoin unique et le jeune homme clé, actif en diable, de sa destinée paresseuse. »³

L'adjectif « unique » montre ce rapport privilégié entre les deux jeunes gens et, encore une fois, leur complémentarité, avec l'antithèse entre « actif en diable » et « paresseuse ». Odilon semble donc être un moteur pour Brumaire, c'est lui qui le pousse à l'action, prend les initiatives. Inversement, le prestige de Jean rejaillit sur Odilon, ce qui est, une fois de plus, un trait de certains valets de comédie, qui profitent du prestige et de l'exemple de leur maître pour se faire valoir. Il y a bien réciprocité parfaite dans cette amitié, « interdépendance » pour reprendre le terme du narrateur :

« Jamais adolescents n'avaient vécu dans une pareille interdépendance ; elle était celle des jumeaux monozygotes, à cette différence que, les jours s'ajoutant aux jours, Odilon ne s'alarmait plus des exploits de son ami ; au contraire, il en bénéficiait, la gloire adultérine de John Autumn rejaillissant sur lui, lui procurant le partage de l'auréole.

Auparavant, il défiait Jean ; désormais il l'idolâtrait avec un enthousiasme de barbare ; son fanatisme se développa avec la fougue sauvage des fougères sur l'île de Chateaubriand. Ils allaient être, ils étaient, ils seraient, inséparables. »⁴

Le champ lexical de la religion, très présent ici, met en évidence un véritable culte voué au

¹ Ibid., p.19

² Ibid., p.23

³ Ibid., p.17

⁴ Ibid., p.36-37

héros par son ami. Le discours indirect libre de la dernière phrase, avec la gradation qui produit un effet d'insistance, apparaît comme une véritable profession de foi de la force de son amitié et du caractère indéfectible du lien unissant les deux hommes. Le passage du dieu à l'idole barbare montre le côté primaire et non réfléchi de cette adoration et produit un renforcement et un élargissement de ce sentiment à tout ce qui appartient, ou est en contact, avec le héros. Cette fidélité en amitié et ce dévouement de Ducharme est mis à l'épreuve à plusieurs reprises dans le roman : lorsque Jean est blessé par balle par son père, c'est Odilon qu'il appelle et celui-ci accourt immédiatement. Son dévouement pour son ami prend l'allure d'une véritable mission : « Ducharme se jeta, les yeux écarquillés dans l'aventure prodigieuse : soustraire John Autumn à l'infection tétanique ».¹ L'expression « les yeux écarquillés » et l'adjectif « prodigieuse » montrent bien que, pour Odilon, aider Don Juan revient à vivre des aventures hors du commun, le service qu'il lui rend lui apporte donc, par la même occasion, une satisfaction personnelle et lui fait vivre, par procuration, des moments que, par lui-même, il ne serait jamais amené à vivre. De même, complètement désespéré à la fin du roman, c'est encore à son ami que Jean Brumaire pense et à qui il demande de venir le chercher :

« Il ne lui restait plus qu'à appeler Odilon Ducharme à Denfert 94-39 et à lui demander de foncer à la gare de Lyon, pour y prendre, à sept heures douze, le rapide de Genève. Après quoi, ils repartiraient ensemble pour la capitale du monde : Paris. »²

L'amitié est ainsi, en quelques sortes, la conclusion du roman, et il est révélateur de relever le terme « roman » employé justement à la dernière page, pour désigner l'amitié entre les deux hommes : « Le plus étonnant dans leur roman était cet état de révélation qu'ils retrouvaient dès qu'ils étaient à nouveau seuls ensemble. »³ De fait, à la fin du livre, l'amitié est tout ce qui reste à Don Juan :

« Dans la vie de Don Juan des Désolations, il n'y avait plus d'amour et plus de lit. Alors, à partir du principe des vases communicants, Odilon lui réenseigna l'amitié, l'amitié dans l'épreuve : la fusion d'un chagrin sec et muet dans une force qui eût détourné les cyclones et soulevé les monuments. »⁴

C'est donc l'amitié qui sauve Jean Brumaire ici et, symboliquement, Odilon va faire renaître Don Juan, « donjuaniser » Brumaire qui n'est plus que l'ombre de lui-même :

« En attendant, je te fais une contre proposition et je te présente demain, à mon patron de presse. Comme il aime la belle sape, tu as intérêt à venir dans ce costard de feu ton père, car il te va magnifiquement. Il te *donjuanise*.

¹ Ibid., p.248

² Ibid., p.415

³ Ibid., p.418

⁴ Ibid., p.416

- Si l'habit fait l'homme, alors je suis ton homme. »¹

C'est bien l'ami qui « re donjuanise », à la fin de ce roman, le héros diminué et brisé.

La force de l'amitié chez Odilon est telle qu'il semble la vivre comme une véritable mission, un sacerdoce : par exemple, il s'acharne à sauver son ami de son addiction au jeu et s'improvise thérapeute pour mettre un nom sur la dépendance qui le ronge et l'en soigner :

« Odilon se creusa la ciboule, cherchant à passion des synonymes, des approximations, des voisinages ; excluant le mot vice (il faisait sale et John l'eût mal porté), il préféra manie à folie, qu'il considérait comme trop impressionnant ; donc il accola *jocus* à *mania*. (...) Pour sauver son ami, Odilon Ducharme commit une imposture : il se délégua docteur-médecin. Psychiatre, aliéniste, asilaire, qu'importait l'appellation ! (...) Odilon Ducharme s'exalta à croire en une guérison miraculeuse. »²

On voit ici le caractère exalté d'Odilon, qui s'accorde bien à l'idée d'enthousiasme, précédemment évoquée au sujet de son adoration pour le héros : Ducharme apparaît presque comme un illuminé, qui croit aux miracles et se sent investi d'une mission de protection envers son ami. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Brumaire le compare à un disciple de Jésus, soulignant par là le culte qu'il lui voue et le fanatisme dont il peut preuve dans son dévouement : « En vérité, se disait Don Juan, il eût été parfait dans la ronde des disciples de Jésus. »³ Cette amitié entre les deux hommes est, au bout du compte, le fil conducteur de l'intrigue et le seul domaine dans lequel Don Juan n'échoue pas et garde toute son aura. En effet, Ducharme est le seul, apparemment, à être encore fasciné par le héros, qui, par ailleurs, ne fait qu'essayer des déboires avec les femmes. C'est donc le couple Don Juan/ Ducharme qui est le plus soudé et Odilon énonce bien la parenté de cette amitié si forte avec de l'amour en déclarant : « L'amitié, c'est l'amour, moins le lit ». ⁴ Le mot « couple » est d'ailleurs explicitement employé pour les désigner⁵.

Pourtant, chez Yves Salgues, rien ne vient justifier cette supériorité du héros sur son ami, au contraire, et le nom de Ducharme vient bien le souligner : ce dernier n'a rien à envier à Jean Brumaire et tout semble mieux lui réussir. L'inégalité des deux hommes, face à la chance au jeu, peut d'ailleurs s'appliquer à leur vie en général :

« Ce mémorable soir, les dés furent jetés pour toute une vie ; Ducharme allait être un *winner* : un vainqueur, un gagnant, un chasseur de chance ; et Brumaire un *loser*, un perdant marqué ; le favori du désir des femmes serait le souffre-douleur des démons du hasard. »⁶

¹ Ibid., p.417

² Ibid., p.64-65

³ Ibid., p.249

⁴ Ibid., p.416

⁵ Ibid., p.78

⁶ Ibid., p.76

Cette chance de Ducharme est manifeste tout au long de l'œuvre, il se découvre un grand talent pour la photographie et Brumaire est jaloux et agacé de ce qu'il considère comme « les faciles succès de son ami »¹ De même, Ducharme revient de la guerre métamorphosé en héros, en tant qu'unique survivant d'un camp de concentration, alors que Brumaire a seulement été victime de la phtisie car « de la phtisie lente, l'Occupation avait fait le mal du siècle des séducteurs ténébreux. »² Finalement c'est Odilon qui gagne, dans ce roman, sa légende, alors que Don Juan ne fait que vivre sur la sienne, qui est plutôt celle des autres Don Juan avant lui et qui est nettement ternie et diminuée :

« C'est ainsi qu'Odilon Ducharme, ce 18 mai 1945 vers vingt et une heures se glissa dans la légende, acquérant une auréole qui ne devait jamais le quitter ni jamais se ternir : celle du héros issu du moyen peuple doublé d'un gavroche décidé à convertir en avantages et privilèges toutes les offenses, humiliations et mauvais traitements qu'il avait subis. »³

On peut donc aller jusqu'à dire que, dans ce roman, on assiste à une inversion : le comparse devient celui qui assume les valeurs héroïques, tandis que Don Juan n'est plus, en réalité qu'un anti héros.

Pourtant, Jean Brumaire est très attaché à sa supériorité sur Odilon et aux privilèges que l'ascendant qu'il a sur lui peut lui apporter. Lorsque son ami vient le sauver, après la blessure par balle, Jean Brumaire refuse de renoncer à ses prérogatives, mais on voit bien à quel point celles-ci ne sont plus du tout fondées, face à un personnage secondaire tel que Ducharme, si tant est que l'on puisse encore lui appliquer ce qualificatif :

« Il n'en conservait que plus un droit d'aïnesse purement symbolique mais qu'il s'était arrogé pour toujours, et ne voulait surtout pas soumettre ses heures aux volontés de ce trublion polyvalent, héros du pavé devenu, au fil des mois, d'une imparfaite mais réelle beauté. »⁴

Cette citation est intéressante car le terme de « héros » est employé, par Brumaire lui-même, pour désigner Ducharme, tout comme la grande beauté qui est, en principe, l'attribut principal de Don Juan. De plus, la seule supériorité revendiquée par Don Juan est l'âge, ce qui ne repose sur aucun mérite. On peut donc penser que ce qui fait de Jean Brumaire le héros du roman à la place de son ami est simplement le fait qu'il se rattache à une légende plus ancienne, déjà établie.

L'amitié est donc un des thèmes principaux, pour ne pas dire le principal, du roman

¹ Ibid., p.284

² Ibid., p.266

³ Ibid., p.267

⁴ Ibid., p.249

d'Yves Salgues, ce qui constitue une nouveauté au sein de scénario mythique, où le héros est traditionnellement isolé, mis au ban de la société. Ici, malgré son désir de conserver sa supériorité et son prestige face à son ami, Don Juan répond de façon sincère à l'amitié et au dévouement de Ducharme. Mais cette sincérité et cette réciprocité dans les rapports entre les deux amis ne sont pas toujours aussi évidentes et, parfois, les relations peuvent être plus complexes et plus ambivalentes, aussi bien du côté du héros que de celui de l'ami. C'est le cas, notamment, dans le roman *Confessions de Don Juan* de Jacques de Bourbon Busset. Ce roman illustre une spécificité du rapport à l'ami, qui ne se faisait pas sentir dans le rapport au valet : le héros peut craindre le regard désapprobateur et le jugement de son ami, alors qu'il ne prêtait pas attention aux critiques, lorsqu'elles provenaient de son valet. En effet, dans ce roman, le personnage de Levraut a une véritable influence sur le narrateur, qui craint ses sarcasmes et ses critiques et ne veut pas renoncer, à ses yeux, à son prestige de séducteur. Cette emprise très forte de l'ami est expliquée par le héros lui-même :

« Quand j'ai rencontré Elvire, il me mit en garde, affecta de craindre que je ne me fusse fait piéger et, par la suite, me plaisantait sur ma captivité dorée. Il insistait lourdement sur le caractère entier et dominateur de mon épouse et s'efforçait de me faire rencontrer certaines de mes anciennes maîtresses. Elvire l'avait percé à jour et il le savait. (...) Peu à peu le poison s'insinua dans mes veines. Je voulais prouver à Levraut que je n'étais pas, comme il disait, le prisonnier satisfait d'Elvire. Je recommençai à courir. »¹

Le verbe « affecter » ainsi que la métaphore du poison soulignent une certaine duplicité de la part de l'ami : il n'est pas sincère et n'agit pas réellement pour le bien du narrateur. On retrouve cette impression que Levraut met, dans la tête de Don Juan, des idées fausses et, au bout du compte, le manipule, dans tout ce passage du récit. C'est donc la duplicité qui semble régir les rapports entre les deux personnages :

« Il fut le compagnon de mes premières frasques et des dernières, toujours à mes côtés, toujours feignant de m'admirer, toujours me présentant avec complaisance le miroir de mes prétendus exploits. »²

On peut relever, dans cette phrase, le champ lexical du mensonge, de l'illusion. Or, Don Juan est, traditionnellement, celui qui dupe les autres, leur donne de fausses illusions et joue sur un langage double, trompeur. En transposant ces caractéristiques à la figure de l'ami, on assiste à une inversion puisque c'est alors l'abuseur qui se trouve abusé.

L'amitié, dans le roman de Jacques de Bourbon-Busset, n'est donc pas valorisée, comme dans celui d'Yves Salgues, elle reste profondément ambiguë et il est significatif que, dans sa

¹ Jacques de Bourbon-Busset, *Confessions de Don Juan*, p.100-101

² Ibid., p. 100

confession, le narrateur refuse, au bout du compte, la dénomination d'ami au personnage de Levrault : « J'ai été poussé, encouragé dans la voie qui me fut fatale par un camarade, que je ne puis appeler un ami. »¹ Cette influence de Levrault, dans la mort d'Elvire, fait de lui un moteur de l'action : contrairement au valet qui ne parvient jamais à faire entendre ses arguments, il manipule Don Juan jusqu'à lui faire commettre l'irréparable et lui ôte une partie de sa responsabilité. En effet, Levrault apparaît comme une sorte de motivation, de cause profonde au libertinage amoureux du héros, à son inconstance et à sa cruauté envers les femmes : « Ce fut pour étonner Levrault, pour l'entendre se récrier que j'ai fait le malheur de filles qui méritaient mille fois d'être heureuses. »² Don Juan requiert l'admiration d'un public pour se sentir exister, il a besoin d'étonner quelqu'un et d'être valorisé. La métaphore du miroir, relevée plus haut, souligne bien cette dépendance au regard d'autrui. Si le héros se laisse manipuler de la sorte, c'est qu'il y trouve une contrepartie et que Levrault sait jouer sur la corde la plus sensible chez lui : son amour propre. Ainsi, le narrateur montre bien qu'il a cédé aux arguments de son ami car ceux-ci allaient dans le sens de son orgueil : « Ce langage me flattait et donc me plaisait »³. Le rapport cause/ conséquence souligne ici à quel point la satisfaction de l'amour propre est première et que c'est cette satisfaction qui gouverne ensuite la réception des propos. Don Juan est une victime complaisante de la manipulation de Levrault, il obéit à ses incitations parce que, au fond de lui, cela lui apporte un certain plaisir : « Bien sûr, je suis le seul responsable. Si j'ai écouté les conseils de Levrault, c'était qu'ils trouvaient en moi une complicité, qu'ils séduisaient la partie la plus basse de moi-même. »⁴ La périphrase « partie la plus basse de moi-même » désigne probablement, ici aussi, l'orgueil. Ce passage présente donc une vision originale des rapports entre Don Juan et un personnage secondaire qui arrive à prendre assez d'ascendant sur lui pour devenir « complice de [son] crime »⁵

Cependant, le narrateur, lui aussi, est profondément ambigu à l'égard de son ami, et de l'amitié en général. En effet, son discours oscille entre l'évocation de son amitié trahie et, au contraire, l'affirmation de son insensibilité complète à toute forme d'amitié. Ainsi, déçu de ses retrouvailles avec Levrault, il déclare :

« L'entrevue a été décevante. Comment ai-je pu désirer éblouir un être aussi médiocre ? Cela m'a donné l'aune de ma propre médiocrité. (...) j'ai senti que quelque chose entre nous se cassait. En rentrant à pied, je me disais qu'une amitié qui passe, c'est comme une fumée dans la campagne qui

¹ Ibid., p.100

² Ibid., p.100

³ Ibid., p.101

⁴ Ibid., p.102

⁵ Ibid., p.132

s'étire, s'effiloche, se dissout. Je ressentais une vague mélancolie teintée de soulagement inavoué. »¹

La question rhétorique marque un retour du narrateur à la lucidité et montre bien qu'il est revenu de cette relation toxique avec son ami. Cependant, les réflexions nostalgiques sur la fin d'une amitié sont en radicale opposition avec d'autres extraits, dans lesquels il affirme une totale incapacité à ressentir de l'amitié :

« J'ai trop feint l'amitié avec les femmes pour avoir de l'amitié de reste pour un homme. J'ai tant protesté de mon admiration pour des créatures qu'il m'était impossible de tirer de mon sac un peu d'estime pour un homme vraiment estimable. Les ressources dont on dispose ne sont pas vraiment infinies, surtout quand on a toujours exprimé un peu plus qu'on éprouvait et qu'on a ainsi agi contre sa propre nature. Je ne puis dire que je regrette de n'avoir pas connu la véritable amitié masculine. »²

Placés au début du roman, ces propos viennent jeter un voile de doute sur les liens entre Don Juan et Levraut. Le motif de la tromperie est ici transposé au héros, qui redevient l'abuseur, et on peut se demander dans quelles mesures il n'a pas utilisé, en réalité, la figure de Levraut pour partager la responsabilité de son crime envers Elvire. La dernière phrase, qui affirme, avec insensibilité, son hermétisme le plus total à toute forme d'amitié masculine remet radicalement en cause les propos précédemment cités, sur la disparition d'une amitié³. Les relations entre Don Juan et son ami sont donc très ambiguës, tout au long du roman, et on peut, au bout du compte, se demander si le héros ne s'est pas laissé sciemment manipuler par son comparse, parce que cela l'arrangeait bien. Don Juan serait le plus manipulateur des deux et renouerait ainsi avec les attentes du mythe. A moins qu'il ne s'agisse simplement d'une posture d'écriture, dénonçant le manque de sincérité de la confession.

D'ailleurs, des zones d'ombre planent sur le récit, notamment au niveau de la confusion entre Levraut, qui apparaît comme celui qui l'incite à commettre l'adultère⁴, et Paul, présent dès le début du roman : « Paul se croit mon confident parce que nous avons usé des mêmes femmes. En fait, il me servait de débarras. »⁵ Le passage du prénom au patronyme serait ainsi, peut-être, un moyen de prendre de la distance avec l'ami, au moment d'évoquer son influence négative, il n'en reste pas moins que, dès le début du récit, Don Juan oscille entre l'affirmation d'un lien amical, qui le lie à un autre homme, et, au contraire, la négation totale de ce lien. Les rapports entre Don Juan et son comparse sont donc tout à fait originaux dans le

¹ Ibid., p.137

² Ibid., p.17

³ Ibid., p.137

⁴ Ibid., p.100

⁵ Ibid., p.17

livre de Jacques de Bourbon Busset, avec un certain nombre d'inversions puisque, notamment, le personnage secondaire n'est plus la conscience critique du héros mais, au contraire, sa mauvaise conscience, qui l'incite à commettre le péché. Mais le fait de présenter ces éléments dans une narration à la première personne renforce leur complexité et laisse planer le doute sur la véritable nature des relations entre les deux hommes, étant donné que le narrateur est libre de dire uniquement ce qu'il souhaite faire savoir.

Si, dans les romans, le thème de l'amitié est traité de façon approfondie et permet de creuser la psychologie des personnages, au théâtre elle revêt une toute autre dimension puisqu'elle nous oriente davantage du côté du comique et de la parodie.

La pièce de Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, par exemple, présente un personnage d'ami du héros, Machetu, mais le traite de manière à accentuer son caractère ridicule. Ainsi, Machetu répète, tout au long de la pièce, à Ornifle de ne pas l'appeler « vieille crapule », nom d'amitié que ce dernier lui donne. Cette insistance produit un comique de répétition :

« ORNIFLE : Comment vas-tu, vieille crapule ?

MACHETU : Je t'ai déjà dit que je n'aimais pas que tu m'appelles vieille crapule.

ORNIFLE : C'est un mot d'amitié.

MACHETU : Avec moi, ça a l'air d'être vrai.

ORNIFLE : Tu as des pudeurs de jeune fille, Machetu.

MACHETU, inquiet : C'est encore un sous-entendu ?

ORNIFLE : Au fond tu aurais adoré être un gentleman.

MACHETU : Oui »¹

Cet échange donne d'emblée le ton des rapports entre les deux hommes : complexe d'infériorité sociale et intellectuelle de Machetu et ironie d'Ornifle, qui joue de la naïveté de son ami et se plaît à le taquiner et à l'agacer. Ornifle a hérité de Don Juan l'extraction nobiliaire, comme le rappelle Machetu. Sa réplique permet de souligner la différence sociale entre les deux hommes :

« Toi, tu signes « Ornifle ». Mais tu t'appelles en réalité Ornifle de Saint-Oignon. Ton papa était dans la cavalerie (...) Il était colonel et comte. Tu peux te permettre le gros mot. Moi je m'appelle Machetu, c'est mon vrai nom, mon père était dans la ferraille. (...) Je dois toujours penser à la distinction. Toujours des complets sombres, le mot choisi. J'ai à rattraper moi. Pas toi. C'est pourquoi je te demande de ne pas m'appeler vieille crapule devant le monde.»²

La hiérarchie sociale, qui place Ornifle au dessus de Machetu, lui donne donc des privilèges et une certaine liberté de parler et d'agir. Au contraire, Machetu se sent constamment obligé de soigner ses apparences, de garder sa dignité, pour faire oublier la modestie de son extraction. L'ami conserve, par cette infériorité de condition, des traits communs avec le valet de

¹ Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.26-27

² Ibid., p.29

comédie et le héros demeure celui qui a le pouvoir dans leurs échanges.

Pourtant, Ornifle est dépendant de Machetu sur un point : la question financière. En effet, la pièce de Jean Anouilh transpose de façon moderne certaines caractéristiques de la société d'Ancien Régime, telle que la peignait, notamment, la pièce de Molière. C'est donc Machetu, le bourgeois, qui a l'argent et qui sait le faire fructifier, tandis qu'Ornifle, conformément à son origine noble, se contente d'exercer une activité artistique, en laissant aux autres le soin de gérer le problème des bénéfices.

Il est possible de rapprocher Machetu d'un autre personnage, introduit dans le mythe de Don Juan par Molière : Monsieur Dimanche. Cependant, à première vue, Machetu a beaucoup plus d'assurance et de pouvoir que le brave négociant, intimidé par la noblesse de son débiteur. Cette évolution est peut-être la marque que l'argent est devenu la principale source de pouvoir et qu'il passe désormais avant la naissance et le statut social. Ainsi, il estime avoir le droit d'exiger des choses du héros, étant donné qu'il le paye : « Une licence ! Au prix où je les lui paye, ses couplets, il pourrait m'en faire sans licence. »¹ Mais, au bout du compte, le personnage conserve la naïveté de Monsieur Dimanche et, dès qu'Ornifle le flatte un peu, il se laisse duper. Ainsi, le héros se met en devoir de le convaincre d'épouser Clorinde : une femme qu'il a lui-même délaissée et qui a tenté, à la suite de cela, de se suicider. Il entend, par là, faire élever par son ami l'enfant que la jeune femme attend et qui est, en réalité, de lui. Au début, Machetu est méfiant et croit qu'Ornifle va lui demander de l'argent :

« ORNIFLE : Je t'aime bien, Machetu. Tu es mon seul ami.

MACHETU : Tu as besoin d'argent ?

ORNIFLE : Même pas. Je vais te donner une preuve de confiance absolument gratuite.

MACHETU : Ce serait bien la première fois ! Allez ! Trêve de sous entendus. Tu as encore fait une bêtise. Combien te faut-il ?

ORNIFLE : Rien.

MACHETU : Tu m'inquiètes. J'ai l'impression que ce va me coûter encore plus cher. Vide ton sac. »²

L'insistance sur la question du prix montre que Machetu s'attend à ce que la gentillesse d'Ornifle cache le désir de l'escroquer et de lui soutirer de l'argent, comme c'est le cas avec les prévenances de Don Juan à l'égard de Monsieur Dimanche, chez Molière. On a ainsi un effet de reconnaissance comique, qui déclenche des attentes chez le spectateur. Mais l'innovation d'Anouilh est de transposer la duperie du héros dans un autre domaine : celui des sentiments amoureux. Or, dans ce domaine, sa supériorité est encore plus écrasante car son ami y est complètement inexpérimenté, comme il le reconnaît lui-même : « Qu'est-ce que je

¹ Ibid., p.26

² Ibid., p.100

peux faire ? En affaires, je vois clair, je prends tout de suite une décision. Mais le sentiment ça me démonte. Je n'ai pas l'habitude. »¹ Ornifle n'a donc aucun mal à le manipuler et à le mener où il le souhaite. Pour cela, il n'hésite pas à faire preuve d'hypocrisie, comme l'indique la didascalie, dans la réplique suivante :

« ORNIFLE *continue* : Un petit Machelu, dur et carré comme toi- un peu plus fin peut-être- à qui tu apprendrais les lois de la bataille. Ah, ce cher petit ! je le vois déjà... Rien ne serait trop beau pour lui, n'est-ce pas ?

MACHETU *réalise et rugit soudain*. Je donnerais la moitié de ce que j'ai pour avoir un fils !

ORNIFLE *soupire, hypocrite* : Si cela ne tenait qu'à moi, Machelu. »²

Cet échange met en évidence les talents de manipulateur du héros qui manie le sous-entendu, étant donné qu'il sait déjà, lui, que Clorinde attend un enfant, dont il est justement le père. La dernière phrase est, pour cette raison, totalement hypocrite. Le héros est bien un abuseur, qui sait user du langage et de ses doubles sens pour tromper les autres, même ses amis. D'ailleurs, la question des sous entendus revient, tel un leitmotiv, dans la bouche de Machelu, qui les craint parce qu'il ne les comprend pas. Ornifle tire donc parti des faiblesses de ses partenaires pour profiter d'eux : sa maîtrise du langage lui confère un pouvoir incontestable sur son ami. En effet, Machelu a besoin d'Ornifle pour décrypter les doubles sens du langage, ce qui permet à ce dernier de le manipuler encore plus facilement :

« ORNIFLE : On croit qu'on peut tout. Et l'essentiel vous échappe.

MACHETU, *appliqué* : L'essentiel ?

ORNIFLE *sourit*. Oui. Ce n'est pas sous-entendu. Je veux dire les choses qui comptent vraiment. Un petit être désintéressé qui vous aime. Un foyer. Qui sait, un enfant peut-être... Je suis sûr que tu aimerais avoir un enfant, Machelu ? »³

On voit bien qu'Ornifle est l'interprète de ses propres propos, c'est lui qui explique à Machelu le sens caché des mots, ou plutôt, et là réside son pouvoir, le sens qu'il veut leur faire prendre.

On peut donc dire que, dans la pièce d'Anouilh, la relation amicale, qui lie le héros à un autre personnage masculin, n'est pas sincère : Ornifle se joue de l'amitié comme il se joue de l'amour, mais de façon encore plus scandaleuse. C'est d'ailleurs la scène précédemment évoquée qui indigne le plus Mademoiselle Supo, dans la pièce, puisqu'elle la qualifie d' « ignoble » :

« MADEMOISELLE SUPO : C'est ignoble !

ORNIFLE : Vous avez encore écouté aux portes, vous ?

Oui, cette fois, j'avoue que c'est immoral. Dans la mesure où on a jamais su la signification exacte de ce mot. Quand il m'a embrassé, j'ai failli avoir un remords.

¹ Ibid., p.109

² Ibid., p.111

³ Ibid., p.111

MADemoiselle SUPO *lui lance, sifflante*. Judas ! »¹

Le héros reconnaît, pour une fois, l'immoralité de son comportement et il est significatif qu'il éprouve presque des remords à avoir trahi son ami, alors qu'il n'en a aucun à pousser les femmes au désespoir ou à duper son propre fils. Cependant le verbe « faillir » et le singulier au mot « remords » relativisent grandement ce sentiment de culpabilité. Au contraire, Machetu apparaît comme un ami sincère et touchant, ce qui rend l'attitude du héros encore plus ignoble : « j'espère que tu ne doutes pas de mon amitié, Georges ? L'amitié, c'est sacré pour moi ! »²

Ornifle ne peut pas être fidèle en amitié, pas plus qu'il ne peut l'être en amour. L'échange suivant montre, en définitive, que Don Juan ne peut pas être un ami sincère, mais qu'il le regrette peut-être un peu, au fond de lui :

« MACHETU, *au bord des larmes*. (...) Mais des amis comme toi... (Il cherche et finit par dire.) ... Il n'y en a pas !
ORNIFLE *sourit, un peu triste*. Non, mon pauvre Machetu. Il n'y en a pas. C'est très profond ce que tu viens de me dire, sans t'en rendre compte- et un peu triste même. »³

Les propos d'Ornifle sont à double sens ici. En effet, on peut y voir de l'ironie à l'égard de Machetu qui hésite et met du temps avant de trouver une formule qui est, en réalité, un poncif, une phrase stéréotypée et banale. La didascalie accentue d'ailleurs ce côté comique de Machetu. Le « il n'y en a pas » peut être pris de deux manières par Ornifle : soit il se dit qu'en effet il ne se comporte pas en ami et cela l'attriste, soit on peut y lire un constat plus désenchanté sur l'amitié, en général. Dans ce cas, cela sous-entendrait que, malgré ses défauts, Ornifle est un ami plus honnête que les autres, dans un monde où la tromperie et l'individualisme sont monnaie courante.

Les réécritures théâtrales du mythe de Don Juan, au 20^{ème} siècle, accordent donc, tout comme ses transpositions romanesques, une place à l'amitié, mais il s'agit d'une amitié souvent ambiguë, qui manque de sincérité, surtout de la part du héros. On retrouve cette même image dans la pièce de Roger Vailland : *Monsieur Jean*, qui présente une autre figure d'ami, dévoué jusqu'à l'abnégation, en la personne de Commandeur. Ce dernier occupe une place importante dans l'action puisque sa mort est au centre de l'intrigue et que c'est son portrait, légué au héros par sa veuve, qui engendre, à son tour, la mort du héros. Or, il est à noter que, malgré ce rôle central, il n'est doté d'aucune présence scénique et n'existe que dans

¹ Ibid., p.117

² Ibid., p.103

³ Ibid., p.116

les dialogues des autres personnages à son sujet. Par ailleurs, le choix du nom de Commandeur, pour désigner l'ami fidèle du séducteur, constitue une totale subversion des attentes liées au scénario mythique et entraîne un effet de reconnaissance comique. Roger Vailland cultive volontairement le décalage : « Commandeur attend vos ordres. Il va rappeler dans un instant. »¹ Pourtant, il rejoint, au final, le dénouement mythique, en recourant à l'artifice du portrait, puisque Commandeur provoque bien, grâce à cette invention, le châtement du héros, même si c'est de manière indirecte et involontaire.

L'attitude de Monsieur Jean, à l'égard de son ami, est profondément ambivalente. Par exemple, il lui fait transmettre un message par Marthe, qui laisse transparaître un attachement véritable : « Dites-lui que je le félicite de son courage. Que je vais suivre les essais à la télévision. Que je le serre dans mes bras. Que je l'embrasse. »² De même, Commandeur, exprime, à la télévision, l'amitié qui le lie au héros : « Je pense à Jean, mon patron, mon camarade de travail, mon seul ami. Je sais qu'il me regarde en ce moment. »³ Mais à partir de la mort de l'ami, les propos de Jean se font beaucoup plus contradictoires et il devient, à mesure que la pièce avance, de plus en plus difficile de démêler quels sont ses véritables sentiments. Tout d'abord, sa réaction, à l'annonce de l'accident, est étonnante par sa froideur, qui semble de l'indifférence, mêlée à de l'ennui, plus que de la tristesse :

« Jean coupe la télévision.

JEAN : Je déteste les ennuis »⁴

On apprend, par la suite, qu'il a eu pour maîtresse la femme de Commandeur et il ne s'en cache pas, faisant preuve d'un grand cynisme :

« HELENE : Est-il vrai que tu as aussi aimé la femme de Commandeur ?

JEAN : Cela est arrivé deux ou trois fois.

HELENE : Tu n'éprouvais pas quelque gêne ?

JEAN : Elle était exquise. Elle disait : malheur sur moi d'être la femme de Commandeur ; tu vas me mépriser de t'avoir permis de tromper ton seul ami.

HELENE : Toi, tu ignores le remords !

JEAN : Commandeur faisait rarement l'amour à sa femme. Nature froide. Je leur rendais service à tous les deux. »⁵

Cette froideur et cette insensibilité du héros sont encore plus choquantes, un peu plus loin, puisque il déclare avoir provoqué, de façon tout à fait consciente, la mort de son meilleur ami. Cette affirmation, qui permet de se rapprocher du scénario mythique, remet radicalement en

¹ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.20

² Ibid., p.21

³ Ibid., p.31

⁴ Ibid., p.44

⁵ Ibid., p.51

cause l'amitié que Jean vouait à Commandeur. Pourtant, certains propos sont contradictoires et il est difficile de discerner à quel moment le protagoniste est sincère et à quel moment il triche sur ses sentiments. Par exemple, il annonce à Hélène : « J'ai fait des choses plus difficiles que de renverser un gouvernement. Par exemple, j'ai envoyé sciemment à la mort mon seul ami, Commandeur. »¹ Le héros annonce ici un fait d'une telle gravité avec une telle franchise et en gardant un tel aplomb qu'on peut douter de la vérité de cette affirmation et se demander s'il ne s'agit pas de provocation. Cependant, il confirme ces propos dans le monologue qu'il adresse au portrait de Commandeur :

« Si c'était quelqu'un d'autre que moi qui t'avait tué, il se serait persuadé qu'il t'avait sacrifié à la technique, à la science, au progrès... de quels noms ne déguisent-ils pas leur lâcheté... (...) Pas un seul qui se serait avoué à soi-même que c'est pour retarder une échéance que je t'ai envoyé à la mort, Commandeur. Pour deux cents millions, que je n'ai pas eus, et maintenant j'ai besoin d'un milliard.

On massacre souvent pour des intérêts beaucoup moindres. Tu es victime d'un criminel de luxe. Tu auras vécu de mon luxe, jusque dans l'instant de ta mort. »²

Le monologue étant le lieu d'expression de l'intériorité, on peut se dire que Monsieur Jean est sincère ici et qu'il a donc bien sacrifié son ami à ses intérêts financiers. Pourtant, Leporella vient remettre en question cette certitude et jeter le doute sur les assertions de son époux. Elle récuse simultanément les deux points sur lesquels il insiste : son amitié pour Commandeur et la responsabilité dans son accident.

Pour ce qui est de l'amitié, dans un premier temps, elle déclare : « Commandeur n'était pas ton ami » et complète, juste après, « tu n'as jamais eu d'ami. »³ Elle explique l'impossibilité de cette amitié par le fait que Commandeur dépendait de Jean et qu'une telle dépendance provoquait trop de tensions :

« MONSIEUR JEAN : Voilà qui forme une base solide à l'amitié...

LEPORELLA : Mais il dépendait de toi »⁴.

Leporella insiste sur cette idée de dépendance matérielle. Elle emploie d'ailleurs l'expression « être à tes gages » à deux reprises, ce qui ne peut manquer d'évoquer la réplique finale, prononcée par Sganarelle, dans le *Dom Juan* de Molière. Commandeur passe donc du statut d'ami à une position d'infériorité, qui rappelle celle du valet. Or, ce changement de statut engendre le mépris du héros pour celui qui n'est plus un égal mais un subalterne :

« Tu lui reprochais de manquer de virilité, pour te cacher à toi-même que tu le méprisais d'être à tes gages. Vos mauvaises plaisanteries m'ont souvent soulevé le cœur... Vous tombiez dans la

¹ Ibid., p.66

² Ibid., p.72-73

³ Ibid., p.74

⁴ Ibid., p.74

trivialité pour dissimuler la haine irréparable et réciproque du maître et de l'esclave. »¹

Cette analyse de l'épouse vient donc nuancer l'affirmation réitérée que Jean fait de l'amitié qui l'unissait à Commandeur mais Leporella récuse aussi la responsabilité de son mari, dans l'accident du Requin Volant. Pour elle, le héros n'a pas envoyé, en connaissance de cause, son ami à la mort, pour la simple raison qu'il avait foi, autant que lui, dans la fiabilité de leur invention :

« Tu croyais qu'il volerait comme d'autres croient en Dieu. Toi, l'homme sans foi, tu avais foi dans ton *Requin Volant*. Et, aujourd'hui, tu aimes mieux te proclamer assassin que de reconnaître que tu t'es trompé dans tes calculs. »²

Monsieur Jean agit ici à l'inverse de la majorité des gens : son orgueil est tel qu'il préfère se déclarer coupable plutôt que de reconnaître une erreur, qui permettrait, pourtant, de l'innocenter. Dans cette pièce, la question de l'amitié est, une fois de plus, traitée de façon ambivalente. Commandeur n'en reste pas moins un personnage fondamentalement comique, qui permet de jouer avec les attentes du mythe et de créer des effets de décalage.

L'apparition de cette figure de l'ami aux côtés du héros constitue, en somme, une évolution intéressante du mythe, qui permet de complexifier le système des personnages et de modifier le schéma mythique. En effet, d'après le système mis en évidence par Jean Rousset, dans son étude structurale³, l'un des trois invariants est le héros. Ce dernier se distingue par les relations d'opposition et de corrélation qu'il entretient avec les deux autres invariants (les figures féminines et le Mort) et, d'une façon plus générale, avec les autres hommes.

En plaçant, auprès de lui, un personnage qui l'accompagne librement, par affinité, et non plus de façon contrainte, comme le faisait le valet, les auteurs introduisent de nouvelles potentialités, au niveau de la psychologie des personnages. Mais l'évolution est encore plus marquante lorsque la place de l'ami est attribuée à un personnage féminin. De fait, rien ne semble, d'emblée, moins propice à la thématique de l'amitié hommes/femmes que le mythe de Don Juan. Séducteur inconstant et en mouvement perpétuel, le héros n'a guère le temps, a priori, de s'intéresser suffisamment aux femmes qu'il croise pour se lier d'amitié avec elles. Tout au plus se limite-t-il à étudier la meilleure façon de faire leur conquête, quand il ne se rabat pas sur le viol, solution encore plus rapide. Pourtant, certains romans du 20^{ème} siècle, sortent de ce schéma et présentent des cas originaux d'amitié sincère et de complicité entre Don Juan et certaines figures féminines. Ces amies deviennent alors des confidentes de ses

¹ Ibid., p.76

² Ibid., p.76

³ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, op. cit.

entreprises amoureuses, dont elles ont d'ailleurs, la plupart du temps, été l'objet, elles aussi, auparavant. Elles peuvent aussi jouer le rôle d'adjuvantes. Cette modification du statut des personnages féminins est un bouleversement supplémentaire au sein du schéma mythique, bouleversement qui mène, une fois encore, à une complexification.

Nous pouvons prendre l'exemple du roman *La vie voluptueuse de Don Juan* de Roger Fairelle. Dans ce livre, le héros croise, tout au long de sa vie, certaines figures féminines qui parviennent à se mettre sur un pied d'égalité avec lui et à développer, à son égard, une certaine forme de complicité, voire même d'amitié. Cette amitié leur procure une place privilégiée, par rapport à celle occupée par les autres femmes. Ainsi, Marinilla, qui est d'ailleurs aussi la maîtresse occasionnelle du héros, obtient le privilège de lire les cahiers rouges dans lesquels le héros consigne ses aventures, et qui fait office, dans ce roman, du fameux catalogue des femmes séduites. Elle participe même à la rédaction du passage la concernant, ce qui montre à quel point elle est libre de mœurs et proche de Don Juan. Cette relation de complicité avec une femme, qui débouche sur le désir de la revoir et de la fréquenter plus longuement que les autres est tout à fait nouveau pour Don Juan :

« Mais avec Marinilla il s'était passé quelque chose d'absolument nouveau pour lui. Avec Marinilla, il s'était brusquement aperçu que leurs bonnes relations, leur accord assez surprenant, leur harmonie s'était fondés, non pas sur l'amour, ni même sur le plaisir qu'ils se donnaient l'un à l'autre et qui était vif, mais sur une espèce de camaraderie paisible, sensuelle et agréable. Alors qu'avec d'autres femmes, dont il avait eu furieusement envie, il avait éprouvé des secousses plus ou moins fortes, mais toujours suivies d'une prompte lassitude et du perpétuel désir de chercher ailleurs, avec elle il s'était aperçu non sans étonnement qu'il voulait la revoir, sans d'ailleurs être autrement troublé. Il y avait entre eux des affinités d'humeur, une sorte de complicité charmante. Elle n'attendait de lui ni qu'il l'épousât, ni qu'il lui fit des compliments ampoulés sur sa beauté, ni qu'il lui adressât des déclarations passionnées. Simplement, ils se plaisaient ensemble, et il la trouvait amusante, reposante, réconfortante. »¹

La relation que Don Juan entretient avec Marinilla est donc à l'opposé des caractéristiques de l'amour donjuanesque. Elle repose sur la sérénité et la modération. Le terme de « camaraderie » montre bien le basculement de l'amour vers l'amitié. Il est intéressant de noter que la jeune fille est tout à fait en accord avec ce type de rapports : elle n'en attend pas davantage, comme le montre l'énumération de phrases négatives. Celle-ci permet de définir, en creux, les attentes des autres femmes face à Don Juan et d'en dénoncer le caractère très stéréotypé et artificiel (« compliments ampoulés »)...

La naissance d'une telle amitié entre Don Juan et un personnage féminin est quelque chose d'inédit et l'étonnement face à la nouveauté est d'ailleurs mis en abyme, dans l'extrait

¹ Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.212

cité : « absolument nouveau », « brusquement aperçu », « non sans étonnement »...

Le mythe de Don Juan s'enrichit donc d'un nouveau type de figures féminines qui partagent des traits communs avec le séducteur : elles sont ses équivalents féminins, ses doubles mêmes, sauf que la société, avec ses contraintes et ses convenances, ne leur permet pas d'assouvir leurs désirs avec la même liberté que lui. Devenir amies et complices de Don Juan leur offre la possibilité de vivre, par procuration, ses aventures et de satisfaire leur penchant pour le libertinage. Elles peuvent même, dans certains cas, se faire les instigatrices de ses aventures amoureuses et l'encourager dans sa carrière de séducteur.

C'est le cas, par exemple, de la marquise de Mancillas qui, trop âgée pour prendre part aux plaisirs charnels, guide Don Juan dans le choix de ses conquêtes et se délecte d'en entendre le récit :

« Vous guider ? Mais je le veux bien. A une condition toutefois : c'est que vous me mettiez dans la confiance de vos aventures. Je raffole de ces sortes d'intrigues. Bien entendu, je vous promets le secret le plus absolu. Je m'amuserai follement à compter les points, à noter vos succès et aussi vos échecs. Car je gage que vous ne réussirez pas à tout coup. Ce serait trop beau et vous seriez un prodige d'une essence miraculeuse. »¹

Il semble donc que le héros ne soit plus aussi isolé qu'auparavant et qu'il puisse trouver, dans les femmes, de précieuses adjuvantes et des camarades qui partagent de nombreux points communs avec lui. Réciproquement, pour les femmes, cette dérive vers l'amitié est, au bout du compte, un moyen pour conserver l'affection et le respect du héros de façon plus durable. On peut se demander s'il ne s'agit pas là, pour elles, de l'unique solution pour ne pas être dupées par le séducteur... L'exemple de la marquise de Las Torillas est en cela révélateur : la liaison amoureuse qu'elle entretient avec Don Juan, à chaque fois que l'occasion s'en présente, se double d'une véritable amitié et elle ne perd pas une occasion de lui venir en aide dans son programme libertin. Elle affiche donc, elle aussi, une totale liberté de mœurs :

« Don Juan avait revu assez souvent la marquise de Las Torillas dans les salons où ils allaient l'un et l'autre. Et à deux reprises, le marquis étant absent de Madrid, il avait escaladé sa fenêtre. Mis à part le plaisir qu'ils se donnaient l'un à l'autre ; ils étaient devenus très amis. La marquise ne faisait montre d'aucune jalousie, et il avait fini par la mettre dans le secret de ses aventures et de son grand programme. Elle avait fini par s'y intéresser tout autant que la vieille marquise de Mancillas. »²

Tout comme dans le cas de Marinilla, on peut voir que le plaisir charnel passe au second plan et que le héros apprécie surtout la complicité qu'il peut avoir avec ces femmes et l'absence de contraintes qu'elles imposent dans leur commerce. Quant aux femmes, elles apparaissent

¹ Ibid., p.41

² Ibid., p.285

comme des spectatrices avides des exploits du séducteur, puisqu'elles affichent une très grande curiosité pour le récit de ses conquêtes. Leur absence de morale est, par ailleurs, à relever : Marinilla n'hésite pas à droguer sa duègne pour rejoindre Don Juan tandis que la marquise de Las Torillas l'aide à séduire une des ses amies, en la mettant directement dans son lit, au sens propre du terme :

« Elle l'entraîna vers le lit. Il ne comprenait pas où elle voulait en venir. D'un geste brusque elle souleva les couvertures.

Dans le lit, il y avait une femme au corps superbe. Et c'était Carmen de Hujerez. Carmen riait en sourdine. Ses yeux luisaient comme deux perles noires.

- Tu ne diras pas, reprit la marquise, que je ne songe pas à ton plaisir ? Et aussi à celui de cette dame... Et aussi au mien, naturellement. »¹

On peut ainsi dire que, dans ce roman, les femmes deviennent des alliées précieuses du héros et qu'elles partagent son goût du libertinage. De plus, contrairement à ce que nous avons vu au sujet des amitiés masculines, les amitiés que le héros de Roger Fairelle entretient avec des personnages féminins sont totalement sincères et réciproques.

Les femmes peuvent donc, elles aussi, accéder parfois au statut d'amies de Don Juan, ce qui s'avère, au bout du compte, la seule solution, pour elle, d'échapper à l'abandon et à l'inconstance du séducteur.

Il resterait à évoquer le cas de certaines amitiés masculines du héros qui peuvent se révéler ambiguës comme, par exemple, celle qui unit Don Juan et le chevalier de Chiffreville dans la *Nuit de Valognes* d'Eric-Emmanuel Schmitt. Cependant, nous les aborderons plutôt au cours de notre dernier chapitre, car elles induisent un profond bouleversement dans la psychologie donjuanesque et contribuent à la déconstruction du mythe, aspect fondamental, au 20^{ème} siècle, et qui mérite, pour cette raison, un développement indépendant.

En somme, nous pouvons dire que le 20^{ème} siècle apporte au mythe de Don Juan une diversification et une amplification du rôle des comparses du héros. Les relations maître/valet se complexifient et s'enrichissent de la présence d'autres types de personnages secondaires. Force est de constater que, dans les romans, cette tendance est plus nette et donne lieu à davantage de développements que dans les œuvres théâtrales.

Il importe donc de voir, maintenant, plus en détails, en quoi le passage au roman a bien transformé le mythe, et les implications de ces transformations au niveau de sa signification. Nous nous demanderons ainsi dans quelles mesures la réécriture du scénario

¹ Ibid., p.286

donjuanesque dans le genre romanesque constitue une véritable relecture de ce dernier, caractéristique de son évolution au 20^{ème} siècle.

TROISIÈME PARTIE : DÉCONSTRUCTION

CHAPITRE 7 :

LE PASSAGE À LA FORME ROMANESQUE : UNE RELECTURE FONDAMENTALE DU MYTHE

Le mythe de Don Juan est, à l'origine, un mythe théâtral et Didier Souiller ne manque pas de le remarquer :

« La longue histoire du mythe littéraire de Don Juan ne doit pas occulter une caractéristique durable liée aux origines du personnage : Don Juan est né sur une scène, et les premières manifestations du héros, de Tirso de Molina (*El burlador de Sevilla*, 1630) à la *commedia dell'arte* en passant par Molière, eurent lieu au théâtre et à un moment d'extraordinaire développement de la littérature dramatique. (...) Comme, après *El Burlador*, le développement du mythe s'est encore très largement effectué par le moyen de la représentation scénique traditionnelle, (...) on est en droit de s'interroger sur le lien qui unit en profondeur la signification et le fonctionnement du personnage de Don Juan avec ce qui constitue l'essence même du théâtre. »¹

D'après cette analyse, le mythe de Don Juan, non seulement, aurait un lien étroit avec le théâtre mais le héros mythique, lui aussi, serait un personnage fondamentalement théâtral.

Micheline Sauvage défend, elle aussi, cette thèse d'une essence théâtrale du mythe donjuanesque, puisqu'elle remarque :

« Les créateurs de don Juan (par opposition aux commentateurs) l'ont, à de rares exceptions près, porté à la *scène* : l'univers du Séducteur n'est ni celui du roman, ni celui de la poésie, ni celui de la musique pure, ni celui de la plastique immobile. C'est celui du théâtre. »²

Cette affinité particulière entre le mythe de Don Juan et le théâtre découle de la spécificité de cet art, que Micheline Sauvage présente comme fortement « *temporalisé* »³. En effet, elle démontre que les représentations théâtrales, même si elles tendent à multiplier les audaces formelles et à s'affranchir de l'unité de temps, demeurent tributaires d'une certaine linéarité, d'une continuité temporelle, qu'il leur est difficile de remettre en cause :

« Or le drame, parce qu'il est re-présentation, reste toujours, malgré des essais de hardiesse technique (auxquels invite notamment, le caractère nécessairement artificiel et conventionnel du temps scénique par rapport au temps réel), étroitement assujetti à la structure « historique » : la succession linéaire irréversible. L'unité de temps des classiques ne faisait sans doute que formuler cet assujettissement au maximum de sa rigueur. En l'absence d'une telle règle le théâtre demeure

¹ Didier Souiller, article « théâtralité », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.405

² Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.96

³ Ibid., p.98. Micheline Sauvage oppose d'ailleurs sur ce point le théâtre au cinéma qui jouit d'une plus grande liberté à l'égard de ce qu'elle nomme le « temps objectif ».

encore, même dans les œuvres les plus irréalistes, soumis d'une certaine manière au temps objectif, et la limite d'adaptation des spectateurs à la modification de ce temps est très vite atteinte. »¹

Or ce temps objectif, également qualifié de temps « humain », est justement celui de Don Juan, puisque ce dernier est le « héros de la temporalité humaine »². On comprend, dès lors, que le héros mythique soit « fait pour le jeu théâtral »³ : « Au théâtre, Don Juan vit devant nous son temps qui est le nôtre, le temps de notre condition d'homme. »⁴ En effet, le théâtre représente le temps, il y a donc quasiment une synchronie entre le temps de la représentation, vécu par le spectateur, et la temporalité donjuanesque :

« Le spectateur, placé par la re-présentation en présence de don Juan, vit immédiatement de son temps le rythme et le drame. Porter don Juan à la scène, c'est vouloir que le public fasse l'expérience de la temporalité donjuanesque »⁵.

Au contraire, le genre romanesque remet en question cette conception du temps, en offrant une temporalité assouplie, qui se traduit, par exemple, par des bouleversements de la chronologie (analepses, prolepses) ou par des variations de rythmes (ellipses, sommaires, pauses...)

Partant de ce constat, il se révèle très intéressant de s'intéresser aux transpositions génériques qui vont permettre au mythe de se diversifier et d'évoluer. Ces changements de genres sont, notamment, étudiés par Jean Rousset, sous le nom de « Métamorphoses latérales ». Il en souligne l'importance, tout en en donnant une définition :

« Il sera plus intéressant de changer de point de vue et d'objet en observant les autres effets d'un autre agent de métamorphose, les changements de genre et les transpositions qu'ils commandent : drame écrit, commedia dell'arte, opéra, enfin conte ou roman. Autant de métamorphoses *latérales* qui n'ont pu laisser intact le modèle initial. »⁶

Dans cette énumération, on peut donc discerner deux grandes transpositions génériques : celle qui passe du « parlé au chanté »⁷, pour reprendre les termes de Jean Rousset, qui atteint son aboutissement avec l'opéra de Mozart, et celle qui évolue du dramatique vers le narratif.

Le passage par la musique et par l'opéra est une étape fondamentale, qui insuffle un dynamisme nouveau à un mythe qui commençait quelque peu à se scléroser. Kierkegaard a

¹ Ibid., p.97-98

² Ibid., p.97

³ Ibid., p.97

⁴ Ibid., p.96

⁵ Ibid., p.96

⁶ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.130

⁷ Ibid., p.137

beaucoup insisté sur cette importance de la musique, dans le mythe de Don Juan¹. Ses propos sont repris par Alexis Preiss, pour montrer à quel point la rencontre du livret de Da Ponte et de la musique de Mozart constitue une réussite unique :

« Don Juan se prête absolument à la musique. Sa libido s'exerce dans le domaine des sens, il séduit par la puissance démoniaque de la sensualité, il séduit toutes les femmes. La parole, la réplique ne lui appartiennent pas ; elles le feraient dépendre de la réflexion. A tout prendre, il n'a pas de durée, mais il va bon train dans un continu évanouissement, exactement comme la musique, finie dès qu'elle se tait pour reprendre vie à ses accents renouvelés. »²

Selon le philosophe, l'essence profonde du séducteur serait donc davantage musicale que théâtrale.

Nous ne nous attarderons pas ici sur ce passage du mythe par l'opéra, qui a déjà fait l'objet d'un développement indépendant, au sein de notre première partie³. Néanmoins, il est important de signaler que certains romans gardent une trace, plus ou moins évidente, de cette étape de l'évolution du scénario et du héros mythiques et l'exploitent, en accordant, à la thématique de la musique, une place, dans la narration et dans la psychologie du personnage. Ce rôle de la musique dans les réécritures narratives du mythe de Don Juan, sera d'ailleurs abordé, dans la suite de notre étude⁴.

L'entrée de Don Juan dans le genre romanesque et, plus généralement, dans le récit semble donc garder, dans de nombreux cas, des traces de ses mises en musique et, plus particulièrement, de l'influence de Mozart. Ainsi, Pierre-Jean Rémy fait assister son héros à la représentation du *Don Giovanni* et lui fait même rencontrer Mozart. Avant lui, au 19^{ème} siècle, Hoffmann, dans son conte *Don Juan*, choisit, pour narrateur, un spectateur qui vient d'assister à la représentation de l'opéra de Mozart et le raconte à la première personne, mais à travers le prisme de sa propre subjectivité et de son vécu. On comprend, dès lors, que Jean Rousset, pour aborder le thème de la transposition narrative du mythe, recourt à un titre qui met en avant cette importance de Mozart : « Du dramatique au narratif : Mozart mis en récit. »⁵

Le choix de passer du dramatique au narratif, pour traiter le mythe de Don Juan, paraît donc soulever plusieurs questions. Le genre théâtral n'avait pas à se justifier, puisqu'il correspondait à la naissance littéraire du héros, à son essence. La transposition musicale a, d'emblée, été vue comme une étape permettant de cerner, de façon encore plus saisissante, la

¹ Nous renvoyons, à ce sujet, au chapitre 2 de notre travail, où les propos du philosophes sur l'essence musicale du mythe donjuanesque ont été évoqués et commentés.

² Alexis Preiss, *Le mythe de Don Juan*, p.44-45

³ Voir chapitre 2 : le mythe de Don Juan et la musique.

⁴ Voir chapitre 9, II/2/ : émergence d'une dimension réflexive et métalittéraire.

⁵ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.156

nature profonde du personnage mythique. Mais qu'en est-il du roman ? Contrairement aux deux genres précédents, il a plus de mal à se légitimer et c'est, justement, à ce genre problématique que beaucoup d'auteurs du 20^{ème} siècle vont s'intéresser.

Jean Rousset débute son analyse par une phrase qui souligne bien l'écart qui sépare les genres dramatique et romanesque : « Passer du théâtre au récit, c'est décidément changer de genre ; qu'on la traite sur le mode dramatique ou narratif, l'histoire racontée n'est plus la même. »¹ Ces propos laissent pressentir une difficulté dans l'évolution du théâtre vers le roman : si l'histoire racontée n'est plus la même lorsqu'on la transpose d'un genre à l'autre, le scénario mythique peut-il rester intact ou, au contraire, risque-t-on de perdre quelque chose de l'essence du mythe ? De fait, le roman impose de modifier beaucoup d'éléments par rapport aux pièces de théâtre. Les deux principales innovations liées à cette « métamorphose », pour reprendre le terme de Jean Rousset, sont la question de la narration et celle de la temporalité. Mais d'autres problèmes se posent, tels que, par exemple, la transformation des personnages de théâtre en personnages de roman.

L'entrée de Don Juan dans la sphère du récit et, plus particulièrement, dans celle du roman, se révèle alors profondément problématique. Litto Iokamidou ne manque d'ailleurs pas de soulever, d'emblée, certaines interrogations :

« La reprise de Don Juan par l'univers du roman suscite deux questions : qu'en est-il du texte dramatique qui devient récit ? Comment surmonter les imprécations lancées contre les Don Juan postromantiques et en particulier les romans, selon lesquelles leurs auteurs ne peuvent plus produire que du suspense, qu'impressionner superficiellement le lecteur ou le spectateur ? »²

La seconde interrogation met en relation étroite la transposition romanesque du scénario donjuanesque et l'ère postromantique. Il est évident que cette réécriture du mythe est, certainement, la caractéristique la plus marquante de son évolution au 20^{ème} siècle.

Nous nous demanderons donc, dans ce chapitre, quelles sont les modalités de cette transposition du mythe dans le genre romanesque et en quoi celle-ci implique une véritable relecture du scénario mythique, allant parfois jusqu'à en modifier profondément la signification.

¹ Ibid., p.156

² Litto Iokamidou, article « roman », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.803

1. La transposition narrative : une réinvention totale du mythe ?

A) Identification problématique du héros.

Le passage du théâtre au genre romanesque est très productif, pour le mythe de Don Juan, puisqu'il va se traduire par un foisonnement d'œuvres, pouvant être considérées comme des réécritures du scénario mythique. Ces œuvres présentent des héros qui partagent de nombreux traits avec le Don Juan théâtral, en premier lieu, et dans de nombreux cas, son nom. Cependant ce nom n'est pas toujours explicitement attribué au personnage : il peut être présent dans le titre et/ou dans le roman mais sans pour autant être celui du héros. Ces romans convoquent donc l'intertexte donjuanesque et font des références constantes au mythe mais sont-ils, à proprement parler, de nouvelles versions du mythe ? On a parfois l'impression que le passage au genre romanesque est aussi un passage à l'ère critique et que certains romans, à travers leur personnage, réfléchissent plus sur Don Juan qu'elles n'en racontent les aventures. On comprend, dès lors, que l'identification de ces personnages de roman au héros mythique ne va pas sans poser problème. En effet, comme le souligne Litto Iokamidou : « En raison de cette intervention, le nom de Don Juan n'est attribué au héros du roman qu'après une longue réticence. »¹ Cette identification est particulièrement délicate dans les romans à la première personne du singulier, dans lesquels le héros parle en utilisant les pronoms personnels de la première personne mais ne mentionne pas obligatoirement son nom.

Il importe donc, dans un premier temps, d'étudier cette question, dans les romans contemporains qui reprennent le mythe de Don Juan, et de réfléchir au rapport entre ce nom et le titre des œuvres en question, lorsque ces deux derniers diffèrent.

Nous pouvons envisager deux cas de figure : les œuvres qui reprennent, dans leur titre, une référence explicite au mythe de Don Juan mais dont le héros n'est pas explicitement nommé Don Juan et celles qui ne mentionnent Don Juan ni dans le titre ni dans leur onomastique mais pour lesquelles on est cependant amenés à mettre en évidence les principaux éléments du scénario donjuanesque, ou qui appellent des références appuyées au mythe et au personnage de Don Juan.

Nous pouvons aussi nous interroger sur certaines réécritures qui reprennent, pour leur part, le nom de Don Juan mais laissent de côté, par ailleurs, beaucoup d'éléments du scénario

¹ Ibid., p.803

mythique. Leur héros semble alors pâlir et devenir un simple don juan, un banal séducteur. Ce passage du nom propre au type est loin d'être anodin car il marque un inévitable affaiblissement de la dimension mythique du héros et la perte de certaines caractéristiques fondamentales du personnage.

Cela nous permettra alors de nous demander où se situe la frontière entre le personnage mythique et le don juan¹ et de mieux comprendre sur quels critères certains séducteurs littéraires peuvent être rattachés, ou non, au mythe de Don Juan. Cette distinction est d'ailleurs bien formulée par Gregorio Marañon :

« Cependant, autour de ce Don Juan, il en existe certainement d'autres. Et autour d'eux bien des variétés différentes d'hommes, des polygames, habiles à la conquête brusquée ou à la séduction subtile de la femme, qui ne sont déjà plus des Don Juan, mais qui en sont séparés par une frontière difficile à préciser. »²

Parmi les romans qui annoncent, dès leur titre, une référence explicite au personnage de Don Juan, nous pouvons commencer par envisager le roman de Denis Tillinac. Son titre *Don Juan* nous place face à l'attente d'un héros éponyme du nom de Don Juan et nous replace donc directement dans le cadre du mythe. Cependant cet effet d'attente ne se vérifie pas entièrement et le lecteur reste dans le doute, quant à la véritable identité du héros. En effet, le choix d'une narration à la première personne laisse planer l'ambiguïté sur le nom du personnage principal. Le nom de Don Juan est bien employé à plusieurs reprises mais la plupart du temps avec une connotation ironique et davantage comme un qualificatif faisant référence aux multiples conquêtes amoureuses du personnage. On est donc bien là face à un procédé d'antonomase qui fait changer le nom propre de statut, celui-ci devient ainsi le nom d'une catégorie de personnes, caractérisée par une inconstance et une instabilité amoureuse et non plus le nom d'un personnage.

On trouve une première occurrence du nom mythique, assez tôt dans le récit : « Tous ces Hartman qui voulaient la dissuader de s'abandonner à Don Juan, il va falloir qu'elle endure leur compassion. »³ Ici, le nom n'est pas pris en charge par le narrateur homodiégétique, mais placé dans un discours direct et associé à une connotation très négative. Il est difficile de savoir s'il s'agit du nom réel ou d'un surnom, d'un qualificatif attribué à un séducteur, connu pour son caractère volage. Cette nuance péjorative, contenue dans le nom de Don Juan, se

¹ Nous reprenons, pour plus de clarté, la distinction orthographique proposée par Pierre Brunel : « Nous utiliserons donc les deux capitales Don Juan, quand il s'agira du personnage qui porte ce nom, du *burlador* de Tirso à son dernier descendant. En revanche, on écrira don juan quand le nom propre deviendra nom commun. » (Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, avant-propos, p.II)

² Gregorio Marañon, *Don Juan et le donjuanisme*, p.18

³ Denis Tillinac, *Don Juan*, p.18

retrouve à plusieurs reprises : « Une seule ombre au tableau : moi. L'ombre maléfique de Don Juan. »¹, ou encore : « Don Juan n'était pas un beau frère selon ses vœux »². Dans ces trois occurrences, le nom est assumé par la belle famille du héros, la famille de sa femme, Claire Hartman, qui incarne la mentalité d'une bourgeoisie étroite d'esprit, contre laquelle s'élève le protagoniste. Don Juan incarne, pour eux, le libertinage amoureux, c'est-à-dire un comportement qui ne cadre absolument pas avec leurs normes et leurs préjugés. Le nom a donc une valeur négative et est employé au second degré, dans la bouche du narrateur, qui joue avec cette réputation.

Le narrateur semble, par conséquent, adopter une posture extérieure et distanciée, dans sa façon d'employer ce nom, ce qui remet en cause l'hypothèse selon laquelle il pourrait s'agir de son nom véritable. On peut en trouver une confirmation, dans le même passage :

« Peine perdue : j'avais tout avoué à Claire, mes finances asséchées, mes épouses dispersées, mes deux fils légitimes, un bâtard vraisemblable- et suffisamment d'extraits de l'œuvre amoureuse de Don Juan pour qu'elle sache à qui s'en tenir »³.

Cette phrase, par l'ironie qu'elle affiche, traduit une distance du narrateur envers lui-même et ne dément pas l'interprétation selon laquelle Don Juan n'est qu'un qualificatif, un surnom que les autres lui donnent et qu'il reprend lui aussi volontiers, pour se moquer de ses détracteurs et, dans une certaine mesure, de lui-même. Cette idée selon laquelle Don Juan est, dans ce roman, avant tout, un terme générique est confirmée par l'emploi du pluriel : « Nous l'avons fait derrière une porte cochère de Séville à son initiative : elle voulait s'offrir dans la patrie du premier des Don Juan. »⁴

Don Juan a donc besoin du jugement des autres pour se définir en tant que tel, il s'agit bien d'une réputation, d'une attribution, comme, par exemple, avec Aude Hartman, la sœur de son épouse : « Son « Salut Don Juan ! » promettait peut-être une reddition, mais pouvait s'interpréter comme le simple déni d'une réputation qu'elle ne prenait pas au sérieux. » Ici la connotation ironique est évidente.

L'emploi du nom Don Juan, pour signifier une réputation de coureur de jupons, poursuit le séducteur dans le cadre de son travail également et, là aussi, l'ambiguïté demeure puisqu'on ne peut dire avec certitude s'il s'agit, ou non, du nom réel du héros : « C'était son deuxième

¹ Ibid., p.27

² Ibid., p.27

³ Ibid., p.27

⁴ Ibid., p.31

stage chez moi, elle savait par le personnel de quoi Don Juan était capable et ça ne lui faisait pas peur »¹.

La même ironie rejailit également dans tous les emplois que le narrateur fait, lui-même du nom et devient prétexte à des jeux de mots, autour du mot « cœur », par exemple : « Mourir du cœur : quelle ironie du sort pour Don Juan ! »².

Cette ironie est accompagnée d'une distance évidente : en se qualifiant de Don Juan, le narrateur se considère de l'extérieur, avec un certain recul. On en a la preuve à travers le recours à la généralisation et à des tournures hypothétiques : « Si Don Juan changeait de sexe dans les temps à venir, il aurait des ressemblances avec Bérénice. »³ Le personnage se place, dans cette remarque, à l'extérieur de lui-même. Ce procédé de distanciation se retrouve en plusieurs occasions : « Fors l'amour, je me fous de tout : voilà la morale de Don Juan. »⁴ Ici on passe de la première à la troisième personne, avec une construction asyndétique. Le lien d'identité entre le « je » et « Don Juan » est donc très implicite et, par conséquent, ambigu. Cette façon dont le narrateur se désigne à la troisième personne est, par moments, déroutante : « De toute évidence, on lui avait portraituré Don Juan en pourceau d'Epicure. »⁵

La référence à la manière dont les autres le perçoivent est omniprésente, au point qu'on n'en arrive pas à démêler si le narrateur se confond, ou non, avec cette image que l'on se fait de lui. Mais la référence intertextuelle à la présentation de Dom Juan par Sganarelle, dans la pièce de Molière, laisse entrevoir, encore une fois, une certaine prise de distance. On peut ainsi penser que le personnage considère, avec un regard amusé, cette réputation que lui fait son entourage, sans y adhérer entièrement.

Enfin, on peut considérer avec une attention toute particulière les deux dialogues entre le héros et la fille de son épouse, Marianne Hartman. Ces dialogues permettent d'aborder, de façon intéressante, les rapports qu'entretient le héros avec le mythe de Don Juan. Le début du dialogue, avec l'entrée en matière de Marianne, est, d'emblée, révélateur :

« -Bonjour Don Juan !
Elle attaquait bille en tête pour s'amuser. »⁶

Ici le commentaire du narrateur souligne bien que l'emploi du nom obéit à une intention délibérée de moquerie, de provocation. La réponse du héros à cette attaque montre bien qu'il

¹ Ibid., p.79

² Ibid., p.56

³ Ibid., p.93

⁴ Ibid., p.105

⁵ Ibid., p.108

⁶ Ibid., p.110

y a dissociation entre Don Juan et lui-même et que le fait de l'appeler Don Juan véhicule un certain nombre de sens cachés, qu'il ne pense pas totalement mériter : « Tu me flattes. Don Juan est le plus beau héros de ce vieil Occident. » Ici le héros se dissocie nettement de Don Juan et se considère indigne de ce nom mais il fait le contraire juste un peu plus loin puisqu'il passe, au contraire, de Don Juan et de la troisième personne du singulier au « je », s'assimilant explicitement, cette fois-ci, au héros mythique :

« - Le Commandeur ?

- Rien à foutre. C'est un agent du Diable. Il veut ma peau mais je massacre toutes ses statues, et le ciel est mon complice. »¹

Cependant, cette assimilation est très rare et de courte durée puisque, aussitôt après, il remet une distance entre le personnage de mythe et lui-même, pour en parler avec neutralité et à la troisième personne du singulier :

« Ne prends pas Don Juan pour un amateur de trophées.

- Je dois le prendre pour qui ? Un esthète ?

- Non.

- Un frénétique ?

- Pas davantage. Don Juan est un ascète du désir. »²

Dans cette fin de dialogue, il est à noter que toute identification explicite est absente.

Le deuxième dialogue entre le héros est Marianne, qui se solde par leur étreinte et entraîne la rupture définitive du narrateur et de Claire, n'est pas moins intéressant. L'entrée en matière de Marianne se fait, à nouveau, grâce à un emploi ironique et provocateur du nom de Don Juan : « - Don Juan un lendemain de cuite... C'est pittoresque. »³

L'association entre la référence littéraire à un héros mythique et le détail prosaïque et familier de la « cuite » montre un effet de décalage. La réflexion que cette phrase déclenche, chez le héros, est également importante à commenter car il s'agit d'une des seules occurrences du roman où le nom Don Juan est précédé de l'article indéfini « un », ce qui nous permet bien de passer de l'individu au type : « J'ai repoussé la porte, irrité par sa réflexion et peu désireux de lui offrir en spectacle un Don Juan pas rasé, pas peigné et les yeux à côté de leurs trous. »⁴ Ici la description que le héros fait de lui-même ne coïncide pas du tout avec les attentes liées à son statut de Don Juan et c'est ce qui le gêne profondément. On peut donc en déduire qu'en dépit de l'ironie et de la distance affichée, à l'égard du héros mythique, le narrateur veut rester fidèle à cette image de Don Juan, que les autres se font de lui.

¹ Ibid., p.110

² Ibid., p.112

³ Ibid., p.125

⁴ Ibid., p.125

Mais ce deuxième dialogue montre bien que s'identifier à Don Juan est problématique en raison de la pluralité des Don Juans : en effet, ce nom propre ne désigne pas un individu, en particulier, mais toutes les attestations du héros mythique, au fil des époques. Définir le héros comme Don Juan ne suffit donc pas à sa caractérisation car ce nom propre est devenu, en quelques sortes, polysémique, ce qui lui confère une originalité, un statut d'exception, parmi les autres noms propres :

« Je vais te faire un aveu : depuis que ma mère t'a épousé, j'ai lu tous les Don Juan. Lequel te ressemble le plus ?

- Le plus innocent.

J'avais répondu au hasard. »¹

L'analyse de l'emploi du nom Don Juan, dans ce roman, nous montre donc une banalisation : il ne désigne plus réellement le héros mythique mais plutôt un individu caractérisé par un comportement amoureux qui peut s'apparenter, par l'inconstance et l'instabilité, à celui de Don Juan. C'est le libertinage de mœurs, le libertinage amoureux, qui est retenu, ici, dans le scénario mythique, effaçant les autres éléments constitutifs du mythe. La notion de châtement, par exemple, est mise à distance, non sans une certaine ironie, même si l'approche de la mort reste perceptible : « Infarctus ou cancer du poumon ? Faites vos mises, cocus, il se pourrait que Don Juan rende son âme au Seigneur ! »² La mention de maladies, banales à notre époque, montre bien le désir d'évincer toute référence au surnaturel, sans pour autant mettre entièrement de côté l'idée de mort.

L'ambiguïté, liée au choix de la narration à la première personne, se retrouve, dans une moindre mesure, dans le roman *La Mort de Don Juan*, de Patrick Poivre d'Arvor. Le titre, une fois encore, nous place face à l'attente d'un personnage éponyme, du nom de Don Juan. Or, ici, le héros nous fait part explicitement de son nom, au sein même de sa narration à la première personne. On peut lire, en effet : « Je m'appelle Victor Parker, comédien de profession. »³ Cette révélation a un côté énigmatique puisque ce nom n'évoque en rien celui du personnage mythique. Pourtant, la référence à Don Juan est faite immédiatement après : « Byron a longtemps été mon héros. J'ai voulu m'identifier à lui parce qu'il était l'auteur d'un *Don Juan* qui me hantait. »⁴ Cette phrase est fondamentale pour la compréhension du roman, dans son ensemble, et de son titre. En effet, le rapport entre le héros et Don Juan ne se fait qu'à travers une première identification du narrateur, Victor Parker, à Lord Byron, qu'il

¹ Ibid., p.127

² Ibid., p.135

³ Patrick Poivre d'Arvor, *La mort de Don Juan.*, p.19

⁴ Ibid., p.19

admire et qui le hante telle une véritable figure de double : « il s'accouplait à moi comme l'ombre d'un jumeau »¹

Pourtant, ce *Don Juan*, qui hante le héros, est-ce bien le poème de l'écrivain anglais ou, plutôt, une certaine forme de comportement, que les deux hommes ont en commun et que Victor Parker va, de plus en plus, au cours du roman, calquer sur celui du Lord ? En effet, l'incipit nous laisse penser, par l'emploi de l'italique, que l'œuvre a marqué le narrateur. Pourtant, cette interprétation est remise en question plus loin : « Avais-je seulement lu *Don Juan* ? Pas celui-là. Et *Sardanapale* m'avait royalement ennuyé. »²

Victor Parker va donc s'identifier à l'auteur, et à son tempérament de Don Juan, avant même d'être marqué par son poème. En effet, son comportement amoureux est assimilable à celui d'un don juan, qui multiplie les conquêtes et c'est ce libertinage qui le rapproche de Byron, au début de façon inconsciente, puis, de plus en plus, intentionnellement :

« Tout au long de ces errances riches en découverte et conquêtes, une présence ne cessait de m'accompagner. Mystérieuse, et parfois si proche. Mais j'étais incapable de la nommer, elle m'échappait dès que je pensais l'atteindre. Je ne savais pas encore qu'il s'agissait de Byron »³

Le narrateur se surnomme, lui-même, non sans une certaine ironie, « Don Juan des sleepings » : « Retour au Don Juan des sleepings. Les passagères du train de nuit veulent des aventures fortes. »⁴ Le nom de Don Juan est bien employé comme référence à un type de comportement amoureux et est synonyme de séducteur. Il n'est pas réellement utilisé comme nom propre et ne renvoie que de façon très affaiblie au héros mythique. On est bien dans le cas où, malgré le titre de l'œuvre, le personnage principal ne peut être complètement assimilé au héros mythique mais se présente plutôt comme un don juan, un coureur de femmes.

Cependant, le roman de Patrick Poivre d'Arvor laisse également une place à Don Juan, en tant que personnage mythique, puisque des références sont faites à certains éléments du mythe. C'est le cas, par exemple, du Catalogue donjuanesque :

« Byron s'était vanté d'avoir possédé deux cents vénitiennes, de tous âges et de toutes conditions. Deux cents femmes, rien qu'à Venise... Je rêvais, j'imaginai.
Casanova avait fait mieux, dans la même ville, Don Juan aussi. Plus de mille, *mille e tre*, jurait son valet Leporello, en Allemagne, en France, en Espagne, en Angleterre et dans d'autres contrées lointaines. »⁵

¹ Ibid., p.93

² Ibid., p.53

³ Ibid., p.47

⁴ Ibid., p.62

⁵ Ibid., p.76

Par le biais de Byron, le narrateur remonte aux deux grands figures de séducteurs que sont Casanova et Don Juan. Le motif de la liste, tenue par le valet de Don Juan, nous replonge bien au cœur du mythe. Il va alors se tisser, au sein du roman, un réseau des doubles : Byron fonctionne comme un double de Victor Parker et Don Juan est, à son tour, un double de Byron. Ces trois personnages se rapprochent, explicitement, autour de leur façon de concevoir le libertinage amoureux. Le donjuanisme est, en effet, dans ce roman exclusivement associé au libertinage de mœurs, dénué de la dimension religieuse du défi et du châtement. On peut observer ce réseau d'identification, entre les trois personnages, dans plusieurs endroits du récit. On note, par exemple, un désir évident d'identification de Victor Parker à Lord Byron :

« Quand j'ai eu besoin, pour d'obscures raisons, de me venger de la gent féminine, il m'est arrivé, comme le faisait Byron, de déflorer une ou deux vierges juste pour les marquer à vie, histoire de planter mon drapeau en terrain inviolé. »¹

Quant au rapprochement entre Lord Byron et Don Juan, on peut le relever deux pages plus loin: « Don Juan lui-même se souvenait de tout. Byron l'a écrit dans le poème épique qu'il lui a consacré, s'identifiant à son héros. »²

Mais ce libertinage amoureux constitue un affadissement du mythe, il apparaît comme un divertissement banal et, de l'avis même du narrateur, qui s'y est, pourtant, adonné, de peu d'intérêt : « Désormais, les divertissements libertins m'écoeurent facilement. (...) Je ne faisais pas l'amour, je consommait. Et j'en redemandais. »³

Pourtant le libertinage du héros a une importance puisqu'il lui permet de se rapprocher de son modèle, Byron, comme s'il y avait une sorte de fraternité dans le donjuanisme : « Byron pouvait bien aujourd'hui accepter d'être décervelé par un homme persuadé de partager avec lui d'autres titres de noblesse, et tant de couches de femmes. » Byron est, en effet, présenté comme un don juan tout au long du roman et ses conquêtes vont, peu à peu, se superposer à celles du narrateur : « Une orgie de maîtresses, une débauche de conquêtes. Toutes ont appartenu à Byron. »⁴ Ou encore : « Il paraît que c'était un amant merveilleux. Il a épuisé plus de mille femmes sous lui ! »⁵ Même le châtement de Don Juan, avec le retour vengeur du Mort, sous la forme de la statue du Commandeur, est évoqué, au moment de décrire la mort de Byron, soulignant la parenté entre les deux séducteurs : « A la manière du coup de

¹ Ibid., p.77

² Ibid., p.79

³ Ibid., p.77

⁴ Ibid., p.143

⁵ Ibid., p.179

tonnerre qui accompagne le retour de la statue du Commandeur à la fin de la pièce, la mort du sixième lord Byron fut saluée par un terrible orage à six heures du soir. »¹

Quelques éléments du Don Juan mythique sont donc bien présents, de manière éparse, au sein du roman mais Victor Parker ne se confond jamais complètement avec Don Juan. Il n'est tout au plus, et de son propre aveu, qu'un « Don Juan pitoyable »², c'est-à-dire un « fameux coureur ».³ Cette nuance dépréciative s'explique par le fait que le Don Juan qui n'est que libertin et coureur de jupons est, selon le narrateur, lassant et répétitif. Il établit ainsi, dans une réflexion sur les différentes versions du mythe de Don Juan, une distinction entre les œuvres qui présentent un Don Juan qui n'est que séducteur et celles qui ne se contentent pas de cette seule dimension :

« J'avais déjà joué le *Dom Juan* de Molière, beaucoup écouté celui de Mozart, en reprochant à la nature de m'avoir privé du don du chant, mais je n'avais jamais interprété celui de Byron, pas encore adapté au théâtre. C'était un retour au mythe originel, celui d'un gentilhomme espagnol qui court bien d'autres aventures que les simples jupons. L'autre Don Juan avait fini par me laisser, il n'était plus à mes yeux que la caricature du séducteur. »⁴

On a donc ici l'idée d'une tendance à la vulgarisation, à la banalisation du héros mythique, dont on ne retiendrait plus que les traits liés au comportement amoureux, à la multiplication des conquêtes féminines, faisant de lui une « caricature du séducteur. » Cette tendance, trop réductrice, est nettement critiquée : « Mais Don Juan ne saurait être réduit à un recordman du monde ou à un collectionneur de papillons. »⁵

Mais une autre dimension vient, dans ce roman, se superposer à l'image, relativement fade, du « recordman du monde » et du « collectionneur de papillons » : la présence de la mort. La place de celle-ci est suggérée dès le titre, *La Mort de Don Juan* qui peut s'expliquer par le biais de la série d'identifications permanentes entre Byron, Don Juan et le narrateur, dont nous avons déjà parlé. Nous avons pu voir que le châtement de Don Juan est évoqué au moment de décrire la mort de Byron, ce qui permet de superposer les deux morts. Quant au narrateur, sa réflexion sur sa propre mort est rattachée aux idées de Byron sur le suicide :

« Le goût du suicide m'habitait désormais. Là encore, Byron m'avait précédé. Il l'avait même érigé en principe de vie. Le seul reproche que le poète eût jamais adressé à Napoléon, mort trois ans avant lui, c'était de ne pas s'être suicidé ! »⁶

¹ Ibid., p.128

² Ibid., p.212

³ Ibid., p.214

⁴ Ibid., p.165

⁵ Ibid., p.166

⁶ Ibid., p.208

Or, cette aspiration au suicide est accompagnée, également, d'une référence à Don Juan : « Il me restait sur mon carnet de notes la définition du suicide dans *Don Juan* : « Un courage qui naît de la crainte, de tous le plus résolu. » »¹

La mort du narrateur, que la narration à la première personne ne permet de connaître que de façon implicite et incomplète, est donc rattachée à la mort du héros mythique et, en même temps, à la mort d'un don juan célèbre : Lord Byron. Cette mort de Victor Parker est bien aussi, en quelque sorte, la mort de Don Juan lui-même, par l'imbrication étroite que l'on observe, tout au long du roman, entre les trois personnages.

On peut dire donc que, malgré leurs titres qui suggèrent une réécriture du mythe de Don Juan, les romans de Denis Tillinac et de Patrick Poivre d'Arvor, nous présentent, au bout du compte, un affaiblissement du mythe, puisque leurs héros ne sont identifiés que partiellement et ponctuellement au personnage mythique. Cependant, Don Juan y est présent sans cesse en tant que point de comparaison, en tant que référence, comme si le mythe ne pouvait plus désormais être repris, sans proposer une réflexion critique sur lui-même. De plus, les deux héros, outre le comportement amoureux, ont en commun une autre dimension : ils sont tous les deux cernés par la présence de la mort, qui finit par les emporter, de façon explicite chez Poivre d'Arvor et plus implicitement chez Tillinac. Cette omniprésence de la mort, qui semble remplacer la notion de châtiment et de retour vengeur du Mort, associée à l'inconstance amoureuse, est-elle alors suffisante pour transformer un simple personnage de libertin en héros mythique ?

C'est la question que nous pose le roman de Pierre Drieu La Rochelle, *L'Homme Couvert de Femmes*. Ce titre périphrastique désigne et caractérise le héros du roman : Gille. Celui-ci apparaît, dès lors, sous le signe du libertinage amoureux. En apparence, il s'agit là du seul et unique élément qui permette de rattacher le roman au mythe de Don Juan. En effet, le héros apparaît d'emblée, au sein de la petite société provinciale dans laquelle il fait irruption et qu'il vient perturber, comme un homme qui collectionne les conquêtes, un « don juan ».

Tout comme Don Juan, Gille est, lui aussi, caractérisé par le nombre, la quantité de ses conquêtes : c'est du moins l'image qu'il donne autour de lui. On peut le voir aux deux bouts du roman, aussi bien dans l'esprit de Finette, qui évoque la réputation de séducteur attachée à Gille (« En même temps, on lui en avait parlé : revenaient des histoires de femmes, où Gille était animé de désirs chauds qui faisaient fondre leurs défenses »²) que dans les propos de Jacqueline au héros : « j'imagine ce que vous appelez votre solitude : lâcher une femme tous

¹ Ibid., p.210

² Pierre Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.30

les quinze jours, mais en essayer une nouvelle tous les mois. Et naturellement vous leur avez infligé bien plus de mal que vous n'en avez supporté. »¹

Cependant, ici, ce n'est pas un valet qui s'occupe de tenir le compte de ses conquêtes, sous la forme de la fameuse « liste » du séducteur, qui est devenue un élément caractéristique du mythe. Gille fait, lui-même, le bilan des femmes séduites, et ce, en dépit de son horreur pour la mémoire, qu'il affirme catégoriquement : « j'ai horreur de la mémoire, je ne veux plus accorder une minute à la mémoire. »² Il entreprend, néanmoins, de dresser le bilan de ses aventures amoureuses, au chapitre 8 :

«Gille, à côté d'une bouteille de fine, bientôt seul dans ce bar dont le patron attendait qu'il partît, entreprenait, sur le dos d'une carte à jouer, une liste minutieuse de toutes les femmes qu'il avait eues. »³

La façon dont Gille séduit les femmes se rapproche parfois de la stratégie donjuanesque : rapidité, précision, puis lassitude, aussitôt le désir assouvi. Ainsi, lors de la première soirée passée chez Finette, Gille commence par repérer les conquêtes potentielles, à la manière d'un prédateur qui choisit sa proie : « les regards de Gille erraient autour des trois femmes »⁴, puis la satisfaction et la victoire viennent la nuit même puisque Gille la passe dans la chambre de Molly : « après le premier sourire de triomphe ouverte et dur »⁵.

La multiplicité des femmes, séduites et aussitôt abandonnées, est donc un point commun entre Don Juan et Gille mais les autres éléments caractéristiques du mythe ne sont pas repris dans le roman, ce qui ne permet pas de voir, a priori, dans le personnage de Pierre Drieu la Rochelle, une réécriture du héros mythique. Il apparaît, plutôt, comme un don juan un peu terne, qui est mis en échec, à plusieurs reprises, par les femmes et dont le désir peut se révéler capricieux. Il est d'ailleurs significatif que sa liste comprenne un certain nombre de prostituées :

« C'est pourquoi il allait aux filles, parce que chez elles rien ne venait au travers de son immédiat désir, il les avait tout de suite nues dans ses bras, son regard se portait directement à leur poitrail, et non pas à leur visage où, avec les autres, il s'égarait dans un déchiffrement subtil »⁶

Cette recherche de la facilité a pu être présentée comme contraire à l'idéal donjuanesque puisque ce dernier aime, justement, vaincre la difficulté. Pierre Guénoun rappelle, cependant, qu'il s'agit d'une interprétation arrivée a posteriori, dans la littérature donjuanesque, mais qui

¹ Ibid., p.130

² Ibid., p.142

³ Ibid., p.85

⁴ Ibid., p.14

⁵ Ibid., p.21

⁶ Ibid., p.117-118

n'est pas du tout présente chez le premier des Don Juan. En effet, le Burlador ne méprise pas la compagnie des filles de joie :

« Voilà un autre trait du premier « Don Juan », trait que la littérature postérieure, simplificatrice et mythophile, sinon mythomane, s'est souvent efforcée d'effacer au point que des commentateurs modernes ont très sérieusement décrété l'impossibilité pour Don Juan- leur image de « Don Juan »- d'avoir seulement approché des femmes vénales. Ces commentateurs oublient ou feignent d'oublier que les aventures ne sont le plus souvent possibles qu'avec des aventurières. »¹

On a, par ailleurs, chez Gille, le sentiment d'une lassitude face à l'amour, comme si une partie de son être lui imposait comme devoir d'avoir des femmes mais qu'en réalité il devait se faire violence pour y arriver : « Quand il avait fait l'amour, il lui semblait qu'il n'aurait jamais envie de recommencer ; paresseux et primesautier, il ne lui fallait pas plus pour renoncer décidément à prolonger ses ébats. »² On pourrait donc même aller jusqu'à voir, à certains moments, en Gille, un anti don juan.

On peut, d'ailleurs, pressentir très rapidement chez le héros une difficulté à satisfaire les désirs des femmes, un manque de confiance dans ses moyens lors de l'acte charnel et cela est totalement contraire à l'image que l'on se fait traditionnellement du héros mythique. Par exemple, lors de sa première aventure, dans le roman, avec Molly, on peut souligner que le « sourire de triomphe », que nous venons d'évoquer, s'accompagne d'« un autre mêlé d'inquiétude, quand il passa dans la chambre de sa voisine »³ Cette inquiétude s'explique par la réflexion que le héros se fait à lui-même, un peu plus loin : on constate, en effet, qu'il se fait violence pour surmonter la répugnance que lui procurent certains défauts de la femme allongée auprès de lui et pour ne pas perdre ses moyens : « à la fin ce petit visage et ce gros corps, cela m'entraîne vers le comique, or, le comique et le désir. Enfin, je m'en suis tiré »⁴. L'expression familière « je m'en suis tiré » indique que le héros lui-même reconnaît avoir été relativement médiocre mais elle indique surtout que, vues les circonstances, il aurait pu redouter que les choses se déroulent encore plus mal. Or, cette inquiétude sous-jacente de se retrouver dans une situation embarrassante et d'être accusé de manque de virilité se concrétise, de façon tout à fait significative, lors de son échec auprès de Finette.

En effet, après la longue approche, qui contraste fort avec la rapidité, dont nous avons parlé plus haut, et qui caractérise Don Juan, dans sa manière de séduire les femmes, Gille se heurte, finalement, à une éprouvante expérience d'impuissance :

¹ Pierre Guénoun, préface au *Burlador de Sevilla*, Tirso de Molina, Aubier Flammarion, collection bilingue, 1968, p.15

² Pierre Drieu la Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.135

³ Ibid., p.21

⁴ Ibid., p.22

« Un moment il crut que de multiplier les gestes l'animerait et il esquissa quelques flatteries autour des seins et du ventre de Finette. (...) Hélas ! il suffit de quelques secondes pour écarter des voiles déjà bien minces et déjà son élan s'éteignait. (...) Elle vit enfin qu'aucun achèvement ne lui viendrait de ce garçon qui, s'abandonnant à sa langueur, renonça même à la servir par des moyens moins méritoires et s'étalant sur le dos, ne bougea plus. »¹

Cet épisode traumatique amorce la seconde partie du roman, davantage consacrée à l'introspection et à l'analyse. Cela va permettre de comprendre, avec plus de précisions, l'originalité de Gille en tant que don juan et de trouver d'éventuels croisements avec le mythe.

Il est, tout d'abord, important de souligner que Don Juan, en tant que personnage, est évoqué plusieurs fois dans le roman. Il y a donc, en parallèle, un travail d'analyse du héros mythique, au sein du livre, à travers les propos et les réflexions des personnages. Mais celui-ci est davantage pris comme un point de comparaison. Il n'y a, par conséquent, pas d'identification réelle entre les deux séducteurs, ce qui nous conforte dans l'idée que Gille ne peut, en aucun cas, se confondre totalement avec Don Juan.

On a ainsi deux comparaisons avec Don Juan, au chapitre 16, dans la longue conversation entre Gille et son ami Luc. Pour Gille, Don Juan est à l'opposé de sa propre quête de la femme puisqu'il assimile le héros mythique à « l'accumulation grossière et jamais finie »², alors que lui déclare rechercher la profondeur d'une âme, plus riche, à son avis, que la multiplicité des conquêtes de Don Juan :

« Au fond d'une âme, je perçois la palpitation essentielle et, du coup, je touche à une source inépuisable de suggestions. Ce que je semble avoir sacrifié, je le retrouve au centuple. Dans ce petit miroir étroit, je puis évoquer plus de diversité passionnelle que Don Juan dans tout le cours de ses longs et maladroits travaux. Je possède le secret d'une contraction ineffable qui l'emporte sur l'accumulation grossière et jamais finie. »³

Cependant, ce jugement sévère, dans lequel Gille se valorise, par rapport à Don Juan, est en contradiction avec ses expériences dans le roman, trop souvent avortées, et qui, au bout du compte, le poussent dans les bras de prostituées pour ne pas, justement, se noyer dans ce déchiffrement des visages et des âmes.

Gille veut donc se distinguer de Don Juan et se mettre en avant par rapport à lui. Mais sa quête d'un idéal et d'une âme étant un échec, il se retrouve finalement, par défaut, à jouer les don juans et à faire ce qu'il critique : « il préférerait l'une après l'autre, ne se satisfaisait ni de celle-ci ni de celle-là mais n'en repoussait aucune. »⁴ Au contraire, pour Luc, Don Juan aussi

¹ Ibid., p.80

² Ibid., p.162

³ Ibid., p.162

⁴ Ibid., p.32

est un chasseur d'âmes et, selon lui, la différence que Gille établit entre le héros mythique et lui-même n'est pas valable : « Vous parliez de Don Juan. S'il chérissait ce sein et puis cet autre sein, c'est qu'il reconnaissait en chacun un tour inimitable pour dire l'âme particulière qu'il renfermait. »¹

La troisième occurrence du nom de Don Juan, dans le roman, est aussi une comparaison, mais avec un autre personnage : « Bernard », jeune femme virilisée qui déclenche la jalousie de Gille, en se montrant trop proche, à son goût, de Finette : « Finette a-t-elle jamais été seule avec cet affreux gamin, avec ce Don Juan nain, rampant et licheur ? Et ce monstre ne lui a pas paru répugnant, vraiment ? »² Ici, la comparaison est très nettement péjorative et traduit la haine que Gille voue à ce que Pierre Brunel nomme les « sexualités stériles »³, et, en particulier, l'homosexualité. Or cette peur est, peut-être, liée à son angoisse de l'impuissance et à l'échec de sa propre quête, qu'il avoue d'ailleurs, lorsqu'il déclare « j'aurais pu me contenter d'en avoir une »⁴.

Le roman est, en somme, encadré par une évocation du personnage de Don Juan à son début et à sa fin, ce qui renforce l'idée selon laquelle *L'homme couvert de femmes* peut être placé dans une perspective donjuanesque. Mais, à l'accumulation de conquêtes amoureuses, qui caractérise Gille (il est d'ailleurs explicitement qualifié de « coureur » par le narrateur : « elle y répondit comme quelqu'un qui est décidé à tuer le veau gras le soir même, ce qui ne laissa pas d'effrayer le jeune coureur. »⁵), s'ajoute une dimension existentielle du libertinage : « il y a aussi la peur de ne pas exister (...) il a besoin d'être soutenu par des regards pour avoir l'impression qu'il se tient debout »⁶. Or cette crainte de ne pas exister peut rejoindre la peur de la mort, et c'est, selon Pierre Brunel, ce qui permet de rattacher, le plus significativement, le roman à l'univers donjuanesque car « le mythe de Don Juan est bien un mythe de la mort. »⁷

En effet, selon lui, cette « version modernisée de Don Juan »⁸ peut, à première vue, nous sembler « plus mondaine que mythique »⁹ car Gille refuse « toute mythologisation de la

¹ Ibid., p.163

² Ibid., p.56

³ Pierre Brunel, article « Drieu la Rochelle », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.350

⁴ Pierre Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.84

⁵ Ibid., p.29

⁶ Ibid., p.23

⁷ Pierre Brunel, art. cit., p.352 : « Si le mythe de Don Juan est bien un mythe de la mort, de la rencontre avec le mort et avec la mort, *L'homme couvert de femmes* peut s'y rattacher. »

⁸ Ibid., p.352

⁹ Ibid., p.352

femme ou du désir»¹. Seule la présence de la mort peut permettre de renouer avec la dimension mythique. Cela paraît paradoxal, en apparence, puisque *L'homme couvert de femmes* ne contient aucune référence au Commandeur et à son meurtre. Il n'y a pas, non plus, de châtement ni même, tout simplement, de mort du héros. Pourtant, Gille a constamment la mort présente à son esprit et ce justement à travers le corps des femmes et à travers leur vieillissement : cette expérience est présente, par exemple, dans les réflexions que Gille fait autour du corps vieillissant de Jacqueline :

« Toutes les autres femmes tombent en ruine dans mes mains. A peine suis-je dans leur lit que d'un brillant fantôme il ne me reste qu'un amas de fragments : beautés, laideurs, ridicules. Je ne puis pétrir cette matière défailante. »²

On peut voir que les champs lexicaux de l'amour et de la mort sont étroitement liés et que Gille assimile l'expérience amoureuse à une destruction, une mort symbolique. Cette comparaison de l'acte d'amour à une destruction, assimilable à la mort, est très présente, tout au long du récit :

« Un grand coffre renferme des trésors ; Gille les voit étalés sur le lit : ce cœur, ce foie, ces poumons, ces petits reins. Mais peut-être sont-ils déjà avariés, et par exemple cette matrice ? (...) A ce tronc superbe s'emmanchent quatre membres d'une finesse qu'on ne voit pas aux bâtardes des salons. Ces poignets, ces chevilles, ces mollets hauts, ces jarrets qui n'ont pas été oubliés par l'artisan, ces genoux, pièces de précision. (...) Du reste, cette tête Gille la trancha quand d'abord il la baisa au cou (...) et elle roula dans l'abîme. »³

On peut voir, dans ce passage, une réification de la femme et une déconstruction de son corps, qui s'apparenterait presque à une dissection. Cette omniprésence du fantasme d'une mutilation des corps féminins peut se lire comme le signe de l'angoisse ressentie, par le héros, face aux femmes et, plus précisément, face à l'acte sexuel. En effet, sa peur de l'impuissance et les expériences traumatisantes et humiliantes qu'il a vécues incitent à voir dans cette agressivité l'expression d'une peur de la castration. Robert Smadja remarque ainsi :

« Angoisse, agressivité, sadisme, masochisme, peuvent entraîner un démembrement de l'image du corps. (...) L'une des angoisses les plus profondément ancrées dans le psychisme humain, dont l'angoisse de castration n'est peut-être que le prototype, concerne l'intégrité du corps. »⁴

De plus, on constate que l'amour est bien une « petite mort », comme le montre l'expression « rouler dans l'abîme ». Ce même champ lexical se retrouve, à propos de Finette, puisque l'acte sexuel déclenche une réflexion sur le néant et sur la mort :

¹ Ibid., p.352

² Pierre Drieu la Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.139

³ Ibid., p.68

⁴ Robert Smadja, *Poétique du corps : l'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, p.11

« Néant ! J'ai vite fait de prononcer ce mot que je ne comprends pas. Il est impossible pourtant que mes gestes autour de Finette ne fassent aucune réalité. Je m'interromprai bientôt, selon un certain ordre de faits qui concerne cette planète, je mourrai comme nous disons »¹.

Le héros meurt donc à chaque femme rencontrée ou, du moins, chaque nouvelle aventure amoureuse le replonge dans ses peurs existentielles et son angoisse de la mort.

Cette analyse, si on la rapproche de ce que nous avons pu voir, au sujet des romans de Denis Tillinac et de Patrick Poivre d'Arvor, nous pousse à nous demander si le critère permettant de rattacher les héros des romans de notre corpus à Don Juan n'est pas, justement, cette importance de la mort. En effet, c'est la mort qui rapproche Victor Parker de Lord Byron et de Don Juan, dans la *Mort de Don Juan*, et, dans le *Don Juan*, de Denis Tillinac, la mort est également sous-jacente, à travers le vieillissement du héros et son pressentiment que la fin est proche, dans les dernières pages. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette importance de la mort, dans la définition du mythe de Don Juan et dans celle du héros lui-même, dans le chapitre suivant².

Deux autres œuvres sont intéressantes à mentionner, toujours pour rendre compte de ce problème de l'attribution du nom de Don Juan aux héros romanesques du 20^{ème} siècle : un roman français, *Don Juan 40* d'Yves Salgues, et le roman espagnol *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester. A priori, l'identification semble moins problématique, dans ces deux œuvres, que dans les exemples précédemment cités : il s'agit de narrations à la troisième personne, ce qui ôte l'ambiguïté inhérente aux récits à la première personne, et le titre semble indiquer le choix de Don Juan comme héros éponyme. Pourtant, dans les deux cas, l'utilisation de ce nom se révèle, au bout du compte, problématique.

Le roman d'Yves Salgues présente la particularité d'insérer, au sein même du récit, une véritable réflexion autour de cette question de l'utilisation du nom de Don Juan. Ainsi, le nom propre fait l'objet, dans la plupart de ses emplois, d'un procédé d'antonomase et devient l'équivalent d'un nom commun. En effet, le héros a un nom, Jean Brumaire, et, au début du roman, l'utilisation des deux noms est claire et bien distincte :

« Dans ces halètements expédiés, Jean Brumaire trouva sa définition naturelle de Don Juan : le conquérant d'un jour que le destin éloigne de ses conquêtes et qu'aucune femme n'attache ni ne retient. (...) Dès lors, Don Juan pauvre et vagabond porté par l'alliance des femmes et du hasard, il se consacra tout entier à la recherche d'Odilon Ducharme. »³

¹ Ibid., p.138

² Voir chapitre 8, « L'euphémisation du châtement »

³ Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.17

Il est intéressant de souligner que, dans les deux emplois ci-dessus, le nom propre de Don Juan est utilisé exactement comme s'il s'agissait d'un nom commun. On passe donc du particulier au général, et à un terme qui désigne une catégorie d'hommes. Jean Brumaire n'est donc pas identifiable à Don Juan, en tant que héros mythique, mais plutôt à un type humain, que le narrateur s'efforce de définir :

« Nous obtenons le portrait d'un Don Juan qui se forme : un séducteur voué aux affres, aux prédatons, aux manies de l'amour- et à tous les maux qui en découlent. (...) Dans toutes les reproductions de Don Juan à travers les siècles, nous observons le même atout du héros : une nonchalance inguérissable que dissimule une fausse intrépidité. »¹

Cette citation montre bien, d'une part, par l'emploi de l'article indéfini devant le nom « Don Juan », que Jean Brumaire n'est pas le Don Juan mythique mais un exemple particulier, parmi d'autres, de représentant du donjuanisme. D'autre part, l'évocation des « reproductions de Don Juan à travers les siècles », fait allusion à l'histoire du mythe et de ses manifestations artistiques, le narrateur se place donc dans une position de savant, d'expert, qui analyse Don Juan en tant que type littéraire, plus qu'il n'en narre les aventures.

Jean Brumaire est l'occasion de transposer certaines caractéristiques du héros mythique à un moment historique précis mais il garde aussi ses traits propres et son originalité. Si la référence à Don Juan est permanente pour le définir, il ne se confond jamais totalement avec lui. Le titre est en cela significatif : *Don Juan 40* peut signifier « le Don Juan des années 40 », et mettre en scène l'évolution du héros mythique, dans ce contexte historique précis. Mais il peut aussi s'agir du Don Juan n°40, faisant allusion, dans ce cas, à la multiplicité des réécritures qui reprennent, comme héros, le personnage de Don Juan. Quelle que soit l'interprétation privilégiée, ce titre met bien en évidence l'importance de la notion d'intertextualité et de réécriture, dans l'utilisation du nom de Don Juan, au sein des romans du 20^{ème} siècle. En effet, ce nom fonctionne comme un véritable déclencheur qui renvoie aussitôt à toute une série d'attentes, avec lesquelles le romancier peut jouer à sa guise. Le héros devient alors un personnage complexe, qui s'enrichit de toutes les potentialités contenues dans ce nom de Don Juan, même s'il ne les vérifie pas toutes. Litto Iokamidou évoque cette importance des échos intertextuels, en relation avec l'emploi du nom du héros mythique, au sein des œuvres romanesques :

« Est-ce qu'il y a donc un Don Juan en tant que personnage fictionnel ou bien n'est-il plus qu'une reminiscence littéraire, théâtrale, musicale ? Dans le corpus des œuvres présentées ici, il y en a qui réduisent la présence de Don Juan à un jeu d'intertextualité. Cependant la plupart, indépendamment

¹ Ibid., p.20

des références à des œuvres précédentes, insinuent la réincarnation du héros mythologique dans un des personnages qui vivent et qui agissent dans l'univers fictionnel. »¹

Le roman d'Yves Salgues présente justement l'intérêt d'illustrer ces deux possibilités. Don Juan y est, d'une certaine manière, une simple référence intertextuelle, puisque le récit de la vie de Jean Brumaire s'éloigne trop du scénario mythique pour véritablement le confondre avec Don Juan. Mais, en même temps, sous certains aspects, il peut cependant devenir, comme le dit la citation, « une réincarnation du héros mythologique », à une époque et selon des modalités bien précises.

La présence d'une intertextualité théâtrale, littéraire et musicale est explicite à de nombreuses reprises. Par exemple, l'emploi du nom « Don Giovanni », pour qualifier le héros, renvoie à l'opéra de Mozart et donc à l'intertextualité musicale du mythe. Mais cette référence se justifie aussi par le fait que Jean Brumaire est en couple, dans ce passage du roman, avec Stefania, une italienne. L'italianisation du nom de Don Juan peut donc aussi être interprétée comme un écho à cette étape de la vie du héros et être mise en relation avec celui de sa compagne : « L'enfer de Stefania, qui voulait absolument un enfant de Don Giovanni (...) »². La référence au genre théâtral est également très présente : « Si, j'ai appris le sens tragique de l'amour. Je laisse l'amour-plaisir aux hommes bas de plafond. Moi, je le situe plus haut, l'amour. Beaucoup plus haut. Je l'élève au niveau d'une tragédie permanente. »³ Dans cette phrase, la métaphore du théâtre est, à la fois, une image de la conception que le héros défend de l'amour, mais aussi une allusion possible aux versions théâtrales du mythe de Don Juan. Cette présence d'allusions, au sein du roman, au théâtre et à l'opéra montre bien que Don Juan est un héros qui traverse tous les genres littéraires : le mythe est protéiforme, il s'adapte à tous les types d'œuvres. D'ailleurs, la poésie est, elle aussi, présente, à travers le nom de « Byron », qui a écrit un *Don Juan* poétique : « participant d'une symbolique plus précise, du manteau de lord Byron abandonné sur un tombeau. »⁴ Mais c'est pour le genre romanesque que semble se prononcer le héros, si l'on en croit les propos du narrateur :

« Et comme il se trouvait, soudain, en veine de certitudes fortes, il pensa que le roman de cette vie s'écrirait en chutes et cataractes, d'un seul bouillonnement, d'une seule rumeur, d'un infini trait de plume : Don Juan épuiserait sa vie sans revenir à la ligne une fois. »⁵

¹ Litto Iokamidou, article « roman », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.804

² Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.369

³ Ibid., p.281

⁴ Ibid., p.268

⁵ Ibid., p.230

On peut voir, dans ce passage, une mise en abyme et une réflexion métalittéraire, autour de la question des réécritures du mythe. En comparant sa vie à une écriture en prose, comme le suggère le champ lexical de la continuité (« infini trait de plume », « sans revenir à la ligne »...), le héros sous-entend que c'est bien la forme romanesque qui est la plus adaptée à narrer ses aventures. On peut dire que, dans ce roman, l'intertextualité se double d'une réflexion critique. Il est donc évident que Don Juan est davantage un point de référence qu'un personnage fictionnel.

Cette réflexion ne se limite pas à la question des genres littéraires, dans lesquels a pu s'illustrer le mythe, elle compare aussi Jean Brumaire au Don Juan de Tirso de Molina, présenté, par Mercedes Olguin comme « l'ancêtre de tous les Don Juan »¹ et le « premier Don Juan de la dynastie littéraire. »² Cette comparaison du héros avec d'autres Don Juan donne de l'épaisseur au personnage de Jean Brumaire. Tout le roman peut alors être lu comme la genèse et la tentative de définition d'un nouveau Don Juan, le « Don Juan 40 » : Mercedes le définit comme « le Don Juan de tous les comforts bourgeois »³, ce qui l'oppose au Don Juan d'origine, défini comme le « Don Juan des douleurs et des larmes blanches. »⁴ Mais, petit à petit, il se rapproche de cet autre Don Juan puisqu'il apparaît, à la fin du roman, comme le « Don Juan des Désolations »⁵ et le « Don Juan des Douleurs »⁶. Cette transformation lui vaut d'ailleurs une réflexion de son ami Odilon Ducharme, qui souligne que Jean Brumaire se « donjuanise »⁷. C'est donc par le biais de l'intertextualité que le nom de Don Juan cesse d'être un point de référence, un écho à d'autres œuvres, pour s'incarner entièrement dans un personnage de fiction : celui de Jean Brumaire.

Le roman oscille ainsi entre la confusion totale entre Jean Brumaire et Don Juan et, au contraire, leur dissociation, qui va parfois même jusqu'à produire un véritable effet de dédoublement : « Le cœur de Don Juan qui persistait en Brumaire, saignait sous les clous. »⁸ Le héros semble avoir conscience de cette division de sa personnalité entre, d'un côté, Brumaire et, de l'autre, Don Juan. Il va alors lutter pour essayer de venir à bout de cette scission, pour mettre à distance ce Don Juan qui l'habite :

¹ Ibid., p.196

² Ibid., p.196

³ Ibid., p.198

⁴ Ibid., p.198

⁵ Ibid., p.416

⁶ Ibid., p.417

⁷ Ibid., p.418

⁸ Ibid., p.282

« La nouveauté avec Brumaire était qu'il ne voulait plus entendre parler de malheur ni de maladie ; et qu'il prenait ses distances avec ce personnage de Don Juan qui lui faisait l'effet d'une dépouille de l'avant-guerre (...) »¹

Or, cette dissociation est, à certains moments du roman, explicite :

« Ni Don Juan ni play-boy, ni *french lover*, il était- en sa vingt-sixième année commençante- le vieil enfant du désir ; et, comme l'amour, depuis le début de son séjour suisse, tournait au calvaire, il était le vieil enfant martyr des passions. »²

L'énumération et l'anaphore de la négation « ni » permet de rejeter toute une série d'identifications du héros, toutes relatives à son image de Don Juan. Brumaire s'éloigne, en définitive, du héros mythique : « Pourtant Brumaire (que la fatigue et le sort séparaient à jamais, semblait-il, du personnage de Don Juan), Brumaire aurait pu invoquer des circonstances exceptionnelles (...) »³La répétition du nom « Brumaire » produit un effet d'insistance qui met en valeur le patronyme du héros, au détriment du nom « Don Juan », relégué dans la parenthèse et associé au terme de « personnage », qui le renvoie du côté de la fiction.

On peut donc dire que *Don Juan 40* illustre bien la complexité, dans les romans à la troisième personne également, de l'utilisation du nom Don Juan pour référer au héros, au sein de la narration. L'identification de Brumaire à Don Juan reste ambiguë, tout au long du récit, et on peut dire que le héros mythique est surtout évoqué en tant que souvenir, réminiscence d'un passé littéraire surchargé et dont la simple mention entraîne toute une série d'échos et de références intertextuelles.

Ce pouvoir évocateur du simple nom de Don Juan, dans les œuvres romanesques qui choisissent de le reprendre, est également mentionné, par Litto Iokamidou, au sujet du roman de Gonzalo Torrente Ballester :

« Dans un univers qui a subi ce que Gérard Genette appelle « proximation » (le Paris du 20^{ème} siècle au lieu de l'Espagne ou de l'Italie du 17^{ème}), le nom mythologique, une fois qu'il est prononcé, déclenche une véritable fascination. »⁴

Ce roman présente l'originalité d'employer explicitement le nom de Don Juan, attribué à son personnage principal, et de reprendre, à son sujet, les grands invariants du scénario mythique, même si ces derniers sont soumis à quelques modifications. Ces modifications sont d'ailleurs assumées par l'auteur, dès son Prologue, puisqu'il explique avoir repris des éléments dans

¹ Ibid., p.268

² Ibid., p.352

³ Ibid., p.374

⁴ Litto Iokamidou, art. cit., p.804

plusieurs versions du mythe de Don Juan mais reconnaît également qu'il a su, par moments, s'en écarter :

« Que es, en cierto modo, tradicional, y, en cierto modo, no. El lector advertirá que en esta historia se recogen muchos elementos comunes a casi todas las versiones conocidas (e incluso entre ellas algunas que, si se refieren a un « Don Juan » no le llaman así, como el estudiante de salmantino de Espronceda y el protagonista del estupendo cuento de Mérimée). Si algún erudito se entretiene alguna vez en analizar mi historia, a sus cuidados encomiendo poner en claro, de acuerdo con su oficio, los muchos préstamos tomados a mis muchos predecesores. Pero creo haber puesto también algo de mi cosecha, algo en virtud de lo cual este Don Juan sea « mi » Don Juan »¹.

On peut noter, dans cette citation, que l'auteur distingue bien deux aspects dans sa construction du personnage de Don Juan : la part d'intertextualité, qui est liée à toutes les attentes présentes dans le seul nom du séducteur mythique et que l'écrivain peut, ou non, choisir d'exploiter, et la part d'invention personnelle qui fait de son héros un Don Juan particulièrement problématique. Cette complexité trouve, tout d'abord, son explication dans la construction même du roman qui superpose plusieurs univers diégétiques et plusieurs niveaux de narration. Ainsi, si le personnage portant le nom de Don Juan peut aisément être identifié au héros mythique, dans les récits enchâssés qui ont pour contexte spatiotemporel l'Espagne et l'Italie du 17^{ème} siècle, cette identification se révèle plus hésitante dans la narration cadre, qui s'ancre dans la France contemporaine. Il importe donc, pour bien rendre compte de l'œuvre de Torrente Ballester, de distinguer ces deux niveaux de narration. Nous reviendrons ultérieurement sur la question des mises en abyme, dans les réécritures romanesques du mythe². Par conséquent, nous distinguerons simplement, pour l'instant, les récits enchâssés, qui plongent le lecteur, grâce à une analepse, dans l'Europe du 17^{ème} siècle et le récit cadre, qui nous renvoie au Paris du 20^{ème} siècle.

Dans les récits enchâssés, Don Juan est, comme nous l'avons dit, aisément identifiable au héros mythique puisque les trois invariants du mythe, dégagés par Jean Rousset, sont présents : le Mort, le groupe féminin et le héros. Par ailleurs, le nom de Tenorio permet de rattacher le héros au premier des Don Juan : celui de Tirso de Molina. Pourtant, les

¹ « Sur certains points, elle suit la tradition, sur d'autres, elle s'en écarte. Le lecteur remarquera que, dans cette histoire, sont recueillis de nombreux éléments communs à presque toutes les versions connues (et même à certaines qui, tout en se référant à un don Juan, l'appellent différemment comme l'étudiant de Salamanque de Espronceda et le héros du remarquable conte de Mérimée). Si quelque jour un érudit s'amuse à analyser mon histoire, je lui laisse le soin de relever- et c'est bien un travail d'érudition- les multiples emprunts faits à mes nombreux prédecesseurs. Mais je crois avoir mis également quelque chose de mon cru, une chose en vertu de laquelle ce *Don Juan* est « mon » *Don Juan*. »Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.14, trad. française d'Eliane Lavaud, p.14

² Voir I/B/ Les techniques narratives au service d'une relecture du mythe

modifications sont nombreuses et on peut parler d'une véritable « métamorphose du personnage » de Don Juan, pour reprendre l'expression de Loïc Marcou :

« Si la technique narrative de Ballester est tout à fait remarquable, cette version de la légende donjuanesque s'accompagne, chez l'écrivain espagnol, d'une véritable métamorphose du personnage de Don Juan. Certes, le roman espagnol reprend les trois invariants du mythe (le héros, le groupe féminin, le mort) dégagés par Jean Rousset, mais il les altère et les modifie profondément. »¹

Ces métamorphoses sont une illustration de la transformation que le passage du théâtre au roman impose au mythe. En effet, elles sont dues, entre autres, à la superposition des références intertextuelles : en reprenant des éléments à plusieurs Don Juan, le héros de Ballester n'en est plus vraiment un à proprement parler puisqu'il les incarne un peu tous. Or cette présence de l'intertextualité et du jeu littéraire est une des grandes caractéristiques des versions romanesques du mythe. Autre explication de ces métamorphoses : le roman permet un élargissement et un approfondissement, par rapport au théâtre. Ainsi, au niveau temporel, on peut suivre le personnage dans sa formation et donc revenir aux causes de son libertinage. L'analyse des sentiments est également plus développée, tout comme le portrait psychologique des personnages, ce qui explique les modifications essentielles, quant aux relations que Don Juan entretient, dans ce roman, avec le Commandeur, ainsi que l'étonnante épaisseur psychologique que le romancier accorde à ce dernier.

En ce qui concerne l'attribution du nom de Don Juan au héros, le récit cadre est beaucoup plus intéressant et beaucoup plus problématique. Il s'agit même, d'après Loïc Marcou de la question centrale du roman, dans laquelle réside sa véritable originalité et sa force :

« La grande force de l'écrivain espagnol consiste à faire de l'identité de Don Juan la problématique même de l'ouvrage. « Qui est Don Juan ? », telle est ainsi la question que se pose constamment le lecteur, à l'instar du narrateur interne de l'œuvre. Le roman qui joue sans cesse sur les allers-retours entre le réel et l'irréel, entre le vraisemblable et l'invraisemblable, maintient en effet le suspense et conforte le doute du lecteur sur l'identité du personnage. »²

En effet, ce doute est présent, dès le premier chapitre, et il est mis en abyme, au sein du roman lui-même, à travers les interrogations du narrateur, qui se demande, à plusieurs reprises, s'il n'est pas confronté à des événements surnaturels. Cette dimension surnaturelle est incarnée par le personnage de Leporello et c'est toujours lui qui véhicule, dans la narration, cette hésitation que l'on pourrait qualifier de fantastique. La définition que le narrateur donne du personnage insiste sur cette hésitation : « Me da la impresión de ser todo él mentira. Al

¹ Loïc Marcou, article « Torrente Ballester », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.931

² Loïc Marcou, art. cit., p.931

principio creía que iría disfrazado ; ahora tengo dudas acerca de su realidad. Si hubiera de definirlo de algún modo, diría que es un fantasma. »¹ On voit bien ici la mise en place d'une hésitation proprement fantastique, au sens où l'entend Tzvetan Todorov, puisque le narrateur met en avant deux hypothèses : une hypothèse rationnelle qui reprend le motif de la « burla » et assimile Leporello à un menteur ou un comédien, comme le montre l'évocation du déguisement, et une hypothèse de l'ordre du surnaturel, avec le terme de « fantôme ». Cette hésitation est traduite par le mot « doute », dans la bouche même du narrateur. Ce même doute est repris, tout au long du roman, et on en a un exemple dès la page suivante :

« Me dio la sensación de algo que, si no llegaba a lo diabólico, pasaba en cambio del mero virtuosismo ; y que bajar por una calle de París de aquella manera, si no obedecía a un propósito burlón, sólo podía acontecer por deliberada voluntad de propaganda. »²

Cette citation est intéressante car elle fait explicitement référence au motif de la « burla », à travers l'adjectif « burlón ».

Par ailleurs, l'interprétation diabolique du personnage, si elle est mise à distance, n'est, cependant, pas radicalement exclue. C'est dans ce contexte de difficulté interprétative que Don Juan va faire sa première apparition et on peut dire que la difficulté à cerner l'identité de son valet est déjà une première amorce du questionnement au sujet de l'identification de Don Juan, présent, ensuite, tout au long du roman. Le motif de la « burla », évoqué, juste avant cette première apparition, peut d'ailleurs fonctionner, de la même manière, comme une amorce, un signal qui va nous plonger dans l'univers donjuanesque.

En dépit de cette préparation, la première tentative d'identification du héros se fait sur un mode déceptif : Leporello met en scène, de façon théâtrale, la rencontre de son maître et du narrateur, ce qui permet d'en renforcer l'intensité dramatique :

« Mi amo manifestó deseo de conocerle y por eso...
Un movimiento de su mano florida añadió el resto.

- ¿ Quién es su amo ?

- Permítame, que, de momento, calle su nombre. Puedo, en cambio, mostrárselo, a condición de que no intente hablarle. Está cerca de aquí. »³

¹ « Je l'observe depuis quelques jours. Il me donne l'impression de n'être que mensonge. Au début, je croyais qu'il était déguisé ; maintenant je me demande s'il est réel. Si je devais à tout prix le définir, je dirais que c'est un fantôme. », Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.23, trad. française, p.22

² « J'eus la sensation qu'il s'agissait d'une chose qui, sans être diabolique, dépassait du moins la virtuosité pure et simple ; et que, si descendre de la sorte une rue de Paris n'obéissait pas à un dessein facétieux, cela ne pouvait être due qu'à une volonté délibérée de se faire remarquer. » Ibid., p.24, trad. française p.23

³ « Mon maître a manifesté le désir de faire votre connaissance et c'est pourquoi...

Un mouvement de sa main fleurie ajouta le reste.

- Qui est votre maître ?

- Permettez-moi, pour le moment, de taire son nom. En revanche, je puis vous le montrer, à condition que vous n'essayiez pas de lui parler. Il est tout près d'ici. » Ibid., p.24, trad. française, p.23-24

On peut voir ici que Leporello maintient le suspense et provoque un effet d'attente en refusant de nommer son maître, alors même qu'il vient chercher le narrateur parce que ce même maître souhaite le connaître. Le côté insolite de cette entrée en matière est encore renforcé par la suite. Tout d'abord, la première description du personnage est médiatisée par le regard du narrateur mais avec des indications qui la rendent peu fiable, floue, comme l'évocation de la myopie de l'observateur, de la lumière pauvre de l'endroit et des lunettes noires que portent le personnage observé. On comprend, dès lors, que cette description ne soit que d'une faible valeur informative, ce qui vient décevoir les attentes du lecteur, tout comme celles du narrateur :

« No podía decirse que su amo fuera un ser extraordinario ni tampoco vulgar, sino un correcto varón de cuarenta años, bien conservado, vestido de traje gris, grises también los aladares y el bigote. Mis pobres ojos miopes, a aquella distancia y con luz mediana, no podían ver más. Observé que usaba gafas oscuras, como las mías. »¹

La banalité de la description contraste fort avec l'insistance sur le côté extraordinaire de Leporello. On peut noter également qu'il s'agit d'une description du héros dans une situation bien particulière : une scène de séduction.

Mais le principal intérêt du passage réside dans la question de Leporello, une fois qu'il estime avoir laissé assez de temps au narrateur pour contempler son maître. En effet, il lui demande, comme s'il s'agissait d'une évidence, s'il l'a désormais reconnu et identifié. Cette question suggère donc que le personnage est unique et immédiatement reconnaissable, ce qui contraste avec l'imprécision de la description et renforce l'effet d'attente. On a l'impression d'une épreuve, à laquelle le narrateur aurait échoué, une sorte d'initiation manquée et c'est d'ailleurs cette idée d'échec qui est mise en avant, dans les propos dépités de Leporello :

« Lo siento. Créame que lo siento. Le traje aquí para que, al verle, recordase en seguida su nombre. Si, de pronto, usted dijese : « ¡ Es Fulano de Tal ! », yo le diría : « Sí », y luego vendrían las explicaciones. Pero si usted no ha sido capaz de adivinarlo, yo no puedo hacer más. Créame que lo siento. Si ahora le dijese quién es mi amo, usted se reiría de mí, me tomaría como loco, o, lo que es peor, pensaría que me estoy burlando. Me siento desolado por el fracaso pero otra vez será. ¡No sabe usted lo que sufro con esta clase de situaciones ! Me veo con ellas en cada paso, pero, ¡son tan lógicas ! »²

¹ « De son maître, on ne pouvait dire ni que c'était un être extraordinaire, ni que c'était un être ordinaire non plus, mais un homme normal d'une quarantaine d'années, bien conservé, vêtu d'un costume gris, comme étaient grises aussi ses tempes et sa moustache. Mes pauvres yeux myopes, à cette distance et avec une lumière médiocre, ne pouvaient rien voir d'autre. Je remarquai qu'il portait des lunettes noires, comme les miennes. » Ibid., p.25, trad. française, p.24

² « Je le regrette. Croyez bien que je le regrette. Je vous ai amené ici en pensant qu'en le voyant vous vous souviendriez immédiatement de son nom. Si vous m'aviez dit soudain « C'est un tel », je vous aurais dit « Oui », et les explications auraient suivi. Mais, puisque vous n'avez pas été capable de deviner, je ne puis rien faire de plus. Croyez bien que je le regrette. Si je vous disais maintenant qui est mon maître, vous vous moqueriez de moi, vous me prendriez pour un fou, ou, ce qui est pire, vous penseriez que je plaisante. Je suis désolé de cet

On voit que, dans le raisonnement de Leporello, l'identification de son maître doit se faire instantanément car Don Juan est reconnaissable entre tous. Il construit sur le mode conditionnel une scène de reconnaissance virtuelle, celle à laquelle il s'attendait et qui n'a pu avoir lieu. On est donc, une fois de plus, sur le mode déceptif.

Par ailleurs, les arguments qui poussent Leporello à ne pas dévoiler lui-même le nom de Don Juan mettent encore en valeur cette révélation qui apparaît comme tellement extraordinaire qu'elle ne peut être crue par celui qui n'y est pas préparé et qui n'a pas réussi cette « épreuve initiatique » de la reconnaissance. Une fois encore le terme de « burla » est évoqué mais, cette fois-ci, dans la bouche de Leporello et il est intéressant de voir que, contrairement au narrateur, il invalide violemment cette hypothèse. Enfin la dernière phrase relance la curiosité du lecteur et du personnage : en faisant apparaître ces situations comme « logiques », le valet sous-entend qu'il y a une explication rationnelle à l'échec du narrateur et que, de plus, il n'est pas le seul à avoir échoué à identifier Don Juan.

On peut donc dire que, dans ce roman, Don Juan n'est pas immédiatement reconnaissable, tant que son identité n'a pas été dévoilée. Mais dès que le nom est prononcé, au contraire, son pouvoir évocateur agit sur le narrateur, en dépit de son incrédulité, et toutes les attentes du mythe se mettent alors en place. Cependant, l'originalité de Torrente Ballester est de ne pas prononcer directement le nom de Don Juan mais celui de Leporello et c'est à partir de ce nom que va se faire le travail d'associations d'idées aboutissant à Don Juan :

« Al nombre de Leporello había asociado inevitablemente el de Don Juan Tenorio, y la idea de que Leporello era un farsante la extendí, sin proponérmelo, a su amo, no sé si también- al menos de momento- a la chica que le acompañaba y a la camarera del café. »¹

On a une inversion puisque c'est le nom de Leporello qui est l'élément évocateur et déclencheur des attentes du mythe ici. De même, c'est le comportement de Leporello et l'impression qu'il dégage qui permettent d'induire des renseignements sur son maître, et non l'inverse comme c'est d'ordinaire le cas.

L'hésitation sur l'identité du héros va perdurer, tout au long du roman, faisant alterner des passages où l'in vraisemblable et l'irréel semblent admis comme allant de soi, et d'autres moments où la description du héros et de ses actes est soumise à de fortes marques de

échec, mais ce sera pour la prochaine fois. Vous ne pouvez savoir combien les situations de cet ordre me font souffrir ! Je n'en sors pas, mais c'est logique ! » Ibid., p.25-26, trad. française, p.25

¹ « Au nom de Leporello, j'avais immédiatement associé celui de don Juan Tenorio, et l'idée que Leporello était un comédien, je l'avais étendue, sans le vouloir, à son maître, et j'ignore si je ne l'avais pas étendue également, du moins sur le moment, à la jeune fille qui l'accompagnait et à la serveuse du café. » Ibid., p.27, trad. française, p.26

modalisation, laissant alors planer le doute. Ainsi, l'âge de Don Juan est évoqué par Leporello de la façon la plus naturelle, alors qu'il s'agit d'une information complètement invraisemblable :

« Don Juan no puede acostarse con sus enamoradas. ¡ No me mire de esa manera, no recuerda lo que ha leído acerca de su impotencia sexual ! La explicación es más fácil : nació en Sevilla en 1599, hace algo más de trescientos setenta años. »¹

On ne peut manquer de voir un clin d'œil ironique, dans l'emploi du comparatif « plus facile », qui sous-entend qu'il est plus simple d'admettre que le héros a trois cent soixante-dix ans, plutôt que de lui attribuer une éventuelle impuissance sexuelle. La réaction du narrateur à ces propos montre, juste après, cette modalisation de la focalisation qui, au contraire, place l'attribution du nom de Don Juan au héros sous le sceau du doute :

« En su lugar, se repetía la sensación de ser burlado, la convicción de hallarme envuelto en una farza cuya contradictoria naturaleza me la hacía ininteligible, pero que dejaba de serlo si admitía como verdadero el absurdo de que aquel hombre fuese Leporello y Don Juan el otro. »²

On peut relever ici l'expression « avoir la sensation de », qui est très employée, dans le roman, pour modaliser et nuancer les informations que le narrateur nous donne et les événements qu'il décrit. La narration cadre est donc en permanence hésitante et on oscille entre le sentiment d'une farce, dont est victime le narrateur, et la croyance en des événements plus fantastiques, à savoir la présence dans le Paris du 20^{ème} siècle d'un Don Juan et de son valet, âgés de trois siècles. Cette hypothèse fantastique, si elle n'est jamais attestée, est, cependant, suggérée à plusieurs reprises : « Desde la ventana vi cómo lo metía en su coche grande si cuidarse de que le vieran o no. Y, no sé por qué, tuve la impresión de que sólo yo les veía. »³ On a, dans cette phrase également, la présence d'un modalisateur (« avoir l'impression de »). De plus, la supposition selon laquelle le narrateur est le seul à voir ces événements fait planer une ambiguïté supplémentaire quant à leur réalité.

La fin du roman semble, définitivement, lever ces doutes en révélant que Don Juan et Leporello ne sont que des acteurs qui se sont, peut-être, un peu trop identifiés à leur rôle : « Y en aquel instante, sólo en aquel instante, comprendí que Don Juan y él no eran más que unos

¹ « Don Juan ne peut avoir de rapports avec les femmes qui l'aiment. Ne faites pas cette tête ! Avez-vous oublié ce que vous avez lu sur son impuissance sexuelle ? L'explication est plus simple : il est né à Séville en 1599, il y a un peu moins de trois cent soixante-dix ans. » Ibid., p.49 trad. française, p.47-48

² « Ce qui s'imposait à nouveau à sa place, c'était la sensation qu'on se moquait de moi, la conviction de me trouver au centre d'une farce que sa nature contradictoire me rendait inintelligible, mais qui cessait de l'être si on admettait comme vrai cette absurdité selon laquelle cet homme était Leporello et l'autre Don Juan. » Ibid., p.49, trad. française, p.48

³ « De la fenêtre, je le vis le mettre dans la grande voiture sans se soucier qu'on le voie ou non. Et, j'ignore pourquoi, j'eus l'impression que j'étais le seul à les voir. » Ibid., p.46, trad. française, p.45

actores. »¹ Cette découverte permet de résoudre les incohérences et de retourner dans un champ d'explication complètement rationnel. Pourtant, les dernières lignes font ressurgir une ambiguïté puisque, lorsque le narrateur part et qu'il aperçoit sur le quai Don Juan et son valet, venus le saluer une dernière fois, ce sont bien les noms empruntés au mythe qu'il emploie pour les désigner, comme s'il ne pouvait totalement les dissocier de leur rôle ou qu'ils n'avaient pas, au bout du compte, d'autres noms : « Entonces, vi a su lado a Don Juan. Tenía el sombrero puesto, y, como siempre, ocultaba los ojos con las gafas oscuras. »² La fin est donc ouverte et le sens se refuse à se dévoiler entièrement, un peu à l'image du héros qui ne se sépare jamais des lunettes noires qui lui cachent les yeux.

Ces quelques exemples ont permis de montrer qu'une des premières caractéristiques des réécritures romanesques du mythe est leur dimension problématique. Contrairement au héros théâtral, qui était reconnu immédiatement par le spectateur comme Don Juan et, la plupart du temps, explicitement nommé ainsi, l'identification des personnages romanesques au héros mythique ne va pas toujours de soi. Ce problème vient d'ailleurs souvent se poser dès le titre.

Cette difficulté est liée, principalement, à la présence du narrateur, qui peut nuancer et modaliser ses propos et, par conséquent, laisser planer le doute, quant à la véritable identité du héros. Il est d'ailleurs intéressant, au-delà de cette question du nom, de se pencher sur la place des instances narratives et sur leur rôle dans la réécriture romanesque et l'évolution du mythe.

B) Les techniques narratives au service d'une relecture du mythe.

Le genre narratif, en général, et le roman, plus particulièrement est protéiforme et peut englober une grande variété de textes, très différents les uns des autres. Sa souplesse plus grande, au niveau des contraintes formelles, laisse davantage de libertés aux auteurs, c'est pourquoi les réécritures romanesques du mythe de Don Juan apparaissent souvent comme particulièrement originales, voire profondément insolites.

Mais, en dépit de cette difficulté à enfermer le roman dans des règles restrictives, quelques points incontournables se détachent à l'analyse de tout récit. Robert Smadja note, à ce propos : « Deux problématiques de la narration revêtent une importance exceptionnelle : le

¹ « A cet instant, et à cet instant seulement, je compris que Don Juan et lui n'étaient que des acteurs. » Ibid., p.398, trad. française, p.376

² « Alors, je vis Don Juan à ses côtés. Il avait son chapeau sur la tête et, comme toujours, il cachait ses yeux derrière ses lunettes noires. » Ibid., p.399, trad. française, p.378

traitement du temps, le traitement des personnages. »¹ Ce sont ces catégories d'analyse, telles que les étudient la narratologie et, plus précisément, les travaux de Gérard Genette, que nous reprendrons, dans un premier temps, pour voir comment elles s'adaptent au scénario mythique et en quoi elles peuvent le modifier. Celles-ci y sont exposées de la façon suivante ::

« Ceci nous autorise peut-être à organiser, ou du moins à formuler les problèmes d'analyse du discours narratif selon des catégories empruntées à la grammaire du verbe, et qui se réduiront ici à trois classes fondamentales de déterminations : celles qui tiennent aux relations temporelles entre récit et diégèse, et que nous rangerons sous la catégorie du *temps* ; celles qui tiennent aux modalités (formes et degrés) de la « représentation » narrative, donc aux *modes* du récit ; celles enfin qui tiennent à la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même au sens où nous l'avons définie, c'est-à-dire la situation ou instance narrative, et avec elle, ses deux protagonistes : le narrateur et son destinataire, réel ou virtuel ; on pourrait être tenté de ranger cette troisième détermination sous le titre de la « personne », mais (...) il me semble préférable d'adopter un terme aux connotations psychologiques un peu (très peu hélas) moins marquées, (...) ; ce terme est celui de *voix* »²

Temps, modes et voix sont donc les trois dimensions retenues par Gérard Genette pour orienter les analyses narratologiques des textes littéraires et c'est elles que nous reprendrons, pour tenter de rendre compte des différents romans qui, au 20^{ème} siècle, se sont attachés à réécrire le mythe de Don Juan.

Dans le cadre d'une étude rendant compte de la transposition d'œuvres théâtrales, sous forme narrative, il semble particulièrement important de se pencher sur la dernière des trois catégories, celle des voix. En effet, la présence d'un narrateur est la différence majeure, lorsque l'on veut rendre compte du passage du théâtre au roman. Litto Iokamidou met en avant l'importance de cette apparition du narrateur pour l'évolution du mythe : « L'omniprésence du narrateur dans l'univers romanesque est une loi dont les conséquences constituent la principale différence par rapport aux *Don Juan* théâtraux. »³

Nous avons pu voir, à travers l'exemple du roman de Gonzalo Torrente Ballester, un premier exemple d'interventions du narrateur, avec les modalisations qui permettent de nuancer les événements racontés et de laisser planer le doute sur l'identité du héros. Mais d'autres types de commentaires sont également présents dans les romans. Ces derniers peuvent constituer de véritables relectures du scénario mythique et du héros. En effet, contrairement au personnage de théâtre, le Don Juan romanesque n'est plus présent directement sous les yeux du spectateur : le regard que le lecteur porte sur lui est désormais médiatisé par une instance focalisatrice, qui fonctionne déjà comme une première

¹ Robert Smadja, *Introduction à la philosophie de la littérature. La littérature dans les limites de la simple raison*, p.278

² Gérard Genette, *Discours du récit*, p.19-20

³ Litto Iokamidou, article « roman », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.803

interprétation du héros. Pour analyser quelques exemples de la présence du narrateur et de ses commentaires, ainsi que leur rôle dans les versions romanesques du mythe, il importe, dans un premier temps, de distinguer les romans où le narrateur, interne ou externe, n'est pas Don Juan, et, en second lieu, ceux où c'est Don Juan qui est directement narrateur de sa propre histoire, à la première personne du singulier.

Parmi les romans dans lesquels le narrateur est distinct de Don Juan et externe à l'action, nous pouvons prendre l'exemple de *Saint Don Juan* de Joseph Delteil. Le style du narrateur, la façon dont il raconte les aventures du héros, et qui illustre la recherche verbale de l'auteur, est déjà une lecture du mythe. En effet, l'absence totale de neutralité dans le ton et le lyrisme de la plupart des passages rendent perméables les frontières entre ce que pense le narrateur et ce que pense le personnage. Cette grande subjectivité de l'écriture influence l'image que le lecteur a du héros : contrairement au théâtre qui voulait attirer l'attention du spectateur sur les crimes du héros et l'inciter à le blâmer, à l'exclure de la société, cette écriture a pour effet, au contraire, de créer une communion autour du personnage et de faire passer au second plan le jugement moral sur ses agissements. L'écriture reste enthousiaste et lyrique même pour raconter les pires crimes du libertin. Ainsi, lors de l'épisode de la profanation du cimetière, la ponctuation est émotive, avec beaucoup de phrases exclamatives, et les métaphores sont nombreuses. On est dans un registre proche du sublime, qui transfigure l'horreur :

« Un enclos de cyprès s'offrit, il y sauta. C'était un cimetière. A la bonne heure ! L'idée de renverser la fillette par le cimetière, à même les tombes, l'enflamma. Il manquait à son bouquet la fleur du sacrilège. Le Destin faisait bien les choses ! »¹.

Ce passage met en avant une caractéristique essentielle de l'écriture de Joseph Delteil : la difficulté de tracer une frontière nette entre la narration à la troisième personne et les propos au style indirect libre qui font directement entendre la voix du héros. Ce procédé a pour effet de laisser régulièrement place à la subjectivité du personnage et de produire une certaine empathie. Au contraire, par moments, le narrateur peut prendre davantage de recul et revenir sur les actions du héros, pour les commenter plus explicitement. Ces commentaires sont, par définition, une interprétation du personnage et, plus généralement, du mythe. Par exemple, toujours lors de cet épisode du cimetière, le narrateur fait une parenthèse, pour interpréter les agissements de Don Juan et affirmer la thèse qu'il défend, à plusieurs reprises, tout au long du roman : la proximité entre l'horreur et la sainteté, entre le blasphème et la religiosité. Les questions rhétoriques sont ici davantage le moyen de renforcer l'intensité de ses propos que

¹ Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.412

de réellement questionner le comportement de Don Juan, à laquelle, en réalité, il est déjà en train de donner une explication :

« Quelle lugubre revue passait-il là ? Et de quel mysticisme profond, de quelle foi fondamentale ces commerces avec les symboles de la mort, avec le scandale et le sacrilège étaient-ils les signes ? L'impiété n'est pas autre chose qu'une putréfaction de la religiosité, et comme la piété du mal. »¹

On dégage, dès lors, un autre type de commentaires, fondamentaux dans les réécritures romanesques du mythe, au 20^{ème} siècle : les commentaires métacritiques, dans lesquels l'auteur fait entendre son interprétation du mythe et du héros, en s'opposant même, dans certains cas, à d'autres tendances interprétatives, auxquelles il n'adhère pas. Ainsi, la thèse qui semble être celle de Joseph Delteil, sur Don Juan, entre en opposition avec l'opinion commune, présente à travers le prénom indéfini « on » :

« C'est un sensible tout simplement, un ultra-sensible, et voilà tout le malentendu entre Don Juan et Dieu. (...) On en a fait un athée, un champion de la Libre Pensée ; or Don Juan ne pense pas ; il sent, et avec une merveilleuse acuité. En pur espagnol, jamais il ne glorifie le crime, s'il s'y vautre. Il pêche en acte, mais jamais en esprit. »²

L'écriture de Joseph Delteil et, plus particulièrement, les commentaires sur le héros, qu'il place dans la bouche du narrateur, permettent donc de penser que le passage du théâtre au roman constitue déjà une interprétation, une relecture du mythe. Ici, cette relecture va dans le sens d'une proximité entre le personnage et l'auteur, qui conduit à valoriser ce dernier aux yeux du lecteur. Cette intention est déjà présente, dès le titre, et trouve peut-être son origine dans les affinités que Joseph Delteil peut avoir avec le personnage de Don Juan. Ces affinités expliqueraient alors l'empathie qui se crée à l'égard du héros et la perméabilité des frontières entre commentaires de l'auteur, récit du narrateur et style indirect libre de Don Juan. Marie-Françoise Lemonnier Delpy va même plus loin, dans cette idée de proximité, en proposant de voir, dans le héros mythique, une sorte de « double idéal de l'auteur :

« Sa quête du « style » rejoint alors celle de Don Juan puisque « c'est au style que [celui-ci] aspire » en « pur sensible » qu'il est. Le héros est, sur ce point précis, une sorte de double idéal, qui partage autant avec le créateur qu'avec le saint une devise : « passionnément ». »³

Olivier Piveteau observe, à ce propos, une possible interférence, dans l'œuvre, entre autobiographie et fiction :

« Chez Delteil, la relation complexe entretenue entre historicité et fiction se voit assortie d'une problématique encore plus subtile par suite d'une constante du roman, à savoir l'emprise déconcertante de l'autobiographique sur le fictif. »¹

¹ Ibid., p.414

² Ibid., p.436

³ Marie-Françoise Lemonnier Delpy, article « Delteil », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.294

On peut dire, par conséquent, que, dans le roman de Joseph Delteil, la narration n'est pas du tout neutre et l'instance narrative intervient constamment pour commenter les agissements du héros et les interpréter, la plupart du temps dans le sens d'une valorisation ou, du moins, d'une tentative de compréhension.

D'autres romans présentent des exemples d'interventions du narrateur, venant commenter les agissements du héros, mais celles-ci n'ont pas toujours les mêmes connotations positives que chez Joseph Delteil. Le roman d'Yves Salgues, *Don Juan 40*, se caractérise ainsi par une grande fréquence des commentaires du narrateur. Ce dernier se pose, la plupart du temps, comme un analyste : il s'attache à souligner et commenter l'évolution de son héros, Jean Brumaire. Cette analyse psychologique s'accompagne de réflexions plus générales sur Don Juan, comme s'il importait de valider, par ce rapprochement, les actes du personnage. On a alors l'impression d'un va et vient permanent entre Brumaire et Don Juan, dans les commentaires du narrateur :

« Don Juan se retire du monde- il n'a plus lieu d'être- si, prédateur pour tous âges, il interrompt autrement que pour souffler le cycle de ses prédatons. Qu'est-ce qui le fit céder alors qu'il opposait une résistance sadique aux avances volontaristes, aux ruses et aux pièges parfois grossiers d'Ariane de Nottencourt ? Ce fut, en première analyse, la soumission inconditionnelle de la proie ; puis, en seconde réflexion, une révolte réflexe contre l'asphyxie. « Si je ne déroge pas au trajet sous-préfecture- collègue Saint Joseph, si je ne fais pas quelque entorse au parcours, je suis, dans les jours qui viennent menacé de dépérissement. »²

On peut voir, dans cette citation, une démarche caractéristique des interventions du narrateur, dans ce roman. On a une première phrase au présent de vérité générale qui évoque un aspect du héros mythique, ici sa comparaison à un prédateur, son goût pour la chasse. Cette caractéristique est présentée comme une vérité communément admise, au sujet du personnage. Il est intéressant de voir que « Don Juan » dans le roman est plutôt une abstraction critique qu'une référence à un Don Juan en particulier. L'auteur semble vouloir définir un Don Juan type, en reprenant les points communs à tous les Don Juan. Dans un deuxième temps, ce passage par le mythe permet d'analyser et de comprendre un trait de caractère ou un acte de Jean Brumaire. La question rhétorique fait jaillir le problème à résoudre, en plaçant, sous les yeux du lecteur, une incohérence ou un côté insolite du personnage. Celle-ci dynamise le détour par le commentaire, qui pourrait sinon apparaître

¹ Olivier Piveteau, *Le Don Juan malgré lui. Don Miguel Mañara entre histoire, légende et littérature*, p.728

² Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.125

comme digressif et lassant. Enfin, le passage au discours direct permet un glissement du narrateur au héros, qui semble illustrer et justifier l'analyse qui vient d'être faite de lui.

D'autres exemples d'intervention du narrateur présentent, avec encore plus de netteté, ce glissement permanent entre les pensées du personnage et les passages analytiques. L'introspection se fait donc, dans ce roman, à un double niveau et la transition de l'un à l'autre de ces deux niveaux s'opère, la plupart du temps, de façon discrète :

« « Si elle m'appelle Don Juan c'est qu'elle ne me voit pas en Quasimodo » : c'était une certitude rassurante. Quand on met les pieds dans une zone de passion, l'on s'y brûle ; comme dans les cauchemars qu'il faisait pour la Saint-Jean, autrefois en son enfance mayennaise, il se sentit soulevé par des gerbes de feu. Comment n'eût-il pas été secoué d'une émotion anxieuse ? il allait prendre le relais de son père- virtuel invalide de l'amour- auprès d'une héritière espagnole qui ne l'aimait plus. « C'est dans la passion que j'organiserai ma vraie vie, se dit-il. La passion, seule, est capable de guider l'itinéraire d'un homme et de lui inspirer un destin. »¹

Ici le commentaire est encadré de deux phrases au discours direct, qui font entendre les pensées du héros. On peut voir que la référence à Don Juan est, cette fois-ci, dans la bouche de Brumaire et non plus du narrateur. Elle est cependant présente, comme si ce nom fonctionnait comme le déclencheur de l'analyse et de l'introspection et que toute réflexion sur le personnage devait être accompagnée d'une comparaison avec le héros mythique ou, du moins, d'une évocation de ce dernier. Le passage au présent de vérité générale vient juste après et l'on retrouve le même procédé de question rhétorique pour relancer l'intérêt et dramatiser le discours introspectif. Cependant, contrairement à l'exemple précédemment cité, celui-ci présente l'originalité de gommer encore davantage les frontières entre discours du narrateur et discours du personnage. La première réplique au discours direct est suivie d'une proposition à l'imparfait et celle qui clôt notre citation est, quant à elle, précédée de ce même imparfait. On pourrait donc être ici du côté du style indirect libre mais l'ambiguïté demeure sur l'attribution précise de ces propos.

Ces deux exemples montrent une tendance propre au roman : les interventions du narrateur permettent de réfléchir sur Don Juan, en général, tout en montrant les agissements d'un Don Juan en particulier. Cette analyse constante du héros romanesque, à la lumière des attentes liées au mythe, confère une épaisseur supplémentaire à l'œuvre et ajoute un niveau de lecture.

Mais les interventions du narrateur, chez Yves Salgues, peuvent aussi traduire une prise de distance, par rapport au héros : dans ce cas, l'instance narrative va nettement se détacher des pensées du personnage et utiliser le regard froid de l'analyste. On a une illustration de cette

¹ Ibid., p.144

distanciation radicale lorsque le narrateur se présente en savant, voire même en médecin, qui tente de comprendre un raisonnement à la limite du pathologique :

« En vertu du principe ancestral et païen que la femme appartient à l'homme qui lui révèle le bonheur et non plus à celui qui la fait femme, il fut convaincu de se l'attacher pour la vie ; se gonflant de cette certitude grisante d'être le premier, il se persuadait- par un sentiment d'osmose égotiste dépendant de son érotomanie- qu'il se faisait l'amour à lui-même pour la première fois ; puis il s'imaginait former avec Stefania un couple de fiancés vierges qui retrouvent leur virginité chaque fois qu'ils la perdent- les rêveries réalistes liées au commerce physique de la possession ne connaissent pas de frontières. »¹

On relève, dans cette citation, des termes appartenant à un registre savant, tels que « principe ancestral et païen » ou encore « osmose égotiste dépendant de son érotomanie ». Le narrateur pose, avec cette deuxième expression, ce que l'on pourrait interpréter comme un diagnostic, sur le personnage de Brumaire. Par ailleurs, les verbes employés montrent bien qu'il se désolidarise complètement de l'opinion de son personnage : « fut convaincu », « se persuadait ». On retrouve même quelques termes à connotation péjorative, comme le verbe « se gonflait » ou encore la remarque finale, qui suggère qu'il s'agit d'un délire de Jean Brumaire, même si l'oxymore de « rêveries réalistes » atténue un peu cet aspect. Cet exemple est donc une illustration du regard critique du narrateur sur son héros, qui intervient, à plusieurs reprises, dans le roman. Parfois, on peut même remarquer des indices d'ironie face à un personnage qui, à la fin de l'œuvre, se révèle être un Don Juan en situation d'échec. Ainsi, l'expression « Don Juan des Désolations »² est ambiguë car elle peut aussi bien être l'expression de la compassion qu'une moquerie envers Jean Brumaire qui a, au bout du compte, manqué sa carrière amoureuse : « Dans la vie de Don Juan des Désolations, il n'y avait plus d'amour et plus de lit. »³ On peut, cependant, pencher davantage du côté de l'interprétation ironique car ce type de formule est employé, à plusieurs reprises, par le narrateur, avec une construction identique et toujours avec des mots chargés négativement. On peut citer, par exemple : « Don Juan des Douleurs, il pleura toutes les larmes de son corps »⁴ ou encore, quoique le complément du nom soit remplacé par un adjectif : « Don Juan laminé, l'on n'eût pas trouvé, dans le monde, un humain plus réduit que lui. »⁵ Cette dernière phrase montre bien qu'il s'agit plutôt d'un regard sévère porté sur le héros.

Nous avons vu, à travers ces deux exemples, que certains romans peuvent faire alterner le récit de la vie du héros avec des commentaires et des réflexions qui permettent de s'interroger

¹ Ibid., p.363

² Ibid., p.416

³ Ibid., p.416

⁴ Ibid., p.417

⁵ Ibid., p.411

sur le mythe en général. Au contraire, l'effacement complet de toute focalisation particulière sur le héros peut être, lui aussi, porteur de sens. C'est ce que l'on observe, notamment, dans le *Don Juan* de l'auteur espagnol Azorín. Une des premières originalités de l'œuvre est la grande sobriété du style et la parcimonie des renseignements que le narrateur nous livre sur le héros. En effet, il reste allusif et a tendance à décrire Don Juan en creux et à s'abstenir de tout commentaire et de toute marque d'axiologie. Ainsi, le portrait du 1^{er} chapitre, se distingue par sa grande banalité : « Don Juan es un hombre como todos los hombres. No es alto ni bajo ; ni delgado ni grueso. »¹ Le narrateur définit davantage le héros en excluant ce qu'il n'est pas, plutôt qu'en s'appuyant sur sa singularité. De même, au chapitre 2, il commence par évoquer ses journées et ses habitudes sur un mode négatif, en creux, par l'énumération de ce qu'il ne fait pas : « Don Juan no se desparrama en vanas amistades, ni es un misántropo. »² On retrouve un procédé similaire au début du chapitre 3, cette fois-ci pour évoquer son habitation : « Don Juan no mora ya en una casa suntuosa, ni se aposenta en grandes hoteles. »³ On a donc une similitude entre les débuts des trois premiers chapitres, ce qui produit un effet de style.

Par ailleurs, à partir du quatrième chapitre, la construction change radicalement et Don Juan ne semble plus du tout être au centre de la narration. En effet, chaque chapitre débute sur un nouveau sujet, apparemment complètement indépendant. On a une juxtaposition des épisodes, sans réel lien de cause à effet. La trame narrative n'est donc pas du tout organisée autour de Don Juan : du chapitre 4 au chapitre 9, il est même complètement absent du récit, pour ne réapparaître qu'à la toute fin du chapitre 10. De plus, le retour de la narration au héros mythique se fait par le biais d'un discours descriptif. Don Juan est donc davantage évoqué métonymiquement, à travers sa demeure, mais il n'est pas, à proprement parler, présent dans le récit, en tant que protagoniste. Là encore, le narrateur laisse beaucoup de questions ouvertes, sans leur apporter de réponses : « ¿ Adónde va ese caminito ? ¿ De dónde vienen esos hombres que marchan por él lentamente ? »⁴ La même structure se retrouve dans les chapitres suivants : le sujet du chapitre, qui n'entretient pas de rapport explicite avec le héros éponyme, est développé puis, en fin de chapitre, Don Juan est mentionné mais de façon anecdotique, sans que le narrateur développe ou insiste sur ce sujet. Par exemple, au chapitre

¹ « Don Juan est un homme qui ressemble à tous les hommes. Il n'est ni grand, ni petit, ni maigre, ni gros. », Azorin, *Don Juan*, p.37, trad. française de Christian Manso, p.29

² « Don Juan ne s'égare pas en de vaines amitiés ; ce n'est pas non plus un misanthrope. » Ibid., p.38, trad. française, p.31

³ « Don Juan ne vit plus dans une demeure somptueuse, ni ne se loge dans de grands hôtels. » Ibid., p.39, trad. française, p.33

⁴ « Où mène ce chemin ? D'où viennent ces hommes qui y déambulent sans se presser ? » Ibid., p.53, trad. française, p.54

11, « El obispo ciego » (« L'évêque aveugle »), on a d'abord une longue présentation de l'évêque puis, quasiment à la fin du chapitre, une simple indication : « Don Juan viene alguna mañana a verle.»¹ Au chapitre 12, « Aurificina » (« l'orfèvrerie »), la présence de Don Juan est encore plus effacée puisque ses visites à l'orfèvre sont indiquées entre parenthèses : « Fue teniente con los carlistas. (Don Juan viene a charlar con él algunos ratos.)»² La grande majorité des chapitres suivants reprennent cette évocation des visites de Don Juan, tel un leitmotiv. Don Juan apparaît comme l'élément fédérateur qui unit ces personnages entre eux et donne une cohérence à cette juxtaposition de chapitres. Ce parallélisme de composition confère au récit un rythme lent et répétitif, une sorte de monotonie, en accord avec l'impression qui se dégage du héros, dans ce roman. On peut s'interroger sur les raisons de ce choix de la narration, qui fait passer complètement à l'arrière plan le personnage éponyme et, qui plus est, le héros mythique, au profit de personnages tout à fait secondaires et qui n'apparaissent, eux aussi, que de façon très anecdotique, dans le roman (souvent dans un seul chapitre). Peut-être que cette grande sobriété du récit du narrateur et cette volonté de faire passer Don Juan au second plan sont destinées à souligner le caractère original qu'Azorín a choisi de conférer à son héros. En prenant le parti de montrer un personnage désenchanté et qui a décidé de renoncer au monde et de vivre dans l'humilité, il est peut-être logique que cela s'accompagne d'un premier renoncement : celui d'occuper la première place au sein du récit et des préoccupations du narrateur.

Les choix, au niveau de la narration, sont donc porteurs de sens même lorsqu'ils semblent, a priori, insolites puisqu'ils constituent, à eux seuls, une première interprétation du mythe. En effet, dès lors qu'il y a récit, il y a des choix et ces choix mettent en avant un regard particulier sur le scénario mythique et sur le héros. Mais il arrive que les instances narratives soient plus complexes et difficiles à discerner. Cette complexité a alors des répercussions sur le sens général de l'œuvre.

Le roman *Larva*, de Julian Ríos illustre bien la difficulté interprétative qui peut résulter d'une narration changeante et ambiguë. Ainsi, par exemple, le passage de la première à la troisième personne au cours du récit et même d'une phrase à l'autre produit des effets de rupture et complique l'interprétation :

« Le vieux renard, et elle poussa le cuisinier, il méritait une bonne raclée. Le grand chef d'*Abbots*. A bots ! De ces bonds ! De ces sauts ! Chaque fois que je rentrais la tête dans la cuisine, chargée d'assiettes par-dessus la tête !, il se mettait à me cha-cha-chatouiller, Ha ! Haï ! Haïe !, à me

¹ « Don Juan vient lui rendre visite quelquefois, le matin ». Ibid., p.55, trad. française, p.57

² « Il a été lieutenant dans l'armée carliste (Don Juan vient lui faire parfois la conversation). » Ibid., p.56, trad. française, p.59

chercher des puces. Son truc pour me tripoter. En profitant que je ne pouvais dégager les mains. Et il disait que j'avais un corps de guitare, et vas-y que je te gratte. »¹

Dans ce paragraphe on a le passage d'une narration à la troisième personne à une narration à la première personne, sans aucune transition. Cela permet peut-être de faire varier la focalisation et de donner plus de profondeur aux événements racontés, en les présentant, à un moment donné, en focalisation interne, par les yeux du personnage qui les vit. On a, de plus, une fusion totale entre les passages au discours direct et ceux au discours indirect, ce qui accentue cette idée d'un mélange des points de vue et entraîne une multiplication des voix. Celle-ci se superpose d'ailleurs à la multiplication des langues, donnant ainsi l'impression d'un livre-tour de Babel, pour reprendre le sous-titre du roman.

Ce flottement au niveau de l'instance narrative est une des caractéristiques du roman de Julian Ríos. Si l'on y regarde de plus près, il n'y a pas un mais trois narrateurs principaux. Le premier est explicitement désigné comme tel, puisqu'il se nomme Herr Narrator, et les deux autres sont, en même temps, les deux personnages principaux : Milalias, qui n'est autre que Don Juan, et Babelle, sa compagne tout au long du récit, et la principale figure féminine. Cette triade ne peut manquer de rappeler la structure globale du mythe qui repose, selon Jean Rousset, sur trois invariants. C'est l'hypothèse que formule Daniel-Henri Pageaux, dans son analyse du roman. En effet, il voit, dans Herr Narrator, un substitut du Mort : « Revenons au trio par lequel s'écrit le mythe, l'histoire mythique de Don Juan. Commençons par ce qui tient lieu du Mort, de la statue du Commandeur, Herr Narrator. »² Une note fait d'ailleurs allusion à cette particularité de la narration du roman :

« Quand il y a de la folie pour dieux il y en a pour trois ? se demandait une nuit l'inouï et inaudible calculateur des mille alias entassant des papiers avec sa belle babélique ((feuilles au feu...)) dans la tour du papelard. Babelle, Milalias et... Herr Narrator. Qui ?, s'enquit-elle. Une espèce de ventriloquo qui malimite nos voix, expliqua-t-il. L'échommentateur qui nous double et tente de mettre au clair-obscur tout ce que nous avons écrit à la diable. Fou à double titre, à double pitre. Narr et Tor, celui qui narre à tort, c'est pourquoi je l'ai argothisé Herr Narrator. Ah bon. Tu le rencontreras... Dans ses délires, il se prend pour l'auteur de notre feuilleton. »³

Ici, Milalias s'insurge contre Herr Narrator, qui se prétend « l'auteur de [leur] feuilleton ». Il l'accuse de plagiat, comme le montre le mot forgé « malimite ». Mais le mot-valise « échommentateur » indique deux caractéristiques : il est celui qui répète mais aussi celui qui commente. Il apparaît, en cela, un peu comme un double de l'auteur, Julian Ríos, qui, dans sa

¹ Julian Ríos, *Larva*, p. 57

² Daniel-Henri Pageaux, « Symphonie : Don Juan traverse la Manche. Introduction à une lecture de *Larva* de Julián Ríos. », in *Rencontres, Echanges, Passages : essais, études de Littérature générale et comparée*, p.209

³ Julian Ríos, *Larva*, p.12

réécriture du mythe de Don Juan, répète, reprend les éléments mythiques mais, en même temps, les commente, les interprète. Ce dernier mot, échommentateur, permet, par ailleurs, de justifier le rapprochement entre ce narrateur et le Commandeur puisque la proximité phonique entre Commandeur et commentateur pousse à assimiler les deux termes.

Quant aux deux autres narrateurs, ce sont bien Milalias et sa compagne, Babelle. Mais la question qui se pose est de savoir qui prend en charge le début de la note : est-ce Herr Narrator, ce qui est peu probable étant donné qu'il est question de lui et de le présenter à Babelle juste après, ou une instance narrative supérieure ? On a donc bien une narration protéiforme et ambiguë, tout au long du roman, et ces différents niveaux narratifs sont aussi complétés par la structure du roman, qui superpose le récit sur la page de droite, les notes sur la page de gauche et les renvois aux « notes de l'oreiller », à la fin du roman.

Pour ce qui est de Babelle, elle incarne, à la fois, l'élément féminin du mythe et le valet du héros puisque c'est elle qui tient les comptes des conquêtes du séducteur et est garante de la fameuse « liste ». Daniel-Henri Pageaux souligne d'ailleurs l'étroite proximité, dans cette œuvre, entre « compter », « conter » et « raconter » :

« Babelle, compagne de Milalias/ Don Juan, l'accompagne dans ses conquêtes. Elle l'aide, elle est comptable de ses aventures. Elle compte et conte, raconte. Elle est à la fois celle qui archive les aventures dans les « Notes » et l'inspiratrice, une sorte de super-muse. »¹

Le fait de la faire accéder au statut de narratrice du roman, au même titre que le héros, montre que les personnages féminins ont, dans *Larva*, tout comme dans de nombreuses œuvres romanesques du 20^{ème} siècle, beaucoup plus d'importance et d'épaisseur que dans les versions théâtrales du mythe de Don Juan.

Babelle est ainsi associée à Don Juan dans la rédaction du roman, comme le montre le déterminant possessif « notre » :

« Et toute contente. Gaie comme un Pinson ? Babelle le garda dans son Album et plus tard le cloua à l'endroit préféré sur le paravent chinois, au dernier étage de Phoenix Lodge. Notre roman devrait commencer comme ça disait Milalias. »²

C'est même elle qui récupère des éléments qui, autrement, auraient été perdus et n'auraient pu figurer dans le roman, ainsi, la note 66 débute par l'indication suivante : « Une des Notes du Nomade qui échappa, à cause de Babelle, à l'autodafé... »³ L'emploi fréquent dans ses propos de l'expression « Emil et moi » montre d'ailleurs bien qu'elle est sur le même plan que

¹ Daniel-Henri Pageaux, art. cit., p.210

² Julian Ríos, *Larva*, p.549

³ Ibid., p.552

le héros. D'ailleurs, si elle contribue à mettre par écrit les aventures de Milalias, ce dernier, réciproquement, en fait l'héroïne de son (leur ?) roman : « Tu es l'héroïne que je cherchais, lui avait-il dit in illo tempore, quand ils s'étaient rencontrés par hasard à la gare de Paddington. Etait-elle flattée de devenir personnage de roman ? »¹

Le troisième narrateur n'est autre, comme nous l'avons dit, que Don Juan, ou plutôt Emil Alia. En effet, le nom véritable, attribué au héros mythique, dans le roman, est Emil Alia, qui se transforme en Milalias, car ce dernier a tellement de noms qu'il n'en a aucun. C'est ce que nous explique l'une des notes : « Don quoi... ? Qui ? : Un homme sans nom. Oui, car il les a tous. Appelons-le pour abrégé : Don Johannes Fucktotum »² Il va donc devenir l'homme aux mille noms : mille alias, Milalias. L'intertextualité justifie d'ailleurs le choix de ce nom puisque, dans *El burlador de Sevilla*, Tirso de Molina fait se présenter son héros sous le terme de « un homme sans nom ». Don Juan devient, chez Julian Ríos, narrateur de ses propres aventures. Il s'agit, bien entendu, d'une innovation considérable pour le mythe puisque le théâtre et l'opéra avaient toujours présentés, jusque là, le héros de l'extérieur : il était jugé par les autres personnages et par les spectateurs mais on ne nous donnait pas sa propre perception des événements. Pourtant, contrairement aux autres romans à la première personne, qui font, eux aussi, le choix d'un Don Juan narrateur, *Larva* maintient toujours l'ambiguïté du récit à plusieurs voix. Il y a constamment glissement entre les passages narrés par le héros lui-même et ceux pris en charge par les autres instances narratives du roman. On a un bon exemple de ce mélange des voix narratives dans l'extrait suivant :

« Délit de lit..., Don Juan délirant roulé dans sa cape. Le fait délictueux... Délie ! Toutes ces liaisons... Les liens en se tordant deviennent des nœuds de vipères. Dans des grabats de feu. Dès que l'un s'éteint l'autre s'allume. Feu follet éternel ! L'histoire sans fin. Continue d'aligner les chiffres et tu verras. Quel cauchemar qui se mord la queue !, et je me suis réveillé trempé de sueur. Engourdi. Et j'ai recommencé à sommeiller en comptant, au moins jusqu'à mille... »³

On a tendance à attribuer la fin du passage, à la première personne du singulier, à Milalias, étant donné qu'on a une allusion aux mille et trois conquêtes et que le motif du comptage des conquêtes est omniprésent dans le roman. De plus, l'emploi du masculin exclut l'attribution de ces propos à Babelle. En revanche, il y a lieu de se demander qui prend en charge les premières phrases : Babelle ou Herr Narrator ? On peut, d'ailleurs, voir dans l'image du « cauchemar qui se mord la queue », utilisée dans cette citation, une métaphore du roman

¹ Ibid., p.40

² Ibid., p.12

³ Ibid., p.67

dans son ensemble, qui ne cesse de tendre des pièges interprétatifs et de nous renvoyer du début du livre à la fin et de la fin au début...

L'analyse rapide des voix narratives dans *Larva* de Julián Ríos met en évidence la complexification à laquelle la transposition narrative peut conduire le scénario mythique. En multipliant les focalisations et les narrateurs, l'œuvre n'est plus simplement une réécriture du mythe de Don Juan, elle devient une réflexion sur ce dernier et sur l'écriture en général, comme nous aurons l'occasion de le voir, plus en détail, dans le dernier chapitre de notre étude¹. Le passage permanent d'un point de vue et d'un niveau narratif à un autre rend le sens hésitant et oblige le lecteur à une lecture active, à un véritable travail de déchiffrement.

Julian Ríos n'est pas le seul romancier à avoir choisi de donner la parole au héros mythique et d'autres, sans aller aussi loin, dans l'originalité et dans la complexité de l'écriture, ont pris le parti de transposer le mythe du point de vue de Don Juan, en proposant des romans à la première personne, utilisant une focalisation interne. Ce choix n'est pas sans conséquences dans l'évolution du mythe et ces oeuvres vont venir lui ajouter de nouvelles dimensions, tout en reléguant d'autres aspects, auparavant essentiels, au second plan.

Le roman de Denis Tillinac présente, ainsi, un narrateur à la première personne, qui est aussi le personnage principal. Nous avons vu qu'une des premières conséquences de cette transposition du mythe en focalisation interne est de laisser planer l'ambiguïté sur le nom véritable du héros. En l'absence de tout autre nom explicite, il n'en a donc qu'un seul pour le désigner tout au long du récit : Don Juan. Mais le choix de la première personne a d'autres répercussions. Tout d'abord, il entraîne des hésitations au niveau de la narration et permet de préserver certaines zones d'ombre. Le lecteur est contraint d'épouser le point de vue du héros, il n'en sait donc pas plus que lui. Ainsi, lors de l'anniversaire de Bérénice, une querelle éclate entre Don Juan et les maris de plusieurs épouses, avec lesquelles il a eu des liaisons. Cette querelle est présentée à travers le regard d'un héros dont la perception est altérée par l'alcool et on a des modalisations qui traduisent le caractère incomplet de ce souvenir et la présence de « trous noirs » dans les événements de cette soirée. On peut ainsi voir la répétition du verbe « je me souviens », qui souligne bien qu'il ne livre que les éléments dont il se rappelle mais que sa version des faits est lacunaire : « je ne me souviens plus de sa phrase, il devait être ivre. »², ou encore « je me souviens d'un grand silence dans la douceur de la nuit, suivi d'un brouhaha où dominaient des rires juvéniles. »³ On voit bien, dans ce dernier exemple, que le

¹ Voir chapitre 9 : Vers une déconstruction du mythe ?

² Denis Tillinac, *Don Juan*, p.122

³ Ibid., p.124

narrateur retranscrit les sensations qui l'ont marquées mais que sa perception reste vague, comme le traduit l'emploi du mot « brouhaha » ou l'article indéfini « des » : il discerne des rires, un vacarme confus mais il ne parvient pas à isoler chaque élément. De même, la fin du passage, grâce à l'emploi de la parataxe et de phrases très brèves, suggère qu'il y a des trous dans le souvenir, des ellipses, qui correspondent à des moments d'endormissement du héros. Les liens de successivité et de causalité ne sont pas explicités, ce qui mime bien la conscience troublée et endormie du narrateur qui ne maîtrise plus rien :

« J'avais sommeil. Claire et Marianne me poussèrent jusqu'à la voiture. Je me suis endormi. Elles m'ont réveillé aux Farges. J'ai bu un verre d'eau, je suis entré dans la chambre, je me suis jeté sur le lit et endormi tout habillé.

Le téléphone m'a réveillé. C'était Bérénice. En entendant sa voix, l'incident m'est revenu en mémoire. »¹

On voit bien ici que la narration dépend entièrement des souvenirs incertains et partiels du héros. Celui-ci fait, néanmoins, preuve d'une certaine lucidité et prend une distance rétrospective avec les événements qu'il raconte. Ainsi, il emploie l'auxiliaire modal « croire » pour nuancer les certitudes qu'il croyait détenir, dans son ivresse, lors de la soirée : « L'incident aurait pu se clore si je n'avais cru reconnaître la voix du mari de Laure. »² La narration fait état des incertitudes du souvenir et affiche un certain recul amusé par rapport à la scène racontée. L'insistance sur l'état d'ébriété concourt d'ailleurs à cet effet de distance : « A jeun, j'en aurais convenu. (...) Pour quel halali, connards ! ai-je pensé dans mon ivresse, que la colère aggravait. »³

Il ressort, de cet exemple, que la transposition du mythe à la première personne conduit à une réduction des informations dont dispose le lecteur. Celles-ci deviennent entièrement tributaires de ce que sait le héros et de la netteté de sa perception, au moment où ont lieu les événements racontés. Par ailleurs, l'adoption d'un point de vue subjectif, même si l'on a, à de nombreuses reprises, dans l'œuvre, des marques de prise de distance du narrateur, envers lui-même et envers ce qu'il raconte, entraîne de profonds bouleversements, par rapport aux versions théâtrales. En effet, la scène de querelle que nous venons d'évoquer nous montre Don Juan en conflit contre l'ensemble de l'assistance, qui fonctionne un peu comme une mise en abyme de la société. Cette marginalisation du héros, qui se retrouve jugé et condamné par ses pairs, n'est pas sans rappeler un motif courant, dans les pièces de théâtre. En effet, dans ces dernières, le héros mythique est mis au ban de la société, qui réclame son châtement et se

¹ Ibid., p.124

² Ibid., p.123

³ Ibid., p.123

réjouit lorsque celui-ci se produit. La dernière phrase de la pièce de Molière illustre, par exemple, fort bien cette idée d'une société qui juge et condamne le séducteur : « Voilà par sa mort un chacun satisfait : Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content. »¹

Au contraire, le choix de la narration à la première personne inverse ce motif, puisque c'est le héros qui va attaquer le conformisme et la médiocrité de la société qui le critique. On a, au niveau de l'espace, une réelle théâtralité du passage, une mise en scène : « Un cercle s'est formé, comme dans les westerns. Pour quel halali, connards ! ai-je pensé dans mon ivresse que la colère aggravait. »² L'évocation du halali fait intervenir l'idée de la mise à mort et convoque le souvenir du châtement final, dans le scénario mythique. La théâtralité du passage se renforce encore à la page suivante : « Curieusement tout le monde m'écoutait, même l'intéressé dont la lèvre saignait. On avait arrêté la musique, les jeunes étaient stupéfaits. Un rire a fusé. »³ On peut même parler ici d'une mise en abyme de la représentation, dans laquelle Don Juan prend un peu sa revanche : face à toutes les réécritures du mythe, qui montrent les autres en train de le condamner et de le critiquer, c'est ici son tour de juger les autres et de faire entendre sa défense.

Cependant, cette interprétation est nuancée, une fois de plus, par la distanciation ironique du narrateur :

« Je me suis lancé dans une péroraison sur les cornes du mari de Laure- des cornes allégoriques, hautes et branchues, aux ramifications desquelles s'accrochaient les mille feuilles de la lâcheté, de la salacité, de la vulgarité masculines. Des cornes d'abondance, qui recelaient la profusion lamentable des souffrances physiques de la Femme : songes de chevauchées mystiques sur le destrier de l'Amant, lambeaux de poésie perpétuellement lacérés, solitudes, dépossessions, corps soumis, corps meurtris par la bestialité phallique. Des cornes de chasse excitant la meute à traquer la Féminité avant de l'éventrer. Des cornes impatientes de m'encorner, pour qu'enfin soient éradiqués les germes de l'idéal enclos dans l'âme tremblante de la moindre minette. »⁴

Le ton de ce passage contraste avec le style relativement simple et neutre, qui est celui du narrateur, dans la plupart du roman. On a donc ici l'indice d'une imitation ironique de l'emphase et de l'élan oratoire, provoqués par l'alcool. Le mot « péroraison » et l'emploi de l'anaphore montrent cette parodie de rhétorique, d'autant plus que le mélange des registres vient discréditer les propos, en provoquant un effet de décalage parodique. Ainsi, l'anaphore porte sur le mot familier « cornes », on a un registre élevé et même allégorique qui est, au final, discrédité par la chute sur un mot tout à fait trivial et appartenant à un registre de langue

¹ Molière, *Dom Juan*, p.129

² Denis Tillinac, *Don Juan*, p.123

³ Ibid., p.124

⁴ Ibid., p.123-124

relâché : « minette ». On voit donc que, si la narration à la première personne nous permet d’embrasser le point de vue du héros et de faire varier la vision traditionnelle du mythe, en nous faisant pénétrer dans la subjectivité de Don Juan, celle-ci n’en reste pas moins ambiguë puisqu’elle recourt fréquemment à la prise de distance et à l’ironie.

Une autre ambiguïté, consécutive à la transposition du mythe de la troisième à la première personne, est illustrée par la fin du roman. Celle-ci met en évidence, de façon particulièrement nette, un problème récurrent dans les récits à la première personne, adoptant le point de vue de Don Juan : la question de la mort du héros. En effet, cet épisode du châtement et de la mort du pécheur est crucial dans le scénario mythique. Or, dans un roman à la première personne du singulier, comment raconter la mort du narrateur sans recourir à un procédé artificiel ? La fin du roman de Denis Tillinac met bien en évidence cet aspect problématique. En effet, le récit s’achève sur une réflexion sur la mort de Don Juan, suivie de points de suspension : « J’aimerais mourir au creux de son épaule, juste après. Je ne peux pas mourir avant, ce serait une farce de l’enfer, un désaveu tellement injuste que... »¹ Or, de nombreux indices disséminés juste avant laissent penser que ces points de suspension sont là pour signifier que le narrateur est surpris par la mort, alors qu’il est en train d’écrire ces dernières lignes et que c’est cela qui l’empêche d’achever sa phrase et son roman. Par exemple, on a, à deux reprises, l’évocation des soucis de santé du héros : « Encore ignore-t-il mon état de santé »² et, un peu plus loin : « Encore cette douleur qui m’opprime. »³. On a également, juste après, une référence au Commandeur et au châtement divin, ce qui renforce ce sentiment que la mort du personnage approche : « Non Don Juan n’a rien à expier et leur Commandeur est une invention des romans espagnols. »⁴ La fin choisie par l’auteur est donc suspensive, ouverte, ce qui modifie considérablement le mythe qui tire, justement, tout son sens et toute sa puissance de la scène finale du châtement.

Le roman de Jacques de Bourbon-Busset, *Confession de Don Juan*, illustre bien, lui aussi, les implications du passage à la première personne du singulier. On y retrouve, notamment, un autre type d’ambiguïtés. En effet, le genre de la confession implique une écriture rétrospective, dans laquelle le narrateur revient sur son passé et avoue ses fautes et ses erreurs. Ce genre présuppose donc une volonté de sincérité et s’associe à l’idée de repentir. Le titre de *Confession de Don Juan* crée ainsi, en lui-même, une attente originale par rapport au mythe,

¹ Ibid., p.139

² Ibid., p.137

³ Ibid., p.137

⁴ Ibid., p.138

puisque'il nous place directement à la fin du scénario mythique, au moment où le pécheur peut choisir de demander pardon pour ses crimes. Ecrire les confessions du héros, c'est, en somme, s'inscrire dans un creux du mythe, dans un espace qui a été laissé complètement vacant par les œuvres théâtrales. En effet, même lorsque ces dernières décidaient de sauver leur héros, elles le faisaient en ultime recours, au moment du dénouement.

Une autre originalité du roman est de mettre en abyme les difficultés de l'écriture et, notamment, les résistances du héros, qui a du mal à évoquer les points les plus douloureux de son passé et à avouer les erreurs qu'il regrette le plus. Cette réflexion sur la sincérité de l'aveu fait planer une ambiguïté sur la vérité de l'ensemble de l'entreprise puisque'on se rend compte que, derrière l'aspect décousu des aveux, se cache une volonté avérée de retarder celui qui est le plus pénible à faire : « Il me faut donc filer doux et me décider à évoquer la figure centrale de ma vie, cette Elvire que j'ai épousée, qui est ma femme devant Dieu et qui est la cause de mon malheur. »¹ On voit bien ici que, du moins au début du récit, le narrateur utilise toutes sortes de stratégie pour éviter le sujet qui le hante. Même lorsqu'il se résigne à l'évoquer, il ne le fait pas de façon linéaire et essaie, à tous moments, d'échapper, par des digressions, aux révélations qu'il appréhende : « Il me faut donc retourner à Elvire »² L'écriture laisse, en permanence, dans ce roman, des points en suspens et ce n'est que petit à petit qu'interviennent les éléments permettant de combler les zones d'ombre. On a donc l'impression d'être constamment manipulé par le narrateur.

Nous avons pu voir que les choix, au niveau de la narration, ont des implications très fortes dans la transformation du scénario mythique et qu'ils sont, très souvent, porteurs de significations. Mais l'apparition du narrateur n'est pas le seul bouleversement lié à la transposition romanesque des œuvres théâtrales. En effet, le passage du théâtre au roman est aussi synonyme d'élargissement et d'amplification, ce qui a des répercussions considérables au niveau de deux autres aspects : le traitement de l'espace et, surtout, celui de la temporalité.

Le genre romanesque, en vertu de son ampleur, permet de développer tous les aspects du mythe que le théâtre, en raison des contraintes qui le caractérisent, était forcé de passer sous silence. Ainsi, au niveau de l'espace, les Don Juan romanesques vont pouvoir se déplacer beaucoup plus que leurs homologues théâtraux : même si ces derniers n'étaient pas obligatoirement soumis à l'unité de temps, la représentation théâtrale ne pouvait se permettre de développer outre mesure l'itinéraire spatial du héros.

¹ Jacques de Bourbon Busset, *Confession de Don Juan*, p.51

² Ibid., p.63

Au contraire, si on prend un roman comme celui de Pierre-Jean Rémy, nous suivons le protagoniste durant toute son époustouflante fuite en avant, qui le conduit de l'Espagne à Paris puis à Salzbourg, pour ne mentionner que quelques-unes des étapes principales. Chaque chapitre a, quasiment, pour cadre un nouvel endroit, ce qui apporte au mythe un élargissement considérable. Mais cet itinéraire est aussi symbolique puisqu'il permet de mener le héros à la découverte de son destin, par le biais, notamment, d'une rencontre avec Da Ponte, Mozart et *Don Giovanni*, lors d'une escale à Prague. Il est d'ailleurs significatif de relever l'évolution, au fil du roman, de la perception des déplacements dans l'espace. En effet, dans tout le début du roman, le héros est traqué, poussé en avant. Les endroits qu'il traverse sont plutôt des étapes imposées et il les choisit en fonction de la sécurité qu'il pense pouvoir y trouver. C'est cette nécessité de trouver une cachette sûre et d'échapper à la poursuite harassante, dont il est l'objet, qui le conduit, par exemple, à Paris au début du chapitre 7 :

« Don Juan souhaitait désormais se reposer. L'incessante chasse que lui livraient des paysans dont il n'avait jamais fait, en somme, que séduire une fille ; la folle quête d'Anna et de son frère acharnés à sa perte ; jusqu'aux arrivées importunes d'Isabelle et d'un page dont il ne savait plus s'il était chair ou poisson : cette fuite, qui était devenue sa vie depuis qu'un soir d'orage il avait violenté une demoiselle puis étendu son père sur le pavé mouillé de la ville où il était né, lui paraissait subitement harassante. (...) Ainsi rompu, le cœur sans joie et l'esprit maussade, il prit la résolution d'arrêter sa course et de se mettre à l'abri de tous ceux qui voulaient sa perte en l'unique lieu où trouver un étranger qui s'y cache, équivaut à chercher une aiguille dans une meule de foin. »¹

Cette citation montre bien que le roman tout entier est basé sur cette dynamique spatiale de fuite en avant. L'élément déclencheur est le viol de la fille du Commandeur, Anna. Ainsi, la scène clé du scénario mythique, celle qui doit déboucher sur le châtement du héros, est bien le moteur narratif qui est à l'origine de toute la dynamique du roman. En effet, la poursuite dont Don Juan et Pédrille font l'objet est le fil directeur qui permet d'unifier tous les épisodes du récit. Par exemple, l'épisode de la visite chez le petit seigneur de Druyes, au chapitre 5, pourrait apparaître comme une digression philosophique et une réflexion sur les liens entre nature et culture mais il est aussi, et avant tout, une étape agréable, qui permet à Don Juan d'échapper, un instant, à ses poursuivants :

« J'ai suffisamment joué les gibiers traqués tout au long des semaines qui viennent de s'écouler. Permets-moi, pour quelques jours, de redevenir un simple voyageur. (...) Viens, Pédrille, je connais non loin d'ici un domaine autrement plus agréable.»²

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.195

² Ibid., p.157-159

L'escale au château des Druyes est donc, avant tout, motivée par la nécessité d'interrompre la course du héros, de marquer une pause. Celle-ci est encadrée par l'évocation de la route, puisque le chapitre 6 débute par la phrase : « Don Juan reprit la route. »¹ Il en va de même pour l'épisode bucolique à Tancy, au chapitre 6, qui semble être une parenthèse dans l'itinéraire du héros puisque Don Juan y fait l'apogée des plaisirs simples et de la vie rustique et semble presque sur le point de renoncer à son mode de vie pour une existence de ce type. Il se présente comme un observateur soucieux d'étudier de plus près la paysannerie :

« Que dirais-tu, dès lors, d'aller voir de plus près l'une de ces diabesses ? (...) Mais c'est précisément vêtus comme nous le sommes que nous pourrions le plus aisément nous frotter au commerce du diable ! »²

Ces deux chapitres peuvent être interprétés comme des explorations successives de deux modes de vie que le héros va observer puis rejeter. Dès lors, son errance peut aussi se voir comme la quête du sens véritable de sa destinée. Chaque étape est, en quelques sortes, initiatique puisqu'elle lui dévoile des modèles qui ne correspondent pas à ce qu'il cherche. Ainsi, aucune des formes de libertinage qu'il rencontre n'éveille en lui d'écho, de sentiment d'appartenance, mais elles fonctionnent plutôt comme des contre-modèles répulsifs, qui l'incitent à fuir toujours plus loin. Le trajet dans l'espace prend alors une véritable portée symbolique. Cette dernière se trouve, notamment, révélée au chapitre 10, avec une rupture au niveau de la structure : Don Juan ne fuit plus, c'est lui qui décide de partir, d'aller de l'avant. En effet, ce chapitre commence, comme de nombreux chapitres, par l'annonce d'un déplacement dans l'espace mais le héros n'y est plus du tout passif, il est devenu maître de son itinéraire :

« Don Juan était reparti. Mais cette fois, il ne fuyait plus : c'était lui-même qui avait au contraire choisi d'aller de l'avant. Le faux seigneur Dandini lui avait parlé d'un abbé Da Ponte qu'il allait visiter et dont il ne savait rien ; sourdement, et sans qu'il se l'avouât le moins du monde, il attendait tout de cette rencontre, et ce voyage à Prague prenait subitement pour lui des allures de pèlerinage : pèlerinage à la recherche d'une vérité à laquelle il refusait pourtant de croire. »³

De la fuite au pèlerinage, le pas est considérable. Les déplacements du héros ont, à partir de là, une finalité précise. Contrairement à tout le début du périple, où les destinations sont choisies au fil du hasard et des événements, simplement dans le but stratégique d'être le mieux caché possible, les deux dernières étapes : Prague et Salzbourg sont clairement

¹ Ibid., p.195

² Ibid., p.196

³ Ibid., p.331

définies. Le début du chapitre 12 souligne bien que le périple du héros prend fin et que ce dernier est enfin arrivé à destination :

« Le voyageur qui parvint enfin à Salzbourg en cette journée de novembre 1787 était un personnage habité d'une énergie nouvelle, furieuse et lucide, en même temps qu'épuisé par les mois de course qui lui avaient fait parcourir la moitié de l'Europe, chasseur et gibier tout à la fois. »¹

Cette phrase montre bien que le bilan du roman est, en même temps, celui de l'itinéraire spatial du personnage.

On peut dire, en définitive, que l'espace, dans le roman de Pierre-Jean Rémy, a une valeur symbolique et revêt une grande importance. Il est aussi présent à travers les descriptions, qui traduisent un souci d'ancrer chaque épisode dans un décor bien précis. Le développement des descriptions est inhérent au passage du théâtre au roman. On peut voir, notamment, chez Pierre-Jean Rémy, une adéquation entre les paysages traversés et l'état d'âme du personnage, qui n'est pas sans rappeler la sensibilité romantique. Ainsi, au chapitre 5, on voit que Don Juan n'est pas du tout insensible à la nature qui l'entoure :

« Son tête-à-tête avec la nature au sein de la forêt de Chaux, puis sa rencontre avec Bellegeoise, l'avaient si violemment ému qu'il avait décidé de changer de route : la Suisse et ses lacs lui étaient soudain apparus comme une étape bien fade pour qui veut aller plus loin. (...) Après le soleil blanc et les campagnes brûlées de la Provence et du Languedoc, la glauque tristesse de Lyon et les ténèbres hallucinées de la forêt franc-comtoise, c'était maintenant vers un univers rustique et verdoyant, tour à tour ouvert et ombragé, qu'il s'avavançait d'un cœur léger. »²

Le participe passé « ému » montre la sensibilité du héros au paysage et à la nature. De plus, on voit que son état d'esprit s'accorde aux contrées traversées. Cette place occupée par l'environnement naturel, dans la psychologie du personnage, est un élément novateur, par rapport à l'image traditionnelle du héros mythique, qui ne s'émeut d'ordinaire que devant chaque nouvelle femme rencontrée. On peut dire que Don Juan s'achemine ici vers une sensibilité pré-romantique, caractéristique de l'évolution des mentalités, au 18^{ème} siècle.

Cette importance de la nature, et de ce que l'on pourrait appeler le « paysage- état d'âme », est également mise en avant dans le roman de Denis Tillinac. En effet, la nature auvergnate et la musique sont les deux éléments décrits de façon récurrente et qui viennent ponctuer, comme de véritables leitmotiv, tout le récit du héros.

La première description de Brussac et de la propriété des Farges met en avant cette importance du décor pour le héros. Celui-ci se prête aux amours clandestines de Don Juan et

¹ Ibid., p.383

² Ibid., p.157

éveil en lui des émotions intenses, comme le montre la dimension poétique de la description qu'il nous en fait :

« Il m'a concédé les Farges, une maison en lisière de la forêt, loin du bourg, où vivaient des métayers du temps qu'il en existait encore. Repli propice aux actes clandestins : pas de voisins, une route de traverse qui permet d'éviter le village. En contrebas coule le fleuve, puis des plateaux boisés s'étagent et la chaîne des puys ferme l'horizon. C'est comme un océan, en plus sombre. La nuit des lumières tremblent, ce sont des hameaux, on dirait des bateaux en perdition. Ici, j'ai fait l'amour, je l'ai rêvé, j'en ai désespéré. Ici je me suis consumé en attentes affreuses ou délicieuses selon que l'heure dite était imminente ou advenue- ces heures qui tombent du clocher avec une sonorité cristalline. »¹

Les comparaisons confèrent une portée poétique à cette évocation, ce qui montre que Don Juan a une réelle sensibilité à la nature, un attachement à ce lieu. Mais ce décor est aussi étroitement mis en relation avec ses conquêtes amoureuses. Le paysage apparaît donc comme un adjuvant du héros, il est propice à ses entreprises et s'accorde à son état d'âme et à sa nature profonde de séducteur et d'amoureux perpétuel.

Daniel-Henri Pageaux démontre d'ailleurs qu'il existe une conformité entre les éléments naturels et l'évolution du personnage :

« Au fur et à mesure qu'il écrit, l'automne approche et les notations discrètes, mais répétées de l'état du ciel, de la température, de la végétation, remplacent ici la réflexion désabusée ou mélancolique sur la fuite du temps. Il y a des journées d'orage, les feuilles du cerisier jaunissent, se mettent à tomber, les nuits deviennent plus froides. »²

Cet assombrissement progressif de l'atmosphère et la récurrence des indications évoquant l'automne renforcent la solitude du héros, à la fin du roman, et le pressentiment de l'approche de la mort. La transformation du paysage est décrite en mouvement et s'associe à une tonalité nostalgique :

« Une buse plane dans le ciel, dessinant des arabesques au gré de son désir. (...) Le clocher égrène mélancoliquement des heures qui se neutralisent plutôt qu'elles se succèdent. Une brume laiteuse monte de la gorge ; l'horizon finira par en émerger ; ici le soleil n'est jamais pressé. Moi non plus. La nostalgie m'enrobe. (...) Nous marchons sur la petite route en regardant l'automne repeindre les paysages. Quel flamboiement ! Les nuits s'étalent plus vite. Je vais chercher du bois dans la soupente et j'allume le feu. »³

On remarque ici que les sentiments du narrateur contaminent le décor : les personnifications du clocher, par l'adverbe « mélancoliquement », et du soleil par l'adjectif « pressé » animent le paysage et créent une communion avec le héros, comme le montre la phrase nominale

¹ Denis Tillinac, *Don Juan*, p.36-37

² Daniel-Henri Pageaux, « Fugue : Don Juan en Auvergne avec Denis Tillinac », in *Rencontres, échanges, passages : essais et études de littérature générale et comparée*, p.219

³ Denis Tillinac, *Don Juan*, p.132-133

« Moi non plus. » La description est rendue dynamique par l'emploi de verbe de mouvements ou d'actions, qui saisissent le décor dans son évolution, ses changements : « monte », « émerger », repeindre »... Il faut, par ailleurs, mettre cette citation en relation avec la première évocation de Brussac¹. En effet, on a, dans les deux passages, la mention du clocher mais l'impression qui se dégage est diamétralement opposée. Aux « sonorités cristallines » des heures qui « tombent », au début du roman, font place le ton mélancolique des heures qu'il « égrène ». Cette modification renforce l'impression de tristesse.

Cette évolution du cadre contribue à la dramatisation qui, vers la fin du roman, prépare la mort de Don Juan. Ainsi, l'évocation de la douleur qui oppresse le narrateur encadre une description très lapidaire du climat qui s'est encore refroidi et assombri :

« Encore ignore-t-il mon état de santé.

Froidure et solitude. Le vent siffle sous la porte, il vient de l'est, comme les loups au siècle dernier.
(...)

Encore cette douleur qui m'opresse. Une douleur sourde, qui semble venir du cœur et prend le thorax en tenaille. »²

Le froid a ici un effet métaphorique et annonce l'approche de la mort. La comparaison du vent avec les loups renforce le côté sombre et inquiétant. On a donc une nouvelle étape dans l'assombrissement de l'atmosphère et l'accélération de la dégradation du climat donne l'impression que le mécanisme inéluctable, qui doit mener le héros à sa fin, est bel et bien enclenché. Ainsi, on peut aller jusqu'à dire que la description inscrit la fin de l'œuvre sous le signe du tragique.

Chez Denis Tillinac, l'espace est, en définitive, non seulement, le cadre des amours de Don Juan, mais aussi un reflet de son évolution. En effet, le climat et le paysage peuvent apparaître comme des éléments symboliques, accompagnant l'acheminement tragique du héros vers la solitude et la mort. Le roman utilise une composante fondamentale de tout récit, la description, pour renforcer le sens du mythe et mettre en valeur son moment crucial : le châtement du héros.

En somme, avec le passage du théâtre au roman, nous assistons à un approfondissement des indications spatiales, à travers une multiplication des descriptions, et à un renforcement de l'importance du décor et de la sensibilité du héros à la nature et au paysage qui l'entoure. Cette tendance s'accompagne d'une autre dimension : l'élargissement de la perspective temporelle, grâce à l'utilisation de procédés propres à l'écriture narrative. La caractéristique majeure de la temporalité, dans les réécritures romanesques du mythe, est de combler les

¹ Ibid., p.37-38

² Ibid., p.137

zones d'ombre, les aspects laissés de côté par le théâtre. Il va alors s'agir, pour les romanciers, de ne plus saisir le héros à un moment donné de son parcours, le plus souvent la fin et le moment du châtement, mais de nous donner une vision globale de son existence, ce qui a pour effet de conférer, par la même occasion, davantage d'épaisseur à la succession des conquêtes féminines, autrefois présentes sous la seule forme de la « liste ». Litto Iokamidou souligne d'ailleurs cette tendance des romans à l'élargissement temporel :

« Dans ce cas, nous lisons des récits qui essaient d'amplifier la carrière du héros et d'en élucider des points obscurs : tous les critiques mettent l'accent sur le fait que le Don Juan théâtral n'a pas de passé ; de plus, Jean Rousset pose un problème important quant à la liste du séducteur : « ce quatuor, ce trio à quoi se réduit le plus souvent le groupe féminin tel qu'il est montré aux spectateurs, c'est beaucoup pour le temps réservé à une représentation théâtrale, c'est peu pour le conquistador aux innombrables victoires. » Le récit romanesque se donne le devoir de combler ces deux lacunes. »¹

Nous allons nous pencher, dans un premier temps, sur la première de ces deux lacunes et voir les procédés temporels qui permettent aux auteurs de doter le héros mythique d'un passé et de détailler davantage son existence.

Les versions théâtrales du mythe ont tendance à prendre, pour la plupart, le séducteur à la fin de sa carrière et à montrer les derniers instants de sa vie, ceux qui le conduisent au châtement final. Cela s'explique, notamment, par l'intérêt de ce motif de la mort et du châtement pour l'intensité dramatique. Au contraire, les romans n'hésitent pas à retracer l'existence du héros dans son ensemble. Certains auteurs vont ainsi évoquer la naissance de Don Juan. Si cet épisode de la vie du personnage mythique n'est pas montré sur scène, Véronique Gély rappelle cependant qu'on trouve une première allusion à cette naissance, à travers les propos de Dom Louis, dans la pièce de Molière. Elle met ainsi en évidence la présence, dans les allusions du père de Dom Juan, de certains motifs traditionnellement associés au mythe de la naissance du héros :

« C'est donc dans une autre direction qu'il faut chercher la source de ces quelques phrases de Molière. Car si ses prédécesseurs n'ont jamais utilisé ce motif dans leurs *Don Juan*, il est toutefois très bien connu de tout le monde, tout simplement parce qu'il appartient à un fonds éternel : celui qui nourrit les mythes et les contes. Il fait de la naissance de Don Juan celle d'un héros. »²

La transposition romanesque du scénario mythique permet donc aux auteurs de développer librement ce motif ou, au contraire, de choisir de le passer sous silence.

Le roman *Saint Don Juan* de Joseph Delteil, par exemple, reprend, de façon linéaire, le parcours du personnage, de son enfance jusqu'à sa mort. Ainsi, la première phrase évoque la

¹ Litto Iokamidou, article « roman », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.804

² Véronique Gély, « Don Juan et le mythe du héros, de Tirso de Molina à Molière », in *Bulletin de Liaison de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, n°15, 1994, p.91

naissance de Don Juan : « Il naquit du côté de Séville, un dimanche, à l'heure brûlante du *Magnificat*, alors que les grandes orgues, dans tous les villages d'Andalousie, chantent Marie Immaculée. »¹ Commentant cet incipit, Véronique Gély souligne la façon dont il inscrit, d'emblée, la figure de la Madone, au centre de la narration. Or, cette importance accordée à la Vierge Marie, présentée comme un « double sublimé » de la mère, est héritée des relectures romantiques du mythe, dans la lignée desquelles s'inscrit Joseph Delteil². La narration suit ensuite le héros dans toutes les étapes de sa vie, en respectant la chronologie, jusqu'à sa mort : « Et parmi ses râles d'agonie Don Juan mystérieusement riait, riait... Le grand jouisseur allait JOUIR du ciel... »³ Le narrateur poursuit, d'ailleurs, encore le récit au-delà, en mentionnant son testament et son enterrement. La dernière phrase du roman permet, quant à elle, de faire le lien entre le temps de l'histoire et le temps de la narration puisqu'on passe du passé simple au présent :

« Un dossier avait été constitué en Cour de Rome en vue de la canonisation de Don Juan. Napoléon l'enleva. Il se trouve actuellement à la Bibliothèque Nationale, où il forme deux volumes in-folio. Saint Don Juan, priez pour moi ! »⁴

Le récit est relié au présent de l'écriture, ce qui lui octroie une certaine actualité, en montrant que Don Juan occupe toujours les esprits.

Cette amplification de l'intrigue théâtrale, d'ordinaire très resserrée, en un roman qui montre l'évolution du personnage, tout au long de sa vie, n'est pas sans évoquer le genre du roman d'apprentissage. C'est, en effet, à la formation du séducteur que l'on assiste et son basculement dans le libertinage est expliqué étape par étape. Cette dynamique narrative n'est pas sans effet sur le sens du mythe puisque le parcours du héros est réécrit et interprété dans l'optique de préparer son aboutissement : ici le salut et l'accession à une certaine forme de sainteté. La structure du récit est donc relativement rigide, orientée vers un but prédéterminé. Le narrateur semble préparer, dès le début, l'issue de son récit et défendre sa « thèse » : la réconciliation possible entre le péché de Don Juan et son salut. On peut déjà voir cette orientation forte du récit, alors que le héros ne fait que débiter l'errance qui va, à travers tous les excès du péché, le mener, au bout du compte, à Dieu :

« La Croisade de Don Juan commença, comme d'ailleurs quelques autres, par maintes aventures et maintes prouesses toutes profanes ; les folles fleurs du péché avant le lis du salut... Saint Augustin autrefois... »⁵

¹ Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.350

² Véronique Gély, article « mère » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.617

³ Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.458

⁴ Ibid., p.459

⁵ Ibid., p.393

Ici le terme de « Croisade » confère une dimension religieuse à l'itinéraire du héros. Dès lors, celui-ci apparaît comme une sorte d'initiation, devant lui permettre de gagner le salut. Les mots « aventures » et « prouesses » nous placent dans le même système de références. Ce passage fonctionne donc comme une prolepse et montre bien que le roman est fortement structuré et orienté, dans le but de retracer le parcours initiatique de Don Juan. Cette observation de la temporalité, dans le roman de Joseph Delteil, traduit une volonté de modifier le sens du mythe et de recentrer l'attention du lecteur sur la dimension de l'apprentissage, de l'initiation, permettant de mener le personnage vers le salut. Les conquêtes de Don Juan et ses péchés sont vus comme des étapes nécessaires à l'errance, ce qui modifie le regard et les fait passer du statut de sujet principal de l'œuvre à celui de moyen, d'instrument, pour accéder à une question plus importante : le repentir et l'édification du héros. La variation du rythme de la narration ne fait que confirmer cette hypothèse d'une utilisation de la temporalité, propre à orienter le mythe dans le sens voulu par l'auteur. En effet, Joseph Delteil joue sur la succession de scènes et de sommaires, basés sur le mode itératif.¹ Cela lui permet de mettre en valeur certains épisodes, au détriment d'autres, et de regrouper les passages qui se ressemblent. L'auteur peut alors souligner et commenter les étapes fondamentales de l'intrigue : celles qui justifient le basculement du héros dans le péché, comme la mort du cygne ou celle de Soledad, celles qui illustrent le moment où il atteint les limites de cet abandon au péché, telles que la profanation du cimetière ou la rencontre avec les deux enfants, et, enfin, celles qui lui permettent de retrouver le chemin de Dieu : la rencontre avec la statue du Commandeur et, surtout, celle avec la Vierge Marie, à Notre Dame de Marceille. Cette utilisation est d'ailleurs commentée par Litto Iokamidou :

« Un moyen traditionnel est l'emploi du sommaire (où règne l'itératif) en alternance avec des scènes consacrées aux grands moments du mythe, notamment par rapport au Commandeur. Ainsi, le roman *Saint Don Juan* (1930) de Joseph Delteil est traditionnel du point de vue de sa chronologie, d'autant plus que l'auteur a en vue un personnage historique, Miguel de Mañara, qu'il considère comme le modèle de Don Juan : une série d'épisodes traumatisants (mort du cygne, mort de Soledad, viol de Thérèse) est suivie de commentaires sur le « cas Don Juan », puis du passage à l'itératif, qui concentre la liste des conquêtes ; le retour à la singularité est justifié par la scène du cimetière, l'invitation à la Statue et la suite de l'histoire jusqu'au pardon demandé par le héros. »²

On peut dire que cette variation de la vitesse de narration, propre au roman, est exploitée par les romanciers comme un moyen de transmettre leur interprétation du mythe et d'en infléchir le sens.

¹ Nous empruntons ces catégories à la narratologie et, plus particulièrement, outils que Gérard Genette fournit, à l'analyse de la temporalité narrative, dans *Discours du Récit*, op.cit., p.92, 107 et 111

² Litto Iokamidou, art. cit., p.804

L'utilisation du genre narratif, pour éclairer et développer la genèse du libertinage, chez le personnage de Don Juan, est également l'un des aspects que Carmen Becerra Suarez retient du *Don Juan* de Torrente Gonzalo Ballester. En effet, le romancier a, selon elle, le mérite de montrer comment don Juan devient Don Juan, c'est-à-dire le basculement du personnage littéraire vers le héros mythique :

« don Juan elige libremente el pecado y de su elección derivará el nacimiento del mito, la ascensión de don Juan a Don Juan (...) Utilizando el género narrativo, Torrente permite al lector conocer de manera directa, esto es, sin que medie voz ni visión ajena, el pensamiento de don Juan, mediante un hábil e interesante juego de narradores, y así presenciar el instante en que se produce « el trauma », el punto de arranque del paso del hombre al mito. »¹

Un autre roman convoque explicitement le genre du roman d'apprentissage : *Don Juan 40*, d'Yves Salgues. La narration y est totalement linéaire, comme dans l'exemple précédent, mais la période embrassée par le récit est plus courte puisque le narrateur se focalise surtout sur l'adolescence du héros et son passage à l'âge adulte. Or, cette période est particulièrement privilégiée dans les romans d'apprentissage. Le roman commence par évoquer le manque de renseignements possédés sur l'enfance de Jean Brumaire, comme s'il était nécessaire de justifier le choix de ne prendre le personnage qu'au moment de son adolescence :

« De la vie publique et privée de Jean Brumaire, le monde où il vivait connaissait à peu près tout, hormis son enfance, dont seuls quelques rares initiés, témoins de hasard ou relations d'école, avaient été tenus au courant, mais davantage par la complicité des circonstances, semblait-il, que par la force des sentiments. »²

Mais une autre explication justifie l'ellipse complète que le narrateur fait de la naissance et de l'enfance de Jean Brumaire : celui-ci ne devient un Don Juan qu'au moment de son adolescence. On peut ainsi dire que le roman débute au moment où le héros mythique commence à se dessiner, derrière l'adolescent qu'est Brumaire :

« Si nous ajoutons une permanence de mélancolie dans un regard propice à l'envahissement de la réflexion ainsi qu'une propension cachée à la lassitude du corps et aux fatigues de l'âme, nous obtenons le portrait d'un Don Juan qui se forme (...) »³

¹ « Don Juan choisit librement le péché et de ce choix découlera la naissance du mythe, l'ascension de don Juan à Don Juan (...) En utilisant le genre narratif, Torrente permet au lecteur de connaître de façon directe, c'est-à-dire sans qu'intervienne de voix ou de vision extérieure, la pensée de Don Juan, grâce à un jeu de narrateurs habile et intéressant, et ainsi d'assister à l'instant où se produit le « trauma », le point de départ du passage de l'homme au mythe. » Carmen Becerra Suarez, *Mito y literatura : estudio comparado de Don Juan*, p.191

² Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.11

³ Ibid., p.20

De même, le roman ne s'achève pas sur la mort du personnage mais sur son renoncement à son existence donjuanesque. Celle-ci apparaît donc davantage comme une parenthèse dans la vie de Brumaire, parenthèse dont la durée est explicitement évoquée :

« Ce qui fit penser à Don Juan pour soi-même, que le temps était une chose abstraite, vague et fluide. Ces onze ans se dit-il, me font déjà l'effet d'un pli du vent sur l'eau dormante. Peut-être, qu'après tout, la vraie vie commençait. Peut-être était-il temps de la prendre au sérieux. »¹

La métaphore du « pli du vent sur l'eau dormante » suggère que l'identification de Brumaire à Don Juan est davantage une étape éphémère dans son existence. La phrase « la vraie vie commençait » évoque d'ailleurs l'idée d'une renaissance et montre que la « période donjuanesque » s'achève pour le héros, qu'elle n'était que temporaire. On peut en déduire qu'Yves Salgues, en se centrant sur ces onze ans de la vie de son personnage, a embrassé, par la même occasion, tout l'itinéraire d'un Don Juan, de sa formation à son renoncement. Contrairement à *Saint Don Juan*, l'accent est mis ici, non plus sur le dénouement, mais sur la construction du personnage, sur les étapes successives de son initiation, qui le conduisent à devenir, pendant une période déterminée, un Don Juan.

Comme on l'a vu dans ces deux exemples, le traitement du temps, propre à l'écriture romanesque, permet un élargissement par rapport aux versions théâtrales du mythe. Ainsi, les auteurs vont s'inscrire dans les brèches laissées par les œuvres antérieures et développer les points non traités, comme la formation du héros, son apprentissage. Contrairement aux pièces de théâtre, qui présentent un Don Juan déjà formé et au terme de son parcours, les romans s'intéressent à l'évolution du personnage. Mais cette possibilité offerte par l'écriture romanesque d'inscrire le mythe dans une temporalité élargie n'est pas la seule ressource utilisée par les romanciers du 20^{ème} siècle, dans leur réécriture du mythe.

Par opposition au théâtre, le genre romanesque n'est pas contraint de faire coïncider l'ordre des éléments racontés dans le récit avec l'ordre qui est le leur dans l'histoire, au sens de « signifié ou contenu narratif »² Il peut ainsi recourir à des anachronies, définies comme « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit »³

Cette question des anachronies entraîne une multiplication des récits enchâssés puisque « toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère- sur lequel elle se greffe- un récit temporellement second, subordonnée au premier dans cette sorte de syntaxe

¹ Ibid., p.417

² Gérard Genette, *Discours du récit*, p.15

³ Ibid., p.24

narrative ».¹ Ces anachronies peuvent consister en des retours en arrière, ou analepses, ou, au contraire, des sauts vers l'avant, c'est-à-dire des prolepses. Elles vont jouer un rôle important dans la réécriture romanesque du mythe. Litto Iokamidou souligne, d'ailleurs, le rôle important des analepses : « L'analepse, ou évocation d'un événement antérieur dans le récit, est le grand procédé pour concrétiser le personnage de Don Juan et pour composer une extension, une amplification de sa liste. »²

Le cas le plus représentatif de cette utilisation des analepses est, sans aucun doute, le roman de Pierre-Jean Rémy. En effet, à partir de l'élément déclencheur du viol d'Anna, ce dernier va commencer à se souvenir, chose qui lui était complètement refusée auparavant, et la conquête de chaque nouvelle femme va, désormais, se doubler systématiquement de la réminiscence d'une autre aventure qui peut lui être rapprochée. Ainsi, la première femme, ou plutôt jeune fille, qu'il possède après Anna, Louison, va être l'occasion, pour lui, d'évoquer sa propre initiation amoureuse, à l'âge de treize ans. Don Juan va alors devenir un narrateur intradiégétique de ses aventures et remplacer, en cela, Pédrille et sa fameuse liste :

« - La première fois..., avait-il donc commencé.

C'était à cette inconnue étendue à la renverse au travers de la paille grossière qu'il parlait, et elle le regardait, les yeux grands ouverts qu'éclairait seulement la flamme tremblante d'une chandelle de suif.

- La première fois, vois-tu, j'avais déjà treize ans. Et treize ans, en ce siècle et dans nos villes, c'est vraiment le temps de passer à l'action...

C'étaient de grands pans de souvenirs qui lui remontaient à la tête, comme une ivresse et les relents du vin. Il se rappelait soudain chaque détail de cette enfance lointaine avec une incroyable acuité. Ainsi cette première femme... »³

Ce passage souligne bien la fulgurance de la mémoire, traduite par l'adverbe « soudain » et le verbe « remontaient ». La comparaison avec l'ivresse insiste sur le fait que cette remémoration brusque de son passé n'est pas contrôlée par le personnage, il ne fait aucun effort pour se rappeler, c'est plutôt lui qui est envahi, possédé, tout à coup, par ses souvenirs. De plus, la personne à qui il se confie n'est qu'un prétexte et le narrateur s'attache à lui enlever tout caractère particulier, en la qualifiant simplement du terme de « cette inconnue ». Il en va de même pour l'endroit, défini par la seule expression de « paille grossière ». Le seul aspect exceptionnel de la scène est ce brusque recouvrement de la mémoire et cette irrésistible envie de parler, de raconter le souvenir retrouvé. On peut donc dire que Don Juan récite plus qu'il ne raconte : l'interlocutrice est présente mais c'est davantage à lui qu'il parle et il obéit à un besoin personnel. La fonction expressive du langage prime nettement sur la

¹ Ibid., p.39

² Litto Iokamidou, art. cit., p.805

³ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.26

fonction de communication et le héros ne se soucie que très peu, au bout du compte, de l'intérêt et de l'attention qu'il éveille chez sa partenaire. Cette scène de récitation des souvenirs se retrouve ensuite, tel un leitmotiv, à maints endroits du roman. On peut s'attarder sur la seconde occurrence : juste après Louison, Don Juan se retrouve en présence de trois lingères, qui vont le replonger brutalement dans un autre souvenir, à l'époque de ses seize ans cette fois-ci.

« - Cela aussi, il faut que je te le dise...

C'était une heure après. La plus âgée des trois lingères, qui s'appelait Brunette, avait bien fini par le rejoindre sur son sac de jute : devant elle, pour la seconde fois maintenant, Don Juan, dont Pédrille et le catalogue qu'il tenait de ses conquêtes étaient jusque là la seule mémoire, se souvenait. (...)

Un éblouissement : Don Juan se souvient donc. Il avait seize ans, cette fois, et déjà bien des femmes derrière lui puisque tant est que sa vie se comptait moins en mois et en années qu'en filles, dames ou catins, quittées tout aussi tôt que possédées. »¹

La structure de cette deuxième réminiscence est identique au premier passage cité. En effet, on a une amorce de Don Juan, au discours direct. Puis le narrateur interrompt le héros, ce qui est matérialisé par les points de suspension, et reprend la parole pour préciser, à l'imparfait descriptif, le cadre de la scène. Il prolonge ensuite ce commentaire par une réflexion sur la mémoire, afin de souligner le côté exceptionnel de ce retour soudain des souvenirs chez le personnage. Dans la citation ci-dessus, la métaphore de l'éblouissement reprend l'idée de fulgurance, de soudaineté, dans la remémoration. L'évocation de Pédrille et de sa liste est importante car elle fait allusion à la seule forme de mémoire dont disposait, jusqu'à présent, le héros, dans le mythe : le registre tenu par son valet. Ainsi, on va avoir une matérialisation de cette liste, grâce aux souvenirs du séducteur. De plus, on remarque que les analepses suivent un ordre chronologique, ce qui confirme leur interprétation comme substitut du catalogue : dans la première réminiscence, Don Juan à treize ans, dans la seconde, il en a seize. Mais cette liste comprend des « trous » puisqu'elle se focalise sur certaines femmes et utilise, comme dans le roman de Joseph Delteil, le procédé du sommaire pour faire état des nombreuses autres aventures qui séparent les deux souvenirs. Cette lecture des analepses comme redoublement de la « liste » est aussi celle de Litto Iokamidou, qui voit dans la succession des souvenirs de Don Juan un reflet inversé des conquêtes du séducteur, au sein de l'intrigue principale. Il oppose ainsi une « liste blanche », présente dans les retours en arrière, à la « liste noire » qui pourrait résumer le parcours du héros dans le roman :

« Ainsi, à deux niveaux temporels, celui du récit et celui de l'histoire qui ressurgit, s'établit une liste « blanche », liste de séductions dans le plaisir et la joie, que l'on aimerait opposer à celle,

¹ Ibid., p.30

« noire », constituée par les épisodes du deuxième chapitre, présentés cette fois-ci dans un ordre strictement chronologique. L'aspect macabre, lubrique, voire blasphématoire de cette liste « noire » pourrait faire penser à une série de « scènes du pauvre », poussant à l'extrême le libertinage du héros de Molière. »¹

On peut donc dire que les analepses donnent de l'épaisseur au récit et permettent de compléter le panorama de conquêtes du séducteur, tout en conservant le fil conducteur et le dynamisme de l'intrigue linéaire : celle qui structure tout le roman en fonction de la quête du héros. Par ailleurs, elles soulignent l'entrée du mythe dans une temporalité répétitive : la réduplication de la fameuse liste de Don Juan pourrait être interprétée comme un moyen de souligner encore davantage qu'un mythe est, avant tout, répétition.

Ce bouleversement de la chronologie narrative est renforcé par d'autres analepses : celles qui sont mises sur le compte des personnages secondaires, à travers les récits enchâssés. En effet, chaque personnage rencontré devient un narrateur second et entreprend de raconter sa vie au héros, artifice typiquement romanesque, qui contribue à complexifier, encore davantage, la temporalité du récit. Ces épisodes fonctionnent, eux aussi, comme des miroirs de la destinée du héros et de sa quête, sans pour autant interrompre le fil directeur de l'intrigue principale. Mais nous aurons l'occasion de voir, plus en détail, ces effets de miroir et de dédoublement lorsque nous aborderons, dans la partie suivante, le motif du double, au sein du mythe de Don Juan.²

Tout comme le roman de Pierre-Jean Rémy, le *Don Juan* de Denis Tillinac prend également plaisir à multiplier les analepses et à mettre en scène les procédés de remémoration. Cependant, contrairement à l'exemple précédemment évoqué, chez Denis Tillinac, il n'est fait aucune allusion à l'amnésie, dont souffre traditionnellement le héros mythique. Au contraire, dès le début du roman, les souvenirs jouent un rôle prépondérant et le narrateur se plaît à les évoquer. Ces souvenirs sont tellement présents qu'ils sont vus, par l'épouse du héros, comme une menace : « Elle appréhendait l'été en Auvergne, sachant que la planèze est tapissée de souvenirs amoureux »³ Les « souvenirs » peuvent être, à la fois, pris au sens propre mais aussi de façon métonymique, pour désigner les femmes qui sont l'objet de ces souvenirs.

La mémoire occupe donc une grande place dans le roman et il est intéressant de remarquer que le héros livre, de façon systématique, toutes ses expériences de réminiscences. Or, celles-ci ont quasiment toujours comme élément déclencheur une stimulation auditive, plus particulièrement une musique. Ainsi, le premier souvenir, celui de Laure et de Véronique, les

¹ Litto Iokamidou, art. cit., p.805

² Voir ci-dessous, II/1/ Un système des personnages sous le signe du double.

³ Denis Tillinac, *Don Juan*, p.38

sœurs Delmas, est déclenché par la « sonorité cristalline » des heures du clocher : « A Paris, dans mon lit, je croyais les entendre sonner ; je fermais les yeux et j’attendais Laure qui arrivait de la Vaissière sur son vélo rouge, ayant trompé la vigilance de sa tante. »¹ De telles expériences ne sont pas sans convoquer la référence aux réminiscences proustiennes. Chaque souvenir est associé à sa musique. C’est donc la musique qui justifie les analepses dans le récit. Celles-ci permettent de superposer différents niveaux de la temporalité. Cette épaisseur temporelle est particulièrement remarquable dans l’exemple suivant :

« Nous avons pris le large, avec la bénédiction du soleil qui lustrait la peau de mon amante, et l’intrusion d’un air de Bach qui jusqu’alors me rappelait un paysage du Somerset peint par Constable et égrena son allégresse candide, l’allégresse d’une buse en vol plané, à l’instant précis où, étendu sur le dos, bras en croix, mon regard quitta celui de Aude, pour se poser sur le faîte d’un chêne où, justement, une buse venait de se jucher. Il me suffit de fermer les yeux pour entendre cet air, revoir la buse sur le chêne, la lâcher dans l’éther bleu, assister à sa fuite vers les montagnes, recomposer ce tableau dans la manière de Constable, et retrouver l’extase très pure que nous eûmes en partage, cette femme et moi. »²

Le héros raconte, une première fois, son union charnelle avec Aude et l’associe à une musique, que cette expérience fait jaillir en lui. Cette première évocation est faite au passé simple et s’inclut donc, grâce au système des temps du récit, dans la chronologie narrative. Mais, juste après, le narrateur reprend ce même souvenir au présent d’énonciation pour expliquer que, désormais, cette musique convoque systématiquement l’image d’Aude et de cet épisode. C’est l’occasion de compléter l’évocation mais, cette fois-ci, en se situant dans le présent de l’écriture. On peut donc parler de va et vient entre ces deux temporalités. Par ailleurs, on voit bien ici comment les différentes strates de la mémoire se superposent, dans l’écriture du récit. Ainsi la musique évoque, à l’origine, pour le narrateur, un tableau de Constable et on a une référence à ce même tableau pour désigner, ensuite, le souvenir de la scène avec Aude. La musique est comparée à « l’allégresse d’une buse en vol plané » et on retrouve cette même buse comme témoin de l’étreinte des deux personnages. Celle-ci est mentionnée à deux reprises : dans le récit au passé et dans le commentaire au présent. La musique et, de façon plus générale, la création artistique (puisque l’on a aussi des évocations picturales) sont, par conséquent, des passerelles entre les différents niveaux temporels du roman.

La même superposition de différentes couches mnésiques s’observe, par exemple, au sujet des deux sœurs Delmas :

¹ Ibid., p.39

² Ibid., p.60

« La jupe de Véronique était plus courte que dans ma mémoire mais, en insinuant mes mains où j'avais rêvé alors de le faire, le goût de Laure me revint avec tous les parfums afférents. Des années plus tard, lorsque Laure me fit la surprise d'assister aux obsèques de ma mère et que le soir, ayant fui la réunion de famille, je la rejoignis au bord du ruisseau, ce que je cueillis sur ses lèvres associait à nos étreintes immatures nos prises de corps ultérieures, la taille de Véronique sur la mobylette, la chanson de Paul Anka, le concerto de Torelli (sur un tempo plus lent) et l'image (plus fraîche) de la nudité de Véronique dans sa chambre, soulignée par le blanc des fragments de son corps effilé qu'un maillot de bain avait soustraits au soleil. »¹

On note bien comment chaque souvenir se superpose et s'enrichit de ceux qui le précèdent et comment, en même temps que les évocations des deux femmes, ce sont les musiques qui leur sont associées qui viennent se mêler.

On peut dire, pour conclure, que les analepses ont, chez Denis Tillinac, une fonction que l'on pourrait qualifier de poétique. Elles suggèrent, en effet, un autre mode de lecture, plus proche de la poésie que de la prose, et qui se base sur des réseaux de sens. On a, de plus, une véritable transfiguration métaphorique et poétique des souvenirs présentés par le narrateur, avec une union permanente entre trois motifs : la femme, la nature et l'art, notamment la musique. Cette présence écrasante de la remémoration est peut-être un moyen, pour Don Juan de compenser l'angoisse qui l'envahit peu à peu, au fil du roman, face au vieillissement, à la solitude et à la mort, de plus en plus présents à mesure que le récit avance. Mais elle permet aussi de mimer le fonctionnement de la mémoire et de pénétrer plus avant dans la conscience du narrateur. Cela contribue à donner de l'épaisseur au personnage, en le dotant d'un passé, et ce dans un roman court et très resserré.

L'analepse est donc un procédé très utilisé par les romanciers qui cherchent à transposer le mythe de Don Juan sous une forme romanesque. Cependant, dans les exemples évoqués jusqu'à présent, le fil directeur de l'intrigue principal reste relativement linéaire, et ce en dépit des enchâssements et des retours en arrière, plus ou moins fréquents. Au contraire, un roman comme *Confessions de Don Juan* de Jacques de Bourbon Busset vient complètement bouleverser toute forme de chronologie. En effet, le héros raconte son histoire au fil de la plume, en mélangeant les épisodes et sans chercher à respecter une quelconque linéarité au niveau de la temporalité. Ainsi, il ne se contente pas de recourir au procédé de l'analepse mais brouille encore davantage la chronologie en effectuant des prolepses. Ainsi, lorsqu'il consent enfin à évoquer Elvire, il fait tout de suite des allusions à sa mort :

« Je ne cherche pas à faire un portrait embelli de celle qui m'a donné sa vie, ce qui serait une manière indirecte de faire mon propre éloge, je dis ce qui fut et que rien ne peut effacer. (...) Cependant, pour le moment, je vous laisse vous imprégner de cette atmosphère pure et tonique des

¹ Ibid., p.52-53

cimes. Les miasmes n'ont besoin d'aucune aide pour s'élever des bas fonds. Leur heure vient toujours assez tôt.»¹

On observe ici un procédé de dramatisation, qui met en valeur la révélation ultérieure de la mort de la jeune femme. De plus, ce passage fonctionne comme une mise en abyme : la relation narrateur/ destinataire est la projection du lien tissé entre l'auteur et le lecteur. Ce passage peut être lu comme une invitation à profiter du récit des moments heureux de Don Juan et Elvire et également comme un conseil qui nous est adressé de ne pas être trop pressé de connaître la suite, qui va forcément nous décevoir et nous faire tomber de haut. Dans ce roman, on peut donc dire que les commentaires du narrateur, qui analyse les épisodes au moment même où il les raconte et anticipe leurs conséquences, viennent encore bouleverser la chronologie du récit et rompre davantage sa linéarité. Ces procédés permettent de se calquer sur les cheminements de la conscience du héros, qui fait le point sur sa vie et évoque les différents éléments de sa confession, au fur et à mesure qu'ils lui reviennent à la mémoire, ou qu'il a le courage de les aborder.

Cette analyse de la temporalité a mis en évidence l'importance de la mémoire dans les réécritures romanesques du mythe et, plus généralement, le rôle fondamental de l'introspection du héros. Mais Don Juan n'est pas le seul à gagner en profondeur et en épaisseur psychologique, lors du passage du théâtre au roman, il est donc temps de se pencher, plus en détails, sur le système des personnages et sur la façon dont, à travers ces personnages, l'origine théâtrale du mythe parvient, au bout du compte, à ressurgir.

2. Système des personnages et persistance du théâtre.

A) Un système de personnages sous le signe du double.

L'organisation du système des personnages, dans les réécritures romanesques du mythe, et plus particulièrement encore, dans les œuvres du 20^{ème} siècle, se caractérise par la présence de toute une série de dédoublements. Le motif du double apparaît alors comme véritablement central, aussi bien au niveau de la structure, qu'au niveau des relations entre personnages, ou encore pour tout ce qui a trait à la psychologie du héros.

On peut dire que le mythe de Don Juan entretient un lien très fort avec la thématique du double et que, en tant que personnage romanesque, le héros est, sans cesse, confronté avec des

¹ Jacques de Bourbon Busset, *Confessions de Don Juan*, p.58-59

doubles de lui-même. Cette multiplication des dédoublements, à tous les niveaux, introduit, d'ailleurs, au sein du mythe, une dimension réflexive. En effet, ce motif permet, bien-sûr, des effets permanents de mises en abyme, ainsi qu'une exploration constante de divers possibles narratifs.

Litto Iokamidou souligne, d'ailleurs, ce lien entre le passage au roman et la question du double. Son analyse met en évidence la façon dont cette thématique du double est étroitement reliée aux invariants du mythe, tels que les dégage Jean Rousset :

« La fusion paradoxale de motifs donjuanesques et de motifs appartenant à la statue entraîne à l'étude d'un thème qui acquiert une importance capitale dans l'univers du roman, celui du double, qui s'étend à toutes les instances de l'œuvre, de l'auteur au narrateur et aux personnages confrontés au processus de dédoublement, et qui influence tous les éléments garantissant la structure du mythe : la mort, le groupe féminin, le héros même ; le double se voit attribuer une fonction primordiale, qui englobe certes l'analyse du psychisme donjuanesque, mais qui s'étend jusqu'aux fondements même de l'action, à un tel point que nous pourrions avoir l'impression que Don Juan comme personnage de roman n'existe que pour rencontrer des doubles et que ces rencontres sont la condition *sine qua non* de la fiction romanesque. »¹

La rencontre du héros et de ses doubles semble donc bien être une composante qui prend une importance toute particulière dans les fictions romanesques du 20^{ème} siècle.

Il faut noter, tout d'abord, que, dans les réécritures romanesques modernes du mythe, la rencontre de Don Juan et d'une de ces figures du double n'est jamais anodine et mérite toujours d'être questionnée. Nous pouvons étudier, dans un premier temps, quelques exemples de confrontations entre le héros et des personnages qui peuvent fonctionner comme des doubles de lui-même. Cela nous permettra d'envisager, par la même occasion, les différents sens que les auteurs donnent, dans leurs romans, à de telles rencontres.

Un premier constat s'impose : la multiplication des doubles, dans les romans contemporains, s'accompagne d'une grande variété. Le mot « double » va alors s'attribuer à différents types de personnages et recouvrir un grand nombre de significations. Ainsi, le double peut être le reflet du même, la ressemblance pouvant même aller, dans certains cas, jusqu'à la gémellité, mais il peut aussi se transformer en une rencontre avec l'opposé, en vertu d'un effet de miroir. Ainsi, le double peut fonctionner comme un reflet, qui permet une prise de conscience de soi-même, mais il peut aussi devenir un repoussoir, un contre modèle à fuir et à éviter.

L'émergence, aux côtés du héros, d'une figure de double gémellaire, qui fonctionne comme un véritable reflet de lui-même, est particulièrement bien illustrée dans *La vie voluptueuse de Don Juan* de Roger Fairelle. En effet, la ressemblance est poussée à son degré

¹ Litto Iokamidou, article « roman », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.806

maximal puisque Don Juan est doté, à sa naissance, d'un frère jumeau : Leporello. On a bien, par conséquent, un véritable dédoublement du héros mais le sort réservé au double est, à bien des égards, diamétralement opposé à celui de Don Juan, ce qui complexifie la situation. En effet, dès leur naissance, les deux bébés connaissent une fortune très différente : le seigneur Don Miguel de Mañara choisit l'un des deux frères et le reconnaît comme son fils. Don Juan va alors connaître tous les avantages d'une enfance fortunée et privilégiée. Il abandonne, en revanche, l'autre jumeau à son propre sort. Leporello est vendu à des bohémiens et va affronter la vie du mauvais côté, celui de la misère et des bas fonds de la société. Cette inégalité du destin à l'égard des deux enfants est symbolisée par les deux médailles que Don Miguel achète à une bohémienne, sur la route qui le conduit à l'auberge où il doit récupérer son fils. L'achat de deux médailles, au lieu d'une seule, à un moment du récit où l'on ignore encore la gemellité de Don Juan fonctionne comme une prolepse.

« Prenez, celle-ci, señor, qui protège contre les mauvais songes, et celle-ci qui tient en respect ceux qui vous veulent du mal, et celle-ci où l'on voit un cœur percé de flèche, et qui facilite les conquêtes amoureuses... »

- Je les prends. Je les prends toutes, fit Miguel. Elles pourront toujours me servir si j'ai d'autres enfants... Mais qu'est-ce que celle-là que tu caches ? Je la veux aussi.

- Ah ! señor, celle-là n'est pas pour vous. On y voit une chouette, qui est le signe du démon.

- Donne-la moi également. Si je ne trouve personne à qui l'offrir, je la porterai moi-même... »¹

La proposition hypothétique « si j'ai d'autres enfants » remplit bien ici un rôle proleptique et se trouve vérifiée quelques pages plus loin. L'extrait où Don Miguel choisit le bébé qu'il compte emporter avec lui est important car il accorde une large place au hasard. On voit donc que la destinée de Don Juan se joue sur un coup du sort, comme si les deux frères jumeaux étaient à la base interchangeables et que seule la chance, qui attribue à l'un une famille noble et aimante, alors que l'autre en est privé, pouvait faire la différence entre eux :

« La vie n'est qu'un jeu, dit-il. Si c'est face, je prends celui de droite, et l'autre, si c'est pile.

Il jeta le ducat en l'air.

- Face, s'écria-t-il. Adjugé !

(...) La médaille où l'on voyait un cœur percé d'une flèche lui plut. Il en orna aussitôt le bébé en disant :

- Toi aussi, tu seras un bourreau des cœurs !

- Et l'autre ? murmura Antonia. Qu'est-ce qu'il va devenir ? Sa mère m'a dit qu'elle ne pouvait pas le garder, et bien entendu, je n'en veux pas non plus.

Miguel se mit à rire.

- Je compte sur votre ingéniosité pour lui trouver un père et une mère.

Il allait ranger les médailles qui lui restaient quand il se ravisa :

- Il faut que je lui laisse à lui aussi un souvenir...

Il remit dans sa main les petits objets brillants et les examina de nouveau.

¹ Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.17

- Voilà qui lui conviendra parfaitement, dit-il en prenant la médaille où figurait une chouette. Il paraît que c'est le symbole du démon. Il sera, lui, l'enfant du péché. »¹

La légèreté avec laquelle Don Miguel décide du sort des deux bébés et condamne l'un d'entre eux, sur un simple tirage à pile ou face, à devenir « l'enfant du péché » montre bien que Leporello aurait très bien pu, a priori, être Don Juan, et réciproquement.

D'ailleurs, si tout semble opposer les deux hommes au niveau de leur destinée, il est intéressant de relever que, par la suite, Leporello va vivre, à plusieurs reprises, le sort de Don Juan, par procuration. L'épisode du carnaval de Venise est, sans doute, celui où la destinée des deux hommes se confond de la façon la plus totale puisque Don Juan lui-même insiste pour offrir, à celui qu'il sait, désormais, être son frère le cadeau, de se retrouver à sa place, l'espace d'une soirée :

« Le Carnaval allait être pour lui une occasion de plaisirs frénétiques. Il avait pourtant, sous son masque, un visage tendu et taciturne. Mais il s'égaya quand Leporello lui dit :
- Le comte de Panni va être bien étonné de voir apparaître deux Don Juan au lieu d'un...
C'était une idée de Don Juan. Il avait voulu que, pour une fois, et à la faveur du Carnaval, son frère Leporello se mêlât tout à fait, sous le couvert d'un masque, à cette vie brillante et facile. »²

Mais la précision « à la faveur du Carnaval », souligne bien le côté temporaire et exceptionnel d'une telle confusion. En effet, comme se plaît à le dire le valet, il ne peut y avoir deux Don Juan et la légende ne laisse de place que pour un seul héros mythique :

« J'aurais pu- je vous l'ai déjà dit, et ce fut pendant un temps mon rêve- avoir un destin comparable au vôtre. Mais il ne peut y avoir de place sur la terre pour deux Don Juan. Des figures comme la vôtre, elles sont toujours à exemplaire unique. Vous êtes déjà un personnage légendaire, Don Juan, mon frère, et on parlera encore de vous en Espagne et peut-être ailleurs, j'en suis sûr, longtemps après que nos os seront retournés à la poussière. L'un de nous deux brillant sur les cimes, il fallait que l'autre fût dans l'ombre et la poix. Moi, j'ai été le Don Juan des bas fonds, le prince des voluptés ténébreuses et viles. J'ai aussi ma légende, mais elle demeurera toujours secrète. »³

Ce dédoublement permet, tout d'abord, de renforcer le lien entre les deux personnages, en imbriquant encore davantage leurs destins. Mais il permet aussi d'explorer d'autres possibles narratifs, de donner d'autres alternatives au récit, qui viennent le complexifier et sont un moyen d'explorer d'autres alternatives et d'autres périodes, auxquels le vrai Don Juan aurait pu être confronté, mais auxquels il échappe, grâce à cette gémellité. En effet, Don Juan déjoue de justesse, grâce à son valet, une embuscade que lui tend un rival, Miguel de Filares, et au cours de laquelle il est prévu qu'il soit irrémédiablement défiguré. Or, juste après, Leporello

¹ Ibid., p.19-20

² Ibid., p.406

³ Ibid., p.385-386

lui raconte que l'atrocité, à laquelle il vient d'échapper, il l'a déjà, pour sa part, subie, il y a plusieurs années, à Grenade. De plus, ce châtement ne lui a pas été infligé à lui, personnellement, mais parce que, justement, ses agresseurs l'ont pris pour le héros :

« Un soir, à Grenade, j'ai été enlevé dans une rue sombre comme vous l'avez été vous-même cette nuit. On m'emmena dans une cabane, hors de la ville. Mes ravisseurs, eux aussi, portaient des masques. Je les entendis discuter. L'un d'eux disait : « C'est lui, c'est bien lui, c'est Juan de Mañara ». Je compris qu'ils me prenaient pour un autre. Je le leur dis. Ils me traitèrent de lâche. Ils m'accusèrent de ne même plus vouloir avouer mon nom... L'un d'eux parlait de me tuer. Un autre dit : « Non, ce ne serait pas suffisant comme punition. Il ne faut pas qu'il recommence. Il faut le marquer à vie ». Et ils m'ont marqué. »¹

On peut noter, dans ce passage, les nombreuses marques de renvoi à l'épisode précédent, ce qui accentue la similitude entre Don Juan et Leporello. De plus, les mutilations infligées au valet ne sont pas décrites, puisqu'elles renvoient à l'énumération qui en a été faite juste avant. La description de ces mutilations correspond à un portrait en creux du visage de Leporello. Ainsi, on a la juxtaposition de deux épisodes similaires : Leporello est marqué à la place de Don Juan car, pour des nécessités narratives, ce dernier ne peut perdre sa beauté et son pouvoir de séduction. Il peut, néanmoins, par procuration, en la personne de son valet, explorer ce qu'aurait été sa vie s'il n'avait pas échappé à l'embuscade et été placé, dès sa naissance, sous une meilleure étoile.

De plus, cette présence de Leporello, aux côtés de Don Juan, vient relativiser le caractère exceptionnel, unique, du héros mythique, en sous-entendant que Leporello aurait tout aussi bien pu vivre les aventures de Don Juan à sa place et vice versa. Le hasard et la chance semblent donc être pour une grande part dans la destinée de ce dernier mais il n'est plus le seul à éblouir par son audace, son goût de la séduction et du blasphème : son valet pourrait l'égaliser dans tous ces domaines. Il est d'ailleurs significatif que Don Juan, qui ne tremble devant rien, pas même devant Dieu ou devant la Sainte Inquisition, est, par moments, impressionné, voire effrayé, par ce que Leporello semble capable de faire et par les côtés sombres et inquiétants qu'il pressent chez lui. On peut citer, par exemple, le passage dans lequel le narrateur nous divulgue les impressions du héros à son égard :

« Il regarda son laquais. Quel étrange personnage ! Quelle diabolique intelligence ! Il leur arrivait parfois d'avoir la même idée au même moment, quand il s'agissait de résoudre quelque problème difficile. Mais souvent Leporello soumettait à son maître des projets si tortueux, si compliqués, soit pour qu'il assurât mieux sa fortune, soit pour qu'il parvînt à ses fins auprès de quelque femme dont la conquête s'avérait difficile, que Don Juan s'indignait :

¹ Ibid., p.305

« Leporello, tu me dégoûtes ! » était une phrase que le jeune Mañara prononçait souvent. Mais il ajoutait presque toujours : « Tu me dégoûtes mais tu m'intéresses, parce que tu es un gaillard comme on fait peu. »¹

On peut dire que le choix de la gémellité pousse à l'extrême l'une des fonctions du Double, telles que les décrit Otto Rank, lorsqu'il parle de l'arrivée d'un double extérieur au personnage, mais lui ressemblant profondément. :

« De ces créations littéraires où le Double mystérieux se sépare du moi et devient indépendant (ombre ou reflet), il faut distinguer le véritable Double (sosie) où des personnes en chair et en os, extraordinairement ressemblantes, se rencontrent et s'opposent. »²

La ressemblance physique confondante qui unit Don Juan et Leporello est, cependant, brouillée, comme nous l'avons dit, par les mutilations et punitions qu'a subies le valet, la plupart du temps en lieu et place de son maître. Cependant, cette ressemblance est mise en avant par des indices réguliers, tout au long du roman, si bien que Leporello peut répondre complètement, au bout du compte, à la définition du Double en tant que sosie. Il est d'ailleurs le premier à se rendre compte de cette ressemblance puisque c'est elle qui lui fait reconnaître Don Juan, la première fois qu'il le rencontre, et qui le pousse à entrer à son service :

« Quand je vous ai aperçu, chez Sancho, le jour où vous m'avez pris pour laquais- et c'est la première fois que nous nous rencontrions- j'ai eu l'impression singulière que je me voyais moi-même tel que me montrait mon miroir quelques années plus tôt. J'ai su aussitôt qui vous étiez. »³

Mais, double du héros, Leporello l'est aussi à un autre titre : tout simplement par sa qualité de valet. En effet, Otto Rank consacre un chapitre entier à illustrer ce qu'il nomme « La division de la personnalité entre maître et valet ». ⁴ Il souligne ainsi que le caractère de Don Juan ne peut se comprendre que si on le recoupe et le superpose avec celui de son valet. Il part ainsi du principe selon lequel « un seul caractère est représenté par deux personnages dont la fusion *seule* nous permet de comprendre ce caractère. »⁵ En utilisant Leporello comme double de Don Juan, Roger Fairelle paraît bien être, à première vue, en conformité avec la tradition représentée, notamment, par Mozart, dans son opéra *Don Giovanni*, d'une dualité et d'une complémentarité entre maître et valet.

¹ Ibid., p.261

² Otto Rank, *Don Juan et le double*, p.24

³ Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.304

⁴ Otto Rank, *Don Juan et le double*, chapitre 2, p.153

⁵ Ibid., p.158

Cependant, si on y regarde de plus près, cette tradition est fortement infléchie, voire même complètement inversée, dans notre roman. En effet, Leporello représente traditionnellement la bonne conscience du héros, la part morale de sa personnalité :

« Il eût été impossible de faire du personnage de Don Juan ce chevalier frivole, sans conscience, n'ayant de respect de rien, si Leporello précisément ne constituait pas la partie de Don Juan qui représente la critique, la peur, c'est-à-dire la conscience du héros. »¹

Or, dans le roman de Roger Fairelle, le valet est plutôt l'âme damnée de Don Juan : sa personnalité est encore plus noire et même le héros ne manque, par moments, de s'en effrayer. C'est donc plutôt à Leporello que pourrait s'appliquer l'analyse d'Otto Rank, au sujet de l'absence de limites, qui caractérise, traditionnellement, Don Juan : « nous comprenons aussi l'énormité de l'impiété de Don Juan par le fait que tous les éléments qui pourraient mettre un frein aux excès de sa personnalité sont éliminés. »²

Finalement, on peut dire que, chez Roger Fairelle, Don Juan rencontre le principe mauvais, dont parle Otto Rank, aussi bien à l'intérieur qu'en dehors de lui-même. Son valet pourrait même figurer, en quelques sortes, le monstre dont parle le critique :

« Ce qui caractérise le sujet de Don Juan et le rend presque unique en son genre, c'est le fait que, à l'encontre du héros antique, il ne rencontre pas le principe mauvais au dehors, par exemple sous la forme d'un monstre, mais bien en lui-même. »³

Or, on peut dire que, dans le roman qui nous intéresse ici, il le rencontre à l'intérieur de lui-même, mais aussi, et de manière encore plus accentuée, chez son double. Il n'y a donc plus aucun frein de la conscience, aucune limite au mal et les deux personnages peuvent s'entraîner l'un l'autre.

Par ailleurs, si la gémellité est la forme la plus significative de dédoublement au sein du roman, elle n'est pas la seule à être présente, le genre romanesque offrant une grande latitude aux auteurs pour multiplier les effets de symétrie et de mises en abyme. C'est le cas, par exemple, du passage où Don Juan, à la fin du roman, met en scène sa propre mort, reprenant, dans un effet de mise en abyme, la légende de Miguel de Mañara. Or, si le modèle de Mañara est convoqué, dès le début de l'œuvre, par le patronyme du héros, les éléments du mythe que Roger Fairelle choisit de reprendre et de développer, tout au long de l'intrigue, évoquent davantage l'autre versant de la légende donjuanesque, issu en droite ligne du Don Juan Tenorio, mis en scène par Tirso de Molina et ses successeurs.

¹ Ibid., p.158

² Ibid., p.159

³ Ibid., p.159

Cette dualité des modèles de Don Juan, convoqués par l'auteur, rappelle que le mythe est double lui-même, Miguel de Mañara fonctionnant comme le premier double historique de Don Juan Tenorio¹. Otto Rank revient d'ailleurs sur cette étape de l'histoire du mythe et en déduit que « le personnage de Don Juan entre dans la tradition comme un Double » :

« Nous trouvons donc dès le début, dans la tradition du folklore de Séville, deux personnages de Don Juan qui, d'après Heckel (loc. cit., p. 53), ont été tout de suite confondus partiellement, de sorte que, dans des ouvrages ultérieurs, les différences entre ces deux héros disparaissent et que leur sort devient identique. En opposition avec le Don Juan Tenorio il existe, comme le fait remarquer Heckel, dans l'histoire du Don Juan de Marana, un réel fonds historique. Ce Double moins connu du Don Juan représente probablement un type qui a dû exister à cette époque, qui se repent à temps de ses péchés et participe ainsi à la grâce divine. »²

Ainsi, on peut dire que la mise en abyme opérée par Roger Fairelle serait une manière de faire entrer, dans son œuvre, ce dédoublement des sources :

« Toutefois, ce qu'il y avait en lui d'âprement espagnol- un goût profond pour le baroque, l'étrange, le funèbre- fut séduit par une telle idée. Assister à ses propres funérailles et y assister juste avant de mourir effectivement, lui parut d'une bouffonnerie noire, assez en harmonie avec la forme que son désespoir avait prise. »³

Dans ce passage, la référence à la légende de Mañara est tout à fait explicite, mais on a un inflexionnement notoire des données traditionnelles : c'est le héros qui accepte, de son plein gré, que ses funérailles soient mises en scène. Il prend cela comme une dernière comédie, à laquelle il accepte de se soumettre, avant de passer à l'acte et de quitter définitivement l'existence qui lui pèse tant, depuis la mort d'Elvire. On a, une fois de plus, inversion des éléments mythiques : la scène des funérailles n'est plus un épisode qui avertit le libertin de l'approche de la mort et du châtement, entraînant son repentir pour y échapper. Au contraire, ici, la comédie de l'enterrement n'est qu'un dernier congé spectaculaire pris avec le monde, avant de le quitter volontairement.

Il est également significatif que Leporello soit le seul à ne pas être dupe de la mise en scène du héros. Cela renforce bien l'idée selon laquelle leurs deux destinées sont liées. De plus, alors que Don Juan a accompli cette mort symbolique et fictive, le valet a, lui-même, effectué sa propre descente aux Enfers, qui pourrait fonctionner comme une mort par substitution. Une fois de plus, les deux personnages ont accompli des trajets parallèles et leur choix final de disparaître ensemble vient achever l'assimilation entre les deux doubles.

¹ Sur cette question des rapports entre Don Juan et Miguel de Mañara, nous renvoyons au chapitre 1 de notre travail, où cet aspect de l'évolution du mythe, et ses répercussions dans les œuvres contemporaines, a été plus longuement développé

² Otto Rank, *Don Juan et le double*, p.150-151

³ Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.468

« - Alors, voilà, dit Leporello, j'ai pensé que je pouvais revenir auprès de toi et te suivre de nouveau comme ton ombre. Je suis prêt à t'accompagner partout où tu voudras aller.

- Où je veux aller ? Je veux aller maintenant dans un endroit qui est de tous le plus étrange et le plus mystérieux ; qui est peut-être le plus beau, qui est peut-être le plus affreux, ou qui n'est peut-être qu'un grand silence ; dans un endroit qui s'appelle la mort.

Leporello eut un mince sourire.

- C'est une idée, fit-il, et même une idée qui ne me déplaît point. Tu n'auras fait, en somme, que mettre la charrue avant les bœufs, et tes funérailles, nos funérailles, n'auront que précédé notre décès. Tout sera bien ainsi. Je ne parvenais pas à m'imaginer un Don Juan vieillissant dans ses pantoufles, entre des pots de tisane, devant un feu de bois. Nous avons déjà des cheveux gris, mon frère. Il était temps de quitter la scène.

- Je veux mourir, dit Don Juan. Mais je ne veux pas me tuer. (...)

- On peut arranger cela, dit-il. J'ai assez l'habitude de ces sortes de choses. (...)

La nuit était complètement tombée. Ils s'enfoncèrent dans la nuit. »¹

La rectification que fait Leporello, en remplaçant « tes funérailles » par « nos funérailles » montre bien que le choix de la mort réunit, définitivement, les deux doubles.

Ce motif des fausses funérailles, auxquelles le héros assiste en personne est, par ailleurs, mis en avant, par Otto Rank. Il le place en étroite relation avec la thématique du Double, ce qui en confirme l'importance :

« Dans un sens psychologique analogue à celui où le Double est employé par les auteurs comme symbole de folie, se trouve aussi un autre motif qui a gardé la signification primitive du Double comme messenger de mort : c'est la participation du héros vivant à ses propres funérailles. C'est Mérimée qui le premier a incorporé ce motif au sujet du Don Juan. Il s'est inspiré de la tradition d'après laquelle le chevalier Don Juan de Marana, après avoir vu ses propres funérailles, s'est converti à une vie pieuse. Ce motif nous conduit à la fin horrible du héros qui dans toute la tradition de Don Juan est d'une importance capitale. Nous pouvons voir par là que Don Juan ne périt pas du fait des excès de sa vie voluptueuse ni parce qu'il a outrepassé les bornes de la morale. C'est d'avoir surestimé sa propre valeur, d'individu libre sans égards pour les convenances, que périt Don Juan. »²

On voit bien ici que le dédoublement, qui permet au héros de devenir spectateur de sa propre mort, est riche de sens et s'inscrit pleinement dans la thématique du Double. Nous pouvons dire, cependant, que Roger Fairrelle va encore au-delà de la légende de Mañara, qui a fait fortune chez de nombreux auteurs. En effet, ici, comme nous l'avons fait remarquer plus haut, c'est Don Juan lui-même qui a l'initiative de la mise en scène et, qui plus est, il prendra aussi, lui-même, la décision de sa disparition définitive. Sa liberté est donc davantage mise en avant et il semble bien se croire, pour reprendre la fin de la citation d'Otto Rank : « supérieur, non seulement à toutes les lois humaines, mais aussi à toutes les institutions divines. »³

¹ Ibid., p.472-473

² Otto Rank, *Don Juan et le double*, p.164-165

³ Ibid., p.165

Mais les procédés de mises en abyme peuvent dépasser largement la reprise d'une scène connue du mythe, comme c'est le cas chez Roger Fairelle, pour se doubler d'une véritable fonction critique. Cette dimension réflexive et critique devient d'ailleurs, au 20^{ème} siècle, une caractéristique fondamentale des Don Juan romanesques. Le héros va alors rencontrer d'autres Don Juan, qui fonctionnent, à la fois, comme des doubles et des miroirs de lui-même. Ces personnages permettent de mesurer l'écart entre le Don Juan présenté, par l'auteur, dans son roman, et toute la tradition littéraire, dans laquelle il s'inscrit. Ces Don Juan sont parfois introduits dans le cours de l'intrigue grâce au discours direct des autres personnages, qui viennent se positionner en spécialistes du mythe et de la psychologie donjuanesque, et fonctionnent ainsi, à leur tour, comme des doubles du lecteur averti qui, lui aussi, au cours de sa lecture, effectue le même travail.

On peut prendre l'exemple du roman d'Yves Salgues, *Don Juan 40*, dans lequel Mercedes Olguin expose au héros, Jean Brumaire, alias Don Juan, les conclusions des recherches de son aïeul, spécialiste du mythe de Don Juan :

« Son trisaïeul maternel- Adolfo de Linares, recteur de l'université de Séville- avait soutenu sa thèse d'agrégation sur Tirso de Molina et longuement écrit et publié sur le premier Don Juan de la dynastie littéraire : Juan Tenorio, celui-là même qui avait défié Dieu sur la passion des femmes, sous Vélasquez, et dans l'austère héritage catholique transmis par Philippe II. »¹

Par le développement qu'elle propose, à partir des recherches de son trisaïeul, Mercedes fait émerger un double du héros, au sein du roman, en la personne de Don Juan Tenorio. Le Don Juan de Tirso de Molina, premier des Don Juan, et certainement l'un des plus célèbres, vient donc faire contrepoint au héros inventé par Yves Salgues, permettant de fournir des points de comparaison et de souligner ses originalités. Mercedes insiste d'ailleurs davantage sur les différences qu'il entretient, avec ce double plus illustre de lui-même, que sur les ressemblances, qui sont laissées dans l'implicite car elles sont beaucoup plus évidentes, pour le lecteur : « Tenorio est le Don Juan des douleurs et des larmes blanches ; toi, Jean Brumaire, tu es le Don Juan de tous les comforts bourgeois, mais ce n'est pas une raison pour te souhaiter de souffrir. »²

Mais ces allusions à un modèle littéraire de Don Juan, auquel les héros de nos romans sont confrontés et comparés sans cesse, ne sont pas les seules occurrences du motif du double, au sein des œuvres, puisque, chez Yves Salgues, par exemple, Jean Brumaire n'est pas le seul Don Juan de l'intrigue. Il doit, en effet, se mesurer à des rivaux qui agissent comme lui et

¹ Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.196-197

² Ibid., p.198

prétendent aux mêmes conquêtes que lui : son père Alexis Brumaire et le champion suisse de ski, Anton Bayerlein. La scène de confrontation finale entre les trois hommes, tous trois amoureux de la même femme, Bella di Rappallo, est particulièrement représentative de cette multiplication des rivaux du séducteur. Or, il est significatif que, contrairement aux attentes du mythe, qui tendent à faire de Don Juan l'amant préféré, celui qui double, sans aucune difficulté, tous ses rivaux, ici le héros est le mari trompé. Ce sont donc ses doubles qui semblent l'emporter sur lui, face aux femmes, notamment Anton Bayerlein, qui a déjà été préféré à lui, une première fois, plus tôt dans l'intrigue, par Magda Feliegiebel. C'est d'ailleurs lui qui a, définitivement, l'ascendant sur Jean Brumaire, consacrant sa défaite et la fin probable de sa carrière de séducteur :

« Dans ce despote menaçant, pris de passion et de jalousie jusqu'à la violence criminelle- il serrait Bella à la gorge-, Don Juan identifiait Alexis Brumaire : c'était donc lui le « géronte » du week end, mais pour un vieillard, quelle verdeur ! Il renversa le paravent des Indes et, les bras ouverts et tendus, marcha vers son père, fils repentant, pour implorer son pardon et le supplier de le faire interdire de jeu. Le préfet du Rhône ne put exprimer ni stupeur, ni terreur, ni émotion de paternité : à l'instant même où il reconnaissait Jean, une formidable décharge électrique lui grillait le cœur. (...)

Tandis que Don Juan fermait la bouche du défunt restée béante, Bella s'effondrait, imaginant tous les malheurs du monde pour les siens ; déjà son chevalier des neiges, maltraitant la porte-tambour, s'empressait, la relevait, la ranimait, léchait ses larmes et apaisait ses sanglots. (...)

Sur cette voix rugueuse, sur ce visage glorieux, sur ce corps puissant et dominateur, Brumaire mettait enfin un nom : Anton Bayerlein- alors que le nouveau phénomène du ski alpin, ne le remettant pas, ne lui prêtait aucune attention.

« Mon Dieu que j'ai dû vieillir ! » constatait, à part soi, notre héros. »¹

On peut noter, dans cet extrait, toute une série d'échos à des éléments du scénario mythique. La mort du père rappelle la mort du Commandeur, mais avec une inversion puisqu'Alexis Brumaire est le père de Don Juan et non de la jeune femme. Qui plus est, c'est le père qui offense l'honneur du héros, en devenant l'amant de son épouse, et non plus l'inverse. C'est, pourtant, le fils qui se repent, autre inversion du mythe, qui s'appuie, à l'origine, sur le refus catégorique du repentir. En effet, cette scène s'inscrit en miroir avec une autre scène : celle où Brumaire tente de tuer son fils qui lui a ravi l'amour de Mercedes Olguin, sa maîtresse.²

Ainsi, Don Juan et Alexis Brumaire sont bien des doubles et les deux scènes qui les mettent en rivalité pour des femmes sont complètement symétriques. Quant à Anton Bayerlein, il est le double heureux du héros, comme le montre la périphrase « chevalier des neiges » et l'accumulation de termes mélioratifs pour le caractériser. La réflexion de Don Juan

¹ Ibid., p.413-414

² Ibid., p.242-245

(« que j'ai dû vieillir ») fonctionne comme un clin d'œil de l'auteur : le héros mythique est supplanté par un champion de ski, signe que le mythe est dépassé, sclérosé. Il se renouvelle donc en multipliant les figures originales de séducteur.

Face à ce Don Juan vieillissant, des doubles plus jeunes et plus séduisants triomphent désormais. Don Juan ne parvient plus à éclipser tous ses rivaux.

La présence d'un double littéraire du héros, avec lequel il est, sans cesse, mis en relation, peut, par ailleurs, devenir l'objet même d'une œuvre, son fil directeur, comme c'est le cas dans le roman *La mort de Don Juan* de Patrick Poivre d'Arvor. En effet, nous avons pu voir que le héros, narrateur à la première personne du singulier du récit, nommé Victor Parker, ne peut être relié à Don Juan que par le biais d'une série d'identifications à des personnages qu'il revendique comme des doubles de lui-même. Ainsi, c'est l'admiration qu'il voue à Lord Byron qui le pousse à s'identifier à lui et c'est par l'intermédiaire du poète anglais qu'il rejoint ensuite Don Juan, à la fois parce que Byron est l'auteur d'un *Don Juan* qui le fascine et parce que ce qu'il connaît de la biographie de Lord, et notamment de ses amours, contribue à faire de ce dernier un Don Juan et à l'identifier au héros mythique. Le titre du roman, *La mort de Don Juan*, ne se comprend donc qu'à travers cette « chaîne des doubles », autour de laquelle s'articule l'œuvre toute entière.

Ainsi, on peut bien parler d'un véritable sentiment de fascination du héros pour Lord Byron et, à travers lui, pour la figure de Don Juan, de laquelle le narrateur se rapproche également, à son tour, par sa façon d'enchaîner les conquêtes amoureuses. Il s'intitule d'ailleurs lui-même « Don Juan des sleppings », non sans une certaine forme d'auto-dérision, lorsqu'il décrit son expérience d'employé de la Compagnie des Wagons Lits, sur la ligne Londres-Venise, deux villes justement stratégiques dans le destin de Lord Byron : « Retour au Don Juan des sleepings. Les passagères des trains de nuit veulent des aventures fortes. »¹ Mais, ce « Don Juan des sleepings » reste un pâle émule du héros mythique, il est même davantage une proie qu'un prédateur, ce qui souligne le côté un peu ironique d'une telle désignation :

« J'accueillais la clientèle avec une seule idée en tête : laquelle de ces passagères me sonnerait au milieu de la nuit pour assouvir ses fantasmes de bourgeoise dévergondée, ou viendrait me débusquer dans mon réduit en queue de wagon ? Aurais-je envie de lui céder ? »²

¹ Patrick Poivre d'Arvor, *La mort de Don Juan*, p.62

² Ibid., p.46

Le héros n'a donc pas réellement ici le côté conquérant de Don Juan et l'emploi du verbe « débusquer » le place plutôt dans la situation inverse : c'est lui qui est chassé, traqué par les femmes.

Mais la fascination du héros pour Byron, c'est-à-dire pour celui qu'il revendique comme son double, se pare, chez Patrick Poivre d'Arvor, d'une nuance inquiétante, qui n'est pas sans rappeler l'atmosphère des récits fantastiques. Cette nuance inquiétante et étrange apparaît très tôt dans le roman. On en a un premier indice à travers l'évocation d'une présence mystérieuse, qui accompagne le héros, sans qu'il sache réellement l'expliquer :

« Tout au long de ces errances riches en découvertes et conquêtes, une présence ne cessait de m'accompagner. Mystérieuse, et parfois si proche. Mais j'étais incapable de la nommer, elle m'échappait dès que je pensais l'atteindre. Je ne savais pas encore qu'il s'agissait de Byron. »¹

Or, cette présence va croiser systématiquement les pas du personnage, renforçant l'atmosphère étrange et troublante. Ainsi, on peut relever plusieurs passages qui convoquent les résonances fantastiques, liées au motif du double, par exemple :

« Je lui demandai comment s'appelait ce jeune dauphin, que les Vénitiens surnommaient à l'époque le « poisson anglais » ou le « diable marin », on me renvoya encore le nom magnifique de Byron. Il s'accouplait à moi, comme l'ombre d'un jumeau. »²

L'expression « ombre d'un jumeau » reprend des éléments types de la littérature du double et, notamment, de sa dimension fantastique, encore renforcée par l'évocation du diable. La surenchère dans l'atmosphère fantastique s'observe de page en page, puisqu'on passe du « jumeau », au « génie malin » et le héros a l'occasion de vivre une première expérience que l'on pourrait qualifier de surnaturelle :

« Ce jour-là, je compris que mon héros était sorti des livres de ma bibliothèque. Il était devenu mon génie, malin certes, mais il m'avait donné le choix entre vivre et mourir. C'était lui qui m'avait entraîné au large avant de me ramener au sec, et c'était à travers lui que se décidait mon destin. »³

On voit, dans ce passage, que la présence du double est liée à une dimension initiatique mais qu'elle revêt aussi un caractère dangereux, quasi maléfique, pour Victor Parker.

En effet, elle va mener le héros à la possession et à la folie, reprenant en cela certains motifs caractéristiques de la littérature du double, très prisés, justement, dans le registre fantastique et développés, par Otto Rank. En effet, ce dernier revient sur le lien entre présence du double et interprétation psychologique de la folie du héros :

¹ Ibid., p.47

² Ibid., p.53

³ Ibid., p.62

« Il existe une étroite relation psychologique entre le motif du Double et le problème de l'individu héroïque. (...) En s'opposant comme un frein aux velléités du héros don il empêche l'activité par son ironie démoniaque, ce Double se manifeste comme la conscience du héros, pleine de critiques et d'ironie. Comme dans de nombreuses histoires où il est question de Double, la folie dont est atteint le héros finit par se concrétiser dans ce Double, ce qui est tout à fait conforme à la conception psychanalytique que nous venons d'exposer dans l'étude du Double. »¹

L'exemple choisi, par Otto Rank, pour illustrer cette conception psychanalytique, est celui d'une œuvre de Carl Sternheim, datant de 1909. Or, l'analyse qui en est faite s'applique bien, semble-t-il, au cas qui nous intéresse ici. On y retrouve l'idée de folie du héros, mais aussi la présence fantastique d'un double qui parvient à le posséder entièrement, justifiant ainsi l'adjectif « démoniaque », employé dans la citation ci-dessus. La première occurrence de cette possession du héros est plutôt positive puisque, chargé d'interpréter le rôle principal dans le *Don Juan* de Byron, Victor Parker se retrouve possédé par le poète anglais en personne et en tire un talent remarquable dans son interprétation, talent dont il était dépourvu jusque là :

« Ce qui m'arrivait ce soir-là, sur la scène de Plymouth, ressemblait plutôt à un accident qu'à un don, un accident heureux. Je ne commandais pas davantage mon débit que je n'avais contrôlé mes embardées, le texte sortait sans effort de ma bouche, j'avais beau me changer les esprits pour jouer avec plus de naturel, multiplier les effets de scène, les regards appuyés, les mouvements du corps, rien n'y faisait, *Don Juan* s'écoulait toujours avec grâce, comme le doux murmure d'un jet d'eau dans un patio. Je survolais désormais de cent coudées les autres comédiens qui s'arrêtaient admiratifs, à peine jaloux, les spectateurs se redressaient sur leur siège, la salle semblait subjuguée. J'étais possédé. Ce n'était plus ma voix, ce n'était plus mon talent. L'homme qui déclamaient s'était désincarné de moi. »²

Le motif du dédoublement est explicite, à la fin du passage, avec une dissociation entre l'acteur et le rôle, entre le personnage et son double. Par ailleurs, le terme « possédé » reprend bien l'idée évoquée dans les propos d'Otto Rank, cités précédemment, puisque la possession est la première étape qui conduit le héros à la folie. En effet, son double prend possession de lui de plus en plus complètement, lui faisant perdre peu à peu toutes ses facultés. Il se rend alors compte qu'il n'est plus maître des propos qu'il prononce : « Désormais mes propos ne m'appartenaient plus. Mes actes non plus. Ma vie pas davantage. Lord Byron avait pris possession de moi. »³ Le doute envahit, à partir de là, Victor Parker et affecte chacun de ses agissements, il n'est plus certain d'aucun des éléments de la réalité qui l'entoure. L'accumulation des questions rhétoriques souligne bien cette hésitation :

« Hallucination, délire, simple vagabondage ? (...) Cette silhouette, ces boucles de cheveux noirs, ce regard étrange et presque halluciné, jusqu'à cette démarche claudicante qui me tordait la hanche,

¹ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, p.163-164

² Patrick Poivre d'Arvor, *La mort de Don Juan*, p.173

³ Ibid., p.176

était-ce les miens, ou ceux de mon double ? Qui déambulait ce soir-là dans les rues de Londres ? Je ne me reconnaissais plus, je me dissolvais en un autre. »¹

La dernière étape vers la folie est franchie lorsque le héros, poussé à bout, par ce double qui le hante, sombre définitivement dans le désespoir et n'envisage plus, comme seule issue, que le suicide :

« D'en finir avec ce locataire encombrant qui avait pris possession de mes appartements, avec cette force incontrôlée qui réglait mes aspirations les plus intimes. Le goût du suicide m'habitait désormais. Là encore, Byron m'avait précédé. Il l'avait même érigé en principe de vie. »²

La métaphore de l'appartement et du locataire insiste une nouvelle fois sur l'idée de possession. Le narrateur est privé, par son double, de sa liberté de penser et d'agir.

Mais l'originalité du roman de Patrick Poivre d'Arvor est que le dédoublement, normalement entièrement intériorisé, qui conduit à la scission de la personnalité et à la folie est, ici, au contraire, à l'origine un double complètement extérieur, auquel le héros se contente de s'identifier par admiration. Or, cette identification admirative le conduit par la suite à « absorber », de façon tout à fait volontaire, ce double à l'intérieur de lui-même, par l'intermédiaire d'une greffe du cerveau. L'opération est donc directement responsable, dans un scénario tout à fait fantastique, des troubles psychologiques du personnage, dans la mesure où elle l'a conduit à héberger, de son plein gré et à sa propre initiative, cette deuxième personnalité, en lui-même. Le héros est directement responsable de l'influence négative que le double a sur lui et du pouvoir total qu'il prend, peu à peu, sur tous ses faits et gestes. Cette part de responsabilité est d'ailleurs clairement exposée :

« Ce n'était plus les songes, mais bien les fantasmes, les joies et les peines de mon lord. En lui empruntant son cerveau, je lui avais volé ses désirs et ses secrets. Et ce que je ressentais pour les petites filles diaphanes de George Gordon Byron, c'était tout simplement de l'amour paternel. »³

Cette opération de greffe du cerveau, à l'origine de la fusion entre le héros et son double, échappe à toute vraisemblance et contribue au caractère fantastique du récit. Le vol du cerveau au cimetière est, d'emblée, placé sous le signe du doute, de l'hésitation : « Rentré chez moi dans un état second, je dormis d'un noir sommeil, qui me sembla sans fin. Au réveil, la vérité me sauta à la figure : c'était bien moi qui avais accompli ce forfait. »⁴ L'état second et le sommeil font partie des ingrédients, fréquents dans les récits fantastiques, pour maintenir l'hésitation sur la réalité des événements narrés. Mais le vol du cerveau ne traduit pas un

¹ Ibid., p.200

² Ibid., p.208

³ Ibid., p.189

⁴ Ibid., p.127

projet préétabli de tentative de greffe. Cette idée ne naît que par la suite, après la rencontre amoureuse entre Victor Parker et Durance Castelon :

« J’attendis quelques jours avant de lui soumettre mon idée. Elle était complètement folle, mais tous les grands malades ont le droit de délirer. J’osai donc lui demander si quelqu’un dans le monde avait déjà greffé un cerveau. »¹

Le fait que cette opération soit inédite mais ne puisse pas, pour autant, être formellement déclarée impossible permet de conserver une cohérence et une vraisemblance au roman. Enfin, l’évocation des suites immédiates de l’opération, en insistant sur le motif de la renaissance, permet de bien souligner qu’il y a une rupture dans le récit, à la suite de cette greffe, et que le héros s’éveille comme un homme nouveau, totalement différent, un être double : « Dans la soirée du 27 janvier 2003, un homme neuf se réveilla dans les draps tièdes du London Victoria Hospital ». ² Cette idée d’une seconde est encore appuyée, par la suite :

« Durance me veillait maternellement. Je me fis installer des bouillottes sur les pieds comme pendant mon enfance, et apposer d’inutiles cataplasmes à la moutarde, juste pour me rappeler le parfum de ma mère quand elle se penchait sur moi quarante ans plus tôt. »³

On peut donc dire que le roman nous montre, au cours de l’intrigue, deux variantes du motif du Double, réunies dans une continuité temporelle. Une phrase d’Otto Rank résume parfaitement l’ensemble du cheminement, que le héros de l’œuvre condense et incarne à lui seul : « Développement qui conduit d’un Double corporel, personnifié par deux figures semblables, aux manifestations d’abord tout à fait subjectives et finalement folles de scission de la personnalité. »⁴

Mais l’étude du motif du double, au sein des réécritures romanesques contemporaines du mythe de Don Juan, n’est nulle part aussi riche et aussi significative que dans le roman *Don Juan* de Pierre-Jean Rémy. On y assiste, en effet, à une véritable multiplication des figures de doubles, puisque le romancier s’est plu, tout au long de l’itinéraire de son héros, à répartir autant de personnages de libertins. Ces derniers se réclament d’une ressemblance avec Don Juan, veulent gagner son attention, sa sympathie, voire même son admiration, et se lancent, à cet escient, dans le récit de leur existence.

Le petit seigneur des Druyes, cousin français éloigné du héros est, en cela, tout à fait caractéristique. Le gentilhomme se place toute suite dans une posture d’infériorité et

¹ Ibid., p.152

² Ibid., p.160

³ Ibid., p.163

⁴ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, p.28

d'admiration envers le grand seigneur espagnol et il souligne, d'emblée, la différence entre la pratique de Don Juan et la sienne :

« Votre réputation est parvenue jusqu'à moi, mais je n'aurais jamais osé rêver de pouvoir vous faire visiter mes terres ! Je ne suis, en somme, qu'un modeste éleveur alors que vous êtes vous-même un chasseur de grande race. »¹

On voit bien ici l'expression de la modestie du gentilhomme français, à l'égard du héros. La métaphore filée de la chasse, opposée à l'élevage, déclenche la curiosité puisqu'on comprend plus ou moins l'assimilation de Don Juan à un « chasseur de grande race » mais la comparaison du seigneur de Druyes à un « modeste éleveur » reste plus obscure. C'est d'ailleurs la réaction de Pédrille : « Un modeste éleveur ? Qu'est-ce qu'il a voulu dire par là ? » Cette idée d'élevage est associée, chez le petit seigneur, à une apologie de l'état de nature, conception philosophique lancée par le mouvement des Lumières et qui se substitue à la foi en Dieu. C'est donc sur cet état de nature que le libertin français s'appuie, pour remettre en question toute morale et croyance religieuse. Sa définition du libertinage associe une foi dans la nature, qui remet en cause toute notion d'âme et tout respect de Dieu, avec un goût prononcé de la débauche et du plaisir, ce qui le conduit à s'autoriser à détourner la nature, pour satisfaire ses désirs :

« Cette nature dont je fais si fortement l'apologie, vous me ferez la grâce de penser que c'est là un état qui ne peut que répondre à mes plaisirs, car ce serait une bien méchante nature qu'une nature qui s'égarerait en d'autres nécessités. Or, je vous ai dit, je crois- ou sinon je vous ai laissé entendre- que la nature est par essence bonne et que ce sont les hommes qui la pervertissent. Hommes et garçons, hormis quelques eunuques ou des vieillards impotents, sont donc bannis de mes domaines. »²

On a ici un détournement de la philosophie des Lumières puisque l'homme, accusé de se trouver aux origines de la perversion de la nature, est, normalement, compris dans le sens d'être humain en général, et non d'homme, par opposition aux femmes. D'ailleurs n'est-il pas hypocrite de dénoncer la perversion de la nature, alors qu'on exclut l'un des deux sexes et qu'on encourage la multiplication des eunuques, exemple parfait de la mutilation que l'on peut faire subir à la nature ? Il n'y a donc aucune raison pour que le petit seigneur de Druyes ne s'autorise à élever des fillettes dans l'ignorance complète du monde et des hommes, à la seule fin de pouvoir, plus tard, satisfaire son plaisir. Or, on va rapidement mesurer l'écart qui sépare ces jeunes filles, élevées dans un Eden artificiel, de celles susceptibles d'éveiller le désir d'un vrai séducteur, tel que Don Juan :

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.159

² Ibid., p.159

« Et dans cet Eden, en fin de compte si somptueusement artificieux, s'agitaient d'étranges petits animaux blancs aux longues chevelures blondes. (...) La petite fille qui avait mangé le fruit lancé par Druyes était demeurée assise au pied du chemin de ronde : elle levait les yeux vers la fenêtre et Don Juan vit que son regard était vide.

- Oui, remarqua Druyes : un regard sans âme. L'âme aussi est une invention des prêtres et de la civilisation. Je fais grâce à ces enfants de la leur laisser ignorer. »¹

En supprimant l'âme, le prétendu philosophe enlève aussi toute individualité aux femmes : il n'y a aucune joie à les conquérir puisqu'elles n'ont, pour ainsi dire, aucun libre arbitre, aucune personnalité et qu'elles sont conditionnées, depuis la naissance, pour assouvir les besoins des hommes. Il ramène donc le plaisir sexuel au stade des fonctions primaires de l'individu, en le dénuant de toute autre dimension que celle de la satisfaction d'un besoin physique :

« Il est dans la nature même de ces filles, élevées loin des hommes et de leur commerce, d'appeler le plaisir. Philanthrope tel que vous me connaissez, je serais un bien méchant homme, si je ne leur donnais pas ce plaisir ! Ainsi m'avez-vous vu, plusieurs fois dans l'après-midi, m'éloigner de vous : c'était précisément pour visiter quelques-unes de ces petites créatures que la chaleur des sens tourmentait trop ardemment. »²

On a une véritable animalisation de la femme, qui rend d'autant plus déplacé le ton satisfait du seigneur de Druyes, qui se vante d'être philanthrope.

Ce détournement de la nature, dont le gentilhomme campagnard est si fier, va faire prendre conscience à Don Juan de vérités que lui-même ignorait : le respect qu'il voue, au bout du compte, aux femmes dont il tire son plaisir. On peut le voir à travers cette réponse de Don Juan, à l'interrogation satisfaite de son hôte :

« Eh bien, cousin ? Je crois savoir que vous aimez les femmes presque autant que je les aime : avez-vous apprécié les qualités de mon petit élevage ?

Le petit seigneur était de fort bonne humeur. (...)

- J'aime les femmes, oui, répondit Don Juan, mais non, je le crains, de la façon dont vous-même dites les aimer.

Et, s'asseyant en face de son hôte, Don Juan se surprit lui-même par le discours qu'il lui tint, d'où il ressortait que le prétendu amour du jouisseur de Druyes n'était que mépris, et que ce mépris pour celles dont Don Juan avait fait l'unique objet de sa quête soulevait en lui un sentiment de dégoût. »³

On voit bien, dans cette phrase, que la rencontre d'un autre libertin est un révélateur chez Don Juan et qu'elle lui permet de prendre conscience de choses qu'il ne parvient pas, autrement, à se formuler nettement. Il va refuser de voir uniquement dans les femmes, comme le propose le seigneur de Druyes, « des chairs toujours ouvertes à vos plaisirs, des seins, des cuisses, des

¹ Ibid., p.161-162

² Ibid., p.164

³ Ibid., p.164

ventres et des cheveux »¹ et cela se traduit concrètement par une impossibilité de prendre son plaisir des jeunes femmes élevées à cet usage, que son cousin a la délicatesse de lui envoyer. En rejetant cette représentation de la femme, qui isole seulement des parties du corps propices à dispenser le plaisir, le héros montre une certaine considération pour l'être humain, dans son intégrité et dans son individualité. L'âme l'intéresse tout autant que le corps car sa conquête implique une reddition totale de la partenaire, sans laquelle nulle jouissance n'est possible à ses yeux. Don Juan refuse donc, avec la même violence, le blasphème exacerbé du moine qui pousse le défi trop loin, que la négation de l'âme et la recherche d'une jouissance physique, produite sur demande, grâce à des femmes élevées dans ce but. Le libertinage de Don Juan semble donc admettre des limites et se situer dans un équilibre entre, d'un côté, le défi et la transgression d'une morale et d'une religion et, de l'autre, une certaine forme de respect. C'est ce respect que véhicule, notamment, l'image de la quête, qui ajoute au libertinage une dimension existentielle, pour Don Juan. Cela explique sa réaction viscérale à l'égard d'un autre de ses doubles : le moine blasphémateur. Mais il est évident que la possession physique, en tant que telle, n'est plus du tout ce qui préoccupe Don Juan, comme le prouve son mépris et son dégoût pour des personnages tels que Sir John de Bancroft ou le seigneur de Druyes.

C'est donc bien plutôt une quête que poursuit le séducteur, comme on a pu le voir dans la citation précédente. Cette quête le pousse à se rappeler sans cesse les autres femmes qu'il a connues, alors même qu'il est dans les bras d'une nouvelle, comme s'il cherchait une explication, une vérité cachée, mais c'est aussi cela qui l'empêche de jouir réellement du moment même de la possession physique. On est donc bien loin de la jouissance primaire des de ceux qui se revendiquent comme ses imitateurs.

L'exemple de l'épisode du château de Druyes illustre bien la façon dont le roman se construit avec une série de récits enchâssés, plus ou moins longs, mettant en scène chacun des personnages de doubles. On voit bien alors en quoi le genre romanesque, en lui-même, est propice à l'émergence et au développement de ce motif. Sa souplesse lui permet de se ramifier en autant de récits secondaires que le romancier souhaite y introduire et peut, contrairement au théâtre, briser la continuité temporelle et jouer avec la chronologie et le rythme du récit. Mais, par ailleurs, le récit enchâssé est également, selon Véronique Gély, porteur d'une certaine théâtralité et, pour cette raison, propice au récit mythique. Elle

¹ Ibid., p.164

remarque, en effet, que ce dernier, contrairement à la narration cadre, se fait, tout comme le texte théâtral, sans médiation :

« Au fond, encadrer le récit, le confier à un locuteur, c'est imiter, dans le récit, le théâtre. C'est théâtraliser le récit. Or, le récit d'un mythe ou d'un conte se prête mieux que tout autre à cette théâtralisation, parce qu'il porte aussi en lui, en puissance ou en acte, l'image. »¹

Cependant, à chaque fois qu'un de ces personnages de double prend la parole, il s'agit d'une pause dans l'intrigue principale, mais non dans l'évolution du héros, puisque chaque figure mise sur sa route lui renvoie une image plus ou moins fidèle de lui-même. Elle l'aide ainsi dans sa quête et dans l'exploration du sens de sa vie, double questionnement, qui le hante, depuis la nuit du viol d'Anna, comme le souligne le recours très fréquent à l'introspection et aux analepses. Ces dernières ponctuent, tel un leitmotiv, chaque aventure du héros au sein de ce roman. Don Juan apparaît désormais comme un personnage, qui est sans cesse assailli de questions sur lui-même, et sur le sens de son existence :

« Elle avait sept ans, huit ans, il en avait treize : c'était bien avant la petite Rosine des cuisines et avant la maréchale ; avant qu'il se posât vraiment les questions qui, lentement d'abord puis brutalement, depuis le soir du viol d'Anna de F., le dévoraient. »²

On peut classer ces rencontres du héros avec ses doubles en deux catégories : celles qui fonctionnent comme des contre modèles pour Don Juan (la rencontre avec le seigneur de Druyes, que nous venons d'analyser, fait partie de cette première catégorie) et celles qui lui permettent de franchir une nouvelle étape dans la découverte de lui-même. Les premières peuvent aller jusqu'à déclencher des réactions de répulsion, plus ou moins violentes, selon les cas, tandis que les secondes contribuent à apporter des réponses aux différentes questions existentielles que se pose Don Juan.

Parmi ces rencontres répulsives, qui fonctionnent comme de violents repoussoirs pour le héros, nous avons, tout d'abord, le récit de Sir John de Bancroft, qui recueille Don Juan évanoui, sur la route³. Celui-ci débute de façon tout à fait classique :

« Je suis né voilà soixante-six ans dans une maison noble des environs de Windsor, mais j'ai très vite préféré l'auberge de la Jarretière, toute proche de la demeure familiale, aux salons de musique et aux bibliothèques où des jean-foutre qui n'en savaient guère plus que moi prétendaient me communiquer leur inculture : ils étaient vieux et laids ; à la Jarretière, on trouvait déjà des Jeannetons... »⁴

¹ Véronique Gély, « Théâtralité du mythe ? », in in *Théâtralité et genres littéraires*, textes réunis et présentés par Anne Larue, colloque international de l'Université de Reims du centre de recherche sur la lecture littéraire et de la section de littérature générale et comparée, Publications de la Licorne, Poitiers, 1994, p.75

² Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.71

³ Ibid., p.78

⁴ Ibid., p.78

Ce caractère stéréotypé est d'ailleurs mis en évidence par le narrateur, qui utilise le discours narrativisé pour résumer une partie de la vie du gentilhomme anglais, en en soulignant le côté tout à fait prévisible :

« Ce n'était qu'un préambule, mais qui donna bien à Don Juan le ton du discours qui suivit. (...) Ils avaient été élevés aux mêmes écoles : l'alcôve et les petites maisons, et avaient eu les mêmes maîtres : de jeunes maîtresses. »¹

Le libertinage de Sir John de Bancroft correspond à la seule recherche du plaisir sexuel, de la multiplication des conquêtes amoureuses, de la débauche, sans aucun arrière plan religieux ou philosophique. On peut le noter dans le résumé, en une seule phrase, qui nous est fait de sa vie, par le narrateur : « Comme Don Juan, Sir John avait passé sa vie à caracolier, poursuivant la plaisir et poursuivi par des maris jaloux ou des frères outragés. »² Le libertin anglais ne fait donc qu'une courte apparition, au sein de l'histoire de Don Juan, et la narration ne lui accorde, quasiment, aucun passage au discours direct, façon peut-être de souligner que sa conception du libertinage est trop superficielle. Parfois, seul le début de réplique est retranscrit au discours direct : « Si je vous disais, maintenant, l'histoire maraîchère dans les faubourgs d'Amiens... »³ Mais la phrase est coupée par les pensées du séducteur, qui compare l'existence du Sir à la sienne et en souligne le caractère monotone, répétitif :

« C'est seulement à ce moment que Don Juan se rendit compte que le discours du gros *squire* différait maintenant de celui que lui-même aurait fait de l'histoire de sa vie, le lui aurait-on demandé : Sir John avait vieilli et ne désarçonnait pas, alors que Don Juan lui-même n'avait pas trente ans. Mais pour le reste, comme avant, mieux qu'avant, ce n'était toujours que la même galerie de femmes prises et aussitôt abandonnées pour d'autres qui leur ressemblaient. »⁴

Ce résumé de l'existence du personnage présente une image très stéréotypée du libertinage et s'oppose radicalement à ce qu'on attend d'un héros tel que Don Juan. L'évocation de la différence d'âge entre les deux hommes, par ailleurs, est importante car Sir John peut apparaître comme une projection de Don Juan dans l'avenir, ce qui donne au récit de sa mort, qui va suivre, une valeur d'avertissement pour Don Juan et renforce l'impact qu'elle va avoir sur lui. Cette mort est décrite sous le signe de l'horreur et tend à produire un effet cathartique sur le héros. Cela se traduit par une sorte de fascination chez le séducteur et une catalepsie, ce qui est fréquent, dans le roman de Pierre-Jean Rémy, dans les moments d'émotion intense du héros :

« Pedrille, un valet s'avancèrent d'un pas, mais Don Juan les repoussa.

¹ Ibid., p.79

² Ibid., p.79

³ Ibid., p.80

⁴ Ibid., p.80

- Laissez...

Il voulait encore voir, fasciné, magnétisé par le spectacle de ce gros homme mort entre les cuisses ouvertes et souillées d'une putain.

- Laissez..., répéta-t-il.

Mais ce furent Pedrille et le valet qui l'écartèrent car Don Juan, incapable d'un geste, ne bougeait plus : on l'aurait dit frappé d'une manière de catalepsie. »¹

Mais cette première réaction est vite remplacée par un rire libérateur et un sentiment dégoût qui permet au séducteur de se désolidariser définitivement du défunt :

« Alors, Don Juan eut enfin un éclat de rire ;

- Voilà quarante années qu'il aurait dû mourir, murmura-t-il entre ses dents. La vieillesse est obscène et sa mort est bien sale. »²

C'est donc la poursuite du libertinage dans la vieillesse qui repousse surtout le Don Juan de Pierre-Jean Rémy, contrairement à d'autres réécritures contemporaines, où Don Juan, lui-même, est présenté comme vieillissant, libertin impénitent, malgré le passage des années. Un deuxième motif de dégoût vient s'ajouter au premier : le testament de Sir John qui souligne son hypocrisie :

« Le dégoût de Don Juan devant ce mort (...) se trouva encore fortifié lorsque, fouillant dans les papiers de l'Anglais, il découvrait un testament (...) Celui-ci, extrêmement précis, exigeait que son corps fût enterré en terre consacrée, et cela par les soins du prêtre qui l'aurait confessé avant sa mort ou, à défaut d'une mort chrétienne, par un curé auquel un autre que lui aurait fait à sa place le récit de ses péchés et en aurait reçu pour lui l'absolution.

- L'hypocrite..., gronda Don Juan. »³

On a ainsi une première confrontation avec un libertin, qui permet au héros de prendre conscience de la monotonie de son propre libertinage, de se projeter dans une vieillesse qui le dégoûte mais aussi de s'indigner contre certaines pratiques, telles que la conversion en ultime recours, pour se racheter au moment de la mort. Cela souligne les limites que Don Juan ne prétend pas franchir et de préparer son refus définitif du repentir.

La deuxième rencontre de Don Juan avec un autre de ses doubles, défini par la périphrase de « moine aux lèvres minces », soulève des réactions de répulsion et d'horreur encore plus fortes, chez le protagoniste. Cette confrontation est mise en valeur par un travail de préparation, puisque, avant l'échange entre les deux hommes, le moine est déjà évoqué en tant que spectateur muet des offenses et débauches de Don Juan. Il assiste ainsi à la scène de la cathédrale, au cours de laquelle Don Juan contraint une vieille femme horrible et misérable à

¹ Ibid., p.80

² Ibid., p.80

³ Ibid., p.81

entrer, en échange d'une pièce d'or, toutes jupes retroussées, prier la Vierge de la pardonner.¹ Il y apparaît comme un témoin silencieux mais étrangement intéressé : « Il quitta la cathédrale sans remarquer le moine vêtu d'une robe claire qui l'avait épié dans l'ombre tout le temps qu'avait duré la scène, et qui s'attacha aussitôt à ses pas. »² Juste après, lors de l'épisode de l'auberge, dans lequel Don Juan corrompt une jeune fille noble, Valérie de Chaussenègre, en échange de quelques rats bouillis, on a une phrase qui vient faire écho à la précédente : « Dans un coin de la salle, attablé devant une chope de bière de fougère, le moine à la bure claire n'avait rien perdu de la scène, et ses yeux brillaient. »³ Cet effet de répétition déclenche une attente chez le lecteur, ce qui ne fait que mettre en valeur l'entrevue qui va se dérouler, par la suite, entre les deux hommes. Contrairement à Sir John de Bancroft, le moine ne se contente pas d'une forme de libertinage superficielle, entièrement tournée vers la recherche du plaisir. Il recherche, à travers la jouissance, uniquement le blasphème. On a donc ici une deuxième acception de la notion de libertinage, qui inclut davantage la transgression et le blasphème :

« Mais je ne voudrais pas que vous vous mépreniez. Le plaisir n'est pas non plus pour moi dans la séduction qui précède ou dans la possession qui conclut : il est seulement, résolument, aveuglément dans le geste qui prend, dans le viol, le voile qu'on déchire, la vertu qu'on arrache, le blasphème... Oui, le blasphème... »⁴

La réaction du héros, face à cette déclaration, est explicitement comparée à celle ressentie face au gentilhomme anglais : un sentiment de reconnaissance, mêlé d'effroi, d'horreur, face à cette image de soi, soudain renvoyée par un autre :

« La voix du moine blasphémateur était un sifflement dans la tempête, une musique terrible où Don Juan, de mot en mot, de phrase en phrase, se haïssait soudain de trop se reconnaître. Devant Sir John Bancroft, déjà, cette même horreur. »⁵

Le constat que fait le héros de sa ressemblance avec d'autres libertins a donc un effet répulsif sur lui et c'est avec horreur qu'il découvre l'image renvoyée par son propre libertinage. On a, dans un premier temps, l'impression que la conception du moine reflète parfaitement celle de Don Juan, puisque, comme lui, il ne parvient pas à se contenter du plaisir qu'il tire des femmes et cherche autre chose derrière :

« Exploits amoureux ? Vous voulez rire ! (...) La joie, vous comprenez ? La joie de les défier tous et toutes... »

Il se reprit et son doigt désigna un point trop certain dans le ciel.

¹ Nous renvoyons, pour la citation et le commentaire de ce passage, au chapitre 4 de notre étude, où il a été déjà analysé.

² Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.67

³ Ibid., p.68

⁴ Ibid., p.108

⁵ Ibid., p.108

- La joie, surtout, de Le défier, Lui.
- Don Juan voulut tenter de rire :
- Parce que tu crois quand même en quelque chose, moine ?
- Mais l'autre l'arrêta, gravement.
- Je ne veux croire en Lui que pour mieux Lui dire non, petit frère. »¹

Cette idée d'un défi adressé à Dieu est un élément courant dans la définition du libertinage donjuanesque. On a ainsi pu interpréter les séquences dans lesquelles le héros soustrait une femme à la clôture d'un couvent (Elvire, chez Molière, par exemple), comme la preuve d'une volonté de ravir à Dieu une femme qui est sienne et de devenir, ainsi, « l'adultère sacré ». Pourtant l'attitude du héros de Pierre-Jean Rémy est profondément ambiguë puisqu'il semble choqué par les propos du moine et tente de s'y opposer. A-t-il peur du parjure ? Garde-t-il au plus profond de lui une certaine forme de foi ? Il va, en effet, adopter l'attitude d'un censeur, d'un juge réprobateur face au moine libertin, comme le montre l'emploi absolu du verbe « regarder » dans le passage suivant :

- « Que ce parjure au visage soudain de moine-soldat- mais soldat de quelle monstrueuse armée et engagé dans quelle ignoble guerre ?- l'eût appelé frère fit frémir Don Juan.
- Je ne suis pas ton frère, moine, je te regarde... »²

Mais cette posture de juge est faussée par le fait que Don Juan n'arrive absolument pas à rester neutre face au moine et plus la conversation se poursuit, plus la sensation de répulsion devient forte et difficile à maîtriser. On commence ainsi par un sentiment de dégoût, devant des crimes qui lui renvoient trop bien ceux qu'il aurait pu commettre lui-même : « le récit de mille infamies dont Don Juan se rendait compte avec dégoût qu'il aurait pu lui-même les commettre toutes »³, puis le dégoût cède la place à une répulsion plus forte, puisque le héros a l'impression d'avoir atteint les limites de ce qu'il peut supporter : « c'est lorsque le moine blasphémateur parla de Fabio que Don Juan sut qu'il ne pourrait pas en entendre davantage »⁴. Chaque nouvelle phrase du libertin va alors susciter des manifestations physiques de rejet chez le protagoniste, comme, par exemple, une accélération de la respiration :

- « Les yeux du moine étaient fixes, son récit- cru, obscène, précis- devenait haché, une incantation. Mais le souffle de Don Juan aussi devenait plus court. Chaque mot du moine qui racontait le viol lui éclaboussait le visage comme une image insoutenable mais dont il attendait pourtant la chute, fusée vertigineuse de son désir en ce ciel d'orage. »⁵

¹ Ibid., p.108

² Ibid., p.109

³ Ibid., p.109

⁴ Ibid., p.109

⁵ Ibid., p.110

Ici, on a une synchronisation entre la parole, qui se fait hachée chez le moine, ce qui révèle souvent une difficulté à reprendre son souffle, et Don Juan qui a, lui-aussi, le souffle coupé. La comparaison avec une incantation est intéressante car elle marque l'intrusion d'un mot appartenant au lexique de la religion dans un discours entièrement inscrit, au contraire, sous le signe du blasphème. On a peut-être ici l'indice d'une fascination exercée par le moine blasphémateur sur Don Juan, fascination qui s'accompagne d'un sentiment d'horreur et à laquelle le héros veut se soustraire. Les manifestations physiques s'intensifient à mesure que l'on approche du dénouement de la scène : « Les mots bourdonnaient aux oreilles du séducteur pris au piège d'un autre, et quand cet autre parla de sang, un voile rouge traversa son regard. Il dut se pencher par-dessus bord et vomir. »¹ L'expression « pris au piège d'un autre » place Don Juan en position de dépendance envers un autre libertin qui, en poussant à l'extrême sa propre pratique du libertinage, lui renvoie une image insupportable, jusqu'au vertige. C'est ce malaise qui le conduit à tuer, sur une impulsion, le blasphémateur.

Cette scène est donc une étape fondamentale dans l'évolution du héros et dans sa prise de conscience de son attitude de libertin, ainsi que de l'image scandaleuse qu'elle peut renvoyer, et des réactions d'horreur qu'elle peut susciter. Le Don Juan de Pierre-Jean Rémy semble bien admettre des limites dans son libertinage et c'est la rencontre avec ses doubles qui lui permet, peu à peu, de mieux les découvrir et de mieux apprendre à se connaître lui-même. Le fait que ce soient, la plupart du temps, ces personnages de doubles qui viennent systématiquement à lui et non l'inverse, donne l'impression d'une prédestination dans ces rencontres, d'un sens caché, qui échappe à Don Juan et qu'il ne va découvrir qu'au fur et à mesure, en même temps, d'ailleurs, que le lecteur.

Mais cette fascination, exercée par le personnage mythique sur les autres personnages, est aussi révélatrice de la notoriété du héros, un clin d'œil, en quelque sorte, à son prestige littéraire qui lui vaut bon nombre d'imitateurs, plus ou moins fidèles. On peut donc dire, pour reprendre les analyses de Lise Revol, que Don Juan a même tendance à susciter, lui-même, des « vocations de double » :

« C'est que Don Juan, en bon séducteur, ne se contente pas des plaisirs de l'identification, il suscite également le désir mimétique chez ceux qui l'entourent. (...) Ainsi entrent en jeu, au sens propre du terme, une série d'apprentis Don Juan, doubles en herbe du grand séducteur. »²

En effet, certains de ses personnages cherchent véritablement à se placer dans sa filiation, à lui ressembler et à s'attirer son attention et son approbation.

¹ Ibid., p.110

² Lise Revol, article « Double », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.340

A leurs côtés, on compte d'autres figures qui, pour leur part, sont porteuses d'explications, jusqu'alors cachées au héros. Mais ce dernier doit mériter de les découvrir, ce qui explique l'échelonnement de ces rencontres, tout au long du roman : les personnages en question aiguillent le héros, dans sa fuite en avant, et leurs interventions semblent même plus ou moins reliées les unes avec les autres. La première rencontre qui permet de fournir au héros des indices précieux, dans sa quête de sens, est celle avec le bandit Bellegoise. L'épisode commence comme les précédents : aussitôt en présence du héros, le personnage secondaire se met à faire le récit de son existence sans même y être invité et sa confession fait apparaître, par certains aspects, des points de convergence avec la personnalité et la vie de Don Juan, permettant en cela de convoquer le motif du double :

« De la même manière que tous ceux dont le destin baroque et tumultueux avait croisé celui de Don Juan depuis qu'il avait tué le père d'Anna, Jean-Marie Bellegoise, bandit de grands chemins, parla donc à son tour. »¹

Mais, contrairement aux récits précédents, qui suscitent rapidement chez le héros une réaction d'indignation et de rejet, celui du bandit éveille, en Don Juan, un intérêt et une émotion, liés au fait qu'il se sent, d'une certaine manière, proche de lui: « Don Juan avait écouté le récit du bandit avec une attention de plus en plus soutenue »², « Don Juan baissa la tête. Dans la voix de Bellegoise, il y avait des accents qui auraient pu être les siens. »³ Bellegoise est donc le premier double que Don Juan reconnaît comme tel, sans en éprouver trop de répulsion et c'est lui qui le met sur la trace du lien étrange qui l'unit à Anna.

Il est, par ailleurs, intéressant de constater que, parmi ces rencontres, certaines renvoient à des personnages historiques, ayant réellement existé : Mozart, Casanova, le comte de Cagliostro... tandis que d'autres font référence à des personnages fictifs mais peuvent néanmoins renvoyer, plus ou moins explicitement, à des personnages réels, qui entretiennent des liens avec le héros mythique : Biron, par exemple.

Ainsi, Don Juan rencontre, par exemple, le comte de Cagliostro, aventurier italien qui, sans être un double du héros, au sens strict, partage, avec lui, la fortune au jeu et une certaine forme de prestige mythique, ou plutôt, un caractère exceptionnel, comme il le souligne lui-même : « la rencontre de deux personnes aussi hors du commun que vous et moi mérite d'être célébrée. »⁴ Mais, contrairement aux autres rencontres, ici c'est Don Juan qui éprouve le besoin de parler, de se confier : « Don Juan parla d'abord. Il raconta tout : ce qu'il savait et ce

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.145

² Ibid., p.147

³ Ibid., p.149

⁴ Ibid., p.246

qu'il devinait seulement »¹ L'anaphore des verbes introducteurs de paroles dans tout le passage souligne cette logorrhée qui prend soudain le héros et met en évidence la singularité de cette rencontre, par rapport aux précédentes. De même, lorsque Cagliostro prend la parole, il se contente de reprendre ce qu'a dit Don Juan puis de le questionner, pour l'aiguiller, dans la recherche de sens qui doit être la sienne :

« Puis, brutalement, le mage posa une question :

- Ces hommes que vous avez tués en route ou qui sont morts par vous ou devant vous : Druyes et le déserteur, le moine blasphémateur, Sir John, le bandit de la forêt... (...) Ces hommes, donc, qui ont été tués, les avez-vous reconnus ? »²

En récapitulant toutes ces rencontres, Cagliostro met l'accent sur le lien qui unit Don Juan à toutes ces figures de doubles, mais il souligne, en même temps, sa singularité : « chacun savait la raison de la force qui le poussait. Que savez-vous, vous-même, de cette même force qui est en vous ? »³ Ainsi Don Juan se distingue par le fait que, contrairement aux autres, il ne connaît pas les motivations profondes qui le poussent à courir de femme en femme, il n'est qu'au début de sa quête. Aussi méprisables que soient les motifs de ses imitateurs, ils ont la chance de les connaître, alors qu'il lui reste, pour sa part, tout à découvrir. Cagliostro lui donne alors des indices précieux pour poursuivre sa route :

« Il faut d'abord que vous quittiez Paris, répéta Cagliostro. Suivez ces musiques au lieu de vous endormir dans le tout-ennui d'un inconfort bourgeois et crispé qui vous ressemble si mal. Suivez ces musiques et suivez ces femmes : ce sont elles qui vous montreront le bout du chemin. »⁴

La musique est donc une première piste à suivre. Il faut attendre la rencontre avec une autre figure de double pour que cet indice soit précisé et affiné. En effet, à Bade, Don Juan rencontre le chevalier Dandini, qui est, en réalité, un autre aventurier et séducteur célèbre : Jacques Casanova de Seingalt. D'ailleurs, la similitude entre la conversation que le héros noue avec lui et celle qui s'est déroulée avec le comte de Cagliostro est évidente et elle est même soulignée par la narration :

« Alors, Don Juan parla à son tour. De la même manière que son interlocuteur l'avait fait- et comme jadis à cet autre italien fameux qu'il avait aussi rencontré à une table de jeu et qui s'appelait Cagliostro-, il raconta tout : son enfance, bien sûr, et sa jeunesse aventureuse, mais surtout Anna et le Commandeur, les paysans provençaux et le page d'Isabelle. Il parla aussi de ces musiques qui le suivaient à la trace. »⁵

¹ Ibid., p.247

² Ibid., p.248-249

³ Ibid., p.249

⁴ Ibid., p.250

⁵ Ibid., p.328

On peut en déduire que lorsque Don Juan est face à des doubles qui ont, en même temps, un rôle d'initiateur, de guide, c'est lui qui se confie et non plus l'inverse.

La séparation entre les deux types de rencontres est donc très nette : au début, les doubles poursuivent Don Juan pour s'attirer son approbation et ne récoltent que son mépris mais, par la suite, c'est le héros qui cherche à se confier et les figures de doubles deviennent des adjouvants précieux de sa quête, détenteurs de révélations indispensables.

Par ailleurs, l'évocation des musiques attire l'attention de Casanova, tout comme elle avait fait réagir Cagliostro. Mais cette fois-ci, l'indication qu'il fournit à Don Juan est plus précise et va lui permettre de progresser beaucoup plus rapidement dans sa quête :

« Il y a en ce moment à Prague un vieux complice à moi qui s'amuse à raconter une histoire qui ressemble à la vôtre. Allez le voir de ma part : il s'appelle l'abbé Lorenzo Da Ponte. Peut-être que lui, mieux que moi, pourra vous éclairer. »¹

Enfin, tout comme Cagliostro, Casanova compare Don Juan à un autre personnage de la fiction, tout en insistant sur les différences qui les opposent :

« - Biron, qui vous ressemblait comme un frère, a choisi sa réponse : la mort.

- Que ne dites-vous qu'il a trouvé la réponse ?

Casanova sourit :

- Ce serait trop facile. Il a su choisir, et c'est déjà beaucoup. Il vous reste, vous-même, à trouver. »²

Tout comme les personnages cités par Cagliostro, Biron peut être ainsi considéré, par certains aspects, comme un double du héros. Cette interprétation est, du moins, induite par Casanova, lorsqu'il parle d'une ressemblance fraternelle entre les deux hommes. Mais il ne se confond pas, pour autant, avec lui et la quête de Don Juan ne peut donc pas se résoudre de la même façon que la sienne. Chaque personnage de double offre ainsi une variante à exploiter, pour mieux souligner la singularité de la voie que doit, en définitive, suivre le héros mythique. La mort de toutes ces figures secondaires préfigure celle de Don Juan, tout en montrant qu'il n'est pas encore temps pour lui de mourir, car lui n'a pas achevé de trouver les réponses à ses interrogations. Le nom de Biron, s'il renvoie à un personnage fictif, ne peut manquer de convoquer la référence à son homonyme Lord Byron, auteur d'un *Don Juan* poétique et célèbre pour ses amours tumultueuses et son pouvoir de séduction proprement « donjuanesque ». Ce souvenir littéraire fait entrer, dans la narration, un autre type de double du héros : un double littéraire, à travers la présence intertextuelle d'autres versions du mythe. Si pour Lord Byron, il ne s'agit que d'une allusion discrète, la recommandation faite au héros,

¹ Ibid., p.328

² Ibid., p.328

par Casanova, de se rendre à Prague, pour rencontrer Da Ponte, le mène, en revanche, vers une autre confrontation, beaucoup plus déterminante, à un de ces doubles littéraires.

En effet, une rencontre particulièrement intéressante est celle du héros de Pierre-Jean Rémy avec Mozart et, surtout, avec sa propre interprétation du personnage de Don Juan. Celle-ci est construite sur une mise en abyme, puisque Don Juan assiste à la représentation de l'opéra *Don Giovanni*. Or, cette confrontation avec une autre version de son propre mythe, et, qui plus est à travers une œuvre que toute l'intertextualité du roman ne cessait de convoquer depuis le début, délivre, enfin, au héros toutes les réponses qu'il attendait et permet de le conduire à la dernière étape de sa quête et à l'accomplissement de son destin. Tout l'épisode qui se déroule lors de la représentation reprend de façon très nette le motif du dédoublement puisqu'on a un va-et-vient entre les aventures de Don Giovanni sur la scène et ce que vit Don Juan dans la loge. Ainsi, par exemple, au moment du meurtre du Commandeur, les deux plans se mêlent étroitement :

« Puis vint le moment du duel : Don Giovanni, d'un seul coup d'épée, transperça de part en part le père de sa victime. Alors brusquement, il y eut derrière Don Juan ce cri. Le cri qu'il connaissait si bien. Un cri qui était un appel, un cri de désespoir et de haine, oui, mais un cri de passion désespérée et de haine enflammée ; un cri aussi que lui seul entendit, dans cette salle du théâtre national de Prague remplie de nobles Autrichiens, de curieux, de bons bourgeois de Bohême et de dames qu'il aurait pu toutes posséder pour peu qu'elles eussent été belles et jeunes. »¹

Le passage du nom de « Don Giovanni » à celui de « Don Juan » permet de passer de l'opéra à la narration cadre. Mais la mise en abyme agit aussi comme une révélation pour le héros, qui parvient, à travers elle, à décrypter le sens de sa vie :

« Déjà, à Paris et par une sorte de prémonition fulgurante, Don Juan avait entrevu cette symphonie dans tout son vertigineux développement ; l'avant-veille encore, dans le salon de la villa Bertramka et avant que Mozart lui-même ne revînt le copier dans sa chambre d'auberge aux Trois Lions d'or avec forces rasades de punch et le visage de Constance penché au-dessus de lui, il en avait deviné et reçu droit au cœur chacun des motifs un à un inventés sous les doigts du musicien ; mais ce soir-là, c'était le sens même de chaque mouvement de l'orchestre entier qui s'ouvrait devant lui comme un livre qui aurait été celui de sa vie. »²

Le procédé de dédoublement permet ici d'expliquer les alternances au niveau de la chronologie : au début du passage cité, Don Juan anticipe ce que va être l'opéra, il en a une prémonition, avant même que Mozart n'ait pu l'écrire, mais la fin de l'opéra fonctionne, au contraire, comme une prolepse de sa propre fin, désormais toute proche. C'est donc l'opéra qui, ensuite, anticipe sur la narration : « Dès lors, Don Juan fut seul. Seul pour écouter la fin

¹ Ibid., p.366

² Ibid., p.365

de l'opéra, seul pour entendre le récit de sa propre fin. »¹ Mais le dédoublement, dans ce passage, fait surtout ressortir la solitude qui est désormais celle du héros : « Mozart, bouleversé, serrait Constance dans ses bras, et Luigi Bassi, le Don Giovanni, pleurait. Mais Don Juan demeurait seul. »² Le fait de juxtaposer, dans deux phrases, l'acteur qui joue Don Giovanni et Don Juan montre bien que le héros est séparé de son double, isolé par la révélation qui vient de lui être faite par la symphonie. Il est aussi intéressant de noter que, juste après, est convoqué le souvenir de tous les autres doubles qui ont parcouru le roman et ces personnages, tous morts, ne font que rappeler au héros la même vérité : sa solitude définitive et irrémédiable :

« Tous étaient là, et tous, morts atrocement, n'étaient autres que lui-même (...) jusqu'au malheureux Biron dont la bouche tordue semblait vouloir lui crier que jusqu'à la fin maintenant, il serait seul. »³

L'épisode de l'opéra apparaît bien, en définitive, comme crucial, dans le déploiement du motif du double, au sein du roman.

On voit donc la grande richesse et la complexité avec laquelle Pierre-Jean Rémy choisit de traiter le motif du double dans son roman. Ce motif lui permet, à la fois, de situer son œuvre dans une filiation littéraire, notamment celle de Mozart, mais aussi de définir clairement ce que son héros n'est pas, en explorant d'autres possibles narratifs. Il parvient ainsi à éloigner son Don Juan d'un banal personnage de séducteur, simplement intéressé par les conquêtes féminines, affaiblissement du héros mythique auquel on assiste régulièrement dans certains romans du 20^{ème} siècle. Au contraire, il redonne au personnage du mythe toute son ampleur et élargit même sa quête à une dimension métaphysique.

Par ailleurs, le foisonnement de modèles, disséminés tout au long de l'œuvre, ne fait que souligner l'originalité de ce Don Juan en particulier, tout en mettant en valeur la conception du libertinage donjuanesque, proposée, dans ce roman, par l'auteur. La cohabitation entre des doubles historiques célèbres du héros, comme, notamment, Casanova, et des personnages fictifs renforce l'ancrage de la diégèse dans l'Europe du 18^{ème} siècle et permet, à Pierre-Jean Rémy, de confronter son héros à des étapes cruciales de la construction et de l'évolution de son propre mythe. La succession des doubles revêt alors une portée métalittéraire. Mais, si Don Juan apprend de ces doubles historiques, et recherche leurs conseils, ce qui fait d'eux des figures d'initiateurs, nous avons vu, au contraire, que les doubles fictifs sont, quant à eux,

¹ Ibid., p.368

² Ibid., p.368

³ Ibid., p.368

irrésistiblement attirés par lui. On peut voir, dans cette fascination, une mise en abyme de l'emprise exercée par le héros mythique, dans l'imaginaire collectif, et un clin d'œil aux nombreuses reprises littéraires des exploits de Don Juan.

D'ailleurs, une rencontre peut être détachée des autres et être interprétée comme une allusion aux trop nombreuses subversions dont peut faire l'objet le mythe, dans ces innombrables réécritures : celle du héros avec un personnage qui a usurpé son identité et ridiculise son image en proposant une vision réductrice et caricaturale de sa personnalité. Cette rencontre se déroule à Bade, où Don Juan vient d'arriver. Il y apprend que « Don Juan » est déjà sur place et se retrouve à déjeuner avec celui qui lui a volé son nom et son identité :

« A l'heure du déjeuner que tous les buveurs d'eau de l'auberge prenaient à la même place, Don Juan rencontra celui qui se faisait passer pour lui. Tout de suite, sa vue le fit sourire. C'était un jeune homme de vingt-cinq ans tout au plus, vêtu de la manière la plus ridicule qui fût. (...) Ainsi habillé selon une mode qu'il imaginait être la dernière et qu'on ne devait plus porter qu'à Burgos ou à Huelva lorsqu'on croyait imiter les gens de Paris, le faux Don Juan pérorait sans fin, faisant à tous ses compagnons de table un inépuisable exposé de ses bonnes fortunes. Médusé, le séducteur écoutait l'imposteur se vanter de toutes celles qu'une à une le vrai Don Juan avait lui-même eues, comme si sa propre vie était devenue une légende et que d'aucuns déjà s'en attribuaient les exploits ».¹

Le champ lexical du ridicule est très présent dans cette citation, tout comme celui de l'erreur, du leurre (« imaginait être », « croyait imiter »...). On voit ainsi le décalage entre l'image que l'imposteur a de Don Juan, et sur laquelle il calque son attitude, et la façon dont se voit le héros mythique lui-même. La réaction de Don Juan est également intéressante, avec, notamment, l'adjectif « médusé », terme très fort qui souligne la sidération du personnage, qui passe de l'amusement à l'effroi, face à l'audace effrontée de ce double. Enfin, la fin du passage cité montre bien la mise en abyme de la postérité littéraire du mythe de Don Juan. En effet, une des caractéristiques des romans qui reprennent le mythe au 20^{ème} siècle est de placer, au sein même de la narration, des allusions à la légende donjuanesque, alors même qu'elle est en train de se construire sous nos yeux et qu'ils y participent activement par leur œuvre. Mais, l'usurpation de l'identité, associée à l'incompréhension totale de la vraie nature de Don Juan, est, peut-être, aussi une allusion et une attaque déguisée contre les Don Juan affadis et banalisés, qui se multiplient dans certaines réécritures du mythe, au 20^{ème} siècle.

On retrouve cette fascination exercée, par le héros, sur certains personnages masculins, ainsi que son aptitude à susciter des vocations de doubles, chez Jacques de Bourbon Busset et chez Denis Tillinac, à travers certaines figures d'employés et d'amis dévoués du séducteur.

¹ Ibid., p.298

Ces derniers ressentent une véritable frustration de ne pas être, eux-mêmes, Don Juan et ne peuvent s'empêcher de rester dans son sillage, en lui témoignant une admiration plus ou moins teintée de jalousie. Ainsi, dans *Confession de Don Juan* de Jacques de Bourbon-Busset, le personnage de Paul illustre parfaitement cette fascination ambiguë que Don Juan suscite auprès des personnages masculins qui sont dans son sillage : « Paul se croit mon confident parce que nous avons usé des mêmes femmes. En fait, il me servait de débarras. J'ai trop feint l'amitié avec les femmes pour avoir de l'amitié de reste pour un homme. »¹ Ici, Paul se rapproche du héros par les conquêtes féminines mais l'emploi d'expressions péjoratives « nous avons usé des mêmes femmes » et « il me servait de débarras » souligne bien le peu d'importance que Don Juan prête à ce lien avec Paul, qui ne parvient à être, tout au plus, qu'un pâle suiveur.

En revanche, un autre passage accorde davantage d'importance à cette figure de l'ami d'enfance, appelé, ici, Levraut. La narration demeure ambiguë : Levraut se confond-il avec Paul, et, dans ce cas, le narrateur a-t-il simplement choisi de le désigner non plus par son prénom, mais par son nom de famille ? Ou s'agit-il de deux personnages différents ? La première hypothèse paraît justifiée, car elle met bien en avant la posture constamment changeante de Don Juan, dans ses *Confessions*, ses contradictions, ses réticences à reconnaître certaines choses. Ainsi, Paul serait désigné ainsi lorsqu'il reste l'admirateur inoffensif et l'ami méprisé mais deviendrait « Levraut », avec une prise de distance presque hostile, lorsqu'il prend le pouvoir sur le héros et se révèle capable de l'influencer et de le pousser à faire des choix qu'il regrette par la suite :

« Ce Levraut que j'avais connu au lycée ne m'a guère quitté. Il fut le compagnon de mes premières frasques et des dernières, toujours à mes côtés, toujours feignant de m'admirer, toujours me présentant avec complaisance le miroir de mes prétendus exploits. Ce fut pour étonner Levraut, pour l'entendre se récrier que j'ai fait le malheur de filles qui méritaient mille fois d'être heureuses. (...) Peu à peu le poison s'insinua dans mes veines. Je voulais prouver à Levraut que je n'étais pas, comme il disait, le prisonnier satisfait d'Elvire. Je recommençai à courir. »²

De plus, l'image du miroir introduit bien le motif du double et montre que Levraut manipule, en réalité, Don Juan. Son admiration n'est pas tout à fait sincère, il s'agit plus d'une feinte pour le pousser à faire ce qu'il attend de lui.

Cette image du miroir, tendu avec complaisance au héros, est reprise dans le *Don Juan* de Denis Tillinac, pour décrire les rapports entre le héros et Serge Malaurie :

¹ Jacques de Bourbon Busset, *Confession de Don Juan*, p.17

² Ibid., p.101

« Il s'occupe de mes affaires- l'argent, l'amour- et me tient compagnie dans les moments de solitude qui ne sont pas rares, avec la vie que je mène. Serge est mon miroir, mon Sancho, mon Leporello, mon Sganarelle, mon Planchet, l'ombre de rationalité sur ma ligne de fuite. Il m'aime et il me hait ; je le subjugue. »¹

Le héros a donc besoin de personnages masculins en face de lui, dans lesquels il puisse se refléter et qui lui renvoient une image plus ou moins fidèle de lui-même. Mais si l'admiration semble plus sincère chez Serge que chez Levraut, comme le montre l'emploi du verbe très fort « subjuguer », l'ambiguïté des sentiments est une constante entre ces différents personnages, comme le montre l'oxymore « il m'aime et il me hait »².

Mais, chez Denis Tillinac, plus particulièrement, le motif du double ne se limite pas à la présence de ce type de personnages. En effet, il vient s'enrichir, également, d'un dédoublement à l'intérieur du héros lui-même, permis, notamment, par le choix d'une narration à la première personne du singulier. On peut noter ainsi que lorsque le narrateur, qui est aussi le personnage principal, parle de lui en sa qualité de Don Juan, en employant, notamment, le nom même du héros mythique, il le fait à la troisième personne du singulier, et non plus à la première personne. Ce changement d'énonciation semble alors introduire une certaine distance critique. Celle-ci peut même se teinter d'une nuance d'ironie, comme si le héros se distanciat de l'image de Don Juan, que les autres s'acharnent à lui associer, et se moquait de ce trait de sa personnalité : « Aude au début du repas m'avait manifesté la même froideur glaciale qu'à l'accoutumée. Don Juan n'était pas un beau-frère selon ses vœux. »³

Mais en dehors de la dimension réflexive et ironique, ce procédé présente aussi l'intérêt de produire un véritable effet de dédoublement du héros narrateur. On a ainsi l'impression que le personnage se voit de l'extérieur, qu'il adopte un recul qui le rend, pratiquement, extérieur à lui-même. Ce procédé de dédoublement est particulièrement marquant à la fin du roman :

« Mais Don Juan ne peut pas vieillir, non plus que fléchir, encore moins faillir. Il n'a pas peur de mourir. J'attends Florence. Viendra-t-elle ? J'aimerais mourir au creux de son épaule, juste après. Je ne peux pas mourir avant, ce serait une farce de l'enfer, un désaveu tellement injuste que... »⁴

On remarque, dans cet extrait final, une lucidité du héros sur la mort qui approche. On a bien, ici, un effet de dédoublement, souligné par le va-et-vient entre la première et la troisième personne du singulier, comme si cette mort prochaine le rendait presque extérieur à son propre corps et qu'il pouvait la contempler, de façon neutre et objective. Le dédoublement a donc

¹ Denis Tillinac, *Don Juan*, p.36

² Ibid., p.36

³ Ibid., p.27

⁴ Ibid., p.139

bien ici une utilité narrative car, sans cela, comment la mort du héros pourrait-elle être évoquée, tout en conservant le cadre de la narration à la première personne ?

On peut dire, en somme, que le dédoublement au niveau du langage, en introduisant l'ironie au sein même de la narration, montre bien qu'au 20^{ème} siècle le mythe est entré, définitivement, dans son ère critique.

Mais si le genre romanesque, par la variété des systèmes d'énonciation et des procédés narratifs qu'il offre, accentue ce penchant du mythe pour le langage critique, ce que l'on pourrait appeler même le « double langage », il ne fait, en réalité, que reprendre et enrichir une caractéristique déjà présente dans la parole du héros mythique au théâtre. En effet, Lise Revol présente Don Juan comme celui qui sait manier le langage de façon à « débusquer le mensonge derrière le masque des conventions sociales »¹.

Ainsi, prenant l'exemple du *Dom Juan* de Molière, elle pointe quelques procédés types du langage donjuanesque, tels que l'ironie, ou encore la dénégation, notamment utilisée dans la scène face à Monsieur Dimanche, à la scène 3 de l'acte IV. Cette dernière fonctionne comme un modèle exemplaire de double langage. La démonstration donnée par le maître est imitée, ensuite, par Sganarelle, le valet, avec nettement moins de succès, d'ailleurs, ce qui met en valeur la virtuosité langagière du héros.

Il est, à ce titre, intéressant de relever que Lise Revol insiste particulièrement sur ce déplacement du maniement ironique du langage du maître au valet, c'est-à-dire du héros vers son double : « L'*alter ego* se fait parfois en effet maître dans l'art du double langage »². C'est donc tout l'univers mythique qui semble, par moments, subir la contagion de ce double langage, dénonçant par là même le mensonge et l'illusion qui gouvernent le monde :

« De fait, Don Juan renvoie ses admirateurs à la réalité de leurs illusions, en les intégrant au cercle de ses dupes. Mû par le désir mimétique et source du désir mimétique, il est aussi miroir du mensonge et de l'illusion. »

Ainsi, pour élargir cette analyse à des exemples issus de notre corpus narratif, Marianne, dans le *Don Juan* de Denis Tillinac, fait partie des personnages particulièrement ironiques envers le héros et elle déconstruit, de façon systématique, les attentes du mythe. Elle se plaît, par la même occasion, à démonter tous les stéréotypes liés au personnage de Don Juan. Elle va d'ailleurs contrefaire le rôle du valet, en exagérant la théâtralité et c'est ce jeu de théâtre, instauré entre les deux personnages, qui va les pousser dans les bras l'un de l'autre :

« Elle m'a servi une tasse de café en s'inclinant parodiquement comme une soubrette de comédie.

¹ Lise Revol, article « double », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.341

² Ibid., p.341

- Je suis ton humble servante.
- Tu as oublié le sucre.
- Pardon...

Elle avait envie de s'amuser. Elle marchait les pieds nus, affectant un empressément servile.

- Un seul sucre ?
- Deux.
- Voilà. Le maître est servi. Tu sais qu'à Stanford je signe tous les trucs féministes. (...)
- Marianne, viens m'embrasser.

Je n'aurais pas prononcé ces mots si des restes d'ivresse ne m'avaient embué les neurones. Ou si Marianne avait relancé la conversation. Ou si elle s'était abstenue, l'instant précédent, de s'étirer en écartant les bras, ce qui fit saillir sa poitrine. Je n'étais pas en état de désir impérieux, c'était juste une réplique de théâtre. »¹

Dans cet exemple, Marianne prend donc bien, à la fin, le relais au niveau du double langage, afin de démasquer certaines des conventions théâtrales sur lesquelles repose le mythe, à l'origine. Cependant, une autre œuvre souligne, de façon encore plus frappante, l'utilisation que le genre romanesque peut faire du double langage et de l'expérience de dédoublement, dans l'écriture : le roman de Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*.

La narration se dédouble, tout d'abord, constamment, par le biais de procédés successifs de mise en abyme. On a ainsi une temporalité double : l'Espagne du 17^{ème} siècle et le Paris du 20^{ème} siècle. De plus, le narrateur premier, qui prend en charge le récit cadre à la première personne du singulier, apparaît comme un double de Don Juan, puisque le chapitre 4 correspond à ce qu'il dit avoir écrit sous la dictée du héros mythique en personne. La fin du chapitre 3, en introduisant ce récit, met en place un véritable dédoublement, puisque le narrateur déclare ne pas avoir maîtrisé les propos qui vont suivre et avoir laissé s'exprimer Don Juan par sa plume, sans bien comprendre ce qui lui arrivait exactement :

« Subía tranquilamente, cuando sentí que de nuevo se transformaba mi ser, pero no en el gallo atrevido de unas horas atrás, sino que me inundaban otra vez los recuerdos ajenos, se apretaban en mi memoria al modo como deben apretarse en la del moribundo. Me inundaban y me urgían, me empujaban a describirlos. Jamás se me hubiera ocurrido que pudiera hacerlo, y, sin embargo, lo hice : en el silencio de aquel salón romántico que olía a perfumes en desuso, sentado en la mesa en que quizás un gran poeta, por el que siempre tuve amor y que también andaba por los recuerdos, había escrito. No sé el tiempo que pasó de aquella manera, como *medium* cuya mano conducen desde el ultramundo, ni sé tampoco cuándo dejé de escribir y me acosté. Una mañana, al despertarme Lisette, corrí al escritorio y hallé sobre él, ordenadas, unas docenas de cuartillas de mi mano. (...) Y, después de este preámbulo y de unas líneas más, hablaba de los Tenorios de Sevilla. »²

¹ Denis Tillinac, *Don Juan*, p.127

² « Je montai tranquillement, lorsque je sentis que de nouveau mon être se transformait : je n'étais pas le coq hardi que j'avais été quelques heures auparavant, mais, une fois de plus, les souvenirs d'autrui m'inondaient, se pressaient à ma mémoire exactement comme ils doivent se presser dans celle d'un moribond. Ils m'inondaient et me harcelaient, me poussant à les décrire. Je n'aurais jamais pensé que j'en étais capable, et cependant, je le fis, dans le silence de ce salon romantique qui sentait les parfums surannés, assis à la table sur laquelle peut-être un grand poète, que j'ai toujours aimé et qui faisait aussi partie des souvenirs, avait écrit. Je ne sais combien de temps je passai de la sorte, comme un *medium* dont on conduit la main de l'au-delà, pas plus que je ne sais quand

L'image de la métamorphose rappelle le lien entre présence du double et possession, aliénation du personnage. De plus, on peut noter que le narrateur est complètement passif, face aux souvenirs qui l'envahissent et qui s'imposent à lui. Il devient, véritablement, un double de Don Juan. La perte complète de la notion du temps renforce l'allure fantastique de la scène, en achevant de brouiller tous les repères, tout comme la référence au médium et à l'au-delà.

De plus, le va-et-vient constant entre les différents niveaux de narration, l'alternance, également, entre les différentes époques, ou encore l'insertion d'éléments complètement fantastiques, placés sous le signe du doute, nous permettent de nous demander si le narrateur, et même, au-delà, l'auteur lui-même, ne sont pas, eux aussi, des « abuseurs », qui se plaisent à jouer avec le lecteur. Ils rejoindraient alors à nouveau le héros mythique, sur le plan du double langage et de la tromperie. Cette hésitation perpétuelle, entre différentes hypothèses, pour expliquer les faits narrés et s'assurer de leur réalité ou, au contraire, la remettre en cause, est illustrée, par exemple, lorsque le narrateur, après avoir expérimenté des pouvoirs proprement donjuanesques, accréditant l'hypothèse fantastique selon laquelle il serait, lui-même, devenu un double du héros mythique, remet en question l'interprétation surnaturelle, en faisant émerger une autre explication beaucoup plus rationnelle : celle d'une vaste mystification, d'une comédie, à laquelle prendraient part tous les personnages du roman et qui, en le trompant lui-même, aurait trompé, par la même occasion, le lecteur :

« Fue precisamente esta anormalidad lo que me hizo desconfiar, lo que me hizo temer que todo estaba previsto y calculado. Se me ocurrió, de repente, que Sonja estaba metida en la farsa como una farsante más, que obraba de acuerdo con Don Juan, o, al menos, con Leporello. Todo se explicaba entonces : no sólo aquel repentino, inverosímil amor con que me estaba mirando, sino los episodios anteriores, las más artificiosas de sus palabras, los hechos más literarios. ¹ »

La référence à la farce est un indice invitant à lire l'ensemble du roman comme une mystification généralisée, tandis que l'allusion aux faits les plus « littéraires » fonctionne comme un clin d'œil de l'auteur au lecteur, l'invitant à ne pas être dupe des artifices et des jeux de l'écriture.

je cessai d'écrire et me couchai. Le matin, lorsque Lisette me réveilla, je me précipitai au bureau et j'y trouvai bien en ordre quelques douzaines de feuillets de ma main. (...) Et, après ce préambule et quelques lignes encore, je parlais des Tenorio de Séville. » Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.165-166, trad. française, p.158-159

¹« C'est précisément cette anomalie qui me fit me méfier, qui me fit craindre que tout fût prévu et calculé. Il me vint soudain à l'esprit que Sonia faisait partie de la comédie, comme une comédienne elle aussi, qu'elle opérait en accord avec Don Juan, ou, au moins, avec Leporello. Tout s'expliquait alors : non seulement l'amour soudain et invraisemblable avec lequel elle me regardait, mais encore les épisodes antérieurs, ses propos les plus artificiels, les faits les plus littéraires. » Ibid., p.163-164, trad. française, p.156-157

Cette thématique de la mystification est d'ailleurs mise en avant par Loïc Marcou :

« La technique narrative adoptée par Torrente Ballester dans son roman (utilisation du récit rétrospectif et des allers-retours dans le temps ; utilisation de la « polyphonie », puisque plusieurs personnages prennent en charge la narration ; inclusion de passages autonomes comme la « narration de Leporello » ou le « Poème d'Adam et Eve ») constitue la grande originalité de cette œuvre complètement atypique et permet ainsi, en mystifiant et en « abusant » le lecteur, de renouveler profondément l'approche du personnage de Don Juan. »¹

La citation mentionne la narration de Leporello. Or, celle-ci illustre bien ce que nous disions plus haut, au sujet de la contamination du langage donjuanesque à ses doubles, notamment à son valet. Or, cette caractéristique est poussée à son comble, puisque Leporello semble même, en particulier au début du roman, être le maître en matière de double langage, et non plus l'élève. Ainsi, avant même d'être au service de Don Juan, alors qu'il n'est encore que le « Garbanzo Negro », il se plaît à multiplier les facéties et à jouer avec le langage. Par exemple, pour se venger du Père Welcek, dans le corps duquel il a été emprisonné pendant vingt ans, il décide de modifier sa mort et de la transformer en une farce, plus divertissante pour lui :

« Tienes ocasión de lucirte haciéndole morir piadosamente ; dirán que murió hecho un santo, y hasta puede que lo canonicen algún día.
- Voy a lucirme de otra manera.
- ¿ Cómo ?
- Me has dado una idea y voy a aprovecharla. Se refiere, naturalmente, a la muerte de Welcek. »²

Il se rend donc dans une maison close et, dès son entrée, on peut constater son maniement du double langage et son goût pour la facétie :

« Aquella manera de aparecer, aunque nueva para Celestina, si le causaba sorpresa, no le causaba miedo. Se puso en jarras, con el fraile.
- Bueno. ¿Qué se le pierde a Vuestra Paternidad a estas horas en esta casa ? ¿Y a qué viene esta manera de llegar, como una aparición, y no llamando a la puerta, como persona civilizada y cristiana ?
- No soy cristiano ni civilizado. Soy brujo y he venido a esta casa a gozarme en tu mercancía. »³

¹ Loïc Marcou, article « Torrente Ballester », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.931

² « Tu as l'occasion de te faire valoir en le faisant mourir pieusement ; on dira qu'il est mort en odeur de sainteté et il se peut même qu'un jour on le canonise.

- Je vais me faire valoir autrement.

- Comment ?

- Tu m'as donné une idée et je veux la mettre à profit. Il s'agit, naturellement, de la mort de Welcek. » Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.93, trad. française, p.89

³ « Cette façon d'apparaître, quoique nouvelle pour Célestine, si elle la surprenait ne lui faisait nullement peur. Elle se campa, les mains sur les hanches, devant le moine.

- Bon. Que vient donc faire Votre Paternité à pareille heure dans cette maison ? Et qu'est-ce que c'est que cette façon d'arriver, comme une apparition, sans frapper à la porte, comme tout chrétien et toute personne civilisée ?

- Je ne suis ni chrétien ni civilisé. Je suis sorcier et je suis venu dans cette maison pour jouir de ta marchandise. » Ibid., p.95-96, trad. française, p.92

La comparaison avec une apparition fonctionne comme un clin d'œil ironique car, en effet, il s'agit d'une apparition, étant donné que le religieux est déjà mort et qu'il est simplement possédé par le « Garbanzo Negro ». Il en va de même pour la réponse de ce dernier qui atteste n'être « ni chrétien ni civilisé ». Toute la scène se déroule donc comme « una burla », visant à déshonorer le père Welcek et à donner à sa mort des allures d'hérésie, qui figureront, par la suite, dans le rapport de l'Inquisition. Celui qui va devenir, juste après, Leporello se distingue déjà par son goût de la mystification et du scandale. Il se plaît à se montrer irrévérencieux et blasphémateur.

Ainsi, on a davantage l'impression que c'est lui qui va pervertir Don Juan, plutôt que l'inverse, ce qui s'éloigne des autres versions du mythe, où c'est le valet qui est le plus vertueux et qui résiste à la perversion du maître. En effet, juste avant de prendre possession du corps de Leporello, dans le but d'accompagner Don Juan Tenorio, comme l'ordre lui en est donné (« Es entonces cuando debes buscar a Leporello, incorporarte a él, después de expulsar su alma, y entrar al servicio de Don Juan Tenorio »¹), il définit son rôle comme celui du mauvais tentateur : « A nosotros nos ha cabido, en el reparto, el papel de tentadores y de atormentadores. »²

D'ailleurs, que ce soit dans le récit cadre, aussi bien que dans la narration rétrospective, qu'il prend, lui-même, en charge, Leporello apparaît comme un personnage éminemment ironique. Le narrateur insiste d'ailleurs régulièrement, tout au long du récit, sur son attitude moqueuse : « Leporello estaba detrás, con el sombrero puesto, más divertido, más burlón que nunca. »³

Cette ironie, le valet la met en œuvre, également, à l'égard de la narration elle-même, puisqu'il prend un malin plaisir à brouiller les pistes pour le lecteur, comme le souligne Loïc Marcou :

« On remarquera ainsi que c'est toujours le personnage de Leporello qui introduit la confusion dans la trame narrative et qui produit un « effet d'irréalité », ce qui conforte le doute du lecteur sur la réalité ou l'absence de réalité de Don Juan (...) »⁴.

¹ « C'est à ce moment-là que tu dois chercher Leporello, prendre son corps, après avoir expulsé son âme, et entrer au service de Don Juan Tenorio. » Ibid., p.93, trad. française, p.89

² « Il nous est échu en partage, lors de la distribution, le rôle de tentateurs et de tourmenteurs. » Ibid., p.90, trad. française, p.87

³ « Leporello était derrière moi, le chapeau sur la tête, plus amusé, plus moqueur que jamais. » Ibid., p.48, trad. française, p.47

⁴ Loïc Marcou, art. cit., p.932

Enfin, la narration n'est pas la seule à se dédoubler, il arrive aussi au personnage qui la prend en charge de vivre, lui-même, une expérience fantastique de dédoublement. Celle-ci lui permet de sortir hors de son corps, de se contempler de l'extérieur et de poursuivre le récit avec un angle différent, une distance critique tout à fait inédite.

Ainsi, Leporello, dans le récit de sa vie, introduit un passage où son âme de « Garbanzo Negro »¹ surplombe le corps de Leporello et le contemple, l'essaie, avant de l'investir :

« La primera inspección le reanimó. Dormía Leporello con un sueño profundo de joven saludable, y su espíritu flotaba sobre su cuerpo, entretenido en el repaso onírico de una lección moral. Garbanzo entró en el cuerpo y lo recorrió enteramente. Funcionaba a la perfección, y el repaso que hizo de los nervios y músculos, de las vísceras y glándulas endocrinas, del cerebro y esqueleto, no pudo ser más satisfactorio. En vista de lo cual cortó el hilo del espíritu flotante, que allí quedó con su problema moral, y tomó posesión de Leporello. »²

On a bien ici une scène de dédoublement, dans laquelle l'esprit démoniaque vient prendre possession du corps d'un jeune homme innocent qui, au contraire, rêve à des problèmes de morale. Cette interprétation diabolique du personnage, qui n'est peut-être, au bout du compte, qu'une mystification supplémentaire, fait du valet un être double, dont le corps et l'esprit sont dissociés.

Don Juan fait une expérience similaire lors de la fameuse nuit où, à la mort de son père, le Commandeur l'entraîne à vivre une aventure avec une prostituée : Mariana. Dans la nuit, il quitte son enveloppe charnelle pour assister au conseil de famille des Tenorio et choisir sa destinée :

« No sé por cuánto tiempo estuve así, con una pierna balanceándose fuera del balcón. Para los relojes, poco ; para la experiencia de mi alma, casi una eternidad. (...) Un punto así fue el que vivió mi alma mientras mi pierna izquierda se balanceaba ; atraída por el alba, arrebatada por ella, me abandoné, y hubiera recorrido el camino desconocido del éxtasis si, en aquel momento, no me hubiesen llamado. »³

¹ Cette expression peut se traduire par celle de « Brebis Galeuse », comme le propose Eliane Larvaud dans sa traduction.

² « La première impression fut réconfortante. Leporello dormait du sommeil profond d'un garçon en bonne santé, et son esprit flottait sur son corps, occupé à réviser en rêve une leçon de morale. Brebis entra dans le corps et le parcourut entièrement. Il fonctionnait à merveille, et l'examen qu'il fit des nerfs et des muscles, des viscères et des glandes endocrines, du cerveau et du squelette, n'aurait pu être plus satisfaisant. C'est pourquoi il coupa le fil de l'esprit flottant, qui resta là avec son problème moral, et prit possession de Leporello. » Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.101-102, trad. française, p.97

³ « Je ne sais pas combien de temps je restai ainsi, avec une jambe qui se balançait dans le vide. Peu de temps pour les horloges ; pour l'expérience de mon âme, presque une éternité. (...) C'est un point semblable que connut mon âme tandis que ma jambe gauche se balançait ; attirée et bouleversée par l'aube, elle me fit m'abandonner,

La perte de la notion du temps traduit le passage à un autre ordre de réalité, permettant la perte de conscience de soi et la scission entre l'âme et le corps. La scène qui suit, et qui confronte le héros à ses ancêtres, est placée sous le signe de l'onirisme et d'un état second, permettant d'en faire admettre la dimension fantastique. L'évocation du réveil de Don Juan, ainsi que la référence au rêve, achèvent de confirmer cette hypothèse et met fin au dédoublement dont le jeune homme a été victime :

« Encontré mi cuerpo donde lo había dejado : dormido, apoyada la cabeza en la pared, la pierna quieta. Me reintegré a él. Al sentirlo, caliente del sol dorado, temblé de gozo y miedo. Y el recuerdo de lo que acababa de pasar me parecía el recuerdo de un sueño. »¹

Par ailleurs, il peut être intéressant de souligner que ce motif du dédoublement est convoqué à des moments stratégiques, du point de vue de la question religieuse : thèse de la prédestination de Don Juan à se damner, par l'intermédiaire de son valet, diable déguisé en Leporello, et choix délibéré du héros de la voix du libertinage et de l'Enfer, pour ne pas trahir l'honneur des Tenorio. Or, le dédoublement des personnages, dans ces moments précis du récit, introduit une théâtralisation et une dimension fantastique qui les placent d'emblée sous le signe du doute et de la distance critique. Ce détour permet de laisser en suspens plusieurs interprétations, de les suggérer, en laissant le lecteur libre de choisir laquelle valider.

Ainsi, le motif du rêve est repris dans une conversation entre Don Juan et Leporello. Don Juan s'y interroge sur la vérité et le sens profond de l'expérience de dédoublement vécue pendant son sommeil mais la réponse du valet ne fait que renforcer l'énigme, en proposant deux interprétations du rêve : l'une divine et l'autre diabolique. La référence au diable, alors que l'on sait que Leporello lui-même est au côté du héros pour l'aider à se damner, vient semer encore davantage le trouble, quant à la liberté dont croit disposer Don Juan, en décidant de choisir la voie de l'honneur, contre la voie de Dieu :

« - Es curioso lo que ha pasado- le dije-. ¿Has oído decir alguna vez que un hombre puede encontrar en un sueño la verdad de su vida ?
- Los sueños, mi amo, han tenido siempre excelente reputación, aunque un poco misteriosa. Todavía no se sabe si proceden de Dios o del diablo. »²

et j'aurais parcouru le chemin inconnu de l'extase si, à ce moment précis, on ne m'avait appelé. » Ibid., p.188, trad. française, p.180-181

¹ « Je retrouvai mon corps là où je l'avais laissé : endormi, la tête appuyée sur le mur, la jambe immobile. J'en repris possession. En le sentant, tout chaud sous le soleil doré, je tremblai de joie et de crainte. Et le souvenir de ce que je venais de vivre me semblait le souvenir d'un songe. » Ibid., p.203, trad. française, p.194

² « - Il est arrivé quelque chose de curieux, lui dis-je. As-tu parfois entendu dire qu'un homme puisse trouver dans un songe la vérité de sa vie ?

- Les songes, mon maître, ont toujours eu une excellente réputation, encore qu'un peu mystérieuse. On ne sait pas encore s'ils viennent de Dieu ou du diable. » Ibid., p.204, trad. française, p.195

Or, la question du libertinage et du rapport au divin étant un des points cruciaux du mythe, il n'est pas anodin, de la part de l'auteur, de la soumettre à l'hésitation et de la laisser en suspens.

Ainsi, en plus de favoriser l'introspection et l'autoanalyse, le dédoublement est aussi une forme de double langage, permettant de se jouer du lecteur.

Le motif du double comme moyen d'introspection nous mène vers un dernier aspect tout à fait caractéristique des Don Juan du 20^{ème} siècle et, en particulier, des Don Juan romanesques : l'intériorisation complète du double. Lise Revol postule, en effet, que la multiplication des doubles pourrait être une façon, pour le héros, de projeter, à l'extérieur de lui-même, les différentes facettes de sa personnalité, déjà clivée à l'intérieur :

« Au-delà du systématisme patent de la structure, c'est la conception du double comme projection d'une division interne qui paraît essentielle. On peut dès lors s'attacher à retrouver en Don Juan les traces de ces doubles, vestige de l'autre au sein de lui-même. Le séducteur présente en effet des caractéristiques féminines, l'impie est marqué par la figure du châtiment. »¹

Don Juan aurait donc, par excellence, une personnalité double puisqu'il correspond à la définition même de l'imposteur :

« Une personne est dite « double » lorsqu'elle propose deux aspects dont un seul est révélé. La figure de Don Juan, incarnation de l'imposteur, répond par nature à cette définition. (...) Cette problématique s'inscrit dans un mouvement de l'extériorité du double mimétique vers l'intériorité du dédoublement, mouvement qui correspond, dans son ensemble, à l'évolution du mythe des origines au 20^{ème} siècle. »

Cette intériorisation du double débouche sur une union, au sein même de la personnalité du séducteur, d'aspects contraires. Cela permet d'envisager, de façon nouvelle, la quête donjuanesque d'un idéal féminin : celle-ci pourrait se traduire par « la résolution des contradictions dans une unité idéale ». Ainsi, la recherche de la femme parfaite se résoudrait dans l'intégration d'une part féminine à la personnalité du héros, convoquant la figure de l'androgyné :

« Le mythe de l'androgyné offre au dédoublement donjuanesque la tentation d'une intégration parfaite de l'autre au même. Il s'agit de former un être idéal par la recreation de l'unité originelle de l'homme et de la femme. »²

On retrouve des traces de ce mythe de l'androgyné dans certaines des réécritures de notre corpus. Par exemple, le roman *La vie voluptueuse de Don Juan* de Roger Fairelle se plaît à

¹ Lise Revol, article « double », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.344

² Ibid., p.346

insister, à de nombreuses reprises, sur la beauté toute féminine du héros. D'ailleurs, la fuite du héros, qui lui permet d'échapper à sa condamnation à mort, se fait sous un déguisement de femme et il ya toute une insistance de la narration sur la séduction qu'exerce Don Juan, même sous des traits féminins. Sa beauté apparaît donc comme complètement androgyne et amène à prendre en compte une éventuelle part de féminité, dans la personnalité du personnage. Ainsi, Casilda, sa geôlière, lorsqu'elle l'aide à s'évader et lui suggère de revêtir des habits de femme, souligne l'ambiguïté sexuelle qui plane sur la beauté du héros : « Si tu étais femme, lui dit-elle, tu serais aussi la plus belle ! »¹ Don Juan se rend d'ailleurs très vite compte qu'il peut aisément se faire passer pour une femme et, qui plus est, une femme séduisante, qui attire le regard des autres hommes :

« Bientôt, il comprit qu'il n'avait rien à craindre. Casilda avait eu raison. C'était assurément sous les aspects d'une fille du peuple, vêtue d'une petite robe toute simple et d'une mantille rouge, qu'il risquait le moins d'être reconnu. Le seul ennui était que les hommes le regardaient avec insistance. »²

L'inversion, qui consiste à faire de Don Juan, le prédateur, la proie des hommes et de leurs avances, contribue à renforcer cette idée d'une beauté ambivalente du personnage.

Cette féminité du héros peut aussi être une explication à son incroyable pouvoir de séduction : sa délicatesse est d'ailleurs très tôt remarquée et goûtée par une femme d'expérience, la Marquise de Las Torrillas. Le portrait que fait la noble dame du héros, lorsqu'elle le voit pour la première fois et décide de l'engager comme page, fait ressortir, par les qualificatifs employés, le côté androgyne de sa beauté : « - Regardez moi la petite merveille. Quels yeux ! Quelle bouche ! Quel port de tête ! Quel corps gracieux ! Quel maintien ! Et de la fierté dans le regard à en revendre. »³ On peut noter que les termes employés sont des termes davantage mis en avant pour décrire la beauté féminine, plutôt que la beauté masculine. De même, la marquise demande à Juan de remplacer sa femme de chambre et de la déshabiller. C'est pour elle l'occasion d'apprécier sa délicatesse et la douceur de ses mains, attributs, une fois encore, plutôt féminins :

« Fais attention, je suis chatouilleuse au suprême degré. Ah ! Que tu as les mains douces ! Elle dut l'aider dans l'opération difficile qui consistait à délayer son corset. Pourtant, elle ne cessait de le complimenter.
- On dirait, mon mignon, que tu as fait cela toute ta vie. »⁴

¹ Roger Faïrelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.360

² Ibid., p.361

³ Ibid., p.76

⁴ Ibid., p.89

Ainsi, Don Juan comprend particulièrement bien les femmes parce qu'il leur ressemble fort par certains côtés. Mais cette ressemblance entre certains aspects de la personnalité du séducteur et la nature féminine est réciproque, dans ce roman, puisque Don Juan rencontre aussi certaines femmes qui se rapprochent fortement de ce qu'il est lui-même. Ces femmes apparaissent alors comme ses doubles et suscitent, de sa part, une affection toute particulière. On peut prendre l'exemple de Marinilla, avec qui il ressent, pour la première fois, une réelle complicité, au point de se plaire en sa compagnie et de souhaiter la revoir plusieurs jours de suite :

« Mais avec Marinilla il s'était passé quelque chose d'absolument nouveau pour lui. Avec Marinilla, il s'était brusquement aperçu que leurs bonnes relations, leur accord assez surprenant, leur harmonie s'étaient fondés, non pas sur l'amour, ni même sur le plaisir qu'ils se donnaient l'un à l'autre et qui était vif, mais sur une espèce de camaraderie paisible, sensuelle et agréable. Alors qu'avec d'autres femmes, dont il avait eu furieusement envie, il avait éprouvé des secousses plus ou moins fortes, mais toujours suivies d'une prompte lassitude et du perpétuel désir de chercher ailleurs, avec elle il s'était aperçu non sans étonnement qu'il voulait la revoir, sans d'ailleurs être autrement troublé. Il y avait entre eux des affinités d'humeur, une sorte de complicité charmante. »¹

Marinilla souligne d'ailleurs, elle-même, la similitude qu'elle voit entre le héros et sa propre personne, se présentant ainsi comme un double féminin de ce dernier :

« Tu sais, si j'avais été un homme, j'aurais fait comme toi, Juanito. Au fond, j'ai le même tempérament que toi. Mais nous, les femmes, nous sommes encore plus engoncées que les hommes dans toutes sortes d'empêchements et de tyrannies. »²

Tout comme Marinilla, la marquise de Las Torrillas, lorsqu'il la revoit à Madrid, une fois devenu un homme et un séducteur accompli, apparaît aussi comme un double féminin du séducteur. Cette ressemblance explique la complicité qui va se tisser entre eux et le plaisir que tous deux mettent, à chaque fois, à leurs retrouvailles : par exemple, Don Juan insiste sur l'audace de la jeune femme, qui est à la hauteur de la sienne :

« - Tu avais bien de l'audace pour un jeune page.
- Pas plus que toi, marquise.
- Pas plus que moi, en effet. »³

Don Juan peut donc trouver un ou plusieurs double(s) féminin(s) et ce sont ces femmes, en particulier, qui suscitent, dans ce roman, l'attachement sincère et le respect du héros. Il est intéressant de noter que si cette ressemblance entre le séducteur et certaines des femmes qu'il rencontre est considérablement développée dans les réécritures romanesques du mythe, elle

¹ Ibid., p.212

² Ibid., p.210

³ Ibid., p.280

n'en est pas moins présente dès la pièce de Tirso de Molina. En effet, Véronique Gély met en évidence les points communs que l'on peut établir entre Don Juan et la pêcheuse Thisbée.

« En cela, comme pour d'autres raisons, elle est un miroir offert à Don Juan, car comme lui elle est « complètement déracinée : sans père ni mère, sans généalogie » (J.-M. Losada-Goya). Elle est aussi sans frein, sans loi, libre de céder, comme Don Juan, à ses désirs. Comme lui encore, elle vit hors du temps : son appartenance même à l'univers du mythe en est le signe. Thisbé comme Don Juan n'est pas un personnage ; c'est une âme perdue incapable de déchiffrer dans son propre discours, pourtant clairement prophétique, les signes du destin. »¹

Cependant, dans la comedia, cette affinité particulière entre les deux personnages n'infléchit pas le comportement du héros, qui abandonne, sans aucun scrupule, la jeune fille, après l'avoir déflorée. Il n'en reste pas moins que, dès les origines du mythe, semble se dessiner cette présence de doubles féminins de Don Juan.

Le *Don Juan* de Pierre-Jean Rémy est encore plus intéressant, quant à cette présence d'un double féminin aux côtés du séducteur. En effet, toute la quête de Don Juan le conduit à atteindre ce double, pour retrouver l'unité idéale et primordiale. Cette découverte pourrait le conduire à abandonner sa course effrénée aux conquêtes amoureuses mais elle se fait trop tard, alors que le héros ne peut plus échapper à son destin tragique et à la mort. Qui plus est, elle le confronte à l'interdit, puisqu'elle le mène à Anna. Des indices, cependant, permettent, au fil du roman, d'anticiper ce rapprochement entre Anna et le héros, entre la victime et l'offenseur. Ce lien, qui se dessine peu à peu, éclaire les sentiments ambivalents que la jeune fille voue à celui qu'elle poursuit sans relâche de sa vengeance, mélange de haine et de passion, et pousse à voir, petit à petit, dans cette dernière, le double de Don Juan, ou plutôt sa moitié, si ardemment désirée.

Le bandit Bellegeoise, que nous avons mentionné plus haut en tant que double du héros, est un des premiers à mettre en avant cette ressemblance frappante entre les deux personnages. En effet, tout comme il a épargné Don Juan et lui a fait le récit de ses aventures, il n'a laissé la vie sauve qu'à une seule femme : Anna. Il montre, en cela, qu'il les considère tous deux comme des êtres d'exception, dignes de susciter, à la fois, son intérêt et ses confessions et, par la même occasion, de rester en vie, là où tous les autres voyageurs ont trouvé la mort.

Le passage dans lequel il raconte sa rencontre avec la jeune femme à Don Juan multiplie les marques de comparaison et de rapprochement entre les deux captifs :

« Lorsque j'ai tranché la gorge des hommes ligotés qui l'accompagnaient, j'ai cru sentir en elle la même vertu qu'en vous, et qui m'a fait vous épargner : c'était chez elle comme chez vous l'envie

¹ Véronique Gély, article « Thisbée » in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.913

de voir et de savoir. Elle a regardé le sang couler sans détourner les yeux. Alors, je l'ai interrogée. Elle a parlé d'oiseaux qu'enfant elle étranglait pour surprendre elle aussi l'instant où la tête retombe. J'ai dénoué ses liens, et elle s'est assise comme vous au coin du feu, sans un autre regard pour les corps exsangues de ses valets. Nous avons parlé...

Le visage de Don Juan était tendu à l'extrême. Enfant, Marie-Anne tuait si joliment les rossignols...

- Elle était brune, n'est-ce pas ? Aux yeux d'un bleu très pâle ? interrogea-t-il.

- C'était Dona Anna de F. et vous le savez bien, puisqu'elle vous poursuit depuis la place de la Commanderie, à T., en Espagne. »¹

Toute la description d'Anna se fait en comparaison avec l'attitude du héros, pour mieux insister sur les similitudes entre les deux scènes. Mais ce récit éveille, chez Don Juan, un souvenir qui revient fréquemment au cours du roman : celui de Marie-Anne, une petite fille qu'il fréquentait étant enfant et qu'il rattache systématiquement à la façon cruelle qu'elle avait de tuer les rossignols, pour se divertir. Or, la proximité entre les deux prénoms et la révélation de Bellegeoise, qui relate qu'Anna partage ce même souvenir d'enfance nous met, ainsi que le héros, sur la voie d'une possible identité entre Anna et Marie-Anne et, partant de là, laisse sous entendre un lien, remontant à l'enfance, entre Anna et Don Juan. Cette connexion mystérieuse entre les deux personnages va se confirmer tout au long de la narration. Ainsi, par exemple, le narrateur compare le rire de la jeune femme à celui du héros : « Cette fois, Anna éclata de rire : de son rire le plus mauvais, ce rire presque méchant qui était déjà celui de Don Juan. »²

Un dernier point de rapprochement entre Anna et Don Juan est qu'Anna, tout comme Don Juan, se trouve parée d'une figure de double, en la personne de Teresa Saporiti, chanteuse qui interprète, justement, le rôle d'Anna, dans l'opéra de Mozart. Les avances qu'elle fait à Don Juan mettent en avant son désir de se substituer à la jeune femme :

« Avec moi, murmurait pourtant encore la chanteuse, Don Juan de T. parviendra à l'immortalité de l'immortel chef d'œuvre de Mozart, puisque je chante le rôle d'Anna, celle-là même que vous avez possédée et qui vous aime comme une damnée. (...) Je suis Anna, celle que tu aimes sans le savoir, celles que tu désires comme on peut seulement désirer la mort. »³

La cantatrice s'assimile complètement à Anna, elle ne fait aucune différence entre le rôle et la personne réelle. Mais Don Juan souligne, d'emblée, qu'elle n'est qu'un double et que le double ne peut jamais se confondre avec l'original : « Pour ma part, je ne sais si j'aime ou si

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.150

² Ibid., p.290

³ Ibid., p.351

je hais Dona Anna, mais c'est elle et non son double qui me poursuit d'une mortelle passion. »¹

Mais la confirmation de ce qui est sous entendu par le récit et pressenti, de plus en plus vivement, par les deux personnages, à mesure que l'intrigue avance, ne se fait qu'au moment du dénouement, comme si le héros ne pouvait survivre très longtemps à une telle révélation et que son châtement était, justement, de ne découvrir l'unité parfaite avec son double féminin que pour en être aussitôt privée. Le lecteur a la révélation définitive de la parenté entre les deux protagonistes en même temps qu'Anna, alors que Don Juan l'a déjà lue dans le livre de l'abbaye de Saint-Florian, guidé par Frère Narcisse, à la fin du chapitre précédent.² Cela produit un effet d'attente qui met encore en valeur la confrontation finale entre les deux héros :

« Mais Don Juan la regardait et ses yeux étaient remplis de cet amour terrible qui était le seul amour : un frère et une sœur, voilà ce qu'ils étaient et voilà ce qu'il avait appris sur le manuscrit de Saint-Florian. Don Juan le frère d'Anna et Anna la sœur de Don Juan, ou l'amour unique. Et le regard qu'il posait sur elle était illuminé d'une tendresse, d'une gravité, d'une paix intérieure qui n'avaient jamais jusque là habité les traits du séducteur. Jamais non plus son visage n'avait atteint cette absolue beauté : on aurait dit, cette fois, les yeux, le nez, la bouche et le sourire de Frère Narcisse dans la bibliothèque du monastère qui lui avait tout révélé.

- Si, Anna, dit-il doucement. Octave n'est pas ton frère. Une sombre histoire de haine entre nos deux familles, un jumeau mort, un échange d'enfants : comme dans l'un de ces romans qu'on écrit depuis cent ans et qui sont toujours à la mode.

Les yeux d'Anna, qui témoignaient d'abord de la plus totale incrédulいたé, se dessillaient maintenant : pour elle aussi, cet amour sans nom était le seul qui méritât pourtant le nom d'amour. Alors, elle tenta de retenir celui qui était à la fois son frère, son amant et la plus intense, la plus pleine et la plus douloureuse part d'elle-même. »³

On peut noter l'insistance sur le caractère total et unique de cet amour, à la fois fraternel et charnel, aussi bien du point de vue de Don Juan que de celui d'Anna. La coïncidence de leurs deux points de vue permet encore de renforcer leur union parfaite et de les réunir définitivement. Le rapport de réciprocité, mis en valeur dans la phrase « Don Juan le frère d'Anna et Anna la sœur de Don Juan, ou l'amour unique », contribue à appuyer le motif du double. La profondeur du lien entre les deux doubles est également soulignée : Don Juan est vu par Anna comme « la plus intense, la plus pleine et la plus douloureuse part d'elle-même », le rythme ternaire mettant en valeur la puissance de cette intériorisation du rapport entre les deux personnages. Réciproquement, l'acceptation de cet amour absolu avec Anna métamorphose intrinsèquement le héros, aussi bien moralement (« d'une tendresse, d'une

¹ Ibid., p.352

² Ibid., p.380-381

³ Ibid., p.398

gravité, d'une paix intérieure qui n'avaient jamais jusque là illuminé les traits du séducteur ») que physiquement puisque tout son visage s'en trouve modifié et qu'il accède, pour la première fois, à une « absolue beauté ». Il est d'ailleurs significatif que l'évocation de cette extraordinaire beauté convoque une comparaison avec Frère Narcisse, le nom de Narcisse évoquant, à la fois, la beauté mais aussi l'amour de sa propre image, et donc l'amour du même, conduisant à la mort. On peut en déduire que l'amour de Don Juan pour Anna est bien un amour narcissique, puisqu'Anna est le double parfait du héros.

Ainsi, leur union lui permet d'accomplir sa quête d'amour absolue et d'union parfaite mais, en même temps, elle le condamne à la mort, reproduisant, en cela, le destin tragique de Narcisse. Le rapprochement entre Don Juan et Narcisse est d'ailleurs effectué par Guy Vogelweith. Ce dernier s'appuie, pour l'analyser, sur *Le journal du séducteur*, de Sören Kierkegaard, et sur un texte de Georges Bataille : *L'expérience intérieure*. Cependant, certains de ses propos permettent d'éclairer d'un jour intéressant les allusions à Narcisse, présentes également chez Pierre-Jean Rémy, et de mieux comprendre le sens de la comparaison entre les deux héros mythiques. Un premier constat s'impose : la différence radicale qui oppose, en apparence, l'amour donjuanesque et l'amour narcissique. En effet, parlant du héros de Kierkegaard, Johannes, Guy Vogelweith déclare :

« Johannes se trouve à mi-chemin entre Don Juan et Narcisse. Du premier, il a gardé l'habitude de vouloir trouver son plaisir en se croyant obligé de se servir d'un autre que lui. Du second il a pris le pli d'intérioriser son désir pour que l'écho lui renvoie un plaisir redoublé. Il y a écartèlement entre ces deux directions diamétralement opposées (...) »¹

Don Juan serait donc, à première vue, un anti-Narcisse, puisque son désir ne cesse de se tourner vers tous les objets extérieurs à lui qu'il rencontre. Mais cette opposition est source d'échec et d'erreur pour le séducteur, qui ne voit pas que, en réalité, la seule réponse possible à sa quête se trouve en lui-même :

« C'est là justement qu'apparaît la tragique méprise de Don Juan. Ce qu'il veut capter ne peut se trouver qu'en sa profondeur la plus intime, alors qu'il s'acharne à l'arracher à d'autres que lui. (...) Cette seconde d'exaltation où l'autre lui est apparu comme n'étant pas encore personnifié est fatale à Don Juan. Il en garde un goût inoubliable qui l'incite à de perpétuels recommencements. Croyant avoir trouvé ce qu'il aurait dû chercher en lui-même, le voilà décidé à poursuivre son désir dans une direction qui ne lui donnera jamais autre chose que des instantanés d'ivresse. »²

Cette citation explique bien le questionnement du héros de Pierre-Jean Rémy, qui se perd dans des conquêtes répétitives mais pressent l'existence d'une vérité autre, qui pourrait réconcilier

¹ Guy Vogelweith, « Don Juan et Narcisse », in *Obliques, Don Juan, analyse d'un mythe*, vol.2, p.9

² Ibid., p.8

ses contradictions et lui permettre d'assouvir définitivement son désir. Or, en trouvant en Anna l'aboutissement de cette quête, Don Juan accepte, finalement, d'aimer son double, c'est-à-dire, d'une certaine façon, de s'éprendre de lui-même, à l'image de Narcisse. La métaphore du serpent qui se mord la queue, développée par le critique résume bien, au bout du compte, la conception de l'amour donjuanesque, telle que la développe le roman :

« Son comportement est à l'image du serpent qui forme un cercle parfait en se mordant la queue. Lorsque la tige se recourbe sur elle-même pour épouser ses racines, l'énergie du désir circule en circuit fermé, faisant l'économie de l'objet, devenu inutile. Le sujet est alors à lui-même son propre objet. »¹

L'originalité de Pierre-Jean Rémy est donc de renforcer l'union entre Don Juan et Anna, par le rajout d'un lien de fraternité entre eux. Anna est réellement la figure complémentaire du séducteur, la seule qui pourrait résoudre toutes les contradictions qui sont en lui et l'aider à se sauver, reprenant en cela le motif romantique de la femme rédemptrice. Cependant, ce rêve d'un retour à l'union originelle et parfaite avec la femme aimée est rendu impossible et coupable, par ce lien fraternel entre eux. L'amour absolu ne serait donc possible, pour le héros, qu'envers un double parfait de lui-même, ce qui le conduit à une impasse : Don Juan, tel Narcisse ne peut aimer réellement qu'un reflet de lui-même.

Le héros est enfermé, condamné à l'échec et à la répétition. Il est d'ailleurs intéressant de mentionner que la fin du roman montre Fabio aux côtés de Frère Narcisse et que ce dernier souligne le caractère répétitif du mythe, en proposant un autre exemple de jumeaux pouvant subir le même sort tragique que Don Juan et Anna.

« Allons, petit frère ! Fait comme tu es, mignon comme un ange, joli comme une faunesse et cruel comme elle, tu as un bel avenir sur cette terre, s'il t'amuse d'y demeurer encore un peu... Et je connais non loin d'ici, à Linz, une bien vertueuse et bien jolie personne, tout juste âgée de quinze ans, dont le père est un redoutable Commandeur : tu devrais lui rendre visite la nuit prochaine. Peut-être, à ton tour, prendras-tu goût à l'aventure ?

C'est ainsi que sur le minuit, la nuit suivante, un inconnu armé pénétra dans la chambre de la belle et noble Anna von H., la viola en lui faisant verser des larmes de plaisir, puis tua son père sur le pavé mouillé de la place principale.

Dans le livre de l'abbaye de Saint-Florian, celui qui rédigeait la chronique des T. ou des F. avait déjà trouvé à Don Juan un héritier : fils, frère, cousin, simple compagnon, cela importait-il ? »²

Ainsi, le héros mythique est enfermé dans une quête du même au sein de l'autre et le mythe, par la même occasion, se trouve condamné à la répétition, comme le suggère la fin ouverte du roman. La question rhétorique souligne qu'au bout du compte l'identité du héros lui-même n'a que peu d'importance : ce qui importe, en réalité, c'est la persistance du mythe

¹ Ibid., p.13

² Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.410

et l'idée selon laquelle Don Juan n'a pas fini d'avoir des émules, des doubles... Cette ouverture de la fin laisse, en définitive, planer le doute sur la gémellité entre Don Juan et Anna et relègue, finalement, au second plan ce qui semblait être la révélation capitale de cette conclusion du roman. Le dialogue entre Fabio et Frère Narcisse sème le doute dans l'esprit du lecteur et remet en question la réalité du lien entre les deux personnages :

« - Cela aussi, c'est écrit ?

Frère Narcisse eut un petit rire qui était aussi une manière de sifflement. Ses lèvres se plissèrent, mais il ne souriait pas.

- Je ne l'ai pas encore écrit, répondit-il.

Le visage de Fabio pâlit et il désigna de nouveau le livre :

- Tu veux dire que c'est toi qui...

Il n'alla pas plus loin. Cette fois, le jeune moine souriait :

- Moi, toi, le hasard, le diable, Dieu, le destin : je ne sais pas la différence.

La main de Fabio se crispa sur la poignée de son épée.

- Et si Anna n'avait pas été la sœur de Don Juan...

Le même sourire, archangélique, diabolique, du moine.

- Même nous autres, nous pouvons nous tromper. »¹

Ce passage remet en question la certitude de la fraternité entre Don Juan et Anna et fonctionne comme un clin d'œil de l'auteur, une mise en abyme de la liberté dont il dispose pour insérer des variantes au sein du mythe.

On peut, pour conclure sur ces dernières analyses, citer les propos de Lise Revol. Cette dernière insiste bien sur le lien entre ce rêve d'une union parfaite avec un double de lui-même et l'échec du héros mythique :

« De fait les Don Juan du 19^{ème} et du 20^{ème} siècle, considérant le monde comme une simple projection de leurs désirs, semblent menacés de solipsisme. Perversion de l'unité parfaite de l'androgynisme, conséquence du mysticisme donjuanesque, le moi refuse l'autre s'il n'est pas *alter ego*. L'objet du désir n'est qu'un reflet du désir lui-même. (...) L'esthétique du reflet est donc par nature tautologique, elle n'est que la répétition du même sous les traits de la différence.

Enfermé dans une circularité spéculaire de son désir, Don Juan se ferme donc à l'altérité. Refusant l'autre comme source d'altération, sa quête prend la forme d'une recherche de la différence au sein du même. »²

Héros multiple, qui nous échappe sans cesse, aussi bien par sa capacité à manier le double langage que par son inconstance et son instabilité, Don Juan est l'objet, dans les romans contemporains, de procédés permanents de dédoublements, soit qu'il rencontre des personnages qui fonctionnent comme des imitateurs, des alter ego ou, au contraire, des reflets inversés de lui-même, soit qu'il se confronte à la division de sa propre personnalité. Mais cette affinité particulière du mythe de Don Juan et du motif du Double est aussi liée à une autre caractéristique fondamentale du héros. En effet, ce dernier incarne, à tous les niveaux, la

¹ Ibid., p.409

² Lise Revol, article « double », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.347

figure de l'acteur. Or, cette théâtralité semble survivre à la transposition narrative du scénario mythique et il importe, dans un dernier temps, de se demander quelles sont les modalités de cette présence du théâtre, dans les réécritures romanesques du mythe.

B) Réminiscences théâtrales : figures de l'acteur.

Un constat s'impose, lorsqu'on étudie les implications de la transposition du mythe, dans le genre romanesque : la difficulté, et même l'impossibilité, à laisser complètement de côté le théâtre. Véronique Gély souligne l'aspect paradoxal de ce constat, en rappelant que « quand il est question de rapprocher le mythe d'un genre littéraire, on pense beaucoup plus volontiers au récit qu'au théâtre. »¹ Mais elle nuance cette affirmation, par la suite, en revenant à la définition aristotélicienne du *mythos* et en montrant que ce dernier entretient justement d'étroites affinités avec le genre théâtral :

« Le *mythos*, en ce sens, n'est pas un récit, et encore moins un récit rapporté par un narrateur. Il peut prendre la forme d'un récit mais Aristote lui donne un rôle essentiel dans sa définition de la tragédie, du théâtre. Car le théâtre imite sans médiation, en les représentant, les actions dont l'assemblage constitue le *mythos* ; il fait l'économie du narrateur, qui dans le récit s'interpose entre les actes et leur imitation. (...)

D'autre part, il semble bien que, plus encore qu'un autre type de *mythos*, le mythe s'accommode mieux du théâtre que du récit, précisément parce que le théâtre fait l'économie d'une médiation. »²

Dans le cas de Don Juan, cette importance du genre théâtral est également liée à un facteur contextuel : Don Juan est né sur scène et, pendant une période relativement longue, son évolution est toujours passée par les planches. Qui plus est, Tirso de Molina s'inscrit, avec *Le Burlador de Sevilla*, dans le contexte du 17^{ème} siècle espagnol, puisque sa pièce est créée en 1630. Or, il s'agit d'une période où le genre théâtral connaît un épanouissement particulier et revêt même une dimension philosophique avec le motif du « *Theatrum mundi* » et la représentation du monde comme un éternel théâtre.

Didier Souiller insiste bien sur cette condition particulière de la naissance du mythe et en souligne les origines fondamentalement théâtrales :

« La longue histoire du mythe littéraire de Don Juan ne doit pas occulter une caractéristique durable liée aux origines du personnage : Don Juan est né sur une scène, et les premières manifestations du héros de Tirso de Molina (*El Burlador de Sevilla*, 1630) à la *commedia dell'arte*

¹ Véronique Gély, « Théâtralité du mythe ? », in in *Théâtralité et genres littéraires*, textes réunis et présentés par Anne Larue, colloque international de l'Université de Reims du centre de recherche sur la lecture littéraire et de la section de littérature générale et comparée, Publications de la Licorne, Poitiers, 1994, p.69

² Ibid., p.73-74

en passant par Molière, eurent lieu au théâtre et à un moment d'extraordinaire développement de la littérature dramatique. Telle était alors la fascination de toute l'Europe pour l'art de la scène qu'à la question « qu'est-ce que le monde ? », partout on répondait par l'affirmation : « le monde est un théâtre ». »¹

Mais ce facteur contextuel n'est pas le seul à entrer en compte, pour expliquer la fortune théâtrale du mythe. En effet, il est à compléter par d'autres traits propres, cette fois-ci, à la nature même du héros, nature que l'on pourrait qualifier de fondamentalement théâtrale. Don Juan apparaît comme un personnage en totale adéquation avec le motif du *theatrum mundi*, évoqué dans la citation ci-dessus. Cette pensée vise à démasquer l'illusion et les apparences, sur lesquelles semblent reposer toutes choses, en comparant le monde à un éternel théâtre. Or, Don Juan est, par définition, le héros de l'illusion et du mensonge, chez qui toutes les apparences sont trompeuses et qui cultive l'art du trompe l'œil et du déguisement. Il semble donc correspondre, par excellence, à la figure de l'acteur. Il est d'ailleurs significatif que Jean Rousset, parmi les trois orientations qu'il retient, pour décrire le héros, au sein du système à trois invariants, constitutif du scénario mythique, recourt, pour deux d'entre elles, à la métaphore théâtrale. En effet, aux côtés du « répréhensible face à ses juges », Jean Rousset parle du « comédien » confronté à ses spectateurs et de « l'improvisateur » face à la permanence.

La théâtralité paraît ainsi être une caractéristique intrinsèque du héros. Don Juan allie, tour à tour, les qualités du comédien, qui joue un rôle fixé d'avance, et celui de l'improvisateur, qui sait spontanément utiliser ses qualités d'acteur pour arriver à ses fins, dans toutes les situations qui se présentent à lui, notamment dans celles qui comprennent une entreprise de séduction, mais pas uniquement. Le caractère théâtral du héros est effectivement mis en avant dans toutes sortes de situation de communication et lui permettent de manipuler, non seulement, les femmes qu'il veut séduire mais aussi les autres personnages qui deviennent, à la fois, spectateurs et dupes de la comédie qu'il donne. Jean Rousset insiste d'ailleurs sur cette présence du théâtre au sein du théâtre, en s'intéressant aux spectateurs à l'intérieur de la pièce, qui fonctionnent comme des doubles des spectateurs présents dans la salle et qui assistent à la représentation. Ces derniers sont définis comme tout « personnage destinataire du message émis par le personnage comédien Don Juan. »² On a, par conséquent, deux niveaux de spectateurs, dans la salle et sur scène, et cette structure peut encore se complexifier dans les romans, puisqu'aux lecteurs et aux dupes du héros, dans l'intrigue, viennent s'ajouter aussi les spectateurs fictifs de la pièce fictive, mise en abyme dans la narration. Par exemple, dans le

¹ Didier Souiller, article « théâtralité », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.905

² Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.83

Don Juan de Pierre-Jean Rémy, le héros joue la comédie, à la fois, pour les spectateurs de la troupe mais aussi pour les membres même de cette troupe, qu'il s'applique à tromper. Enfin, il a un troisième public : le lecteur du roman, qui suit ses agissements et est témoin de ses talents d'acteur, grâce à la narration. On est dans un procédé proche de la triple énonciation théâtrale, avec une multiplication des destinataires du jeu donjuanesque :

« La farce se déroula pour la plus grande joie des quatre-vingts spectateurs assis sur les quatre-vingts chaises à deux sols chacune. Il faut dire que Don Juan éprouva une délectation raffinée à jouer les séducteurs, à berner l'un et l'autre pour mieux conquérir sa dulcinée. Chaque réplique insolente qu'il lançait, il la puisait au plus profond de sa mémoire et, s'il raillait jusqu'à Scaramouche, c'était pour mieux encore écraser ses adversaires sous ses saillies. L'arrivée de Zerbinette interrompant sa première tentative fut du dernier grotesque, celle de Pantalon plus encore. Quant à la scène où Scaramouche possède enfin Colombine, il y mit une telle chaleur que la tête de Mina lui tourna »¹

Les partenaires de Don Juan sur scène sont bien des spectateurs impuissants, qui ne parviennent pas à l'empêcher de prendre le contrôle de la pièce et de les duper. Ses talents sont si grands qu'il parvient même à se moquer du personnage qu'il interprète : Scaramouche. Cette capacité à prendre une telle distance critique ne fait que renforcer sa supériorité.

Ces spectateurs multiples mettent à l'épreuve les qualités théâtrales du héros, comme le souligne Jean Rousset : « c'est à l'effet produit sur le spectateur auditeur que l'on va pouvoir juger l'art du comédien »². En effet, tous les personnages ne sont pas dupes de la même façon du jeu donjuanesque et, inversement, dans les réécritures modernes du mythe, nous pourrions voir que tous les Don Juan ne sont pas des acteurs également talentueux et convaincants.

C'est l'exemple du *Dom Juan* de Molière qui est choisi par le critique pour illustrer cette variété des réactions des spectateurs, face au héros mythique :

« A cet égard, la pièce de Molière présente un bon inventaire des réactions d'un spectateur devant l'acteur en représentation : de croire à ne pas croire, il y a tout l'intervalle qui sépare les dupes et les sceptiques, les proies de l'illusion scénique et les clairvoyants qui discernent le visage sous le masque ; et dans l'entre-deux quelques situations intermédiaires ou mixtes. »³

Ainsi, entre les deux paysannes Charlotte et Mathurine (II, 1 et 2), ou encore le négociant Monsieur Dimanche (IV, 3), qui donnent aveuglément dans le jeu du héros et lui accordent d'emblée tout leur crédit, et d'autres personnages beaucoup plus sceptiques, tels que Carlos (V, 3) ou Elvire (I, 3), on trouve également des personnages plus complexes, comme, par exemple, Sganarelle.

Cette ambiguïté du statut de Sganarelle est développée et expliquée par Jean Rousset :

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.274

² Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.85

³ Ibid., p.85-86

« Quant à Sganarelle, il jouit d'un statut mixte, tantôt confident et participant, tantôt victime de la comédie perpétuelle qui se joue sous ses yeux ; il connaît le dessous des cartes et sait bien que son maître simule l'amour avec des conquêtes successives, qu'il lui arrive de mettre en garde : « mon maître est un fourbe... » (II, 4). Mais il suffit que celui-ci invente un rôle inédit pour que le valet tombe dans le panneau et se laisse duper au discours hypocrite, avant d'être détrompé par un aveu qui pourrait être la charte de Don Juan comédien : « Quoi ? Tu prends pour de bon argent ce que je viens de dire, et tu crois que ma bouche était d'accord avec mon cœur ? » (V, 2). »¹

Ainsi, le héros de Molière affiche des talents de comédien certains mais son jeu, répétitif et relativement prévisible, n'est pas d'une efficacité égale face, aux différents personnages qu'il tente de manipuler. Cette caractéristique du jeu donjuanesque ne fait que s'accroître, au 20^{ème} siècle, dans les réécritures romanesques du mythe. Le héros se trouve, de plus en plus, enfermé dans un rôle fixé d'avance et le caractère répétitif de ce dernier est accentué par le fait que, non seulement, les autres personnages, mais, parfois aussi, lui-même, n'arrivent plus à le prendre au sérieux. L'exemple du *Don Juan 40* d'Yves Salgues est une bonne illustration du déclin des qualités du héros, en tant que comédien. Pour séduire Magda Felgiebel, il n'hésite pas à se faire passer pour un homme riche et noble, ce qui devrait lui apporter un certain prestige et de la distinction : « Jean Hippolyte de Brumaire, comte de Mayenne et d'Anjou »² Mais ce jeu n'a pour seul effet que de le ruiner, en le poussant à un train de vie supérieur au sien : il achète les complaisances d'un valet pour se sentir entouré et paie de plus en plus cher pour s'attacher Magda alors qu'elle le considère « - au détriment de ses manières mondaines et de ses gestes racés- comme le dernier des « cochons de payants ». »³ Au bout du compte, la prostituée ne se laisse pas duper et pressent, sous les apparences que lui renvoie le héros, une autre nature, plus inquiétante :

« Ce Brumaire n'est pas un garçon à fréquenter. Je le conserve en tant que fidèle pour les sommes qu'il me laisse et dont je veux ignorer la provenance, mais, il faut que tu saches, aucune complicité d'aucune sorte n'existe entre lui et moi. Tu regarderas bien ses yeux, si vous vous croisez, une de ces nuits, quand il me quitte, furieux de ta présence et des traitements amoureux dont- il s'en doute, il le sait- tu es le seul à profiter. Ce sont les yeux d'un serpent noir des Indes ; ils débordent d'un venin malade ; ils appartiennent à un fou dangereux ; je ne me sens jamais en sécurité avec ce Jean Brumaire, que je l'aie sur moi ou sous mes dents. Anton, mon agneau, il me fait peur ; sous l'amant inspiré dont les caresses me laissent froide, un névropathe se cache, un dément me guette, prêt à surgir. »⁴

Ici, c'est la femme qui manipule le séducteur et non plus l'inverse. Elle n'est, à aucun moment, trompée par le jeu que joue Brumaire et elle le perce rapidement à jour. Au contraire, c'est elle qui joue avec lui.

¹ Ibid., p.90

² Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.318

³ Ibid., p.323

⁴ Ibid., p.326

Si les Don Juan romanesques ne sont pas toujours de bons acteurs, ils perpétuent, cependant, la tradition inaugurée dans les premières versions du mythe, en multipliant les occasions de jouer la comédie, au sens propre comme au sens figuré, et de cultiver l'art du déguisement, de la fausse identité. Le déguisement fait partie de ce que Jean Rousset désigne sous le terme de « jeu muet », par opposition au « rôle parlé », c'est-à-dire au « discours amoureux »¹. Il définit ainsi le héros mythique comme « un comédien de l'amour qui pratique alternativement les deux méthodes de jeu que tout acteur exerce en principe simultanément. »² Cette alternance de jeu muet et de jeu parlé est encore complexifiée, dans les transpositions narratives du mythe : les possibles narratifs se trouvent considérablement multipliés. Par exemple, Don Juan peut jouer la comédie et utiliser un discours amoureux feint, tour à tour, sans être déguisé ou sous un costume d'emprunt. Inversement, il peut rester lui-même tout en étant déguisé, usurper l'identité d'un de ses rivaux ou, au contraire, changer d'identité pour échapper à sa vraie nature et pouvoir réellement vivre comme un autre. Toutes ces possibilités viennent compliquer les données de l'intrigue et montrent bien l'extrême richesse et la flexibilité du genre romanesque.

Le roman de Pierre-Jean Rémy offre un éventail de toutes ces possibilités. Ainsi, Don Juan joue la comédie de l'amour, en feignant des sentiments qu'il ne ressent pas, par exemple avec Brunette :

« Bien sûr que je t'aime bien, ma jolie ! Et je t'aimerai jusqu'à mon dernier souffle.

Rassurée, la petite fille s'était blottie contre lui derrière le rideau des draps tendus, mais Don Juan ne regardait plus maintenant que Blandine et Bérengère. »³

Le « jeu parlé » est bien présent, en permanence, à chaque conquête du héros, mais le « jeu muet », c'est-à-dire le recours au déguisement, est également très employé. Par exemple, lors de l'épisode de Tancy, Don Juan revêt le costume de paysan et se fond complètement dans le rôle, à tel point que même son valet Pédrille est dupe de son changement : « Je ne vous reconnais pas, mon maître ! On dirait que le mal d'amour vous a saisi comme la vérole ! »⁴ Cependant, Don Juan ne tarde pas à montrer à ce dernier qu'il ne faut pas se laisser prendre aux apparences et que, derrière le déguisement, il ne fait que jouer un rôle et reste fondamentalement le même :

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.82

² Ibid., p.82

³ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.32

⁴ Ibid., p.179

« Attends un peu, mon bon Pédrille, pensa-t-il presque à haute voix comme le valet et sa conquête jouaient à ne pas s'attraper entre grange et poulailler. Attends un peu, mon drôle ! Tu as voulu t'amuser au maître hier soir avec moi : je saurai bien te montrer qui est le valet ! »¹

C'est ainsi qu'il va prendre les apparences de son rival, en l'occurrence son valet, pour lui voler le bonheur que, pour une fois, il a trouvé. Il est, en cela, conforme à la tradition mythique qui, depuis Tirso de Molina, le présente comme un usurpateur qui s'empare de l'identité de ses rivaux, pour mieux les doubler. C'est, d'ailleurs, exactement cette stratégie qui est utilisée :

« Vêtu en Pédrille, Don Juan se glissa hors de la maison des Gueneau. Il n'alla pas loin : Margot des Mominières habitait à deux pas de là chez une mère sourde et veuve qui ne l'entendit pas ouvrir sa fenêtre à celui qu'elle croyait être son galant. Avec une belle fureur, il la posséda et la pauvre fille n'y aurait vu que du feu s'il n'avait, l'étreinte achevée, éprouvé le plaisir plus subtil de se révéler à elle et de lui arracher un ruban que Pedrille lui avait donné. »²

Dans cet épisode, le déguisement ne change pas, en définitive, la nature profonde du héros, qui reste le même et utilise ses stratégies habituelles pour arriver à ses fins.

Au contraire, un autre costume va marquer un changement plus profond de comportement : celui du Chevalier de Saint Alban. En effet, le costume de Chevalier de Malte, qu'il porte à Paris, va l'influencer dans une direction pour le moins inhabituelle et le pousser à renoncer temporairement au vice. Il explique les raisons de cette transformation à son valet :

« Mais je te répondrai qu'en un festin où tout un chacun déguste tout à son saoul les mets les plus fins, l'indigestion menace vite les plus fins gourmets ; ou je te dirai encore qu'il n'est pas de vrai plaisir à pratiquer la vertu dans une assemblée de gens trop honnêtes. Ce que j'ai vu depuis que notre ami Edme nous a fait parcourir la ville m'a causé une manière d'indigestion. La concurrence dans le vice ne me pousse qu'à la vertu : j'ai voulu jouer au chevalier prude et chaste, et soudain il me paraît mille fois plus plaisant de poursuivre ce jeu en cette ville abjecte que de me rouler avec eux tous, moines et grands seigneurs, dans la fange. Bien plus : je crois qu'en me singularisant de la sorte, je demeurerai plus fidèle à mon destin qu'en imitant tous ceux pour qui la turpitude n'est ici, comme le boire et le manger- ou chez d'autres la religion-, qu'une manière de ne pas mourir tout à fait.

- Dois-je en conclure, mon maître, que vous serez désormais vertueux, non par dissimulation, mais par inclination ?

Don Juan baïlla et éteignit sa pipe.

- Tu ne saurais mieux dire, Pedrille. Et maintenant, laisse-moi, car ces chastes discours risqueraient de me sembler insipides si je les devais poursuivre trop longtemps.

Pedrille, qui savait son maître capable des pires crimes, et que son rôle de diacre portait bel et bien à la philosophie, se dit en refermant la porte derrière lui que les chemins du plaisir, comme ceux de la sainteté, étaient parfois les plus détournés.

Resté seul, Don Juan n'eut pas un regard pour la soubrette blonde qui vint lui servir son souper, aucun non plus pour la servante brune qui lui apporta du café, et il ne regarda pas davantage la

¹ Ibid., p.184-185

² Ibid., p.189

chambrière rousse qui vint préparer son lit : toutes trois étaient jeunes et avenantes, mais dix jours passés à Paris avaient étouffé en lui le désir. »¹

Ce passage est intéressant puisqu'il souligne un paradoxe. En effet, le costume choisi par Don Juan est à l'opposé de sa personnalité et de sa façon habituelle d'agir mais il souhaite se comporter en cohérence avec lui. Il ne l'utilise donc pas pour leurrer ses victimes. Le héros choisit volontairement un contre emploi et s'évertue à jouer correctement ce nouveau rôle. Pour une fois, il le fait par choix, par inclination, et en toute honnêteté, comme le souligne la fin de la citation : le séducteur n'est plus sensible aux plaisirs qu'il goûte d'ordinaire et trouve soudain beaucoup plus d'attrait à la vertu qu'à la débauche. On peut en déduire que ce déguisement a un effet positif sur lui, comme le remarque Pedrille. Mais c'est quand même son intérêt que cherche le héros, dans cette nouvelle façon d'appréhender les choses : il veut se distinguer et pense trouver plus de satisfaction personnelle en agissant de la sorte.

On peut donc dire que le déguisement n'est jamais anodin chez Don Juan et qu'il faut toujours en interroger le sens. S'il s'agit d'une des stratégies de séduction les plus employées au théâtre, et ce dès la pièce de Tirso de Molina, où il sert à usurper l'identité d'un rival, pour assouvir sa soif de conquêtes, il est aussi parfois une nécessité pour échapper aux poursuites et se tirer d'une situation périlleuse. Mais le déguisement prend toute son importance dans les romans où il revêt de nombreuses autres significations et devient une des marques les plus évidentes de la nature fondamentalement théâtrale du héros.

Georges Forestier écrit, au sujet du déguisement :

« Le déguisement est une image symbolique de l'activité théâtrale, il représente la pénétration du théâtre par le théâtre ; à tout le moins, il est un rôle. Il est donc un des principaux vecteurs de ce qu'on appelle aujourd'hui la théâtralité, ce qui achève de le distinguer des procédés ordinaires de la feinte et du quiproquo. (...) Se déguiser, c'est effectivement revêtir un moi d'emprunt et agir comme si l'on était ce moi, c'est-à-dire jouer un rôle. »²

Cette réflexion, menée par Georges Forestier, en introduction à son ouvrage, sur la définition à donner au motif du déguisement est intéressante. En effet, les différents aspects mis en avant se retrouvent, pour la plupart, dans les versions romanesques du mythe de Don Juan et permettent donc de souligner l'importance du déguisement, pour définir la théâtralité du mythe, tout comme celle du héros lui-même. Le critique parle d'un usage du terme « déguisement » qui serait « paradoxalement, à la fois large et étroit ». Il s'attarde sur ces deux usages du terme, avant de s'en distancer :

¹ Ibid., p.205-206

² Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, p.15

« Large en ce qu'on lui fait volontiers désigner les modifications ostensibles de costume aussi bien que les dissimulations de pensée : en somme, le champ du concept s'étend de la mascarade au mensonge ».

Si Georges Forestier rejette cette première acception, car il la trouve « extérieure au champ de la notion du fait qu'elle n'affecte pas l'identité »¹, elle a l'intérêt de s'adapter parfaitement à la psychologie donjuanesque. Elle pointe, en effet, une caractéristique importante du héros mythique : la dissimulation. Don Juan déguise ses pensées autant que son apparence, en multipliant les mensonges. Pour cela, il n'a pas besoin de changer systématiquement de costume. Cette première définition montre bien que le motif du déguisement revêt une place toute particulière au sein du mythe de Don Juan.

Le sens étroit n'est pas non plus jugé satisfaisant :

« La tradition critique distingue soigneusement la modification consciente de l'identité, à laquelle est réservé le terme de déguisement, de la « reconnaissance », qu'on applique à l'ignorance de sa propre identité, comme si elle ne jouait un rôle qu'au dénouement. »²

Là encore, cette définition permet d'éclairer certaines réécritures narratives du mythe, dans lesquelles on trouve de tels éléments de « reconnaissance ». Ainsi, Don Juan n'est plus vraiment toujours conscient de ses travestissements et, à travers le déguisement et le mensonge, le héros romanesque du 20^{ème} siècle est, parfois, en quête de son identité. L'épisode du roman de Pierre-Jean Rémy, évoqué ci-dessus, dans lequel le héros se plonge, avec une sincérité toute nouvelle, dans la peau du Chevalier de Malte, montre bien qu'à force de changer d'identité, Don Juan risque de se perdre lui-même et de s'éloigner définitivement de sa quête. C'est l'avertissement que formule Cagliostro, lors de leur entretien : « Il faut d'abord que vous quittiez Paris, répéta Cagliostro. Suivez ces musiques au lieu de vous endormir dans le tout-ennui d'un inconfort bourgeois et crispé qui vous ressemble si mal. »³ La métamorphose ne tarde pas et Don Juan laisse de côté Saint Alban, pour redevenir lui-même : « Madame de N. versa de nouvelles larmes et Don Juan, enfin redevenu vraiment lui-même, se dit qu'il n'avait, en somme, jamais vu cette femme que pleurant. »⁴

Tous les aspects du motif du déguisement semblent donc trouver une illustration au sein du mythe de Don Juan et leur présence, dans les versions romanesques modernes, illustre bien la persistance de la théâtralité, au sein de ces dernières. Car, pour Georges Forestier, deux

¹ Ibid., p.12

² Ibid., p.13

³ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.250

⁴ Ibid., p.251

critères restent primordiaux pour définir le déguisement : son lien avec le critère de l'identité mais surtout le fait qu'il s'agit, avant tout, d'un procédé dramatique, théâtral.

La question de l'identité permet de réconcilier les deux sens, large et étroit, évoqués ci-dessus, en trouvant une acception « moyenne » au terme :

« Le seul critère en jeu est le critère de l'identité. Que l'apparence soit affectée ou non, que le personnage déguisé soit conscient d'être autre que ce qu'il paraît ou qu'il soit le premier trompé par son identité fictive, on parlera de déguisement dans tous les cas d'interruption momentanée de l'identité relayée par l'imposition d'une identité usurpée. »¹

Ce lien entre identité et déguisement est particulièrement intéressant chez les Don Juan romanesques. Le roman fait entrer une distance critique nouvelle, au sein du mythe, et la réflexion sur l'identité du héros et le sens de son existence sont au cœur de cette nouvelle dimension. Il est important de questionner les différents déguisements revêtus par le héros et de les mettre en relation avec cette problématique de l'identité. Force est de constater que si le héros reste, la plupart du temps, lucide lorsqu'il se déguise, il lui arrive parfois, aussi, de se perdre parmi toutes les identités qu'il usurpe, et même d'avoir du mal à se recentrer et à retrouver son moi profond. Il y aurait donc un lien entre déguisement et quête existentielle et le changement de costumes pourrait alors devenir, non plus, un jeu ou une stratégie, mais une source d'interrogations, et même de souffrances.

Pour ce qui est de la définition du déguisement comme procédé théâtral, Georges Forestier, insiste également sur le fait qu'il dispose d'un statut particulier, puisqu'il a des implications sur tous les niveaux de l'intrigue. Son efficacité dramatique est, pour cette raison, tout à fait exceptionnelle : « un procédé dramatique qui se distingue de tous les autres par le fait qu'il repose sur la construction d'un paraître fictif et qu'il peut être déployé à l'échelle de la totalité d'une intrigue. »² Effectivement, il note que l'action du déguisement se situe :

« à la fois sur le plan de l'histoire- ou intrigue- puisqu'il permet de faire contourner des obstacles par les personnages lorsqu'il est conscient ou de créer des obstacles fictifs lorsqu'il est inconscient ; sur le plan de la dramaturgie puisqu'il constitue la source de complications, de quiproquos et d'effets dramatiques spécifiques ; sur le plan de l'écriture dramatique, puisque, en tant que rôle, il implique une apparence, un comportement et un discours fictif qui n'ont de sens qu'au regard de l'apparence, du comportement et du discours « réels » (étant bien considéré qu'on est à l'intérieur d'une œuvre de fiction). »³

En ce qui concerne le motif du déguisement, on retrouve bien ces mêmes niveaux (intrigue, dramaturgie et écriture dramatique), transposés dans les œuvres romanesques, qui composent

¹ Georges Forestier, op. cit., p.15

² Ibid., p.15

³ Ibid., p.15

notre corpus. Le déguisement y apparaît donc bien comme un procédé dramatique, qui témoigne de la théâtralité fondamentale du mythe et du héros.

Le passage dans lequel Don Juan est déguisé en femme, dans le roman de Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, illustre bien cette théâtralité de l'écriture narrative. On a ainsi de nombreuses occurrences de comique de geste et de situation comme, par exemple, lorsque le héros est victime des avances d'un homme dans la diligence :

« Cet homme lui fit des sourires, puis essaya d'engager la conversation. Il ne répondit pas. L'autre devint plus entreprenant, et Don Juan sentit qu'une main se glissait sous sa taille. Il décocha alors à son voisin un grand coup de pied dans le tibia. Le gros homme étouffa un cri. Mais il comprit ce langage et ne bougea plus. »¹

Le comique de langage est également employé, un peu plus loin, lorsque Don Juan s'entretient avec Miranda, la comédienne. Celle-ci fait, en effet, le portrait du héros lui-même, qu'elle a déjà croisé et qui lui a fait une vive impression. Sa confession revêt une dimension comique et convoque la double énonciation, dès lors qu'elle la fait, sans le savoir, en présence même de l'intéressé : « Oui, dit-elle. C'est de lui qu'il s'agit... Il m'a fait une impression fantastique. Tenez, il avait des yeux dans le genre des vôtres, des yeux veloutés, câlins, terribles. »² La comparaison faite, au sujet des yeux, renforce encore la dimension comique puisque le héros va multiplier les indices sur son identité, tout en essayant de faire parler Miranda le plus possible de Don Juan, pour cerner sa véritable pensée. On voit donc que le déguisement s'associe à une écriture proprement théâtrale et à l'emploi de multiples procédés dramatiques : « Qui je suis ? Vous venez de le dire. Je suis une excellente comédienne. Je pourrai même être un excellent comédien, et je suis en train de vous en donner la preuve. »³

Une fois ces définitions du déguisement posées, il importe de se pencher sur quelques occurrences plus particulières, qui reviennent de façon récurrente, dans les différentes réécritures du mythe de Don Juan, et dont on trouve des adaptations, également, dans ses transpositions romanesques.

Ainsi, Georges Forestier consacre une analyse spécifique au déguisement donjuanesque.⁴ Il s'intéresse à un versant bien précis de la personnalité du personnage : son rôle de traître. En effet, selon lui, Don Juan « réalisant sur sa personne la conjonction de la tromperie et du déguisement, il est considéré comme la figure même du traître masqué »⁵. Mais le critique

¹ Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.363

² Ibid., p.366

³ Ibid., p.367

⁴ Georges Forestier, op. cit., p.191-194 : « Don Juan héros ou anti-héros ».

⁵ Ibid., p.191

infléchit ensuite ses propos, puisque, après en avoir fait un archétype, il insiste sur l'originalité du héros, au sein de cette catégorie des « traîtres déguisés » :

« Don Juan constitue un cas à part parmi tous les traîtres déguisés, en raison de sa place, exceptionnelle pour un traître, dans l'intrigue. Au lieu d'être celui qui contrecarre le désir du héros, il est le héros qui trahit tous ceux qui l'approchent sans le connaître, et que poursuivent tous ceux qui le connaîtront.¹ »

Cette remarque est intéressante, en ce qu'elle souligne un paradoxe entre le statut de traître, qui concilie mensonge et travestissement, et la place de Don Juan, en tant que héros de l'intrigue. Ainsi, le déguisement de Don Juan, en étant un moyen, pour lui, de trahir tous ceux qui l'entourent, véhiculerait des valeurs anti héroïques. Il sert avant tout à duper les autres personnages et à arriver à ses fins, en utilisant la dissimulation et les moyens détournés. En ce sens, on peut bien dire que les statuts de traître et de héros semblent, à première vue, s'exclure. De fait, le recours au déguisement est parfois un stratagème peu glorieux, un expédient qui n'a rien de proprement héroïque. Don Juan est donc l'homme de l'ombre, qui recourt au costume pour se dissimuler aux regards des autres et tromper ses proies. C'est d'ailleurs l'idée soulignée par Lise Revol qui, dans les quelques lignes qu'elle consacre à la question du déguisement, présente bien le manteau et la nuit comme les « accessoires indispensables au double jeu donjuanesque »². C'est grâce à eux que « Don Juan se donne pour ce qu'il n'est pas, il se fait passer pour un autre. »³

Ainsi, par exemple, le héros de Pierre-Jean Rémy viole Anna, à la faveur de la nuit, et en cachant son visage. Le simple fait que ce visage soit entrevu, l'espace d'un instant, par la jeune femme, est un élément perturbateur fondamental, dans la stratégie du héros et dans l'intrigue. On voit, en effet, le soin qu'il prend à tenir son visage dissimulé et le moment d'inattention qui le dévoile aux regards de sa victime est souligné par le narrateur, ce qui prouve l'importance de ce détail : « Il se retourna et le col de son habit, qu'il avait eu soin, jusque dans ses transports, de tenir devant son visage, tomba. Les yeux d'Anna étaient grands ouverts et elle criait encore. »⁴ Ce moment crucial du viol va être rappelé régulièrement, tout au long de l'intrigue. En effet, le narrateur s'interroge sur la possibilité que la jeune femme ait pu reconnaître son agresseur :

« Dans le clair-obscur lunaire de la chambre du viol, Anna de F., qui le regardait si intensément, n'avait-elle vraiment pas reconnu Don Juan de T., chevalier de V., lorsque le col de sa cape était tombé ? »

¹ Ibid., p.191

² Lise Revol, article « double », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p. 338

³ Ibid., p.338

⁴ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.10

Trois jours auparavant, en effet, leurs regards s'étaient déjà croisés. »¹

Mais on a une illustration encore plus révélatrice de ce recours à la dissimulation, pour arriver à ses fins, dans *La vie voluptueuse de Don Juan*, de Roger Faïrelle, puisque le héros utilise la nuit et les déguisements pour mener à bien certaines entreprises amoureuses de sa liste. Sans le recours à ces expédients, son succès semble compromis et ce sont, par conséquent, ses talents d'acteur et son don de la mise en scène qui lui permettent, au bout du compte, de remporter la victoire. Dans le récit qu'il fait d'une de ces aventures, Don Juan se compare d'ailleurs, tour à tour, à Amphytrion et à un fantôme. Le déguisement et l'ombre sont donc les ingrédients nécessaires à un subterfuge qui lui permet de vaincre les résistances de Priscilla et d'honorer son pari, qui aurait été, sans cela, voué à l'échec :

« C'est ainsi que je suis devenu une manière d'Amphytrion, ainsi que me l'avait annoncé Théo, et dans des conditions particulièrement originales, puisque j'ai joué le rôle, non pas d'un mari vivant, comme ce fut le cas pour Jupiter, mais d'un mari mort. (...) Mais je dois avouer que j'étais dans un singulier état d'esprit quand je pénétrai dans la chambre de la dame sous les aspects, en somme, d'un fantôme. Les côtés macabres de l'entrevue ne me déplaisaient pas foncièrement. (...) »²

Le choix du costume est intéressant car Don Juan est entièrement nu. C'est uniquement l'obscurité totale qui le masque et le protège et il ne recourt à aucun des stratagèmes (cape, masque...) qu'il emploie, d'ordinaire, pour préserver son identité :

« Quand je pénétrai sur le coup de minuit, la nuit dernière, dans la chambre de Priscilla, j'étais nu comme un ver. Cléopâtre lui avait expliqué- ce qui est logique- que les défunts n'avaient pas plus de vêtements qu'au jour de leur naissance (...) Les ténèbres étaient épaisses, totales, et j'avançaï, à tâtons, comme un aveugle : une bien bizarre façon de s'approcher de la femme désirée ! »³

Le côté insolite de l'aventure et la duperie sur laquelle elle repose n'empêchent pas le héros de se la remémorer avec délectation : l'essentiel est bien le résultat, et non les expédients pour l'obtenir. La fin du récit laisse néanmoins planer le doute sur la crédulité de la victime : a-t-elle réellement été abusée ou était-ce de la complaisance ? Dans ce dernier cas, le trompeur serait, lui aussi, à son tour, trompé et instrumentalisé par la veuve :

« Je me demande si Priscilla n'est pas tout simplement une magnifique hypocrite, sachant fort bien qu'il y avait là-dessous une petite ruse- une ruse dont elle s'est faite volontairement la complice pour passer un moment agréable sans que son orgueil, ni sa réputation aient eu à souffrir. »⁴

¹ Ibid., p.17

² Roger Faïrelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.288-289

³ Ibid., p.289

⁴ Ibid., p.290

Cette scène théâtrale tend finalement à montrer que le monde est bien un théâtre et que chacun joue. Il ne faut se fier à aucune apparence car les illusions sont toutes trompeuses et celui qui croit tromper est, bien souvent, lui-même trompé aussi.

Il n'est, par ailleurs, pas anodin que, pour les autres personnages de l'intrigue, le simple fait de revêtir un déguisement est parfois perçu comme une trahison de la part du héros, comme si Don Juan n'avait plus le droit de vouloir être un autre que lui-même, que nul déguisement n'était désormais assez efficace pour le masquer aux yeux des autres et l'empêcher d'être immédiatement identifiable. Ce constat est particulièrement évident dans le roman de Pierre-Jean Rémy, lorsque Don Juan est déguisé en Chevalier de Saint Alban. En effet, rapidement démasqué par la marquise de M., celle-ci lui reproche de vouloir être en cohérence avec l'habit qu'il porte et d'adapter son comportement à sa nouvelle identité. On a ainsi l'impression que Don Juan n'a pas le droit de changer ni d'être sincère, il doit rester le « grand seigneur méchant homme », pour reprendre l'expression de Molière, celui qui répand les larmes de ses victimes et trompe tout le monde. Finalement, le sursaut de vertu et d'honnêteté qui le traverse, lors de son séjour à Paris, est vu comme l'ultime trahison et on lui pardonne beaucoup moins facilement ce crime que toutes les atrocités commises auparavant.

Don Juan semble donc avoir le droit de se déguiser mais à l'unique condition de rester Don Juan et de conserver une distance critique avec son rôle. En effet, tant que la marquise croit qu'il feint d'être sincère en chevalier de Malte et que ce n'est qu'un nouveau personnage qu'il s'est choisi, elle lui témoigne les marques de la plus vive amitié :

« Monsieur, on dit que l'habit ne fait pas le moine, je vous dirai que les insignes de Malte n'en font pas le chevalier, que j'ai mes espions et que je sais qui vous êtes. Soyez rassuré, je n'en révélerai rien à personne, bien au contraire : le jeu que vous jouez me paraît fort divertissant, je vous demanderai seulement que nous le jouions ensemble, et que vous deveniez mon allié. »¹

Mais, traître par excellence, Don Juan se dérobe à toutes ces attentes et va devenir exactement l'opposé de ce que l'on escomptait de lui, déclenchant ainsi l'animosité de tous ceux qui l'entourent et ne comprennent pas qu'il trahisse ainsi sa réputation :

« Savez-vous, poursuit alors le marquis, que vous devenez la fable de Paris ? On sait désormais un peu partout, à la ville comme à la Cour, qui se cache sous le nom de Chevalier de Saint Alban ; et ces dames de la ville et de la Cour, n'en déplaise au peu d'attention que vous leur accordez, en sont toutes émues. Point n'est besoin de courir les petites maisons pour y trouver des filles : regardez seulement les sourires qu'on vous fait dans les salons. Or, vous voilà toujours aussi austère et grave, négligeant pour une ombre et une veuve, les faveurs que toutes, jusqu'aux plus grandes, seraient disposées à vous accorder. Vous décevez, chevalier, car on ne saurait être plus bourgeois.

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.215

Le mot était terrible. Don Juan ne répondit toujours pas, mais il garda la tête levée et considéra la marquise.

Le marquis, alors, enchaîna :

- Bourgeois ? Le mot est faible ! Car notre chevalier, non content de prendre ses vœux bien à la légère en dormant bourgeoisement dans les bras de sa veuve, trouve le moyen de la tromper plus bourgeoisement encore avec une demoiselle de théâtre. »¹

L'ironie et la violence des attaques, formulées à l'égard du héros, montrent bien que l'on ne pardonne pas à Don Juan cette ultime trahison et que ses déguisements doivent rester superficiels : le héros doit demeurer identifiable derrière eux et être reconnu sans difficulté.

La trahison n'est pas l'unique motif pouvant pousser le héros à se déguiser. En plus d'être un traître, Don Juan est aussi caractérisé par le fait qu'il est, pour reprendre l'expression de Georges Forestier, un « héros poursuivi »². La traque dont fait l'objet le séducteur le pousse à s'abriter derrière des déguisements que le critique qualifie de « déguisements de fuite »³.

Le *Don Juan* de Pierre-Jean Rémy insiste, tout particulièrement, sur ce motif de la poursuite, faisant de son héros un homme pourchassé, traqué. Don Juan n'a alors plus d'autres choix que de changer d'identité, pour se soustraire à ses poursuivants. Il va ainsi échapper à la mort, lors de l'incendie du château du Seigneur des Druyes, en revêtant un costume de paysan fourni par son hôte :

« Vous n'avez pas compris ce que je vous ai dit, Don Juan : je ne partirai pas d'ici. Vous-même, si vous voulez fuir, vous trouverez dans le salon-bergerie attenant à la bibliothèque tous les costumes de paysans que vous pourrez désirer. »⁴

Ce n'est pas Don Juan qui choisit le costume qui lui sauve la vie mais les circonstances qui lui fournissent une nouvelle identité. Cela permet de mettre en évidence ses talents d'improvisateur, notamment lors de sa première rencontre avec Fanchon :

« Don Juan saisit la balle au vol, fit parler la belle, répéta les noms qu'elle disait et se découvrit lui aussi son parent après qu'elle eut récité et qu'il eut retenu pour s'en servir ensuite auprès du père, toute la généalogie des Fouard et des Gueneau, puisque tel était le nom du père de Fanchon. »⁵

Mais ce motif est repris dans d'autres romans. Nous avons déjà mentionné, par exemple, l'épisode dans lequel le héros de Roger Fairelle se déguise en femme, pour échapper aux poursuites de la Sainte Inquisition espagnole. On peut noter que, dans ce cas également, ce n'est pas lui mais la geôlière qui lui sauve la vie, Casilda, qui choisit le seul déguisement capable de le sauver :

¹ Ibid., p.238

² Georges Forestier, op. cit., p.191

³ Ibid., p.191

⁴ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.171

⁵ Ibid., p.175

« Je vous ai apporté des vêtements de femme... Ce déguisement sera le plus sûr pour vous... D'ailleurs je n'en avais pas d'autres... Mais il faut que vous fassiez disparaître votre barbe... Voici le rasoir de mon mari, un miroir, du savon... »¹

Don Juan est donc, tel Protée, capable de revêtir les apparences les plus diverses, il peut s'adapter à tous les rôles qui lui sont offerts par les autres personnages et il excelle dans chacun d'entre eux.

On note, néanmoins, un cas particulier au sein de ces « déguisements de fuite » : l'échange de costume entre maître et valet, présent dans de nombreuses versions du mythe. Georges Forestier expose les modalités particulières de cet échange de rôles :

« Quelque soit l'habileté dont puisse être crédité son valet, sa métamorphose en maître en fait un personnage ridicule. Autrement dit, dans le cas du croisement des rôles, si la barrière sociale n'existe pas pour le maître, elle reste infranchissable pour le valet (...) Certes, dans la mesure où il s'agit d'une structure, le croisement des rôles est intrinsèquement plus riche que le déguisement simple. Encore faut-il qu'il soit utilisé en tant que structure, c'est-à-dire que le dramaturge se soit attaché aux effets de ce croisement aussi bien sur le comportement du maître que sur celui du valet. »²

Les réécritures romanesques reprennent ce motif, mais en le modifiant sensiblement : si le maître consent, à l'occasion d'un déguisement, à renoncer ponctuellement à sa supériorité sur le valet, il ne se met plus systématiquement à sa place et peut très bien se contenter de rester sur un pied d'égalité avec ce dernier.

Ainsi, chez Pierre-Jean Rémy, Don Juan poursuivi revêt, comme nous l'avons dit, l'habit de paysan pour échapper à ses ennemis et se cacher plus aisément. Il devient, à cette occasion, l'égal de Pedrille, déguisé, lui aussi, en paysan. Mais, conformément à la tradition, telle que l'expose Georges Forestier, le valet ne bénéficie absolument pas de cette abolition temporaire des barrières sociales. Il demeure un personnage inférieur et ridicule. Ainsi, on remarque que Pedrille prend, l'espace d'une conversation, de l'assurance face à son maître :

« Don Juan aurait dû frapper Pedrille : il le laissa parler et Pedrille parla encore longtemps. (...) Par quelle soudaine illumination Pedrille, ce drôle, lui disait-il si brusquement, si crûment, si superbement, la vérité ? »³

Mais cette abolition de la hiérarchie n'est que temporaire et le héros a tôt fait de reprendre le dessus : « Attends un peu, mon drôle ! Tu as voulu t'amuser au maître hier soir avec moi : je saurai bien te montrer qui est le valet ! »⁴ Don Juan usurpe alors l'identité de son valet pour obtenir les faveurs de Margot des Mominières et pour se venger de son arrogance. Il

¹ Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.358

² Georges Forestier, op. cit., p.177

³ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.184

⁴ Ibid., p.185

l'abandonne, ensuite, au beau milieu de la tuerie nocturne : « Sans même s'embarrasser de prévenir Pedrille qui avait eu le malheur de rire de lui, il alla à l'écurie du père Gueneau et lui déroba son meilleur cheval. »¹ On voit donc que Don Juan ne pardonne pas à Pedrille d'avoir, l'espace d'un instant, cru que le déguisement pouvait supprimer la barrière entre eux. Il le lui rappelle d'ailleurs explicitement :

« Je suis le maître et tu es le valet. Cela devrait te suffire !

Cette fois, Pedrille eut un petit rire ironique : comme s'il avait pu l'oublier ! Se dépouillant de son chapeau cabossé, il fit une large révérence.

- Pour vous servir, mon maître. »²

L'attitude de Pedrille montre bien qu'il reste lucide sur les limites de l'échange des rôles et qu'il est résigné à son infériorité. Il n'en conserve pas moins un certain regard critique, qui le distingue de certains de ses prédécesseurs, beaucoup plus naïfs.

Ainsi, le déguisement n'a pas de réel effet sur Don Juan et sur sa façon de concevoir ses relations à Pédrille. Don Juan reste bien dans une position de domination et ne manque pas de le rappeler à son comparse, dès que ce dernier se laisse trop mettre en confiance par le déguisement que tous deux portent. La situation est sensiblement différente, dans le roman de Roger Fairelle puisque, à la faveur du carnaval, c'est Don Juan qui souhaite volontairement abolir les distances entre Leporello et lui et offrir, à ce dernier, une chance de vivre, l'espace d'une soirée, sa vie. Le déguisement a un rôle complètement opposé : au lieu de dissimuler Don Juan aux yeux des autres et de le confondre avec son valet, pour le préserver, il égale au contraire le valet au maître. Le héros ne disparaît plus mais il est, au contraire, dupliqué par le costume, puisqu'on n'a plus, à cette occasion, un mais deux Don Juan, rendus complètement identiques à la faveur du masque :

« Le comte de Panni va être bien étonné de voir apparaître deux Don Juan au lieu d'un...

C'était une idée de Don Juan. Il avait voulu que, pour une fois, et à la faveur du Carnaval, son frère Leporello se mêlât tout à fait, sous le couvert d'un masque, à cette vie brillante et facile. »³

Ce motif du masque et du carnaval revient d'ailleurs, de façon récurrente, dans les romans du 20^{ème} siècle. Lise Revol associe cette utilisation du masque à une dépersonnalisation du héros. Elle évoque ainsi une « absence d'individualité, de personnalité sous la persona, ce vide du masque. »⁴

¹ Ibid., p.190

² Ibid., p.191

³ Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.406

⁴ Lise Revol, article « double », in Dictionnaire de Don Juan, dir. Pierre Brunel, p.339

L'univers carnavalesque correspond, tout particulièrement, à la personnalité de Don Juan puisqu'il s'agit du lieu où l'on peut, par excellence, revêtir l'identité d'un autre et se dissimuler. Mais le carnaval permet aussi, inversement, à d'autres de devenir Don Juan, comme nous venons de le voir pour Leporello, chez Roger Fairrelle. L'élargissement du motif, au 20^{ème} siècle, pourrait donc aussi suggérer que le héros n'est plus qu'un masque, une apparence trompeuse et qu'il a perdu ce qui faisait son originalité profonde. On peut prendre l'exemple du roman espagnol *Larva*, de Julian Ríos. Le titre lui-même renvoie au masque et la « note surnuméraire », proposée par l'auteur, place bien le rapport entre ce titre énigmatique et le héros mythique justement sous le signe du carnaval, de la mascarade : « La larve- masque et fantôme- du Don Juan dans sa fête, dans l'imbroglio d'une nuit obscure de la Saint Jean »¹.

C'est, de fait, sur une scène de carnaval que s'ouvre le roman et le motif du masque est d'emblée très présent :

« ALLONS CUEILLIR LE TREFLE... ALLONS CUEILLIR LE TREFLE... ressassait la Belle au Bois Dormant à la vaporeuse chemise de nuit noire et à la noire chevelure en se frayant un chemin dans l'épaisseur des masques serpentins de la galerie des glaces (...)

Allons cueillir le trèfle...

((Une nuit de la Saint-Jean ? Oui, dans la mascarade d'une nuit obscure de Don Juan, avec à la fin un explosif faustin de Pierrot ! (...)

Et derrière, à quelques pas, un sinistre Don Giovanni (: chapeau noir à larges bords et aux plumes blanches, loup noir, cape noire), se vissant l'index à la tempe : E pazzarella ! »²

Le motif de la dissimulation est très présent, dans cet incipit : évocation de la nuit et de l'obscurité, des masques, de la cape, couleur noire... Tous ces attributs reprennent bien le goût du héros pour les costumes lui permettant de cacher son visage. Ils sont repris, un peu plus loin, puisque Don Juan se lance, telle une ombre, à la poursuite d'une femme :

« Treble... et Don Juan se dissimula dans sa cape. (...) Je vais la perdre (et il se frayait un chemin en jouant des coudes) dans la tumultitude. Je serai son ombre jusqu'à ce qu'elle puisse me démasquer. (...) Cette folle caboche, hard nut ! poursuit sans entendre la voix de son maître masqué. (...)

((C'est l'ombre d'un corbeau ténébreux ? Et presque son écho. Mais elle allait absente ou comme hypnotisée et ne se rendait pas compte, du moins au début, que l'ombre noire et croassante ne cessait de la suivre tout le temps)). »³

Cette insistance sur la comparaison de Don Juan à une ombre, qui suit la jeune femme, peut nous faire penser que, au 20^{ème} siècle, le héros mythique n'est plus qu'une ombre, l'ombre de

¹ Il s'agit de la note ajoutée, par l'auteur, sur le rabat intérieur de la couverture de l'œuvre.

² Julian Ríos, *Larva*, p.13

³ Ibid., p.17

lui-même. Il n'est plus qu'un costume vide, dépersonnalisé, dans lequel quiconque peut se glisser.

De fait, contrairement à ce que laissent penser les premières pages du roman, dans lesquelles Don Juan semble apparaître en tant que personnage, le héros mythique n'est ici qu'un costume, un déguisement, en réalité revêtu par un autre personnage : Milalias. C'est ce que confirme le résumé que Daniel-Henri Pageaux propose du roman : « Parmi les innombrables invités déguisés et masqués, on remarque un homme, Milalias, déguisé en Don Juan, et une femme, Babelle, en costume de Belle au Bois Dormant, la *Bella Durmiente*. »¹ Ce glissement d'identité entre les deux personnages est observable, dès le début du roman, à la suite du passage que nous venons de citer :

« Allons cueillir le trèfle...

Mieux vaut milan en main qu'Emil en plein vol... Et il vola, le volage violeur. (...) Je perdis connaissance, dans ses bras. Et il m'allongea sur la chaise longue, Mister Alia ! Emil !!! »²

La continuité thématique se fait, en effet, à travers le pronom personnel « il » et aussi l'image de l'oiseau puisque l'on passe du corbeau au milan avec un jeu de mots sur le verbe « voler » et une allusion au proverbe espagnol « Más vale pájaro en mano que cien volando ». Le nom de Milalias est ici sujet à tous les jeux et toutes les déformations : « Emil Alia », « Mister Alia »... La note 8 poursuit, également, ce jeu verbal : « Eh milan, il va falloir te couper tes alias... »³, puisque nous avons une proximité phonique entre « alias », qui désigne les noms, les synonymes et « ailes », qui reprennent le motif de l'oiseau.

Or, le nom de « Milalias », donné au personnage qui emprunte l'identité de Don Juan, n'est pas du tout anodin. En effet, si on le décompose, ce mot évoque un personnage aux mille noms, aux mille identités. Cela nous renvoie, bien entendu, à Don Juan lui-même qui est, dans la pièce de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, « un hombre sin nombre », « un homme sans nom ». Cette référence à Tirso est d'ailleurs reprise, dans une autre note :

« Don quoi... ? Qui ? :

Un homme sans nom. Oui, car il les a tous. Appelons-le pour abrégé : Don Johannes Fucktotum »⁴.

¹ Daniel-Henri Pageaux, « Symphonie : Don Juan traverse la Manche. Introduction à une lecture de *Larva* de Julian Ríos », in *Rencontres, échanges, passages. Essais de littérature générale et comparée*, p.206

² Julian Ríos, *Larva*, p.17

³ Ibid., note 8, p.16. Le roman est construit, en effet, en deux parties : sur la page de gauche, les notes et, sur la page de droite, le récit, en lui-même. Cette particularité de structure permet de jouer avec le lecteur et d'imposer un va-et-vient perpétuel, à la lecture. Cette discontinuité est encore renforcée par de fréquents renvois aux « notes de l'oreiller », regroupées à la fin de l'œuvre. Nous aurons l'occasion de revenir sur les conséquences de cette rupture de la narrativité, dans le chapitre 9 : vers une déconstruction du mythe ?

⁴ Ibid., note 5, p.12

Là encore, on peut noter les glissements de sens et la dimension ludique conférée au langage puisque on passe, par exemple, de « il les a tous » à « il les a toutes », comme le suggère discrètement le nom, forgé sur un mélange d'anglais et de latin, de « Fucktotum ». Daniel-Henri Pageaux revient sur cette question du glissement d'identité entre Don Juan et Milalias et en précise les enjeux :

« Reste le héros, Don Juan. Il est, comme chez Tirso, un « homme sans nom » (p. 12). Mais Herr Narrator ajoute aussitôt : « Oui, car il les a tous. Appelons-le pour abrégé : Don Johannes Fucktotum ». Ses multiples appellations renvoient aux grands noms qui composent ce que l'on appelle le mythe de Don Juan. Comme chez Lévi-Strauss, le mythe est la somme de toutes ses variantes. Il est un « sinistre » Don Giovanni (p.13), un Don Giovannish (p. 67, 275). Il est el Ternorio (triplication oblige), Giovannitrio. Il est de son vrai nom Emil Alia. Et l'homme aux mille noms est Milalias. A cause de ce nom Alia, il se métamorphose en oiseau : il est Don Juan Tenoriol, il est coq : Don Hahn (p. 413). (...) Don Juan, c'est avant tout un rôle, un emploi théâtral, un costume (« d'opérette », p.28). Un costume porté par une doublure... »¹

La dernière phrase de cette analyse montre bien, en définitive, que le carnaval vient souligner une caractéristique de l'évolution du mythe de Don Juan : à force de multiplier les déguisements et les identités, Don Juan est devenu, en quelques sortes, une enveloppe vide, un masque derrière lequel tout le monde peut désormais se cacher. Seules quelques constantes demeurent, comme le souligne Daniel-Henri Pageaux : « De ses multiples identités, il conserve quelques traits stéréotypés : le goût du comptage, le repas de cendres/ cena de ceniza, l'odore di femmina... »²

Le masque dépersonnalise donc le héros. Pourtant, chez Pierre-Jean Rémy, c'est, paradoxalement, derrière un masque que Don Juan va sentir la présence de Dona Anna et se rendre compte de la force du désir qui le pousse vers elle. En effet, le déguisement qui la protège dans la maison close de la Besnard est le révélateur des sentiments profonds qu'il ressent pour elle puisque, sans la reconnaître positivement, il va se sentir irrésistiblement attiré par elle et se lancer à sa poursuite. C'est, en vertu d'un effet d'inversion, le masque qui fait ressortir, ici, l'authenticité des sentiments. D'ailleurs, pour le héros, les visages les plus nus, ceux dans lesquels il est le plus facile de lire, sont ceux qui, justement, se dissimulent derrière un masque :

« Alors, il regardait avec une manière d'avidité ces corps à demi dénudés, ces visages dont ceux qui portaient parfois un loup brodé de perles semblaient peut-être les plus nus, tant le désir qu'il lisait dans les yeux des regards masqués étaient vif et sans fard. »³

¹ Daniel-Henri Pageaux, art. cit., p.211

² Ibid., p.211

³ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.231-232

De même, l'effort que fait Anna pour se cacher derrière son masque n'empêche pas Don Juan de la reconnaître et de percevoir la violence des émotions qu'elle déclenche chez lui :

« Que ce fut Dona Anna masquée et vêtue de noir de la tête jusqu'aux pieds qui se trouvait en face de lui dans le bordel le plus célèbre de Paris était trop invraisemblable pour qu'il n'en fût aussitôt persuadé. Cette femme venue là comme tant d'autres pour chercher le plaisir pouvait être une bourgeoise de la ville, une dame de la Cour ou, plus simplement encore, une enfant de la Besnard qui attirait le chaland par son maintien sévère, mais il y avait eu ce regard, noir à force d'être bleu, qui s'était fixé sur lui pour aussitôt s'en détourner.

Il demeura un instant immobile, frappé de cette stupeur cataplectique (...) »¹

On rejoint, dans cet épisode, le motif du *theatrum mundi* : si la vie est un spectacle permanent, une mascarade, c'est, paradoxalement, dans le carnaval et le théâtre que se révèle véritablement la nature profonde des sentiments et des êtres.

Sans aller jusqu'à revêtir un masque, le héros de Gonzalo Torrente Ballester semble, quant à lui, avoir fait de la dissimulation son costume permanent. En effet, le narrateur insiste, à chaque fois, sur le fait que Don Juan, dans les parties de la narration, du moins, qui ont pour cadre le Paris du 20^{ème} siècle, ne se déplace jamais sans ses lunettes sombres. Il a ainsi toujours l'air d'être déguisé, masqué aux regards. Mais cette fois-ci, le masque fait corps avec le visage, se confond avec lui. Il y aurait alors un véritable « costume de Don Juan », caractérisé par les couleurs sombres et le désir d'occulter au maximum ses traits. C'est ce qui ressort du premier portrait du héros, par le narrateur :

« No podía decirse que su amo fuera un ser extraordinario ni tampoco vulgar, sino un correcto varón de unos cuarenta años, bien conservado, vestido de traje gris, grises también los aladares y el bigote. Mis pobres ojos miopes, a aquella distancia y con luz mediana, no podían ver más. Observé que usaba gafas oscuras, como las mías. »²

Cette description est intéressante car elle ne permet de souligner aucun trait distinctif. Au contraire, tout concourt à masquer la figure de Don Juan : lumière insuffisante, myopie du personnage focalisateur, mais aussi volonté de ne porter que des couleurs peu voyantes et d'occulter son visage derrière les lunettes noires. Le héros fait tout pour ne pas être immédiatement reconnaissable. La dernière description de ce dernier reprend ces mêmes éléments. On peut donc dire que Don Juan ne se sépare jamais de ce costume, qui le dissimule si bien aux yeux des autres et lui permet de se fondre dans la foule, sans se faire remarquer :

¹ Ibid., p.232-233

² « De son maître, on ne pouvait dire ni que c'était un être extraordinaire, ni que c'était un être ordinaire non plus, mais un homme normal d'une quarantaine d'années, bien conservé, vêtu d'un costume gris, comme étaient grises aussi ses tempes et sa moustache. Mes pauvres yeux myopes, à cette distance et avec une lumière médiocre, ne pouvaient rien voir d'autre. Je remarquai qu'il portait des lunettes noires, comme les miennes. »
Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.25, trad.française, p.24

« Entonces, vi a su lado a Don Juan. Tenía el sombrero puesto, y, como siempre, ocultaba los ojos con las gafas oscuras. Nos miramos. Don Juan alzó hasta el borde del sombrero la mano enguantada, y me sonrió. »¹

Mais si le costume de Don Juan le rend, pour ainsi dire, invisible dans la multitude, il n'en va pas de même de celui de Leporello ici. En effet, la première description de ce dernier, par le curé, insiste sur le fait qu'il a perpétuellement l'air déguisé :

« Vengo observándole desde hace algunos días. Me da la impresión de ser todo él mentira. Al principio creía que iría disfrazado ; ahora tengo dudas acerca de su realidad. Si hubiera de definirlo de algún modo, diría que es un fantasma. »²

Contrairement à son maître, Leporello est immédiatement remarqué, il est identifié comme un personnage déguisé et soulève les interrogations. Serait-ce la preuve que le propre des meilleurs acteurs est de savoir feindre à la perfection le naturel et de pouvoir se déguiser sans avoir l'air de l'être ?

On peut donc dire, pour conclure sur ce motif du déguisement, au sein des différentes réécritures romanesques du mythe, qu'on assiste à une multiplication des occasions, pour le séducteur, de se déguiser et une diversification des modalités de ce recours au déguisement. Le genre narratif, par ses dimensions, élargit les possibilités offertes par le théâtre et permet un foisonnement des masques et des costumes, revêtus, aussi bien, par le héros que par les autres personnages. Il s'agit là d'une marque évidente de la persistance de la théâtralité, au sein des fictions romanesques. Don Juan est réellement devenu un rôle, une enveloppe vide que chacun peut remplir à sa guise, à condition de respecter certains codes, certains stéréotypes, comme c'est le cas de Milalias, dans le roman *Larva*, de Julian Rios. Mais, si ce dernier se glisse bien dans le costume du séducteur, d'autres personnages, mis en scène par les romanciers, n'ont pas la même habileté et leur volonté de se mettre dans la peau de Don Juan est vouée à l'échec. C'est le cas de l'usurpateur qui se fait passer pour le héros à Bade, dans le roman de Pierre-Jean Rémy. La situation est d'autant plus intéressante qu'il le fait en la présence même de Don Juan, mais à un moment où lui-même est caché par une fausse identité. On a donc bien une prolifération des masques et des glissements d'identité. Don Juan a, en effet, conservé à Bade, le nom de Chevalier de Saint Alban et c'est ainsi qu'il se

¹ « Alors, je vis Don Juan à ses côtés. Il avait son chapeau sur la tête et, comme toujours, il cachait ses yeux derrière ses lunettes noires. Nous nous regardâmes. Don Juan porta sa main gantée au bord de son chapeau, et il me sourit. » Ibid., p.399, trad. française, p.378

² « Je l'observe depuis quelques jours. Il me donne l'impression de n'être que mensonge. Au début, je croyais qu'il était déguisé ; maintenant, je me demande s'il est réel. Si je devais à tout prix le définir, je dirais que c'est un fantôme. » Ibid., p.23, trad. française, p.22

présente à Lady Morgany et au chevalier Dandini¹. Il est en position de supériorité lorsqu'il rencontre celui qui se fait passer pour lui, puisqu'il est le mieux placé pour savoir qu'il s'agit d'un mensonge. La description de l'accoutrement de l'usurpateur souligne l'écart entre le costume de Don Juan, tel que peuvent l'interpréter ceux qui veulent lui ressembler sans réellement le connaître, et l'apparence réelle du héros mythique, qui sait s'accommoder de tous les déguisements, sans jamais perdre ce qui fait sa singularité profonde :

« C'était un jeune homme de vingt-cinq ans tout au plus, vêtu de la manière la plus ridicule qui fût. Il portait un pourpoint blanc trop ajusté qui avait à la taille l'étroitesse d'un corset qu'auraient encore serré davantage trois galons d'or véritable.

Sa collerette était de dentelle frisée, et il y avait sur ses cheveux et sur son visage une couche de poudre qui n'aurait pas déparé un farinier. »²

Les couleurs claires et voyantes (blanc, or) et la coupe très serrée de vêtements pleins de fioritures contrastent avec le goût du héros pour les vêtements derrière lesquels il peut se dissimuler : cape noire, grand manteau... et pour les couleurs sombres. On voit donc à quel point cet accoutrement est caricatural et correspond à une véritable erreur d'interprétation du héros et de ses goûts.

Cependant, le caractère comique de la scène ne doit pas cacher la réflexion plus profonde sur ce qui fait l'essence profonde du héros mythique et sur la distinction entre l'être et le paraître. Une fois encore, les illusions se révèlent trompeuses. Cette scène, riche en quiproquo et en effets théâtraux de toutes sortes, confirme bien, comme le souligne Lise Revol, que, si le thème du déguisement et du quiproquo est, avant tout, le marqueur d'une époque, en adéquation avec les caractéristiques du baroque, il est significatif de noter que « le mythe propose des structures comparables dans ses développements ultérieurs »³. Ce thème est donc bien lié, en profondeur, au mythe de Don Juan, et déborde les circonstances de sa naissance. Enfin, on peut éventuellement voir, dans cet épisode, un clin d'œil aux nombreux imitateurs, qui ont voulu reprendre le personnage de Don Juan mais n'ont pas toujours su être à la hauteur du costume revêtu par leur héros.

Mais la comparaison de Don Juan à un acteur qui joue un jeu, basé sur le mensonge et le déguisement, pour parvenir à séduire et tromper ses victimes ne suffit pas à expliquer la théâtralité du mythe. Le théâtre peut, également, s'inviter, au sein des romans, lors de mises en abyme de pièces fictives, jouées par les personnages. Don Juan, en prenant part à ces représentations et en se mêlant aux comédiens de la troupe, passe d'un acteur dissimulé, qui

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.295

² Ibid., p.298

³ Lise Revol, article « double », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.338

joue un jeu pour duper ses victimes sans être démasqué, à un acteur revendiqué comme tel, qui joue, tour à tour, son propre rôle ou se met dans la peau d'autres personnages. Il peut même se révéler metteur en scène des représentations auxquelles il participe. Chez Pierre-Jean Rémy et Roger Faïrelle, l'intermède par le théâtre est un moyen, pour le héros, de fuir un danger immédiat. Il semble donc que le théâtre soit le seul moyen pour le séducteur de se cacher efficacement : étant lui-même un acteur perpétuel, où peut-il mieux se fondre et passer inaperçu que dans ce milieu où tout n'est qu'illusion et déguisement ? Paradoxalement, c'est donc sur scène, en se donnant en spectacle, en pleine lumière, qu'il peut le mieux se dissimuler. Le Don Juan de Pierre-Jean Rémy est entraîné sur les planches par une comédienne, Zerbinette, qui est également sa maîtresse. Elle le convainc que c'est le meilleur moyen d'échapper à la police et d'éviter de répondre du crime qu'il vient de commettre en assassinant le marquis de Q. :

« J'ai des amis qui partent tout à l'heure pour l'Allemagne, poursuit Zerbinette. Ce sont des acteurs : ils seront à l'aube à la barrière de Clichy. Nous pourrons les rejoindre et nous mêler à eux. Ils sont généreux et quelques écus suffiront à faire de vous, l'espace d'une semaine et le temps d'échapper à la police, un très bon comédien. »¹

Il est intéressant de voir que la jeune femme pressent immédiatement le talent de Don Juan pour la comédie. Néanmoins, ce dernier ne va pas se contenter d'un rôle secondaire ni d'un rôle imposé : son but est de tenir en main tous les fils de l'intrigue et de la diriger afin d'arriver à ses fins : séduire Mina, l'ingénue jalousement gardée par son père. Le théâtre est donc réellement instrumentalisé par le héros, ce qui prouve bien à quel point il s'agit d'un art dans lequel il excelle :

« Don Juan savait où il voulait en venir : on était sur la grande place de Sainte-Menehould, près de quatre-vingts personnes avaient payé chacune deux sols pour une chaise au spectacle qui devait se donner à neuf heures, il était cinq heures et il tenait en main tous les fils de la comédie. »²

On voit, ici, la manipulation opérée par Don Juan, pour passer de simple acteur à directeur de la comédie qui doit se donner. Il prétexte, en effet, son manque d'expérience dans l'apprentissage des vers de théâtre pour proposer une improvisation sur un canevas de son choix. Sa flatterie à l'égard des talents de comédiens et d'improvisateurs des autres membres de la troupe a pour unique but de mieux les faire tomber dans le piège :

« Je veux bien faire mes débuts sur une scène. Mais comme vous êtes tous plus habiles dans l'art d'improviser que moi dans celui d'apprendre les vers du théâtre de la Foire, je vous raconterai donc le canevas d'une pièce de ma façon et que je connais bien : ce sera à vous d'en inventer les mots. »³

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.261

² Ibid., p.272

³ Ibid., p.272-273

L'auto dépréciation dont fait preuve Don Juan fait sourire puisque l'on connaît parfaitement ses talents d'acteur. De plus, la première phrase revêt un double sens puisque ce ne sont, en aucun cas, les débuts du héros mythique sur scène... Don Juan répartit ensuite les rôles et se montre d'emblée directif et exigeant, quant au registre de l'œuvre à interpréter :

« - D'abord, il me faut deux ingénues, lança Don Juan d'entrée de jeu.

La grosse Zélie minauda : enfin elle ne serait plus duègne ! Mais Don Juan refusa tout net.

- Que non, Madame ! Je ne ferai mes débuts que dans une vraie farce et non- pardonnez-moi Monsieur Guillaume !- une pantalonnade. J'ai dit deux ingénues, Zerbinette peut jouer l'une ; il m'en faut une seconde et qui ne prête pas à rire. »¹

On peut noter, cependant, un manque de distanciation entre les acteurs et leur rôle. En effet, Don Juan interprète Scaramouche, désigné comme un « coureur de filles et fiancé à Zerbinette »² Même Pédrille est retenu pour jouer le rôle qui est le sien, dans l'intrigue principale : celui de Sganarelle, valet de Scaramouche. Le manque d'écart entre la réalité et la pièce de théâtre, qui doit se dérouler sur scène, est, d'ailleurs, souligné par Pédrille : « Cette histoire-là, je la connais bien, murmura Pédrille la bouche pleine, après qu'au milieu du souper, Don Juan eut expliqué l'intrigue et distribué les rôles. »³ On a donc bien confusion de l'acteur et du rôle, qui reprend les réflexions sur l'art dramatique et la distanciation.

Jean Rousset pose cette question de l'illusion théâtrale : il explique, notamment, que « le dramaturge sait bien que pour faire croire à la vérité de sa fiction, l'artiste doit d'abord tenter de faire oublier qu'il joue. (...) La représentation s'efforce (...) de se nier en tant que telle »⁴. Or le paradoxe, dans cet épisode, est que la théâtralité est justement exacerbée et la représentation affichée. Pourtant, on oublie rapidement que Don Juan joue un rôle, puisque la pièce mise en abyme et l'intrigue principale vont rapidement se mêler et rendre indiscernable ce qui est du domaine du jeu théâtral et ce qui rejoint l'intrigue principale. Cette volonté du héros d'infléchir, à sa guise, la représentation théâtrale est évidente : « Pantalon discuta bien quelques points de l'histoire, histoire de prouver que lui aussi la connaissait, mais Don Juan le laissa faire au souper pour mieux n'en faire qu'à sa guise aux chandelles. »⁵ Mais c'est sur scène que cette confusion, entre les deux niveaux de l'intrigue, est la plus manifeste :

¹ Ibid., p.273

² Ibid., p.273

³ Ibid., p.274

⁴ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.84

⁵ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.274

« Quant à la scène où Scaramouche possède enfin Colombine, il y mit une telle chaleur que la tête de Mina lui tourna.

- Je veux et je ne veux pas, et cela tout à la fois, improvisait Mina tremblante. Et le cœur me tremble plus encore... »¹

La narration montre que l'émotion de la jeune fille est bien réelle et qu'elle n'est pas simplement une réplique de théâtre. Don Juan va pousser encore plus loin son improvisation avec Pantalon, à tel point que le théâtre et la réalité achèvent de s'entremêler :

« - C'est toi, vieux grigou, deux fois jaloux de ta fille, qui vas mourir deux fois.

N'y comprenant plus rien, Pantalon protesta :

- Mais, Monsieur, le texte ?

La foule siffla :

- Pas d'aparté ! Nous voulons la pièce, rien que la pièce, seulement la pièce !

Don Juan- Scaramouche revint donc à la charge, changeant le cours prévu du récit avec l'art consommé du parfait comédien qu'il était.

- Pour la deuxième fois, je te dis, moi, de mourir deux fois...

- Le texte ! gémit à nouveau Pantalon.

- Tombe ! souffla Don Juan.

- C'est toi qui tomberas..., répliqua Pantalon.

Ils allaient s'étriper pour un point de rhétorique et d'histoire littéraire, mais Don Juan y coupa court.

- Tâte alors un peu mon épée ! lança-t-il.

Pantalon tâta et tomba raide : ce n'était pas un sabre de bois que maniait Scaramouche, mais bien l'épée de Don Juan en acier bleu de Tolède, celle-là même qui avait étendu le Commandeur sur la place de T. et c'était assez pour Guillaume qui se résolut à faire mourir deux fois Pantalon. »²

Le va-et-vient dans les noms des personnages, tantôt appelés par le nom qu'ils portent dans le roman et tantôt par celui qu'ils ont dans la pièce est un premier élément qui contribue à brouiller les frontières entre la représentation théâtrale et le récit cadre. Le détail de l'épée de Don Juan, qui n'est pas une épée de théâtre, montre bien que le héros, quant à lui, est conscient de ce glissement et qu'il poursuit une stratégie établie dès le départ. Le narrateur, pour sa part, reste volontairement ambigu, par moments, et cultive les doubles sens. Ainsi, en qualifiant Don Juan de « parfait comédien », il peut se référer à la fois à son jeu d'acteur sur la scène et à ses qualités de comédien dans la vie, lors de ses multiples intrigues. De même, l'expression « il tomba raide » laisse au début croire que Guillaume est mort, tout comme le Commandeur, mais il s'agit en fait ici d'une référence à la pièce. Les frontières sont donc, une fois de plus, très floues. Enfin, l'allusion à la rhétorique et à l'histoire littéraire fait entrer un troisième niveau, métalittéraire, tout comme la référence aux apartés. Le narrateur fait un clin d'œil à la version théâtrale du mythe que cette farce reprend en la parodiant, et qui revendique sa filiation avec la pièce de Molière : « L'auteur avait expliqué à M. Guillaume que, tout

¹ Ibid., p.274

² Ibid., p.275

comme dans Molière, Pantalon revenait à la fin, joliment statufié, pour venger son propre meurtre. »¹

Cette mise en abyme du théâtre, au sein du roman, est donc, derrière son but comique, également l'occasion de réfléchir sur la dissociation entre l'acteur et le rôle. Don Juan, qui est à la fois auteur, metteur en scène et acteur, dans la pièce intradiégétique, est aussi le héros véritable de l'intrigue retracée, puisque c'est sa vie que la pièce raconte. Il semblerait que le héros mythique, personnage théâtral par excellence et comédien hors pair, ne sache, cependant, jouer que son propre rôle. Il ne parvient pas à se distancier et à interpréter un autre personnage que lui-même. Il confirmerait, en cela, la thèse, défendue par George Sand : « on ne joue bien que si l'on ne ment pas »², qualifiée par Jean Rousset de « thèse ingénument réaliste de l'identité de l'acteur et de son rôle, conséquence extrême du dogme de la sincérité en art. »³ Mais cette difficulté à sortir de son personnage et à jouer un rôle autre que le sien n'induit pas, nécessairement, dans le roman de Pierre-Jean Rémy, la sincérité de Don Juan. En effet, le héros garde une distance critique et reste, en cela, conforme à la définition que Jean Rousset donne du Don Juan du 20^{ème} siècle :

« C'est au héros moderne, celui du 20^{ème} siècle qu'il faut aller pour retrouver quelque chose du grand baroque des origines, du Protée qui multiplie les fausses identités et ne se donne qu'en se travestissant, contre héros plutôt que héros, qui joue, sans trop y croire, sa propre légende. »⁴

Roger Fairelle développe, comme nous l'avons dit, un épisode comparable puisqu'il présente, lui aussi, son héros au sein d'une troupe de théâtre. Les circonstances sont, au début, comparables : Don Juan, contraint de fuir et de se cacher, à la suite de sa condamnation par la Sainte Inquisition, trouve refuge parmi des comédiens et s'impose très rapidement, à leurs côtés, par ses talents d'acteur. Il y a, néanmoins, un changement fondamental : le héros est, du moins au départ, recruté en tant que comédienne et non pas comédien, étant donné qu'il arrive auprès de la troupe déguisé en femme. Au moment même où on lui propose de jouer la comédie, il est donc, justement, en train de faire une démonstration de ses talents de comédien, et dans un rôle particulièrement délicat, qui lui impose de faire sans cesse attention à sa voix, à la repousse de sa barbe et de sa moustache et à tous les autres détails susceptibles de trahir sa masculinité. On peut déceler une note d'ironie lorsqu'il répond à la proposition de la comédienne et accepte de rejoindre la troupe :

¹ Ibid., p.274

² Propos repris par Jean Rousset, dans *Le mythe de Don Juan*, op. cit., p.93

³ Ibid., p.93

⁴ Ibid., p.93

« - Dites donc, fit-elle, vous avez une bien jolie frimousse. Le type même de la belle Andalouse. Et quels yeux ! Si j'avais besoin d'une femme, et non d'un homme pour recommencer à jouer, je vous embaucherais de suite. Si toutefois cela vous amusait de devenir comédienne...

- Pourquoi pas, dit Don Juan. C'est un métier qui me plairait.

- Vous avez une jolie voix, un peu grave peut-être pour une femme, mais cela ne gêne rien. Une vraie voix d'Andalouse. C'est un homme qui manque à ma troupe. »¹

Les propos de la comédienne ont un effet comique, pour le lecteur, puisqu'elle recherche un homme pour sa troupe, alors même qu'elle en a un en face d'elle. Au contraire, elle est complètement convaincue par le personnage que joue le séducteur : « le type même de la belle Andalouse ». La seule restriction est, à première vue, celle de la voix « un peu grave peut-être pour une femme » mais la jeune femme est tellement dupée par les talents d'acteur de Don Juan qu'elle l'interprète, finalement, comme « une vraie voix d'Andalouse ».

Mais, de la même manière que, dans l'œuvre de Pierre-Jean Rémy, le Don Juan acteur est rapidement rattrapé par celui qu'il est réellement dans la vie. On voit bien, une fois de plus, que le héros mythique a du mal à jouer les rôles qui sont trop éloignés de lui. C'est encore son désir pour une femme qui le pousse à se démasquer. Les propos de Miranda, qui, pour lui, ont un sens autre que celui qu'elle leur prête, et l'ivresse du vin, qui commence à faire son effet, le conduisent à rapidement se mettre en danger, en laissant tomber son masque. Les doubles sens ont un effet théâtral et divertissant, dans la narration, puisque le lecteur est en position de supériorité, par rapport à la comédienne : « Ah ! Ma petite, vous pouvez m'en croire... Si j'avais sous la main un joli garçon, j'aurais vite fait de lui rendre la pareille. »² L'effet théâtral est encore renforcé par la suite, lorsque le héros se reconnaît, dans le récit que fait Miranda :

« Ah ! tenez, si j'avais auprès de moi un homme que j'ai vu un jour à Madrid, ce serait vite fait... (...) C'est un homme qui a beaucoup fait parler de lui, et on en parle plus que jamais en ce moment... N'empêche que c'est le plus beau garçon et le plus séduisant que j'aie jamais vu. Un jour, où nous jouions près du Campo del Piar, il était au premier rang de l'assistance, et il m'a beaucoup regardée... Je n'ai jamais aussi bien joué que ce jour-là. Je ne jouais que pour lui. J'y mettais toute ma passion, et il a bien dû s'en apercevoir. »³

Ce dialogue repose sur des procédés proprement théâtraux et correspond un peu aux codes d'une scène de reconnaissance : « Ce fut un trait de lumière dans l'esprit de Don Juan »⁴

Le séducteur, en ayant identifié son interlocutrice sans en être identifié, consolide sa supériorité dans l'échange. Il va, dès lors, démontrer encore ses talents de comédien, en jouant avec elle : « Est-ce qu'il ne s'agirait pas de Don Juan de Manara ? demanda-t-il d'un petit air

¹ Roger Farelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.364

² Ibid., p.365

³ Ibid., p.365-366

⁴ Ibid., p.366

calme »¹ On peut voir que cette indication sur le ton de Don Juan fonctionne comme une didascalie. La narration s'attache à montrer le talent du héros : « Il avait parlé avec un tel accent de sincérité qu'elle poussa un soupir de soulagement »² Don Juan mène la conversation, ce qui lui permet de se divertir, tout en testant la fiabilité de sa partenaire : « Cette conversation l'amusait énormément ».³ Il va donc se dévoiler progressivement, après s'être assuré de la sympathie que Miranda lui porte, en dépit de ses déboires avec la Sainte Inquisition. Mais la comédienne est tellement convaincue par le personnage joué par le héros qu'elle met du temps à comprendre ses allusions et à découvrir la réalité. Les effets comiques sont ainsi multipliés, avec du comique de langage et de situation, ce qui confirme la théâtralité de la narration :

« - Oh ! dit-il, je me suis toujours intéressée au théâtre.

Il se leva et déclama quelques tirades, avec des jeux de physionomie tantôt langoureux, tantôt dédaigneux, tantôt sévères. Il changeait de voix avec une facilité extrême. Autrefois, lorsqu'il se livrait à quelque orgie avec ses compagnons de plaisir, il les amusait toujours beaucoup par les imitations qu'il faisait de certains personnages, hommes ou femmes.

Elle le regardait, de plus en plus étonnée.

- Vous feriez une excellente comédienne, dit-elle. Mais qui êtes-vous donc ?

- Qui je suis ? Vous venez de le dire. Je suis une excellente comédienne. Je pourrais même être un excellent comédien, et je suis en train de vous en donner la preuve.

Visiblement, elle ne comprenait pas ce qu'il voulait dire. Il s'approcha d'elle et lui prit les mains.

- Vous disiez tout à l'heure, fit-il, ma chère Miranda, que si vous aviez sous la main un joli garçon, vous auriez tôt fait de rendre à votre époux la monnaie de sa pièce...

- Oui, certes. Mais je ne vois pas...

Il la prit dans ses bras et, avant qu'elle ait eu le temps de comprendre ce qui lui arrivait, il lui mit un baiser cavalier sur les lèvres. Mais elle le repoussa avec une violence indignée.

- Qu'est-ce que cela signifie... Vous êtes folle ?

Il éclata de rire.

- Je suis peut-être fou, dit-il, mais je ne suis pas folle. (...) Vous demandiez tout à l'heure un beau garçon. Je réponds : présent. Je suis même, qui plus est, un garçon qui m'a l'air de vous plaire passablement. Je m'appelle Juan de Mañara... Et je vais vous en donner dans un instant les preuves les plus péremptoires.

(...)

C'est ainsi que Don Juan devint, non pas comédienne, mais comédien. Il le fut pendant cinq mois. »⁴

Cette scène est, à proprement parler, une scène de comédie. Don Juan pratique le comique de langage et, devant la naïveté de Miranda, qui ne comprend aucune de ses allusions, il passe aux gestes, créant un comique de situation, avec un quiproquo. Les éléments de la reconnaissance sont également présents ici. Le héros mythique apparaît bien comme « un

¹ Ibid., p.366

² Ibid., p.367

³ Ibid., p.366

⁴ Ibid., p.367-368

acteur de premier ordre »¹. Il tient les ficelles de la pièce qu'il se donne à lui-même. Les affinités de Don Juan et du théâtre sont évidentes ici mais, contrairement à ce que nous avons pu observer, dans le roman de Pierre-Jean Rémy, on a ensuite une ellipse sur l'expérience du héros en tant que comédien, à proprement parler. Il n'y a donc pas de réelle mise en abyme de la pièce donnée par la troupe, au sein de la narration. C'est le récit qui prend le relais et devient un passage de comédie à part entière. La théâtralité envahit la narration et les frontières entre théâtre et récit sont complètement abolies.

Les deux exemples précédents tendent à prouver que le héros mythique est un personnage fondamentalement théâtral, qui peut, lorsque les circonstances l'imposent, devenir un comédien de talent. Mais si, dans les romans que nous venons d'envisager, ces mises en abyme du théâtre constituent des épisodes ponctuels, chez Patrick Poivre d'Arvor, on assiste à un élargissement du motif, puisque le héros est acteur de profession : « Je m'appelle Victor Parker, comédien de profession. »² La réflexion sur le jeu théâtral est étendue à la globalité de l'œuvre. L'originalité, ici, est que, au premier abord, le héros n'est pas un acteur exceptionnel. Au contraire, il est conscient de sa médiocrité, ce qui contraste avec les attentes liées au mythe : « Cent quatre-vingts longs mois, étirés comme des élastiques, dans l'espoir d'être propulsé à des altitudes que mon maigre talent ne me permettra jamais d'atteindre. »³

L'intérêt de *La mort de Don Juan* est de nous offrir, justement, une réflexion sur le métier de comédien et sur la sincérité qu'il nécessite. En effet, Victor Parker apparaît, d'emblée, comme un acteur blasé, qui ne croit pas, ou plus, à ce qu'il fait. Pour lui, le manque de talent l'empêche de ressentir les transports de l'art véritable. Il se voit comme un imposteur, un comédien qui feint d'avoir le feu sacré, mais l'a perdu depuis longtemps. Par ce mensonge, il rejoint le héros mythique, qui se plaît à tromper les autres, en leur faisant croire à des émotions qu'il ne ressent pas en réalité :

« Si je me fustige ainsi, c'est que le dégoût de mon métier est allé grandissant d'année en année. Jouer n'a été qu'une pose ; sur scène, je n'ai jamais éprouvé ces transports, cette sainte folie qu'offre, dit-on, la vraie création. A chaque générale, à chaque sortie de film, je me suis complu dans le rôle de l'acteur habité par son personnage, bouleversé par son drame. « On n'en sort jamais indemne... » Combien de fois ai-je débité cette niaiserie, livrant en pâture ce corps et cette âme couturés de cicatrices ? »⁴

On voit bien, dans cette citation, la distance critique que le narrateur a sur les propos qu'il tient. Le champ lexical du manque de sincérité est omniprésent : « pose », « complu dans le

¹ Ibid., p.368

² Patrick Poivre d'Arvor, *La mort de Don Juan*, p.19

³ Ibid., p.19

⁴ Ibid., p.20

rôle », « niaiserie »... Mais pour le héros, cette hypocrisie est inhérente à la profession même d'acteur, qui repose sur la duperie et le leurre :

« Non, bien-sûr, il ne faut pas briser le mythe, détruire les châteaux de sable. Il faut faire semblant d'y croire et d'y faire croire, oublier qu'une existence de comédien n'est qu'une suite de vies par procuration, celles que d'autres ont écrites pour vous, afin que vous fassiez le beau, l'intéressant, le douloureux. »¹

Mais cette désinvolture, avec laquelle le héros dénigre ses talents pour le théâtre et le jeu théâtral, en général, n'est pas la seule réflexion présente, au sein du roman, puisqu'on assiste, par la suite, au récit d'une représentation bien particulière. Ce récit présente, en focalisation interne, un trou noir dans la tête de Victor Parker. On entre dans la tête de l'acteur qui sent que son rôle lui échappe et qu'il perd le contrôle :

« Pendant la dernière tirade, ma voix se fit pâteuse, mes genoux fléchirent, je me sentis faiblir et un instant défaillir. Je me repris, or les mots traînaient dans ma bouche. Ce n'était plus le trac, mais le trou noir qui s'annonçait à grand fracas... »²

La narration ralentit, à mesure que le trou de mémoire approche, ce qui produit un effet dilatoire et met davantage en valeur le rebondissement qui va suivre : « J'eus beau ralentir au maximum mon débit, bien plus que de raison, la fin de la phrase s'annonçait et, après elle, plus rien. »³ On a une véritable mise en abyme d'une expérience théâtrale, qui tourne ensuite au récit fantastique, puisque l'acteur va se trouver complètement dépassé et possédé par son personnage :

« Ce qui m'arrivait ce soir-là, sur la scène de Plymouth, ressemblait plutôt à un accident qu'à un don, un accident heureux. Je ne commandais pas davantage mon débit que je n'avais contrôlé mes embardées, le texte sortait sans effort de ma bouche, j'avais beau me changer les esprits pour jouer avec plus de naturel, multiplier les effets de scène, les regards appuyés, les mouvements du corps, rien n'y faisait, Don Juan s'écoulait toujours avec grâce, comme le doux murmure d'un jet d'eau dans un patio. »⁴

Le héros se retrouve confronté à l'expérience qu'il dénigrait, au début du roman : il devient l'« acteur habité par son personnage » et accède à la « sainte folie » en laquelle il ne croyait guère. Le plus intéressant est qu'il résiste de toutes ses forces et tente de se réfugier dans les artifices théâtraux qu'il maîtrise, au lieu de se laisser aller. On a, en effet, une opposition entre le texte qui s'écoule « avec grâce » et l'énumération des procédés, auxquels le narrateur a recours, pour contrer cet élan. Pourtant, comme il le souligne lui-même, il s'agit bien d'un « accident heureux », qui lui donne une réelle supériorité sur les autres acteurs :

¹ Ibid., p.22

² Ibid., p.170

³ Ibid., p.173

⁴ Ibid., p.173

« Je survolais désormais de cent coudées les autres comédiens qui s'arrêtaient admiratifs, à peine jaloux, les spectateurs se redressaient sur leur siège, la salle semblait subjuguée. J'étais possédé. Ce n'était plus ma voix, ce n'était plus mon talent. L'homme qui déclamait s'était désincarné de moi. »¹

Le Don Juan personnage prend donc le pas sur Victor Parker, Don Juan acteur et héros du roman. Cette substitution lui confère immédiatement un succès triomphal, d'autant plus que le héros mythique est, contrairement à Victor Parker, un acteur hors pair. On a donc bien une réflexion sur le rapport entre l'acteur et le rôle. Celle-ci se poursuit au chapitre précédent, puisque le héros ne maîtrise plus du tout les rôles qu'il veut jouer. Son texte lui échappe :

« - Monsieur Parker, vous venez de nous déclamer du Byron. Le troisième pèlerinage de Childe Harold très précisément. Je l'ai moi-même étudié à l'Old Vic. Vous nous l'avez d'ailleurs très bien donné. Mais nous sommes loin de ma comédie. »²

Le jugement mélioratif sur le jeu de Victor Parker montre que le héros, une fois possédé, a enfin du talent mais il a perdu le contrôle, il est possédé par ses rôles. Finalement, le théâtre est peut-être bien, dans ce roman, tributaire de la « sainte folie qu'offre, dit-on, la vraie création »³.

Pour conclure sur *La mort de Don Juan*, on peut dire que le théâtre n'est plus circonscrit à un épisode restreint de la narration, mais il devient l'un des sujets principaux de l'intrigue, présent tout au long de l'œuvre. Un autre roman présente ainsi un Don Juan acteur de profession : celui de Gonzalo Torrente Ballester. Mais la situation est beaucoup plus complexe car l'auteur se plaît à brouiller les pistes et à maintenir l'ambiguïté, jusqu'au bout, sur son héros. Ce n'est, en effet, qu'à la toute fin du roman, que le narrateur réalise enfin, et le lecteur par la même occasion, qu'il est, en réalité, depuis le début, face à des acteurs :

« Saltó también, y corrió por el pasillo. Al pasar cerca de mí, vi su rostro maquillado, sudoroso ; los ojos brillantes de colorio ; el traje ajado, de guadarropía, y la peluca que se le había torcido. Y en aquel instante, sólo en aquel instante, comprendí que don Juan y él no eran más que unos actores. »⁴

Cette citation met en évidence tous les artifices théâtraux (maquillage, costume, perruque...) et permet enfin de lever le voile sur l'identité des deux personnages énigmatiques qui n'ont

¹ Ibid., p.173

² Ibid., p.175

³ Nous reprenons ici la citation de George Sand, citée plus haut, et reprise par Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.93

⁴ « Il sauta aussi, et courut dans l'allée. Quand il passa près de moi, je vis son visage maquillé, tout en sueur ; ses yeux brillants de collyre ; son costume froissé, un costume de grade-robe de théâtre, et sa perruque qui s'était mise de travers. A cet instant, et à cet instant seulement, je compris que Don Juan et lui n'étaient que des acteurs. » Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.398, trad. française, p.376

cessé de soulever des interrogations, tout au long de l'intrigue, en les faisant apparaître pour ce qu'ils sont, en réalité : des acteurs de profession.

De plus, la narration se trouve étroitement mêlée, à la fin, à la retranscription narrative de la pièce de théâtre. Ainsi, tous les points laissés en suspens par le récit se trouvent résolus dans cette mise en abyme. L'enchaînement entre la narration de Leporello et le début de la pièce, présentée ensuite, renforce l'impression de continuité. En effet, Leporello s'arrête au moment où Don Juan annonce sa volonté de retourner à Séville : « No lo sé. Pero mi corazón, que nunca me ha engañado, me está diciendo ahora que volvamos a Sevilla. »¹ Et c'est bien à Séville que s'ouvre la pièce mise en abyme, après une pause dans la narration, durant laquelle le narrateur décrit la salle et l'attente du lever de rideau : « ¡ Qué susto esta mañana, cuando se supo en Sevilla ! »² La transition est donc parfaite et semble avoir été méditée par Leporello, qui a achevé son récit exactement au moment voulu. On a, d'ailleurs, un indice de cette préméditation, puisqu'il demande l'heure au narrateur et lui affirme qu'ils ont encore le temps :

- « - Gracias. ¿ Qué hora es ?
- Poco más de la cinco...
- Tenemos tiempo. »³

Ce passage fonctionne comme un indice qui suggère que, depuis le début, le narrateur est manipulé et que tout concourt à le faire venir au théâtre, pour assister à cette représentation.

C'est la mise en abyme de cette pièce de théâtre, au sein du roman, qui prend en charge les éléments fondamentaux du scénario mythique, que la narration a laissés, jusqu'à présent, de côté : statue du Commandeur, invitation à dîner du Convive de Pierre, châtiment du héros... Cependant, de nombreuses modifications sont présentes, dans cette représentation, ce qui ne manque pas de susciter les critiques très sévères du narrateur. Ces critiques, quant au peu de valeur théâtrale et artistique de cette représentation fictive, confèrent, au passage tout entier, une fonction métalittéraire intéressante, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement⁴. Ainsi, par exemple, le Commandeur n'est pas un envoyé du Ciel qui peut annoncer au séducteur que l'échéance est arrivée à terme et qu'il ne lui reste plus de temps pour se repentir. L'annonce de la mort imminente est, en fait, un stratagème concerté avec sa

¹ « Je ne sais pas. Mais mon cœur, qui ne m'a jamais trompé, me dit maintenant que nous devons retourner à Séville. » Ibid., p.339, trad. française, p.322

² « Quel effroi ce matin, quand on a su dans Séville ! » Ibid., p.342, trad. française, p.325

³ «- Merci. Quelle heure est-il ?

- Un peu plus de cinq heures.

- Nous avons le temps... » Ibid., p.333, traduction française, p.316

⁴ Voir ci-dessous, chapitre 9 : vers une déconstruction du mythe ?

filles Elvira pour se donner de l'importance et leurrer les autres sur sa qualité de messager divin :

« Le anunciaré su muerte, de parte de los cielos, para esta misma noche, y quedaré como quien soy. ¡ Oh ! Quedaré ante Don Juan como hombre a quien el cielo confía los secretos futuros, como quien está al corriente de las estadísticas celestes ! ¡ Oye, Elvira ! ¿ Me das palabras de que tu mano no temblará ? »¹

Si le personnage du Mort est en totale contradiction avec les attentes du mythe, cette modification le place, en revanche, en totale cohérence avec la façon dont il est dépeint dans la narration précédente, puisque l'on retrouve les mêmes traits de caractère que ceux sur lesquels avait insisté Don Juan, en le décrivant. Cela confirme bien que la pièce se situe dans la continuité du roman et que tous les récits, enchâssés dans l'intrigue principale, avaient pour seul but de converger vers ce dénouement théâtral.

La théâtralité est, par ailleurs, exacerbée dans cette pièce, et revendiquée comme telle. Il n'y a aucun souci de maintenir l'illusion théâtrale, au contraire, les personnages rappellent qu'ils sont sur scène et qu'ils sont en train de jouer. Ainsi, le Commandeur emploie le vocabulaire du théâtre : « Mi presencia en esta casa garantiza el desenlace trágico, que es al mismo tiempo el desenlace lógico, porque un tipo como Don Juan ni puede acabar sus días tranquilamente en la cama. »² La référence au registre tragique et au dénouement montre bien le désir de rompre l'illusion théâtrale, tout en soulignant, une fois de plus, l'orgueil de Don Gonzalo, qui se revendique comme personnage de tragédie, alors qu'il est paré de tous les ridicules du personnage comique. Cette dimension comique est renforcée lorsque le stratagème, élaboré avec sa fille, échoue et que, mauvais perdant, il déclare qu'il y a une erreur dans le déroulement de la pièce et que la scène doit se passer autrement : « Esto es un error- gritaba Don Gonzalo-. La escena no es así. Es Don Juan que tiene que morir, y no mi hija. »³ On retrouve le comique de caractère, puisque le Commandeur se plaint, sans cesse, d'être victime d'erreurs et ne supporte pas de ne pas avoir, aux yeux des autres, l'importance à laquelle il pense avoir le droit. Mais le plus important ici est l'exhibition de la théâtralité. Le « quatrième mur » entre la scène et la salle est définitivement aboli, puisque le public est même pris à parti directement : « Don Gonzalo miró al puñal, se dirigió al público.

¹ « Je lui annoncerai sa mort, de la part du ciel, pour ce soir-même, et je resterai fidèle à mon image. Ah ! Pour Don Juan, je serai l'homme à qui le ciel confie les secrets du futur, celui qui connaît les statistiques célestes. Dis-moi, Elvira ! Me donnes-tu ta parole que ta main ne tremblera pas ? » Ibid., p.376, trad. française, p.357

² « Ma présence en cette maison garantit un dénouement tragique, qui est en même temps logique, car un individu comme Don Juan ne peut tranquillement finir ses jours dans son lit. » Ibid., p.376, trad. française, p.356

³ « C'est une erreur, criait Don Gonzalo. Ce n'est pas dans le texte. C'est Don Juan qui doit mourir, pas ma fille. » Ibid., p.391, trad. française, p.370

« ¡ Alguién tiene que hacerlo ! » »¹

Cette abolition de la frontière entre la scène et la salle est définitive avec la fin de la représentation, puisque le héros et son valet choisissent de quitter la scène en traversant la salle et en sortant par la porte du fond, au lieu de se retirer en coulisses :

« - Y ahora, Comendador, a ser yo mismo para siempre.

Dio un brinco y cayó al pasillo del patio de butacas que, de repente, se iluminó. Con paso recio adelantó por él, hacia la puerta del fondo, también iluminada. »²

Mais cette sortie de scène ne manque pas de soulever des questions et de laisser planer quelques ambiguïtés : l'Enfer choisi par le pêcheur ne serait-il pas d'être condamné à répéter éternellement ce rôle et à le jouer, aussi bien, sur scène qu'en dehors de celle-ci ? En effet, en s'enfuyant de la sorte, les deux personnages ne font pas de coupure entre leur identité d'acteur, endossée sur scène, et leur identité réelle, que le narrateur n'a, au bout du compte, pas réussi à percer. Il est d'ailleurs significatif que, dans la scène finale, les deux hommes venus saluer le narrateur sur le quai de la gare, sont encore appelés, par ce dernier, Leporello et Don Juan, alors même qu'il a découvert qu'ils n'étaient que des acteurs. La même ambiguïté se retrouve dans le récit qui est fait de la pièce : « - ¡ Es Don Juan !

Sonja se soltó bruscamente. Miraba la escena como hipnotizada. »³ Le commentaire du narrateur désigne, sous le nom de Don Juan, le personnage de l'intrigue principale mais il s'agit, en même temps, de son nom de scène, dans la pièce mise en abyme. Il en va de même pour Leporello. On a donc une totale confusion entre ces deux acteurs et leurs rôles. On rejoint ici le commentaire fait par Jean Rousset au sujet de la démythification de Don Juan :

« Ce Don Juan démythifié se confond avec sa fonction de comédien, il n'est plus personne sinon ce qu'il montre sur la scène de son existence (...) N'est ce pas aussi ce dont le héros moderne, las de son éternelle comédie, ne veut plus ? »⁴

Carlos Feal pousse plus loin cette idée d'une théâtralité fondamentale de Don Juan. Selon lui, celle-ci réside dans le fait que chaque nouvelle réécriture du personnage « rejoue », en quelque sorte, le Don Juan initial, celui de Tirso de Molina, lui-même caractérisé par son goût pour le jeu et la duperie. Don Juan est donc désormais conscient de jouer un rôle :

« Pienso, sin embargo, que Leporello y Don Juan, al actuar como farsantes, revelan un aspecto esencial del donjuanismo. El primer Don Juan, el de Tirso, es un farsante en cuanto que oculta su verdadera identidad. Los posteriores Don Juanes, como el de Zorrilla, se beneficiarán del prestigio

¹ « Don Gonzalo regarda le poignard, s'adressa au public. « Il faut que quelqu'un le fasse » cria-t-il. » Ibid., p.391, trad. française, p.370

² « - Et maintenant, Commandeur, je vais être moi-même pour toujours.

Il fit un bond et retomba dans l'allée de l'orchestre qui, soudain, s'éclaira. Il marcha d'un pas ferme vers la porte du fond, éclairée elle-aussi. » Ibid., p.397, trad. française, p.376

³ « - C'est Don Juan.

Sonia se libéra brutalement. Elle regardait la scène, comme hypnotisée. » Ibid., p.347, trad. française, p.330

⁴ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.95

del primer Don Juan, o del mito creado por él. Hablan y actúan con conciencia de representar un papel, el de Don Juan, y en gran medida sus conquistas se amparan en el prestigio del nombre-especie, a su modo, de personalidad prestada-, a que se vinculan connotaciones mágicas o míticas. »¹

La persistance de la théâtralité, dans le mythe, et l'impossibilité, pour le héros, à se détacher de son rôle seraient peut-être donc les marques de sa démythification et aussi, en définitive, son véritable châtement. C'est d'ailleurs à cette question de l'évolution du châtement de Don Juan que nous allons nous intéresser maintenant.

¹ « Je pense, cependant, que Leporello et Don Juan, en agissant comme des farceurs, révèlent un aspect essentiel du donjuanisme. Le premier Don Juan, celui de Tirso, est un farceur, puisqu'il occulte sa véritable identité. Les Don Juan postérieurs, comme celui de Zorrilla, bénéficieront du prestige du premier Don Juan, ou du mythe qu'il a créé. Ils parlent et agissent en étant conscients de représenter un rôle, celui de Don Juan, et leurs conquêtes reposent, dans une grande mesure, sur le prestige du nom- sorte de personnalité d'emprunt, à sa manière-, à laquelle se rattachent des connotations magiques ou mythiques. » Carlos Feal, *En nombre de Don Juan*, p.88

CHAPITRE 8 :

L'EUPHÉMISATION DU CHÂTIMENT

Le mythe de Don Juan tire son pouvoir de fascination et sa pérennité à travers les siècles du fait qu'il est, avant tout, un mythe de la mort. Jean Rousset place ainsi le Mort en première position, au sein du système à trois invariants qui permet de rendre compte, selon lui, de la structure mythique. Il justifie explicitement ce choix, dès son introduction, ce qui contribue à souligner l'importance de l'Invité de Pierre, dans la constitution du mythe donjuanesque :

« Je place à dessein les trois invariants dans l'ordre de succession : Mort- groupe féminin- héros ; ils formeront dans cet ordre, qui est leur ordre d'importance, les trois chapitres de la première partie de l'essai qui va suivre : en tête, l'émissaire surnaturel, opérateur fantastique et agent du dénouement, vers lequel tout converge. »¹

En effet, même si le retour du Mort et le châtement du héros n'interviennent qu'à la fin du scénario mythique, c'est, selon lui, grâce à cette fin, et uniquement par elle, que le mythe prend son véritable sens. Don Juan n'existerait donc qu'à travers son rapport avec le Convive de Pierre et la façon dont il accomplit son destin et affronte sa propre mort :

« Don Juan comme mythe prend donc naissance dans la mort, par le Mort, par le contact final avec l'Invité de pierre, ce *Convitato di pietra*, qui a donné leur titre à tant de pièces, de scénarios et d'opéras. Eros et Thanatos sont si étroitement associés dans cette aventure qu'en les dissociant on la dénaturerait ; aussi cette histoire ne prend-elle son vrai sens que par sa fin. Le drame de Don Juan se lit à l'envers, à partir de l'épisode fantastique : la rencontre avec la Statue, les apparitions du Mort. Tout se joue autour de ces face à face surnaturels, sur ce seuil interdit aux vivants. »²

Cette citation met, d'emblée, en valeur l'importance de la dimension fantastique, surnaturelle dans le mythe. Cette importance du surnaturel, en lien avec le châtement du héros et avec le dénouement de l'intrigue, va constituer un enjeu crucial dans l'évolution du scénario mythique. En effet, le 20^{ème} siècle a du mal à s'accommoder de cet ingrédient fantastique. Jean Rousset mentionne, d'ailleurs, ce problème : « On n'élimine pas la mort du séducteur, mais on le fait mourir naturellement. »³ Il sera alors fondamental de s'intéresser aux différentes façons dont les réécritures donjuanesques contemporaines, qui composent notre corpus, illustrent cette volonté de rationalisation du châtement.

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.9

² Ibid., p.21

³ Ibid., p.22

Michel Borne insiste sur cette évolution, ce qui permet, par la même occasion, de confirmer l'importance, pour la survie du mythe, de la punition infligée au héros :

« Le libertinage trouve donc en lui-même ses insatisfactions et ses échecs. Mais d'autres châtiments lui sont promis. Il a défié Dieu et la société, Dieu et la société doivent répondre. (...) Au XVIIème siècle, le Ciel et les lois ne se distinguent pas nécessairement très nettement (...) Le premier de tous les châtiments *extérieurs* qui peuvent menacer le libertin n'est donc rien moins que la damnation. (...) Si le mythe impose de foudroyer Don Juan, avec des variantes et des interprétations diverses pour montrer l'aspect symbolique ou allégorique de ce dénouement, on ne peut donc plus guère faire intervenir Dieu directement pour punir le libertin dès le XVIIIème siècle, et peut-être même avant. (...) Il faut donc punir autrement Don Juan, et certains châtiments ne sont guère plus vraisemblables que la statue du Commandeur.»¹

L'omniprésence des tournures qui expriment la nécessité (« lui sont promis », « doivent », « impose », « il faut »...) traduisent bien le caractère incontournable du châtiment, au sein du scénario mythique. Quelles que soient ses modalités et la façon dont les auteurs le mettent en œuvre, il s'impose donc comme un ingrédient indispensable du mythe de Don Juan. Mais on observe également, à travers cette analyse, la laïcisation progressive du motif, qui tend à effacer, peu à peu, la composante surnaturelle, pour être en accord avec l'évolution des mentalités.

Pourtant, c'est bien l'ingrédient dramatique du surnaturel qui permet, à l'origine, à l'histoire de Don Juan de se constituer en tant que mythe. En effet, Jean Rousset voit, dans la présence du Mort et dans son retour son forme de statue, l'élément mythique indispensable pour inscrire Don Juan « dans la catégorie des mythes classés et définis par Eliade, Lévi-Strauss ou Vernant, parmi ces mythes des sociétés archaïques qui remontent aux origines »² :

« Voici qui va peut-être permettre de l'y introduire ; il est fondé sur la mort, - sur la présence active *du* Mort, de la Statue animée, véritable protagoniste du drame, médiateur de l'au-delà, agent de liaison avec le sacré. (...) On le voit ainsi se rapprocher de la sphère mythique dont il semblait d'abord s'éloigner. »³

Le sacré est bien une dimension fondamentale du scénario donjuanesque et la condition indispensable à sa survie en tant que mythe. Camille Dumoulié n'hésite pas à l'affirmer dès le début de son essai :

« La dimension sacré est essentielle au mythe et en garantit la survie. Quoiqu'inventée par le christianisme, l'histoire de Don Juan n'est pas une simple légende mais bien un mythe qui touche à deux éléments essentiels du sacré : le contact entre la vie et la mort, et le motif du double. »⁴

¹ Michel Borne, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse. Littérature et musique*, p.155-158

² Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.5

³ Ibid., p.5-6

⁴ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.13

On comprend, dès lors, les enjeux de la désacralisation du mythe et, notamment, du châtement du héros, que les auteurs contemporains tentent, fréquemment, de proposer dans leurs œuvres. Il importerait, ainsi, de réfléchir aux différents éléments susceptibles de se substituer à cette présence forte du sacré et à la manière dont ils viennent infléchir le sens du mythe.

Mais si le Mort est déterminant, au sein du scénario mythique, en tant qu'émissaire du sacré, la mort, en elle-même, en tant que motif, est, elle aussi, fondamentale. Gilles Ernst souligne, à ce sujet :

« Le mythe, tel que le constitue Tirso de Molina, en 1630, dans *Le Burlador de Sevilla*, (...) est indissociable de ce qu'on nomme le sentiment littéraire ou artistique de la mort, dont il épouse les fluctuations du XVII^{ème} siècle au XX^{ème} siècle. Et même chez les « incroyants du mythe » (Jean Rousset), qui, à partir du XX^{ème} siècle, modifient les données initiales, dégradent le Commandeur et ôtent à Don Juan une grande part de son tragique, le surgissement de la mort n'est jamais totalement occulté. (...) La mort, cet événement qui concrétise l'innommable, se lit donc toujours dans les traits de Don Juan. »¹

La perception de la mort, telle qu'elle se manifeste, en fonction des sociétés et des époques, influencerait donc la réception du mythe et expliquerait certaines transformations du canevas mythique :

« Forcera-t-on trop le contraste en affirmant que la réception du mythe s'est modifiée en fonction de notre manière d'assumer la mort, et que nous ne regardons plus du même œil Don Juan soulever la dalle du tombeau ou tâter la main du Commandeur ? »²

La question du châtement et de la mort du héros est donc bien cruciale, dans toutes les versions du mythe. Les pièces de théâtre présentent, la plupart du temps, ce châtement, puisqu'elles débutent au moment où le délai imparti au héros, pour se repentir, approche de sa fin. Cette grande place, accordée à l'épisode final, est liée au resserrement temporel, inhérent au genre théâtral. Au contraire, certains romans, en permettant une dilatation de la temporalité, ont tendance à gommer la prépondérance de la scène finale de la mort du héros, qui revêtait une incontestable efficacité dramatique. Il semble ainsi que le passage du théâtre au roman conduise à une euphémisation du châtement, comme si cette étape du mythe devait, en grande partie, sa fortune à son caractère spectaculaire et n'avait plus, hors du domaine théâtral, la même raison d'être. Néanmoins, si la mort n'est plus aussi présente et si Don Juan ne meurt plus systématiquement à la fin de l'œuvre, nous avons cependant pu constater que le seul trait permettant, en dernier ressort, de mesurer l'appartenance d'un héros à la thématique donjuanesque était, bien souvent, l'existence de ce lien avec la mort. En effet, sans cette

¹ Gilles Ernst, article « mort », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.657

² Ibid., p.662

relation qu'il entretient avec des questions existentielles telle que la fuite du temps, l'angoisse du vieillissement ou la crainte de la mort, Don Juan ne perd-il pas sa singularité et sa portée mythique ? Ne risque-t-il pas de dépouiller toute dimension héroïque, au point de se confondre avec une banale figure de séducteur ?

En soutenant que Don Juan ne peut véritablement devenir lui-même qu'en se confrontant à la statue et, donc, à la mort, Micheline Sauvage met en lumière deux points importants. Non seulement, elle confirme l'importance de la mort, au sein du mythe, mais elle introduit, surtout, une réflexion sur l'affrontement qui se joue, avec Don Juan, entre deux temporalités opposées, incarnées, respectivement, par le héros et par la Statue :

« Contre le héros qui voulut, comme Prométhée, se faire dieu en instaurant son ordre à lui, l'ordre du Temporel, la Statue restaure l'ordre de l'Éternel. (...) Ce que Don Juan attend du rendez-vous, c'est la consécration de soi comme Don Juan. Fasciné, il avance vers cet épisode final qui figera la carrière donjuanesque en un destin. (...) En même temps que l'éternité dont il s'est retranché, la Statue est la figure de son péché, de son choix démoniaque. Quand elle le saisit et l'entraîne, le péché s'empare du pécheur. »¹

L'abandon de la confrontation avec le Mort semble bien conduire à l'affaiblissement du mythe : le destin donjuanesque perdrait alors son sens exemplaire, pour se heurter au sentiment de l'Absurde, décrit par Albert Camus :

« Quelle image plus effrayante souhaiter : celle d'un homme que son corps trahit et qui, faute d'être mort à temps, consomme la comédie en attendant la fin, face à face avec ce dieu qu'il n'adore pas, le servant comme il a servi la vie, agenouillé devant le vide et les bras tendu vers un ciel sans éloquence qu'il sait aussi sans profondeur. »²

Il reste, dès lors, à se demander comment la disparition du Mort laisse, cependant, place à d'autres formes de présence de la mort qui conserve, ainsi, toute son importance, en tant que motif, et reste un facteur déterminant, pour la persistance du mythe et pour sa signification.

Si le passage du théâtre au genre romanesque peut être une première explication, il n'est pas la seule cause de cette modification du scénario mythique, en ce qui concerne la mort du héros : en effet, on observe, comme nous l'avons dit, une double tendance d'atténuation du surnaturel et de laïcisation du mythe, en accord avec l'évolution des mentalités modernes. Le mythe, en perdant la valeur édifiante que lui conférait, à l'origine, Tirso de Molina, est alors obligé de trouver d'autres formes de présence de la mort et de proposer des variantes originales au châtement du héros. C'est, tout d'abord, sur ces nouvelles représentations du

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.177-181

² Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, p.107

Mort que nous nous attarderons, avant d'aborder les nouvelles formes de châtement, proposées par les réécritures contemporaines du mythe.

1. Nouvelles formes de présence du Mort au 20^{ème} siècle.

A) La remise en question du surnaturel.

Un premier constat s'impose, quant à la présence du Mort, au sein des réécritures contemporaines du mythe : elle est très effacée et sujette à de nombreuses transpositions. Pourtant le Commandeur est loin de disparaître totalement des œuvres. Nous commencerons donc par étudier celles où il apparaît de façon explicite, en tant que personnage de l'intrigue, et dans lesquelles il occupe une fonction dramatique, plus ou moins importante, pour le déroulement de l'histoire. Nous essaierons, notamment, de voir, dans quelles mesures, les auteurs en question cherchent, ou non, à atténuer la dimension surnaturelle, liée à ces apparitions.

Le roman de Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, fait partie des œuvres qui conservent son importance au Mort et gardent le châtement du séducteur, en tant que moment clé du récit, vers lequel toute la destinée du héros converge. En effet, l'auteur place, conformément au scénario mythique, le meurtre du Commandeur, au début du livre et ce dernier est bien, en accord avec la fable donjuanesque, le père d'Anna, que Don Juan vient de violer. La mort de Don Gonzalo est un épisode fondamental du récit, qui présente un certain nombre de motifs intéressants.

Dès le début de l'extrait, on note une impression de prédestination et le Commandeur semble être, d'emblée, condamné à mourir de la main de Don Juan, comme s'il ne pouvait pas échapper au sort qui lui a été réservé, depuis les origines du mythe. On peut ainsi souligner des phrases telles que : « A ses côtés, autour de lui, nul valet, pas un garde : tous ses gens étaient occupés dans la maison à chercher l'intrus qu'il avait su, lui, si vite trouvé. »¹ Cette citation souligne, tout d'abord, que le combat entre les deux hommes doit se dérouler en tête à tête et que le Commandeur ne peut être détourné de son destin par nul adjuvant. Mais l'opposition qui structure toute la phrase : « tous ses gens » / « lui » ; « occupés à chercher » / « si vite trouvé » avec les couples singulier/pluriel ou encore perfectif/imperfectif suggère aussi que seul le Commandeur peut rencontrer et défier Don

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.12

Juan, d'où l'idée d'une élection fatale, renforcée par la mise en valeur du pronom « lui », grâce à la redondance et à la position détachée.

L'injonction du Commandeur au héros établit, ensuite, une analogie entre la femme et le fer, substitut métonymique de la lame et donc de l'épée : « Défends-toi, bandit ! Et montre si tu es aussi fier devant un fer que devant une femme ! »¹ Celle-ci est reprise, juste après, par le narrateur, dans un commentaire qui accentue encore la connotation érotique et évoque l'étroitesse du lien entre Eros et Thanatos, au sein du mythe : « La lame, comme la femme qu'il avait eue, était, elle aussi nue et d'une grande beauté »². Le jeu de paronomase entre la femme et la lame contribue à rapprocher les deux signifiants et à appliquer aux deux termes les qualificatifs qui suivent, ce qui renforce l'idée que l'on peut voir, dans cette lame, un symbole phallique.

La mort, à proprement parler, est, quant à elle, placée sous le signe du surnaturel, et c'est ainsi que va la ressentir Don Juan lui-même : « Ce qui s'est passé ensuite a tenu du prodige... »³. L'atmosphère de la scène est particulièrement propice au surgissement du surnaturel, avec une récurrence des mentions de l'orage et de tout ce qui l'accompagne : foudre, éclairs, tonnerre... Tous ces éléments donnent l'impression que c'est à la colère du Ciel que Don Juan a véritablement affaire et confèrent au passage une ambiance presque apocalyptique. Cette colère divine va, pour ainsi dire, prendre corps dans le Commandeur puisque la foudre, qui tombe sur son épée, le transforme, l'espace d'un instant, en statue vengeresse, dans une vision proprement fantastique : « C'était cette statue de lumière, ce corps tout chargé de la colère du ciel mais vivant, cependant – vivant ? – qui défiait encore Don Juan en s'avançant vers lui d'un pas d'automate. »⁴ On retrouve déjà de nombreux éléments constitutifs du dénouement traditionnel du mythe, avec l'évocation de la statue, de la colère et du châtement du Ciel et, surtout, la reprise, sous forme interrogative, de l'adjectif « vivant ». Ce terme, qui traduit l'étonnement du narrateur devant la résistance du Commandeur à la foudre, permet de montrer deux choses fondamentales : tout d'abord, il renforce l'idée de fatalité puisque le vieil homme ne peut mourir accidentellement de la foudre, il *doit* mourir de la main du séducteur, et en même temps, il ancre, dès le début du roman, l'annonce d'un retour vengeur du Mort, puisque l'homme qui menace le séducteur ne fait déjà plus tout à fait partie du monde des vivants. Or, ce retour ne se réalise pas, du moins

¹ Ibid., p.12

² Ibid., p.12

³ Ibid., p.12

⁴ Ibid., p.12

sous cette forme, dans le livre et l'on peut penser, par conséquent, que cette scène inaugurale regroupe, en un seul et même épisode, le meurtre et la réapparition du Mort. Cette particularité du roman de Pierre-Jean Rémy a, peut-être, pour fonction de suggérer que, dans un mythe comme celui de Don Juan, la fin est, en réalité, inscrite dès le commencement, par les nombreuses attentes de lecture, ce qui donne l'impression d'une véritable fatalité littéraire. Le motif obligé du retour fantastique du Mort est donc présent, sous forme d'allusions, dès le début du roman, même si le choix de dénouement, validé par l'auteur, est tout autre.

Le refus réitéré de Don Juan de tuer celui qu'il considère comme un vieillard est, également, un élément récurrent, dans ce passage. On le trouve, une première fois, dans la bouche du narrateur omniscient qui vient de reprendre la parole, le début du récit ayant été pris en charge par le héros, lui-même : « D'abord, Don Juan voulut passer outre et refusa de se battre – le Commandeur aurait pu être son père. »¹ Puis c'est le discours direct du personnage qui reprend le même refus : « Je ne veux pas te tuer »². Or, c'est juste après cette affirmation, qui donne l'impression que le violeur a connaissance à l'avance de l'issue du combat, que le père de la victime vient s'embrocher sur son épée. La fatalité s'en trouve encore renforcée. Mais, c'est la proposition conditionnelle, formulée par le narrateur, posant la possibilité d'une filiation entre les deux hommes, qui est surtout intéressante à relever. En effet, dans l'intrigue mise en place par Pierre-Jean Rémy, cette proposition apparaît comme une prolepse, à laquelle le lecteur ne peut donner tout son sens que rétrospectivement, à la fin du roman, et qui modifie les attentes liées aux données mythiques.

Cette prolepse nous amène à traiter tout de suite une innovation fondamentale, apportée par l'auteur, au scénario traditionnel : la fraternité entre Don Juan et Anna. Celle-ci est révélée au séducteur, dans les manuscrits que lui remet Frère Narcisse au chapitre 11 : l'annonce du narrateur, au premier chapitre, prend alors tout son sens puisque le Commandeur est bien le père de Don Juan. Dès lors, le viol est doublé de l'inceste et le scénario prend une coloration œdipienne, avec le meurtre du père. Pourtant Don Juan refuse, même devant une telle révélation, de se repentir et de reculer : c'est ce que montrent ses affirmations réitérées :

« Il répondit alors les paroles mêmes de Don Giovanni à la fin de l'opéra de Mozart.

-Jamais personne ne pourra m'accuser de lâcheté. »³ Et un peu plus loin « Mon cœur est ferme dans ma poitrine, répéta-t-il. Je n'ai pas peur, j'irai. »⁴ La référence à Mozart, à ce

¹ Ibid., p.12

² Ibid., p.12

³ Ibid., p.381

⁴ Ibid., p.381

moment précis de l'intrigue, est intéressante car elle montre que, malgré cette modification inattendue de la trame, le dénouement traditionnel du mythe est présent, en filigrane, à travers une de ses versions les plus célèbres. Par ailleurs, en réitérant, cette fois-ci, en connaissance de cause, l'inceste avec Anna le héros montre qu'il assume son destin et accepte le châtement.

Mais la scène finale du roman, qui se déroule entre Fabio et Frère Narcisse, vient apporter une ambiguïté à toutes ces interprétations. En effet, les paroles énigmatiques du religieux laissent flotter une hésitation : le destin de Don Juan était-il véritablement écrit ? Ou la version que le héros en a lue était-elle, simplement, sortie de l'imagination du moine ? Dans ce cas, la mort du héros était-elle inévitable ? La désinvolture avec laquelle le Frère répond à la question de Fabio suggère que le seul fait d'être à la source de l'écrit confère l'autorité de décider du sort du héros et, qu'après tout, ce n'est pas la véracité des propos qui compte : peu importe qui écrit, il n'en reste pas moins que Don Juan est, dès le début de l'histoire, condamné. C'est du moins le sens que l'on peut essayer de proposer aux propos obscurs de Frère Narcisse :

-« Je ne l'ai pas encore écrit, répondit-il.

Le visage de Fabio pâlit et il désigna de nouveau le livre :

-Tu veux dire que c'est toi qui...

Il n'alla pas plus loin. Cette fois, le jeune moine souriait :

-Moi, toi, le diable, Dieu, le destin : je ne sais pas la différence.

La main de Fabio se crispa sur la poignée de son épée.

-Et si Anna n'avait pas été la sœur de Don Juan...

Le même sourire archangélique, diabolique du moine.

-Même nous autres, nous pouvons nous tromper. »¹

Cette incertitude, quant au lien de parenté unissant Don Juan et Anna, rend la transformation de l'intrigue, dans le sens de l'inceste, beaucoup moins cruciale qu'on aurait pu le croire à première vue. L'invention de Pierre-Jean Rémy se dénonce d'elle-même comme secondaire, comme si ce qui importait le plus, en réalité, n'étaient pas les détails du crime de Don Juan, mais le fait que, dès le début, le mythe le condamne, et que cette donnée-là ne peut être changée, quelle que soit la personne qui ait en charge d'écrire le destin du personnage mythique. Le châtement apparaît alors comme le passage obligatoire, imposé par le mythe. En effet, l'énumération des sources possibles d'écriture suggère que le mythe existe, en fait, de façon autonome, dans l'imaginaire collectif, et ne dépend pas de celui qui a décidé de le reprendre, voire même de le modifier.

Mais cette conversation entre Frère Narcisse et Fabio a une autre fonction : celle de reprendre une caractéristique importante des premières pièces de théâtre à avoir porté sur

¹ Ibid., p.409

scène le personnage de Don Juan. En effet, ces œuvres prennent toujours soin de placer, à la suite de la mort du héros, une dernière scène, qui rappelle au spectateur que la représentation à laquelle il vient d'assister est, avant tout, littéraire. Chez Tirso de Molina, par exemple, la réplique de Batrice, suggère que nous venons bien d'assister à une pièce, une œuvre littéraire : « Y nosotros con las nuestras, porque acabe *El Convidado de piedra*. »¹. Ce procédé de retour à la réalité de l'acte d'écriture est encore plus accentué ici, puisqu'il se double d'une mise en abyme, très appuyée, du travail de l'écrivain, les dernières pages du livre évoquant la mise par écrit des derniers instants du personnage, que le récit principal vient, justement, de nous faire vivre.

Mais cette mise en abyme est peut-être aussi doublée d'un clin d'œil de l'auteur, qui se plait à souligner que le statut d'un mythe est étroitement lié à sa répétition et que le récit qu'il vient, lui-même, d'en proposer n'échappe pas à cette éternelle redite. C'est, notamment, le sens du dernier paragraphe du roman :

« C'est ainsi que sur le minuit, la nuit suivante, un inconnu armé pénétra dans la chambre de la belle et noble Anna von H, la viola en lui faisant verser des larmes de plaisir, puis tua son père sur le pavé mouillé de la place principale.

Dans le livre de l'abbaye de Saint-Florian, celui qui rédigeait la chronique des T. ou des F. avait déjà trouvé à Don Juan un héritier : fils, frère, cousin, simple compagnon, cela importait-il ? »²

La désinvolture finale semble indiquer que les héritiers de Don Juan ne manquent pas et que, plus que leur identité propre et leurs spécificités, c'est leur ressemblance, le fait qu'ils entrent dans un schéma préétabli qui importe, et c'est cela qui, en somme, permet de faire d'eux des héros mythiques.

On a donc ici une fin ouverte qui suggère que le mythe est lié à un perpétuel recommencement.

Nous venons de voir les circonstances dans lesquelles s'effectue le meurtre du Commandeur, ainsi que les rapports particuliers que Don Juan entretient, dans ce roman, avec le Mort. Nous allons maintenant nous interroger sur les éléments qui, chez Pierre-Jean Rémy, viennent remplacer le retour vengeur du Mort, à la fin du roman.

En effet, plusieurs motifs s'offrent à nous, en tant que substituts de la statue de pierre du Commandeur. Ces derniers tendent tous à remplacer la scène surnaturelle par des éléments interprétables de façon plus réaliste, même si certaines allusions à un arrière-plan fantastique

¹ « Chacun épouse sa chacune, et qu'ainsi prenne fin cet Invité de Pierre », Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, vers 1061-1063, p.190-191

² Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.410

survivent. On peut, tout d'abord évoquer la ville de Salzbourg, entièrement placée sous le signe de la pétrification :

« Et c'était bien là le dernier miracle : en quelques instants – le temps d'un viol puis d'une seconde étreinte, Anna de neige abandonnée et sa servante de glace qui s'offrait à celui dont elle était l'ange noir -, Salzbourg tout entière était devenue une ville de cristal bleu : la cité archiépiscopale de glace (...) c'était une ville de rêve, taillée à même le diamant bleu le plus pur. (...) Salzbourg, la ville de sel mais aussi de cristal pétrifié. »¹

Salzbourg est ici un premier équivalent de la statue du Mort, mais la pétrification s'étend aussi aux personnages, comme on le note, dans ce passage, au sujet de Fabio, désigné par la périphrase de « servante de glace qui s'offrait à celui dont elle était l'ange noir »² mais également à l'égard de Frère Narcisse : « Les bras écartés, la tête renversée en arrière, il semblait transformé en une statue de pierre. »³

Cette multiplication métaphorique du motif de la statue renforce l'attente du châtiment, mais, en se plaçant sur un plan essentiellement symbolique, elle gomme le côté surnaturel et atténue l'intensité dramatique de la scène de la réapparition du Mort, telle que la présentaient les premières attestations littéraires du mythe. Pourtant, on peut formuler l'hypothèse que cette répétition pourrait, en réalité, correspondre à une autre multiplication, spécifique à l'œuvre de Pierre-Jean Rémy : celle des morts provoquées par le héros. En effet, dans ce roman, le crime de Don Juan ne se limite pas au seul meurtre du Commandeur : la mort semble l'accompagner tout au long de son parcours, à un rythme qui ne va qu'en s'accroissant. Il tue, de sa propre main, le Commandeur⁴, au chapitre 1, et le moine libertin à la fin du chapitre 2, il est, par ailleurs responsable du meurtre de Damiens à la fin du chapitre 3, de la tuerie des villageois de Tancy, à la fin du chapitre 6, du suicide de Mme de M., à la fin du chapitre 7, de l'assassinat du deuxième des frères Quévédo, à la fin du chapitre 8... Cette similitude de position entre tous les meurtres que nous venons d'énumérer en souligne le côté répétitif, comme un véritable leitmotiv, qui ponctue chacune des aventures du séducteur. Or, ce thème, qui revient sans cesse, peut nous permettre de parler de composition musicale et il est significatif que les avertissements réitérés, adressés au pécheur, se fassent, justement, dans le roman, par le biais de musiques qui viennent, peu à peu, envahir Don Juan, jusqu'à l'accomplissement de son destin.

¹ Ibid., p.399

² Ibid., p.380

³ Ibid., p.380

⁴ Ibid., p.12

Un dernier procédé de redoublement est à signaler : celui de la mise en scène de la mort du héros. En effet, de la même manière que, dans l'œuvre, il a multiplié les crimes, il est aussi, symboliquement, mis à mort à plusieurs reprises, avant d'être effectivement puni. Ces scènes sont d'autant plus intéressantes qu'elles permettent de faire figurer, au sein de la fiction, certains éléments du mythe, que l'auteur a choisi, en définitive, d'écarter, lors de l'épisode de la mort véritable de son personnage. Deux occurrences sont, notamment, à retenir : la première mise en abyme a lieu lors du séjour de Don Juan dans la troupe de comédiens italiens. Ainsi, dans la représentation de la *Commedia dell'Arte*, au chapitre 8, Pantalon, déguisé en statue, vient foudroyer Scaramouche, qui incarne un personnage de séducteur et qui est interprété par Don Juan lui-même :

« Le rideau se leva enfin sur cette pièce impérissable due à la seule imagination de Don Juan, seigneur de T. : *Scaramouche, ou La Revanche de Pantalon*, puisque l'auteur avait expliqué à M. Guillaume que, tout comme dans Molière, Pantalon revenait à la fin, joliment statufié, pour venger son propre meurtre. »¹

Cette citation est d'autant plus intéressante que celui qui est désigné comme « l'auteur » de la pièce n'est autre que Don Juan lui-même. Or, cette pièce, par sa trame et, plus particulièrement, par son dénouement, apparaît comme une mise en abyme du scénario donjuanesque. Sa fin illustre, en effet, malgré les quelques inventions de Don Juan qui, tout comme Pierre-Jean Rémy, prend des libertés avec le mythe, un élément clé du schéma mythique : le retour de Pantalon statufié. Ainsi, cette pièce permet de rappeler au lecteur un passage essentiel du mythe, que Pierre-Jean Rémy, au contraire, laisse de côté, à la fin de son roman : la réapparition du Mort, sous forme de statue, et sa vengeance. C'est aussi l'occasion de faire référence à l'une des versions les plus familières et célèbres de la littérature donjuanesque : celle de Molière. La revendication des sources, dont s'est inspiré Don Juan, pour sa création théâtrale, peut, quant à elle, être interprétée comme un clin d'œil à l'auteur qui, a, lui aussi repris, dans les différents Don Juans, les matériaux nécessaires à la constitution de son roman. Mais cette évocation de la fin la plus traditionnelle du mythe est mise à distance par la présence d'évidents indices d'ironie. C'est ainsi que l'expression « pièce impérissable » ne peut être interprétée que de façon antiphrastique, tandis que les termes « joliment statufiée » tournent complètement en dérision ce retour vengeur du Mort, censé susciter l'effroi chez les spectateurs de Tirso de Molina ou de Molière.

¹ Ibid., p.274

La deuxième occurrence du même type apparaît lors de la représentation de l'opéra *Don Giovanni*, de Mozart et Da Ponte, à laquelle assiste le héros, en personne, au chapitre 10. Celle-ci est explicitement présentée comme une préfiguration de sa propre mort :

« Dès lors, Don Juan fut seul. Seul pour écouter la fin de l'opéra, seul pour entendre le récit de sa propre fin. Seul, donc, pour assister à l'ultime défi : Don Giovanni qui convie à souper chez lui la statue de l'homme qu'il a tué ; Don Giovanni qui chante et boit quand la terre va s'ouvrir ; Don Giovanni qui repousse les derniers efforts d'Elvire- Isabelle pour le sauver ; Don Giovanni qui tient tête à l'homme de pierre ; Don Giovanni qui dit *non*, qui crie *non*, qui répète *non* et défie et défie encore, alors que le châtiment est là ; Don Giovanni enfin, que la statue, Dieu et le destin entraînent aux enfers dans un dernier cri, cette fois de terreur. »¹

Toutes les attentes liées au retour du Mort et au châtiment du héros mythique sont, effectivement, réalisées ici. L'emploi du présent pour raconter la pièce, à l'intérieur d'un récit cadre au passé simple, renforce l'intensité dramatique du résumé et le rapproche d'une hypotypose : Don Giovanni meurt sous nos yeux, mais aussi, sous ceux du héros, c'est-à-dire de Don Juan lui-même. De plus, contrairement au premier extrait cité, le personnage reconnaît lui-même qu'il est face à une annonce de sa propre mort et vit ce spectacle comme une épreuve, qu'il doit affronter seul, ainsi que le suggère l'anaphore de cet adjectif dans les premières phrases du passage.

Mais un problème apparaît lorsqu'on compare cette scène à la mort effective de Don Juan dans ce roman. En effet, elle diffère fortement de ce schéma ce qui contredit, a posteriori, la phrase « seul pour entendre le récit de sa propre fin ». Il peut donc paraître paradoxal que, après avoir évoqué, à deux reprises, le sort qui doit attendre son héros, Pierre-Jean Rémy le modifie sensiblement. La phrase, elle-même, suggère ce paradoxe, ne serait-ce que par l'alliance du terme « récit », qui implique une dimension rétrospective, et de l'expression « sa propre fin », à laquelle, normalement, personne ne peut assister, avant d'être arrivé au moment de la vivre. Cette incohérence au niveau de la temporalité souligne bien la double dynamique de répétition et de variation, à l'œuvre dans la réécriture du mythe.

Pour terminer cette analyse, nous pouvons évoquer brièvement la question du lieu de la mort du personnage. En effet, ce lieu est strictement codifié, comme s'est attaché à le démontrer Jean Rousset. Il doit répondre, en principe, à un certain nombre d'attentes, avec lesquelles Pierre-Jean Rémy se plaît à jouer.

Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner la pétrification du décor, qui peut être interprétée comme un élément substitutif au retour de la statue. Mais il est aussi intéressant de remarquer que Don Juan choisit l'endroit où il décide d'en finir et cet endroit est, justement,

¹ Ibid., p.368

celui qui doit servir de théâtre à la représentation du *Don Giovanni* de Mozart. Le héros semble vouloir, une dernière fois, unir son destin à celui du personnage mozartien. La référence à l'opéra est, d'ailleurs, tout à fait explicite :

« Ils parvinrent ainsi dans le grand manège d'été dessiné par Fischer von Erlach. Au-dessus d'eux, la triple rangée des niches taillées à même le roc sombre ressemblait à un théâtre de pierre saisi par la glace bleue où le drame de Don Giovanni serait donné pour la première fois. Là, leurs voix pouvaient résonner comme sur la scène d'un opéra : Don Juan jugea que le moment était venu de tout dire. »¹

La mort de Don Juan est étroitement associée, dans cet extrait, à l'idée d'une représentation, d'une mise en scène, ce qui souligne encore davantage les variations opérées par rapport à la fin du *Don Giovanni*, qui doit se dérouler au même endroit. Pourtant deux éléments semblent rester plus ou moins conformes aux données du mythe.

Il s'agit, tout d'abord, de l'effondrement qui vient ensevelir le héros, rappelant ainsi son engloutissement dans les enfers, à la seule différence qu'ici il n'est pas le seul à sombrer et qu'il emporte, dans sa chute, Octave et Anna. Le deuxième élément est le respect d'un décor associé au sacré : un cimetière. Ce lieu est bien souligné, dans le texte, comme le lieu attendu pour accueillir la mort du séducteur et il est qualifié de « décor », ce qui reprend l'isotopie de la représentation :

« Ils arrivèrent ainsi dans le dernier décor : le cimetière de l'église Saint-Pierre (...) dans ce décor féerique et terrible, Don Juan – le seul : le héros de ce drame – sut qu'il était arrivé au bout de sa route. »²

La fin du héros a donc bien lieu, conformément aux données mythiques, dans un lieu associé au sacré. Pour Jean Rousset, le passage d'un lieu profane à un lieu sacré est fondamental et doit être mis en association étroite avec la présence du Mort et sa dimension fantastique :

« Premier signe du bouleversement qui va se produire dans la fiction racontée : les sites antérieurement montrés, palais, rue, plage, campagne, sont soudain remplacés par une église, un mausolée, un cimetière. Aux lieux profanes se substitue l'inattendu, l'insolite, le lieu sacré où se rejoignent l'au-delà et l'ici-bas ; c'est la maison des morts dont l'installation sur la scène marque l'intrusion du fantastique et de la tragédie dans la comédie. A ce tournant de l'aventure, tout va changer ; et c'est l'irruption du site imprévu qui l'annonce, sinon au héros- il est sourd à tous les signes- du moins au spectateur. C'est là, en ce lieu-seuil, qu'apparaîtra le Mort. »³

¹ Ibid., p.404

² Ibid., p.405

³ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.23

Ce choix final du cimetière permet ainsi de convoquer le souvenir du Mort, au moment où le héros va affronter son destin et périr. Même si la statue ne revient pas de façon concrète, elle est bien inscrite, dans les attentes de lecture, par ces différents éléments.

Le *Don Juan* reprend, en somme, la plupart des motifs du scénario mythique, relatifs à la mort du Commandeur et à son retour sous forme de statue, même si de grandes libertés sont prises par l'auteur. La dimension surnaturelle est atténuée, sans disparaître pour autant complètement, au niveau de l'atmosphère générale de la fin du roman, qui prend des allures fantastiques d'apocalypse.

D'autres auteurs font ce même choix de reprendre les éléments constitutifs du mythe mais de les modifier significativement. Ainsi, une autre réécriture donjuanesque répond à l'attente du meurtre, commis par le héros, et du châtement qui lui est infligé, en retour : *La Nuit de Valognes*, d'Eric-Emmanuel Schmitt. Dans cette pièce de théâtre, le Mort n'est plus le père de la jeune fille violée, Angélique, mais son frère, avec qui Don Juan a tissé d'étroits liens amicaux, et ce avant même de connaître sa sœur. On a donc une première transposition : du père au frère, du vieillard au jeune homme, mais surtout de l'inconnu à l'ami proche. Or, ces transpositions sont de première importance et viennent considérablement modifier le scénario mythique. En effet, la hiérarchie établie, par Jean Rousset, entre les trois invariants du mythe se trouve bouleversée, puisque ce n'est plus la femme qui fait le lien entre le héros et le Mort. Ce dernier remarque, en effet, au sujet des personnages féminins : « l'on voit se détacher, dans cette constellation des proies, une figure qui a pour fonction de relier le Prédateur au Mort : Anna, la fille du Commandeur. »¹ Au contraire, dans *La Nuit de Valognes*, c'est bien l'inverse qui se produit, puisque la rencontre entre le héros et la jeune fille est médiatisée par celui qui prend, dans la pièce, la place du Commandeur.

Pourtant, certains éléments du mythe sont repris fidèlement, peut-être pour mieux souligner l'importance des modifications apportées par l'auteur. C'est le cas, par exemple, du duel meurtrier entre les deux hommes. Mais, si le séducteur tue bien le défenseur de l'honneur familial à l'épée, lors d'un combat singulier, provoqué, par ce dernier, à la suite de la scène du viol, d'importantes différences sont à noter. Tout d'abord, il s'agit d'un duel prévu et organisé selon les codes d'honneur de la noblesse, comme le rappelle la mention des témoins :

« Acte 3 scène 9 :

LE JEUNE HOMME (*l'épée à la main*). « Vos témoins sont arrivés ? »²

¹ Ibid., p.41

² Eric-Emmanuel Schmitt, *La nuit de Valognes*, p.100

De plus, tout comme dans le roman de Pierre-Jean Rémy, Don Juan ne souhaite pas tuer son adversaire et c'est celui-ci qui s'embroche sur son épée, comme le montrent la didascalie et l'échange de répliques suivants :

« *Subitement, le Chevalier se jette en avant, s'enfonçant volontairement sur l'épée de Don Juan qui n'a pas le temps de réagir.*

Le Chevalier tombe à terre, blessé à mort.

DON JUAN (*bouleversé*). Je...Je... Je n'ai rien fait... Je...

LE JEUNE HOMME (*parlant difficilement*). Je sais. J'aurais bien pu pour avoir un peu de courage, mais j'avais peur de me rater. J'espère que j'en ai fait assez pour mourir. »¹

Le meurtre s'assimile plutôt à un suicide, ce qui confirme l'idée que le héros n'est pas responsable de la mort de son adversaire et que celui-ci va, en fait, de lui-même, au devant d'elle, car celle-ci est programmée par le schéma mythique. Enfin, dans l'enchaînement narratif, le récit du crime de Don Juan n'intervient plus au début de la pièce, mais au cours du dernier acte, puisqu'il est raconté dans une analepse qui permet d'amorcer et de justifier, ensuite, le dénouement. Ce bouleversement de la chronologie est relativement original au théâtre puisqu'il va à l'encontre de la vraisemblance et de l'unité de temps, destinés à maintenir l'illusion théâtrale et à nous faire croire que l'action se déroule sous nos yeux. De plus, le retour en arrière se fait par une remémoration qui s'apparente à une récitation, mise en scène, simultanément par les acteurs. Or, ce procédé de la récitation prend en charge justement les composantes traditionnelles du mythe, ce qui tendrait à souligner leur caractère littéraire, le fait qu'elles sont déjà écrites et sans cesse reprises, dans les différentes réécritures du scénario donjuanesque.

Une autre référence fidèle au canevas mythique a lieu à la scène 4 de l'acte III, avec le motif de la statue vengeresse, qui tend la main au séducteur, pour le précipiter en Enfer :

« DON JUAN (*regardant enfin*). Une statue qui bouge, c'est très rare, elle a dû sauter de son socle. (*Il s'approche.*) Je suis content d'apprendre qu'une statue peut se mouvoir (...) Comme c'est curieux. C'est vrai, elle tend la main.

Il la contemple.

SGANARELLE. Ne la touchez pas, il ne faut pas.

DON JUAN. Mais voyons, elle me tend la main.

SGANARELLE. Elle va vous brûler.

DON JUAN. C'est si simple.

Il prend la main du jeune homme qui, immédiatement, abandonne son immobilité et éclate de rire.

LE JEUNE HOMME. Bravo, l'ami, vous n'êtes pas peureux.

DON JUAN. Tu vois, Sganarelle, en plus, elle parle. C'est une statue très sympathique. »²

¹ Ibid., p.103

² Ibid., p.92

Mais l'utilisation du motif de la statue est complètement détournée de sa signification première. En effet, la statue est bien à l'effigie de la victime de Don Juan mais son apparition est antérieure à la mort de cette dernière, elle ne peut donc pas venir pour se venger. La réplique de Sganarelle « elle va vous brûler. » semble alors trahir une frayeur qui n'est pas justifiée par la situation en elle-même, mais plutôt héritée d'un autre Sganarelle : celui de Molière. Cette statue est ainsi placée sous le signe de la dérision, du canular, puisque le jeune homme s'amusait simplement à faire l'automate et la dernière réplique de Don Juan, dans le passage cité ci-dessus, peut apparaître comme un clin d'œil ironique au rôle de la statue, dans les versions antérieures du mythe. Le dernier point significatif est que la statue, au lieu de venir clore le conflit entre Don Juan et le Mort, est, au contraire, à l'origine de tout, puisque elle va permettre la naissance de l'amitié entre les deux hommes, puis la rencontre de Don Juan et d'Angélique, le viol de cette dernière, et, enfin, le duel qui se conclut par la mort du Chevalier. On peut pratiquement parler d'une inversion du schéma traditionnel et, surtout, d'un remaniement complet de la chronologie entre les épisodes, soulignant une volonté de jouer avec le mythe et avec l'intertextualité.

La pièce d'Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, présente quelques similitudes avec celle d'Eric Emmanuel Schmitt. Le dramaturge y reprend, lui aussi, le meurtre du Commandeur, mais en en modifiant le déroulement ainsi que les intentions du héros.

Tout d'abord, comme dans l'exemple précédent, la statue n'est pas évoquée après la mort du Commandeur mais avant. En effet, ce dernier, lorsqu'il apparaît sur scène, est, justement, sur le point de faire visiter son tombeau au Marquis de Ventras, son ami. C'est alors qu'il va décrire sa statue, dans laquelle il place une fierté toute particulière :

« Je figure au-dessus du tombeau, assis, dans l'attitude de la méditation (...) Une main est appuyée avec défi sur la hanche : cela symbolise la gloire humaine. L'autre main retombe ouverte : c'est l'abandon à la volonté de Dieu. Sur la pierre sont sculptées mes armes. En fait ce sont les armes de la branche aînée, je n'y ai pas le droit (...) La croix est sculptées par-dessus les armes et en travers d'elles. Elle les barre, en quelque sorte, pour signifier qu'elle les efface et qu'elles ne sont rien. Vous mesurez la profondeur de l'intention ? »¹

Cette citation entraîne une perception tout à fait particulière de la statue. Plus qu'une menace à l'encontre du héros, représentant la colère et la vengeance du Ciel, elle est plutôt ici un symbole de l'orgueil et de la vanité du Commandeur. En effet, ses propos ne cessent d'osciller entre vaine prétention (par exemple, avec le désir de se glorifier d'armes qui ne sont

¹ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.63-64

même pas les siennes) et fausse humilité, comme le montre l'affirmation répétée de la supériorité de la volonté divine sur toute entreprise humaine. D'ailleurs, l'acte même de mettre un si grand soin à orner son tombeau n'est-il pas déjà une preuve de cette vanité un peu naïve, que le vieil homme tente de cacher derrière des généralités sur l'impuissance de l'homme, dans les mains de Dieu ?

Cette même contradiction apparaît, à la page suivante, à propos de l'emplacement du tombeau et de la statue :

« Ah la grandeur ! Mon cher la grandeur ! L'emplacement de mon tombeau (vous allez voir) est très discret. Il est en retrait d'une trentaine de mètres de la grand-route. Ainsi n'est-il pas sur la grand-route, ce qui serait orgueil détestable, mais les passants de la grand-route peuvent y accéder par un très court détour, sans rien qui les provoque à y venir, à l'exception d'un écriteau. »¹

Ici, on voit bien que ce n'est pas une humilité réelle qui retient le Commandeur mais uniquement la crainte de paraître orgueilleux aux yeux des autres. L'hypotaxe et l'accumulation des formules restrictives soulignent encore son emphase et les contradictions qui l'habitent. La réplique suivante montre d'ailleurs bien qu'il n'a même pas conscience que son attitude est contradictoire et ridicule.

Il déclare, ainsi, au sujet de ses funérailles :

« Je veux que mes funérailles soient célébrées dans la plus stricte intimité, mais qu'il y ait énormément de monde. Un cadeau est prévu pour chacun de ceux qui y assisteront (...) Je pense qu'avec cela nous ferons venir toute l'Andalousie »²

Il est évident que de telles remarques, au sujet de la Statue du Commandeur, dans une pièce sur Don Juan, ont pour but de jouer avec les attentes du spectateur. Ici ce jeu semble vouloir aller dans le sens d'une prise de distance : le Commandeur, par les propos qu'il tient, n'apparaît plus comme le personnage imposant et l'adversaire redoutable, que l'on serait en droit d'attendre, et sa statue n'est plus l'ingrédient surnaturel qui vient précipiter le châtement du héros. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette prise de distance et sur la dimension parodique de ce passage.³

Mais cet épisode ne manque pas de soulever une autre question : celle de son éventuelle fonction proleptique. En effet, la visite que fait le Commandeur à son tombeau peut être rétrospectivement relue comme une annonce de ce qui va lui arriver et renforcer l'intensité dramatique lorsque, trois scènes plus loin, le Commandeur va rencontrer Don Juan.

¹ Ibid., p.64

² Ibid., p. 65

³ Voir ci-dessous, I/2/ Un goût prononcé pour la parodie.

D'ailleurs, la réplique du Marquis suggère bien la fonction d'annonce que revêt cette scène et souligne l'ironie du sort qui va s'abattre sur le Commandeur :

« Si je dois vous survivre, comme il est plausible, croyez que je me ferai un plaisir d'être présent à la triste cérémonie. Ce qui m'ennuie, c'est que je n'ai pas de gants noirs ; mais j'y songe, je vais en acheter. »¹

L'emploi du futur périphrastique, pour le dernier verbe, place la mort du Commandeur dans un avenir proche. De plus, la préoccupation des gants est un détail très trivial, qui souligne le goût du paraître et dévalorise les deux personnages.

La confrontation entre les deux hommes vient, elle aussi, déjouer toutes les attentes. Tout d'abord, Don Juan n'est pas pris sur le fait, par le père d'Anna, mais il avoue, a posteriori, son crime, alors qu'il a tout fait, auparavant, pour en faire porter la responsabilité à un autre. Pure provocation ou sursaut de conscience morale ? L'attitude du héros reste plutôt ambiguë. Quant au Commandeur, il a, dans un premier temps le dessein et l'occasion de tuer son offenseur mais l'assurance et le calme de Don Juan le désarment et on a l'impression qu'il ressent une véritable fascination pour le scélérat. Enfin, comme dans les deux exemples précédemment cités, il est à noter que, chez Henry de Montherlant également, c'est le Commandeur qui va au devant de la mort et non le héros qui le tue de façon vraiment intentionnelle, comme le souligne la didascalie :

« Ils ferrailent. Mouvements divers et mimique de supporters des carnavaliers derrière leurs arbres. Don Juan se défend mollement. Dans un mouvement trop vif ; le Commandeur se jette sur l'épée de Don Juan, et tombe transpercé. Don Juan s'enfuit en criant à Alcacer : « A cheval ! En route pour Cadix ! » »²

On a donc l'impression que, malgré le côté carnavalesque et feint du combat, et en dépit du désir qu'ont les deux adversaires de s'épargner mutuellement, c'est, finalement, le destin tragique qui doit l'emporter, comme s'il fallait nécessairement que le Commandeur mourût. D'ailleurs, cette Mort n'était-elle pas annoncée et préparée dès l'entrée en scène du personnage ? On peut, dès lors, se demander si cette façon de traiter la mort du Commandeur n'est pas une caractéristique de l'évolution du mythe, au 20^{ème} siècle : la mauvaise volonté que Don Juan met au combat et son désir d'épargner son adversaire sont peut-être la preuve qu'il s'agit d'un motif imposé et incontournable et que, malgré tous ses efforts, le héros ne peut rien faire pour y échapper.

¹ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.65

² Ibid., p.108

Une autre modification introduite par Henry de Montherlant concerne le retour vengeur de la Statue du Commandeur. En effet, la scène est présente dans la pièce, ce qui permet de mettre à profit son indéniable efficacité dramatique. Mais l'épisode n'est, en réalité, qu'une supercherie des carnavaliers, qui jouent sur les attentes du mythe pour effrayer le héros et en profiter pour le voler :

« LA STATUE : N'as-tu pas peur de moi ? Sache que, si tu me touchais, je t'empoignerais et t'emporterais en enfer.

DON JUAN : Tu me donnes envie de te toucher, pour voir.

LA STATUE : Garde-t-en bien. Ma riposte serait terrible.

DON JUAN : Les hommes, d'aventure, me font peur, mais jamais les spectres. Ni les spectres, ni Satan, ni Dieu. Et cela me taquine diablement de te passer mon épée à travers le corps une seconde fois.

Il dégaine.

La tête de ma statue tombe, et à sa place émerge la tête du carnavalier-chef.

LE CARNAVALIER- CHEF : Non ! Non ! Seigneur, pas cela ! C'était une plaisanterie. »¹

La reprise de ce moment crucial du scénario mythique, sous forme d'une mascarade comique, outre sa fonction parodique, sur laquelle nous reviendrons, permet de souligner qu'il s'agit d'un passage attendu et obligé et que les personnages présents sur scène, aussi bien que les spectateurs dans la salle, sont au courant, avant même que le rideau ne se lève, de la façon dont est censé se dérouler le dénouement. Ainsi, l'originalité d'Henry de Montherlant est de présenter, en premier lieu, ces attentes sur le dénouement, telles qu'elles sont inscrites dans la tradition mythique, pour mieux, ensuite, les rejeter et imposer sa propre fin, inédite.

En effet, ce n'est pas la statue qui introduit le dénouement de la pièce et la fin choisie par l'auteur va rester ouverte et énigmatique : le masque de Don Juan se transforme en tête de mort, qu'il ne parvient plus à retirer.

« DON JUAN, *essayant de retirer le masque* : Mais je ne peux pas le retirer, que se passe-t-il ? Il s'est incrusté dans mon visage, il s'est mélangé à ma chair... Essaie de me le retirer.

ALCACER, tremblant : Je ne toucherai pas à ce masque.

DON JUAN : Pourquoi ?

ALCACER : Il y a dessus une tête de mort. »²

Serait-ce là l'annonce que le châtement divin va enfin s'abattre sur lui ? En tout cas, c'est, une fois de plus, la provocation qu'il choisit et c'est sur une ultime bravade que se baisse le rideau, laissant le spectateur dans l'expectative :

« DON JUAN : Une tête de mort ? A la bonne heure ! En avant ! Au galop pour Séville !

*Il sort vivement, entraînant par la taille Alcaccer qui titube. »*³

¹ Ibid., p.170-171

² Ibid., p..174

³ Ibid., p.174

Si l'épisode final introduit une dimension fantastique, avec le masque qui semble se fondre avec le visage de Don Juan, jusqu'à ne plus pouvoir être retiré, le rideau, qui se baisse juste à ce moment-là, ne permet pas de développer réellement cet ingrédient surnaturel. Au contraire, le traitement du motif du retour du Mort se fait délibérément dans le sens d'une atténuation de cette même dimension surnaturelle, puisqu'après y avoir cru l'espace d'un bref instant, le spectateur est mis face à une explication tout à fait rationnelle à cette apparition. Il s'agit bien là d'un autre point commun aux trois œuvres citées jusqu'à présent et qui peut apparaître comme une caractéristique de l'évolution du mythe au 20^{ème} siècle. Les trois auteurs cherchent, en effet, à gommer le côté religieux et surnaturel, associé au motif de la Statue vengeresse.

Pour conclure sur cette pièce, on peut dire que l'originalité d'Henry de Montherlant passe par le fait qu'il inverse l'ordre des épisodes du mythe, liés au viol d'Ana, au meurtre du Commandeur, au retour de la Statue et à l'invitation à dîner, qu'il les modifie, souvent dans le sens de la parodie, et, surtout, qu'il les dissocie totalement du châtement du héros. Ce dernier reste, en effet, uniquement suggéré, mais n'est pas exploité sur scène. Cependant, derrière l'apparente légèreté et la fin ouverte, l'apparition finale de la tête de mort délivre une image angoissante, d'autant plus qu'elle fait écho, tout au long de la pièce, à toute une thématique du vieillissement et de la fuite du temps. En effet, la mort et l'angoisse existentielle sont présentes dès le début de la pièce, ce qui invite à une lecture plus grave, aux côtés de la tonalité résolument comique de certains passages. Nous pourrions d'ailleurs nous demander, dans notre seconde partie, si cette angoisse existentielle et cette peur du vieillissement ne constituent pas une nouvelle forme de châtement pour le héros, lui conférant une dimension tragique nouvelle.¹

Cette même réflexion sur le temps qui passe, accompagnée d'un questionnement du héros sur le sens de son existence, est présente dans le roman *Saint Don Juan*, de Joseph Delteil. Or, il est intéressant de constater que c'est, cette fois-ci, la statue du Commandeur qui amorce cette thématique et qu'elle s'en sert, justement, comme arme pour punir Don Juan et lui faire expier ses péchés : en lui ôtant ce qu'il pensait être ses raisons de vivre, elle l'attaque sur ses points faibles et le déstabilise. Elle détruit, tout d'abord, la conception qu'il se fait de son rapport au temps : « Vaincre le temps, ça ! Non, mon cher, tu joues au plus malin avec le

¹ Voir ci-dessous, II/ Diversification des formes de châtements.

temps ; tu lésines... Tu lui grappilles quelques miettes : la belle avance ! »¹. Mais elle s'en prend aussi aux certitudes qu'il tire de ses conquêtes féminines :

« Ha ! Ha ! Ha ! Pseudo-conquérant, faux vainqueur, te voilà à plat ! Comme une sole ! Et ta liste, où est ta liste ? Les *mille e tre*, voyons ! Car tu as commis le plus enfantin des enfantillages, celui de chercher la quintessence dans la quantité. »²

Le châtement réservé au héros mythique est donc, comme dans nos exemples précédents, dissocié de ses rapports avec le Commandeur, ce qui en atténue l'aspect surnaturel. Néanmoins, comme cela est fréquent au 20^{ème} siècle, les éléments traditionnels du dénouement restent présents, dans le roman : l'auteur les évoque pour mieux, ensuite, prendre ses distances à leur égard et souligner sa propre originalité. Le meurtre du Commandeur est le premier épisode à être repris par Joseph Delteil. On retrouve, en effet, le duel avec le père de la jeune fille dont l'honneur a été bafoué par le séducteur, duel qui se solde par la mort du vieillard. On a, cependant, un premier changement, car Thérèse n'a pas encore été violée par Don Juan, au moment où son père intervient. L'honneur est donc sauf. Il est, d'ailleurs, à noter qu'elle est la seule femme que le héros n'aura pas réussi à posséder, à l'issue du roman. Mais cette modification n'est pas la plus importante. L'aspect le plus significatif du passage est, sans doute, la dérision avec laquelle est raconté le duel. Ce qui constitue un moment dramatique, par excellence, dans le scénario mythique est, au premier abord, traité avec toutes les caractéristiques de la parodie. En effet, le Commandeur n'a rien d'effrayant puisqu'il est peint, au contraire, sous les traits d'un vieillard faible, surpris au milieu de la nuit dans une tenue véritablement grotesque. La dimension comique est fortement soulignée par le narrateur :

« Don Juan jubilait. L'idée de faire assaut contre un Commandeur en tenue de nuit lui semblait impayable. Il rajustait son pourpoint, astiquait ses bottes, à petites chiquenaudes.

- Habille-toi donc, au moins, blagua-t-il.

Mais l'autre, sèchement :

- En garde !

Et il enroulait noblement tous les petits pois de sa robe de chambre autour de son bras gauche, découvrant par ce geste tout un triangle de jambes poilues et ses genoux en pomme d'Adam, de plus en plus comique et jusqu'à cocasse. Don Juan se tordait littéralement- peut-être quelque écho sexuel se mêlant à son hilarité. Il s'approcha du Commandeur, et palpant sa robe à pois :

- Vraie soie de Chine, raillait-il, délices de l'épiderme. Hé ! Hé ! Ca vaut la peau de femme, vieillard !...

- Lâche ! Lâche ! cria le vieillard en interposant son épée entre le jeune homme et lui. En garde !... »³

¹ Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.425-426

² Ibid., p.427

³ Ibid., p.401

L'insistance sur l'hilarité de Don Juan accentue le registre comique de cette scène, d'autant plus que le Commandeur maintient une dignité toute opposée : « noblement », « en garde »... La présence, dans le texte, d'allusions sexuelles féminise le père de Thérèse, qui se substitue, en quelque sorte, à la victime du viol qui n'a pas eu lieu. L'évocation du « triangle » a, sans aucun doute, une forte connotation sexuelle, tout comme la présence d'étoffes associées au dessous féminins. Don Juan est particulièrement sensible à cette confusion des sexes puisqu'il en joue pour ridiculiser encore plus son adversaire. Cette dévirilisation du Commandeur contribue à le discréditer. Les deux seuls attributs masculins qui lui restent sont l'allusion à la pomme d'Adam, mais sous forme d'une comparaison peu flatteuse avec ses genoux, et l'épée, seul reste véritable de virilité, qui peut, d'ailleurs, fonctionner comme un symbole phallique.

Néanmoins, la dramatisation n'est pas absente de ce passage : la pomme d'Adam rappelle aussi le péché originel et peut annoncer le crime que va commettre Don Juan, tandis que l'impassibilité du vieillard, qui se veut garant de l'honneur et ne se laisse pas démonter par les railleries du héros, finit par faire oublier son aspect grotesque. Le récit du duel, pris en charge par le narrateur, contraste ainsi avec l'épisode précédent, puisqu'il convoque de nombreux procédés de dramatisation et laisse définitivement de côté la parodie :

« Plus question de grotesques liquettes, ni de tirer la barbe aux années. Mais il y avait là deux pôles de vie incompatibles, s'excluant l'un l'autre. De sorte que ce combat nocturne, avec son arrière-plan et comme son commentaire d'ombres, prenait figure et valeur de quelque duel de principes, peut-être le Bien et le Mal, dont cette fille, couleur de victime et d'hostie, avec son haut candélabre planant et départageant, avait l'air d'être à la fois juge et enjeu... Cela se fit en un clin d'œil. Le Commandeur s'écroula avec un long râle... »¹

La première phrase mentionne explicitement le changement de registre, le narrateur est, en même temps, commentateur de son propre récit. Il en explicite la portée symbolique. Thérèse contribue à la dramatisation de la scène et la métaphore de l'hostie lui confère une dimension religieuse. Mais si le style est très ornementé pour décrire le début du combat, la mort, à proprement parler, est racontée de façon très elliptique. La rapidité avec laquelle le Commandeur s'effondre et la sobriété de l'évocation laissent planer le doute sur la responsabilité de Don Juan et sur son acharnement, ou non, à tuer le vieillard. Cette pudeur dans le récit contraste avec l'évocation d'un autre meurtre, commis par le héros, et dont le récit est beaucoup plus développé et présenté, cette fois-ci, dans ses moindres détails. Il s'agit du meurtre du cygne, premier crime de Don Juan, enfant. Ce récit convoque, en filigrane, par le biais d'allusions et d'un réseau d'images, celui du meurtre du Commandeur. En effet,

¹ Ibid., p.402

l'oiseau est qualifié de « Morale vivante et repoussoir. Espèce d'agent provocateur de l'Enfer »¹. Ce premier crime est donc mis en relation avec le second et contient, déjà, l'annonce du châtement réservé au héros. Il est un premier pas sur la voie de la damnation, ce qui explique l'importance que la narration lui accorde, alors qu'elle reste beaucoup plus discrète sur le second meurtre, beaucoup plus attendu, et relaté dans la plupart des versions du mythe.

Les autres épisodes du scénario mythique, liés au Mort et à son retour, sont bien présents, également, dans le roman de Joseph Delteil. Ainsi, conformément aux attentes, le retour du Mort se fait dans un lieu sacré : le cimetière, justement au moment où Don Juan vient de le profaner. L'intention de provocation et de blasphème se retrouve, d'ailleurs, dans la façon dont il s'adresse à la Statue, lorsqu'il la découvre dans le cimetière :

« Il errait de mausolée en mausolée.

- Tiens ! Tiens ! Mais voici le Commandeur, ma parole ! La belle statue qu'on t'a fait là Commandeur d'Ulloa ! Dieu me pardonne, tu as l'air guilleret de quelqu'un qui court chez sa belle. »²

L'invitation à dîner intervient juste après :

« Demain soir, Commandeur, j'offre festin dans mon palais. Il y aura des pucelles, parbleu. Veux-tu venir ?

Alors on vit la Statue du Commandeur s'animer vaguement dans l'ombre ambrée, car le crépuscule déjà brouillait toutes les cartes, et de la tête faire signe :

- Oui ! »³

Le ton irrévérencieux du héros, à l'égard de la Statue, ainsi que le registre de langue volontairement relâché, rappelle son attitude au moment du duel et évoque le motif de l'endurcissement au péché. Mais la remarque sur l'ombre qui tombe et l'idée qu'elle rend les choses difficilement discernables (« le crépuscule déjà brouillait toutes les cartes ») introduit le doute sur la réalité de la réponse de la Statue : manifestation du surnaturel ou illusion d'optique, liée aux conditions particulières de la scène.

Cette même hésitation se retrouve, au début du chapitre 6, à la suite du récit du souper avec le Mort. En effet, le chapitre 5 est entièrement consacré au festin, donné par le héros et qui est interrompu par l'intervention de la Statue du Commandeur. Or, à la suite de cet épisode, au cours duquel le Mort a tenu un long discours à Don Juan, ce dernier remet en cause la réalité de la scène :

¹ Ibid., p.371

² Ibid., p.416

³ Ibid., p.416

« Il sortit de cet étrange Nocturne bouleversé, désorienté. Vision, fantasmagorie ? Rêve ou puéril cauchemar ? Il se sentait la proie de quelque phénomène providentiel, d'une dramatique mise en scène de sa conscience. »¹

On a ici une mise à distance du surnaturel, ce qui reprend bien la tendance dominante, dans les réécritures du mythe, au 20^{ème} siècle. Ce début de chapitre présente une hésitation proprement fantastique mais aussi un procédé d'intériorisation (« dramatique mise en scène de la conscience ») qui incite à interpréter plutôt la scène précédente sur un plan symbolique et psychologique. On a donc bien un doute sur la réalité de l'épisode décrit au chapitre 5.

Ce chapitre, consacré au festin et au repas avec le Mort, reprend, au niveau de la narration, le même mélange entre, d'un côté, distance critique et dérision et, de l'autre, gravité et volonté de dramatisation. Ce mélange est bien illustré dans le passage suivant :

« Et tout en parlant, la Statue se mit à contrefaire sans vergogne la démarche des vieillards, boitant lugubrement avec ses bottes de marbre, hi ! Hi ! Hi !... Puis elle but encore un grand coup de vin, s'essuya largement la barbe avec sa manche... Il était minuit et au-delà, la lune entrait à flots par la fenêtre, inondant la salle d'une clarté folle, spectrale. Les gestes du Commandeur y prenaient un relief fantastique... Don Juan, rassis dans un fauteuil, avait l'air de somnoler, ivre de liqueurs et de sortilèges. De nouveau, la Statue s'approcha de lui, elle l'examina nez à nez comme à la loupe. »²

La Statue apparaî, en définitive, comme peu effrayante et son départ, au lieu de d'être accompagné de la précipitation de Don Juan dans les Enfers, est l'occasion d'évoquer un autre type de châtement, beaucoup plus rationnel : la syphilis. On peut donc se demander si on n'est pas face, ici, à une preuve de l'évolution du mythe vers une volonté plus grande de rationalisation :

« Mais oui, c'est bien cela ! Les dartres de son sur la pommette, la narine rouge et grumeleuse, les yeux enflés... (et tantôt avançant, tantôt reculant, la Statue avait l'air de danser quelque lunatique pas de rêve, quelque danse de catastrophe)... oui, les yeux enflés, le chancre sur la lèvre... (et avec un grand cri inouï) ;
- Mais tu l'as Don Juan, tu l'as... La syphilis, la syphilis... »³

Cependant, en dépit de l'énumération très précise et insistante des symptômes de la maladie, ce châtement n'est pas utilisé et développé par la suite puisque Joseph Delteil laisse ensuite de côté cette thématique, pour s'inspirer des données d'une autre légende : celle de Miguel de Mañara. En effet, comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, son héros, repent, retrouve le chemin de Dieu et achève sa vie en odeur de sainteté, aux côtés des lépreux. Il semble donc que toute cette veine du Convive de Pierre et de la punition du

¹ Ibid., p.435

² Ibid., p.433

³ Ibid., p.433-434

pécheur, empruntée au mythe de Don Juan Tenorio, ne soit suggérée que pour mieux être laissée de côté, par la suite, soulignant ainsi les choix narratifs de l'auteur.

L'évolution du mythe, au 20^{ème} siècle, se caractérise, en somme, par une diversification dans le traitement des motifs liés à la Mort du Commandeur et à son retour, pour punir le héros. Si la plupart des auteurs reprennent les éléments de la légende, ils peuvent en bouleverser l'ordre ou laisser délibérément de côté l'un ou l'autre des épisodes, prenant ainsi des libertés qui témoignent d'une volonté d'innovation et de mise à distance du surnaturel.

Ainsi, par exemple, force est de constater que beaucoup de réécritures modernes du mythe de Don Juan renoncent à exploiter le meurtre du Commandeur : Don Juan ne commet plus le crime qui le condamne à l'Enfer. Cependant, cela ne signifie pas, étrangement, la disparition du motif de la statue du Commandeur et des menaces de châtement qui l'accompagnent. Le Commandeur prend alors une valeur plus symbolique. Les allusions qui lui sont faites fonctionnent, le plus souvent, comme des avertissements pour le héros, le vestige d'une transcendance qui a, par ailleurs, disparu du mythe. Que sa présence soit concrète ou qu'elle se fasse par le biais d'une transposition métaphorique, ou sous forme allégorique, elle a souvent pour but de rappeler à Don Juan qu'il existe une justice, une instance qui l'observe et à laquelle il doit, tôt ou tard, rendre compte de ses péchés. Cette persistance s'explique par le fait que, bien souvent, Don Juan continue à semer la mort sur son passage, et ce même s'il n'est plus directement le meurtrier.

Ainsi, Jacques de Bourbon Busset, par exemple, dans le roman *Confessions de Don Juan*, fait de son héros le responsable, par son comportement, de la mort d'Elvire. En effet, la seule femme qu'il ait jamais aimée, ne survit pas à sa trahison et l'accident qui lui coûte la vie est aisément interprétable comme un suicide. Il n'y a donc, dans ce roman, pas de meurtre du Commandeur et aucune raison de convoquer son souvenir. D'ailleurs, le récit laisse également de côté l'épisode du châtement, à proprement parler, puisque Don Juan, qui est aussi, rappelons-le, le narrateur homodiégétique, disparaît de son plein gré, laissant ainsi la fin ouverte. Mais, la référence au châtement traditionnel du héros mythique n'est pas pour autant absente, même si elle peut n'être convoquée que métaphoriquement, par exemple lorsque le narrateur déclare : « Tant mieux, j'aime mieux brûler que croupir. A mesure que j'écris, je me rapproche du feu central. Chaque phrase diminue la distance. J'en suis à la fois épouvanté et ravi. »¹ Ici le verbe « brûler » ne peut manquer d'évoquer la fin de Don Juan, dans les flammes de l'Enfer. Mais, le feu n'est ici qu'une métaphore de la douleur secrète et des

¹ Jacques de Bourbon Busset, *Confession de Don Juan*, p.47

remords qui le consomment. C'est bien l'écriture qui est le châtement ici, puisque elle le jette dans le feu qu'il tente de fuir, tout en désirant, paradoxalement, s'en approcher. Cette ambiguïté des sentiments du héros, à l'égard de ce qui est sa punition, se retrouve dans la juxtaposition des deux adjectifs qualificatifs « épouvanté et ravi ». On a l'impression que le personnage, pour aller à la rencontre de son destin, doit souffrir et assumer son châtement.

La fin du roman est, probablement, le lieu où se fait sentir avec le plus de netteté cette référence au dénouement classique du mythe. Si on ne peut pas vraiment parler ici d'utilisation métaphorique des motifs attendus, il est cependant évident qu'ils ne se comprennent que de façon figurée, dans l'esprit d'un narrateur qui interprète tout ce qu'il vit à la lumière de ce qu'il connaît de la fin de Don Juan. En effet, la lettre qu'il reçoit vient évoquer métonymiquement le Supérieur du monastère, son directeur de conscience en quelques sortes : « Je voyais s'approcher de moi, à pas lourds et comptés, l'effigie du Supérieur, et sa voix de commandement éveillait en moi la révolte et l'effroi. »¹ Mais cette évocation du Supérieur ne prend bien sûr tout son sens que si on la lit comme une allusion intertextuelle aux autres dénouements possibles du mythe et, évidemment, à l'intervention de la statue du Commandeur. Celle-ci est évoquée en filigrane par la proximité textuelle de deux termes : effigie, qui renvoie à quelque chose de figé et rappelle la statue, et « commandement », qui appartient à la même famille lexicale que Commandeur. Enfin les deux termes qui traduisent la réaction du héros face à cette image inquiétante (« la révolte et l'effroi ») pourraient fort bien qualifier l'attitude des Don Juan antérieurs, lors de la scène de la confrontation avec la statue du Commandeur. Ce même réseau intertextuel se poursuit un peu plus loin :

« Une main de fer m'enserrait le poignet et me tirait du lit. J'avais beau demander grâce, mon bourreau m'obligeait à me mettre à genoux et me hurlait : « Repens-toi. » Je reconnaissais le timbre du Supérieur, levais les yeux et n'apercevais que l'obscurité de la nuit. (...) Si j'ouvre cette missive qui doit être une longue admonestation truffée d'anathèmes, j'entendrai tonner le courroux du ciel et je n'ai que faire de ce vacarme. »²

Le groupe nominal « main de fer » s'accorde bien avec le motif de la statue vengeresse, tout comme l'injonction « repens-toi », présente telle quelle dans plusieurs versions du mythe, ou encore, la mention du « courroux du ciel ». Quant au terme de « bourreau » il renforce bien, dans ce contexte, l'idée que l'heure du châtement est arrivée. Mais la prise de distance avec cette issue possible est évidente et ce dénouement attendu reste uniquement suggéré : le héros est victime d'une vision qui se dissipe, quand il ouvre les yeux. De plus, il affiche une

¹ Ibid., p.163

² Ibid., p.165

certaine indifférence à l'égard de la colère du ciel, comme le montre l'expression « je n'ai que faire de ce vacarme ». De plus, c'est une simple lettre qui est, ici, l'instrument de la punition du libertin, ce qui peut paraître, tout compte fait, assez dérisoire.

Enfin, le dernier chapitre met définitivement à distance ce dénouement tragique, qui n'aura été, en réalité, que simplement évoqué : le récit dramatisé de la nuit au chapitre 30 (« La nuit a été pire que je ne le pressentais »¹) est repris de façon rassurante au chapitre 31 : « La nuit a été calme. »² Par ailleurs, le ton de la lettre tant redoutée n'est nullement accusateur. Le châtement n'est mentionné ici que pour mieux en souligner, par la suite, l'absence.

Jacques de Bourbon Busset a considérablement remanié les données initiales du mythe pour tout ce qui a trait au crime de Don Juan et à la vengeance qui lui fait suite. Les éléments attendus ne sont repris que comme des réservoirs d'images qui permettent à un réseau intertextuel de se tisser. Le fait de passer du théâtre au roman et, qui plus est, au roman à la première personne du singulier, rend le ressort dramatique du châtement nettement moins indispensable. C'est plutôt ici le parcours psychologique du héros, sa difficulté à assumer ses actes et à vivre avec ses remords qui constituent l'intérêt de l'œuvre.

Un autre roman substitue à la présence du Mort un réseau de références intertextuelles et métaphoriques : *La Mort de Don Juan*, de Patrick Poivre d'Arvor. Il n'y a pas, non plus, dans cette œuvre, de meurtre du Commandeur, à proprement parler, mais il y a bien, néanmoins, une mort qui hante le héros. Il s'agit de celle de la fille du narrateur, dont le suicide, ainsi que l'anorexie, sont explicitement évoqués :

« Un jour, parce qu'elle se trouvait un peu ronde, peut-être pas assez belle pour son père et pour les hommes qui commençaient à la regarder, trop fragile aussi pour affronter l'indifférence ou l'hostilité du monde, elle bascula dans le mal-être, le mal-vivre. (...) A bout de forces, elle lâcha prise et un vendredi après-midi, à trois heures, elle se jeta sous un train. »³

Ce souvenir poignant poursuit le héros, jusqu'à le pousser à l'irréparable, puisque son suicide est fortement suggéré, à la fin du roman. Mais cette question du suicide est évoquée, précédemment, dans le roman, au sujet de Lord Byron, le « Don Juan » avec lequel Victor Parker s'identifie le mieux :

« Le goût du suicide m'habitait désormais. Là encore, Byron m'avait précédé. Il l'avait même érigé en principe de vie. Le seul reproche que le poète eût jamais adressé à Napoléon, mort trois ans avant lui, c'était de ne pas s'être suicidé ! (...) Mais il disait aussi, six mois avant sa charge contre Napoléon : « Je suis trop paresseux pour me tuer. » Et moi donc ! »⁴

¹ Ibid., p.165

² Ibid., p.167

³ Patrick Poivre d'Arvor, *La mort de Don Juan*, p.195

⁴ Ibid., p.208-209

Or, la mention de la mort de Lord Byron s'accompagne d'une référence intertextuelle au retour du Commandeur, dans le mythe de Don Juan. On a, par conséquent, toute une série de transpositions : de la mort du héros mythique à la mort du Lord anglais, puis à celle du narrateur. Par le biais de cette association d'idées, les allusions au Commandeur prennent un sens nouveau. Ainsi, par exemple, il est intéressant de s'attarder sur le motif de l'orage car il est repris plus loin, dans un contexte qui ne peut manquer de susciter des échos intertextuels avec la mort de Don Juan, dans ses données les plus traditionnelles. On peut ainsi lire : « A la manière du coup de tonnerre qui accompagne le retour de la statue du Commandeur à la fin de la pièce, la mort du sixième Lord Byron fut saluée par un terrible orage à six heures du soir. »¹ On voit bien ici que, dans ce roman, la mort de Don Juan et le retour du Mort sont étroitement associés au motif de l'orage et du coup de tonnerre. Cette référence à la statue du Commandeur est à mettre en relation avec une autre statue, présente plus haut dans le récit, et qui est, justement, celle de Byron : « Je la suppliais de m'adresser cette photo de nous deux au pied de la statue de Byron, pour que son beau visage refasse surface en moi. »²

Il est, par ailleurs, possible d'aller jusqu'à interpréter la présence de la mouette, au début du roman, mouette que le narrateur, lui-même, regarde comme la réincarnation de sa fille, comme un substitut de la statue du Commandeur. Certes, le retour de la Morte n'est pas ici empreint de colère et de désir de vengeance, mais c'est bien la mouette qui pousse Don Juan vers la mort. Du moins, c'est ce que laissent penser ses propos :

« C'est une mouette, *ma* mouette. C'est elle, ma fille. Elle a surgi de ses ténèbres, elle est venue me saluer une dernière fois. (...) Il est temps, pour moi, de déclarer forfait. Viens, la mort, on va danser. »³

La perception de la mort et du Mort, qui est ici une Morte, est donc totalement inversée par rapport aux attentes déclenchées par le mythe. Il en va de même pour la fin du héros, qui est plutôt une élévation, l'inverse d'une descente aux Enfers. C'est la mouette qui revient et qui entraîne le personnage dans le vide, ce qui confirme la possibilité d'établir un parallèle entre l'oiseau et la statue du Commandeur :

« Comme je l'espérais, des ailes ont battu dans le ciel. Ma mouette arrivait. Elle a tourné autour de moi, a frôlé, puis a fait mine de partir. Je l'ai suivie. (...) Je marchais plus vite, presque joyeux maintenant. (...) Quand j'ai tendu la main vers elle, quand le vide m'a happé, absorbé, ce fut

¹ Ibid., p.128

² Ibid., p.111

³ Ibid., p.13-14

comme si un rayon de soleil m'enveloppait tout entier et m'emportait avec elle. Dans un ailleurs éblouissant. »¹

On peut voir, d'après les champs lexicaux convoqués ici, que les sentiments du héros vont tous dans le sens d'une allégresse, d'une plénitude à aller, enfin, à la rencontre de la mort. De plus, la lumière est présente à travers l'évocation du rayon de soleil et l'adjectif « éblouissant » ce qui donne vraiment l'impression d'une transfiguration du héros, d'une sublimation de sa mort.

La Mort de Don Juan présente ainsi une inversion des motifs liés au retour du Mort et au châtement du héros. D'autres réécritures du mythe font preuve d'originalité, dans le traitement de ces mêmes invariants. C'est le cas, en particulier, de la pièce *Initiales D.J.*²

Dans cette pièce, le Mort n'est pas l'ennemi de D.J. mais, au contraire, son meilleur ami. De même, ce n'est pas le héros qui est responsable de sa mort, puisque il a été assassiné par une tueuse en série. Or, tout l'intérêt réside dans le fait que cette mort de l'ami sauve le héros, qui échappe de justesse à un sort similaire. En effet, la meurtrière a pour principe de ne jamais tuer deux personnes qui se connaissent. D.J. ayant reconnu la tête de son ami Henri, qui trône comme un trophée sur la commode de la jeune femme, il ne peut plus être, lui-même, sa victime. Le rapport avec la statue du Commandeur est donc plus ténu, d'autant plus que l'auteur s'éloigne fort du scénario mythique, mais certaines allusions permettent, cependant, de maintenir un rapprochement. Ainsi, la tête d'Henri est nommée, de façon périphrastique, par la tueuse, en des termes qui peuvent nous inciter à faire jouer l'intertextualité donjuanesque : « Et la sculpture sur la commode, tu aimes ? »³ Ici, bien entendu, la référence à la sculpture peut convoquer l'image de la statue du Commandeur, ce qui, dans un second temps, permet éventuellement de s'attarder sur la proximité phonique entre « commode » et « commande », et donc Commandeur, jeu de paronomase qui souligne encore davantage l'écho éveillé par la mention de la sculpture. Le Mort n'a donc pas provoqué la punition et la mort de D.J. mais il lui a, tout au contraire, permis de signer son « arrêt de survie », pour reprendre l'expression de la tueuse :

« Mais tu viens de signer ton arrêt de survie. Je n'aime pas l'idée qu'ils se connaissent entre eux. (...) Maintenant que je sais qui j'ai tué aux yeux d'un autre. C'est trop étrange pour moi. Adieu. Sors d'ici. »⁴

¹ Ibid., p.219

² Cette pièce, qui est une adaptation très libre et fantaisiste du scénario donjuanesque, a été écrite par Jean-Marc Lanteri et créée, en novembre 2004, au théâtre de la Tempête, à Paris.

³ Jean-Marc Lanteri, *Initiales D.J.*, p.41

⁴ Ibid., p.44

On peut dire que, dans cette pièce, le dénouement du mythe n'est évoqué que de manière très discrète, ce qui permet de mettre en valeur les grandes libertés prises par l'auteur dans sa propre interprétation.

Pour terminer, nous pourrions aborder deux œuvres romanesques, qui mentionnent le Commandeur et sa statue, mais de façon purement symbolique ou métaphorique, et sans qu'il soit question, au préalable, d'un meurtre ou d'une mort quelconque, à faire expier au héros. L'une met en scène un héros masculin, qui reprend les grandes caractéristiques du personnage de Don Juan, du moins en ce qui concerne son comportement amoureux : *Don Juan*, de Denis Tillinac. La seconde a la particularité de multiplier le héros et, surtout, de le féminiser puisqu'il s'agit du roman *Les don Juanes*, de Marcel Prévost.

En effet, nulle mort n'est explicitement provoquée, ni par le héros de Denis Tillinac, ni par l'une des quatre héroïnes de Marcel Prévost. Pourtant, les deux auteurs font référence au Commandeur, à sa statue et au rôle qui leur sont, traditionnellement, impartis.

Chez Denis Tillinac, les personnages convoquent, à plusieurs reprises, l'image du Commandeur. Le thème est introduit par Marianne, qui provoque le narrateur, en critiquant le héros mythique, auquel il est, en permanence, comparé :

« Don Juan, dans toutes les versions, finit par mourir.

- Les autres meurent tout autant. Sganarelle ou Leporello ne sont pas immortels, mais leur mort n'intéresse personne.

- Le Commandeur ?

- Rien à foutre. C'est un agent du Diable. Il veut ma peau mais je massacre toutes ses statues, et le Ciel est mon complice. »¹

Dans ce passage, trois inversions sont mises en évidence puisque le héros fait du Commandeur un agent du Diable, alors qu'il est censé représenter la main de Dieu. De même, le séducteur prétend être aidé par le Ciel qui, en principe, cherche à le punir. Enfin, il déclare se venger du Commandeur en massacrant ses statues alors que, normalement c'est lui qui est terrassé par la statue. Une telle réécriture du mythe peut être mise ici sur le compte d'un désir de provocation, de la part du héros, comme le confirme le ton désinvolte sur lequel il répond aux interrogations de la jeune femme. Le registre de langue est, en effet, relativement familier ici et la façon péremptoire, avec laquelle il règle la question du Commandeur, en une seule phrase.

Lors de l'excipit, le ton reste violent mais la dérision semble s'être estompée, comme si, à l'approche de sa mort, Don Juan essayait surtout de se rassurer, en niant cette image

¹ Denis Tillinac, *Don Juan*, p.111

inquiétante : « Non. Don Juan n'a rien à expier et leur Commandeur n'est qu'une invention des dévots espagnols. Le seul châtement que le destin puisse m'infliger, ce serait que Florence ne vienne pas. »¹ L'évocation du châtement est intéressante car elle montre bien que le personnage est, malgré lui, conscient que son destin doit, en toute logique, lui réserver une punition, pour rejoindre celui du héros mythique. Mais, en même temps, il tourne en ridicule cette crainte du châtement, en mélangeant dans sa phrase le registre tragique (châtement, destin, infliger) et un exemple tout à fait dérisoire : l'absence, au rendez-vous qu'il lui a fixé, d'une femme qui n'a, pour ainsi dire, aucune importance pour lui. Mais cette possibilité d'un rendez-vous manqué va, peu à peu, être dramatisée et concentrer toutes les angoisses du héros : « J'aimerais mourir au creux de son épaule, juste après. Je ne peux pas mourir avant, ce serait une farce de l'enfer, un désaveu tellement injuste que... »² Cette phrase de clôture du livre permet de deviner, en creux, la mort du héros et, donc, son désaveu. Mais le choix de la première personne du singulier, de la focalisation interne et des points de suspension laisse planer une ombre de doute sur cette fin ouverte. Jusqu'au dernier moment, le ton reste empreint d'une certaine légèreté, avec l'expression « farce de l'enfer » qui sous-entend pratiquement une égalité entre le diable et le narrateur, qui est en situation de plaisanter avec lui. Mais cette expression présente également, à nouveau, une forme d'inversion puisque la mort n'est plus ici un châtement divin : elle vient du diable, ce qui est une manière de réhabiliter le héros, de l'innocenter.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que certaines réécritures du mythe hésitent entre faire revenir le Commandeur du Paradis ou, au contraire, de l'Enfer. Ainsi, chez Gonzalo Torrente Ballester, par exemple, la Statue n'est plus « en grâce » lorsqu'elle revient, et Don Juan raille le Commandeur, en insistant sur le fait qu'il ne veut pas avouer qu'il est, en réalité, en Enfer : « No mienta, Comendador, usted no está en el cielo. (...) Admitido pero con trato excepcional. Y la razón de por qué estoy aquí no está muy clara. »³

Dans le *Don Juan* de Denis Tillinac, le Commandeur apparaît surtout, en définitive, comme un passage obligé, appelé par les attentes du mythe mais il n'est plus du tout le porteur de la vengeance divine. Au contraire, le protagoniste se plaît à le placer du mauvais côté, comme un « agent du diable », ce qui permet de le discréditer et d'afficher une certaine dérision, qui met à distance la crainte de sa vengeance. L'auteur s'inscrit donc, ici, dans une tendance à la

¹ Ibid., p.138

² Ibid., p.138

³ « Mais vous n'êtes pas au ciel. (...) Je l'admets, mais avec un traitement d'exception. Et la raison pour laquelle je suis ici n'est pas très claire. » Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.367-368, trad. française, p.349-350

dévalorisation du Mort. Mais, de toute façon, le Commandeur est davantage pris, dans le roman, comme simple référence. Il n'est pas un personnage à part entière et n'a plus aucune utilité narrative, puisque la mort naturelle du héros est fortement suggérée, à la toute fin du récit. Mais le fait qu'il s'agisse d'une mort violente et que le narrateur l'ait qualifiée, un peu avant, d'« ironie du sort » laisse cependant planer l'idée du châtement. Le Commandeur est peut-être tout simplement devenu une métaphore de l'ordre bourgeois et de sa morale, que le comportement d'un héros comme Don Juan ne peut qu'offenser et défier.

Cette nouvelle interprétation du Commandeur est encore plus nette dans un autre roman : les *Don Juanes* de Marcel Prévost, qui font de la statue du Commandeur une utilisation purement métaphorique. En effet, celle-ci est évoquée, à plusieurs reprises, pour désigner la norme sociale, l'ordre moral qui se dressent face à ces femmes, qui ont, trop souvent, voulu croire en leur liberté et les nier. L'un des personnages masculins, Guilloux, explique cette théorie sur les Don Juanes et convoque l'image de la statue du Commandeur, pour suggérer les obstacles qui s'abattent sur les amours de ces femmes, qui se sont, justement, trop souvent jouées de l'amour. Ainsi, quand celles-ci tombent réellement amoureuses, leur châtement est, précisément, de voir s'élever contre leurs desseins, la loi morale :

« Bref, l'amour absolu se révèle à Hilda de Finsburg pour la première fois, au lendemain de la quarantaine. Et avec lui surgit, barrant la route, cette bonne vieille loi morale, qu'elle croyait avoir supprimée depuis vingt ans... La loi morale, c'est la vieille idole de pierre, c'est la Statue du Commandeur pour la « Don Juane ». Elle s'écroute toujours sur elle et l'écrase. »¹

Le motif traditionnel de la statue vengeresse est donc ici un simple symbole mais la punition n'en est pas moins cruelle pour les héroïnes qui, pour la première fois de leur vie, éprouvent un amour vrai. D'ailleurs, l'une d'elles, Camille Engelmann, ira jusqu'à se suicider car elle ne parvient pas à se résoudre à ce constat d'échec. C'est elle qui reprend l'image de Guilloux, pour l'appliquer à l'analyse qu'elle est en train de faire de la crise qu'elle traverse :

« Quand la Don Juane cesse d'être instinctivement provocatrice, quand elle envisage l'amour à la façon des autres femmes, comme une offrande de soi, et non comme la conquête de l'homme, elle s'étonne et s'effare. Et, selon le mot de Guilloux, la Statue du Commandeur lui apparaît sous la forme de l'antique loi morale, vieille idole de pierre, qui, depuis les temps bibliques, s'interpose entre les sexes. »²

On retrouve bien, une fois encore, la notion de punition. Mais le paradoxe est que c'est justement quand elles s'amendent et se repentent que les Don Juanes sont punies par la loi morale. Rien ne leur permet donc de changer et d'échapper à leur destin. Il n'y a pas de

¹ Marcel Prévost, *Les Don Juanes*, p.19

² Ibid., p.65

véritable crime, commis par ces femmes. Leur seul tort, et le motif de leur condamnation est simplement de ne pas s'être cantonnées à la place que la société de cette époque assigne, traditionnellement, aux femmes. Les grands thèmes du mythe sont donc, dans ce roman, inflexibles dans le sens d'une portée plus figurée, permettant de faire passer un message.

B) Un goût prononcé pour la parodie.

L'évolution qui se dessine, au 20^{ème} siècle, autour du mythe de Don Juan, semble traduire une certaine défiance à l'égard du surnaturel. Celle-ci s'observe aussi bien au niveau du châtement du héros que des motifs ayant trait à la présence du Mort et à son retour sous forme de statue. Mais ce besoin de rationalisation peut s'accompagner fréquemment d'une autre tendance : une multiplication des traitements parodiques de ces différents motifs.

Jean Rousset souligne cet engouement des réécritures donjuanesques contemporaines pour la parodie et insiste sur le fait que cette option n'en offre pas moins une possibilité, aux auteurs, de conserver des références aux éléments traditionnels du dénouement mythique :

« Quand de nos jours les incroyants du mythe racontent à leur tour l'histoire de Don Juan, ils s'en prennent logiquement à l'Invité de pierre et à la « descente en enfer », qu'ils présentent comme une mythification, un jeu théâtral monté par des farceurs (Montherlant) ou par le héros lui-même (...). Si le Commandeur ne peut plus exister aujourd'hui que parodiquement ou allusivement, la parodie n'en fait pas moins allusion au dénouement traditionnel. »¹

La référence à *La mort qui fait le trottoir* d'Henry de Montherlant est intéressante à développer car le dramaturge prend une grande distance parodique et critique, par rapport aux motifs du dénouement qu'il choisit de reprendre. Les « farceurs », dont parle Jean Rousset, dans son analyse, sont désignés sous le nom de « carnavaliers » et leur présence systématique, à tous les moments de la pièce qui font référence au Commandeur, permet, d'emblée, d'introduire une dimension comique, dans des passages pourtant porteurs, au contraire, d'une forte intensité dramatique. On peut, dès lors, parler de démythification du châtement.

Ainsi, la scène qui se déroule entre les Carnavaliers (scène 2 de l'acte II) et qui intervient juste après la première apparition du Commandeur, aux côtés de son ami le Marquis de Ventras, constitue un contrepoint comique et achève de discréditer les deux personnages. En effet, ces trois carnavaliers introduisent un changement complet de registre : leur conversation va prendre un tour burlesque, grotesque, en convoquant le bas corporel, ce qui ne peut que

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.21-22

contribuer à l'effet de mise à distance. Par exemple, le Carnavalier-chef, en racontant sa rencontre avec le Marquis de Ventras, fait entrer un vocabulaire délibérément relâché :

« Les hommes se divisent en deux sortes : les salauds et les ordures. Les salauds... ce sont les salauds, ça se comprend tout de suite. Les ordures sont les flasques, les planches pourries, qui n'ont pas de parole, qui vous font du mal sans y attacher d'importance, sans même le savoir, et sans avoir proprement de méchanceté. Le Marquis de Ventras est une ordure, c'est-à-dire que c'est quelqu'un de bien. Voilà pourquoi il est mon ami. J'adore les honnêtes gens. »¹

On peut relever, dans cette citation, un niveau de langue familier. Le caractère digressif de la réflexion est intéressant également car il introduit une parenthèse, sans rapport avec l'intrigue, à un moment où les attentes du public sont particulièrement fortes. Enfin, la qualité du raisonnement du Carnavalier, qui repose sur les paradoxes et les syllogismes, contraste avec la thématique et l'aspect relâché de ses propos, ce qui renforce encore la dimension comique. On voit bien ici une volonté délibérée de décalage, au niveau des registres convoqués, caractéristique de la parodie.

La succession des deux répliques suivantes est, en cela, tout à fait remarquable :

« - Je m'approche en tapinois de son lit, mais voici qu'il lâche un énorme pet. Oh quel pet ! Un pet de maçon...
-Il est des lieux où souffle l'esprit. »²

Ici, l'image poétique est complètement décalée, par rapport au référent, ce qui produit un effet proche de l'héroï-comique.

Les carnavaliers font également ressortir le côté théâtral et factice des autres personnages. Leur première réplique, dans laquelle ils commentent la scène à laquelle ils viennent d'assister et en présentent les personnages, est tout à fait représentative de cette fonction :

« Le gros est le Commandeur de Ulloa. Le grand est le Marquis de Ventras : on dirait tout à fait une de ces figures de Carnaval en carton-pâte, que nous fabriquons, et qu'on met sur les chars. Mais le Marquis est mon ami, et je n'aurais pas voulu lui faire de mal, même si les deux seigneurs n'étaient pas mieux armés que nous. D'ailleurs nous ne sommes que trois, contre deux. »³

La comparaison avec les figures carnavalesques montre bien le côté caricatural et grotesque du Commandeur et du Marquis. Elle leur enlève tout caractère dramatique et effrayant mais la dérision et le recul avec lesquels ils sont décrits s'étendent aux Carnavaliers, qui sont tout aussi ridicules qu'eux. Ainsi, leur lâcheté leur enlève toute crédibilité en tant que brigands :
« D'ailleurs, nous ne sommes que trois, contre deux. »

¹ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.67-68

² Ibid., p.68

³ Ibid., p.67

On peut donc dire que l'évocation de la statue, avant la confrontation meurtrière entre Don Juan et le Commandeur, est une manière de jouer avec les attentes du public ou du lecteur et de proposer une inversion de l'ordre attendu, en présentant, d'emblée, la statue et le Commandeur sous un jour comique, voire parodique, et en mettant à jour le côté factice et théâtral de la scène, par la présence des carnavaliers, qui achève de parasiter la scène. Le Commandeur est doublement ridiculisé : par sa vanité, dans sa façon d'appréhender ses funérailles et de présenter son futur tombeau à son ami¹, et par le regard que les trois carnavaliers portent sur lui.

Mais cette visite guidée de la statue et du tombeau n'est pas la seule scène parodique, faisant référence au dénouement traditionnel du mythe. En effet, comme nous venons de le préciser, cette évocation est suivie par le duel attendu entre le Commandeur et le héros mythique. L'originalité d'Henry de Montherlant réside dans l'inversion de l'ordre des épisodes et dans l'instauration de la distance parodique, non dans la suppression de l'un d'entre eux.

La scène 4 de l'acte II est une confrontation entre Don Juan et le Commandeur, qui commence de façon complètement inattendue : au lieu d'hostilité, le ton de l'échange est, au début, tout à fait amical :

« LE COMMANDEUR : Cher Don Juan ! Quelle joie de vous revoir !

DON JUAN : Cher Commandeur, cette joie est réciproque. (*Ils s'embrassent. Don Juan, à part*). De l'aisance ! Toujours de l'aisance ! »²

L'aparté du héros permet, tout de suite, d'introduire un double sens dans ses propos et de suggérer la présence d'un quiproquo. Don Juan est celui qui mène l'échange, tout au long de la scène, et il peut, de plus, partager cette supériorité avec le public. Le quiproquo débute, d'ailleurs, dès la deuxième réplique du Commandeur : « Une qui va partager notre joie, c'est Ana. Elle vous aime bien, vous savez. »³ Cette phrase peut, en effet, s'interpréter de façon particulièrement comique si on la met en relation avec la suite de la scène, dans laquelle le héros avoue au père de la jeune fille qu'il a été son amant. De même, les questions du héros sur les circonstances qui ont permis de confondre le duc Antonio et sur ses aveux jouent aussi sur le double langage et produisent un comique de situation, si on les met en relation avec la suite, puisque Don Juan sait très bien qu'Antonio est innocent et agit en parfait hypocrite:

¹ Nous renvoyons, à ce sujet, à la sous-partie précédente, dans laquelle ce passage a déjà été commenté.

² Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.74

³ *Ibid.*, p.74

« Vous me voyez confondu. On a beau s'y connaître en visages, jamais je n'aurais cru qu'Ana... tout en elle respirait l'innocence. Vous me dites qu'aucun d'eux n'a avoué. »¹

Mais curieusement, après toutes ces précautions oratoires, Don Juan choisit de se dévoiler et d'avouer sa liaison avec Ana, alors que rien ne l'y oblige. Il est significatif que cette révélation se fasse, justement, au moment où le Commandeur vient de réaffirmer son désir de tuer le séducteur de sa fille, s'il venait à croiser son chemin : « Parfois je regrette de ne l'avoir pas tué ; c'eût été plus confortable pour lui, et plus honorable pour moi. Mais je ne dis pas que, l'occasion s'en présentant... »² On peut interpréter ce retournement de situation comme le désir du héros d'assumer son rôle, au sein du scénario mythique, en affrontant en duel le Commandeur, comme s'il ne pouvait pas échapper, en réalité, à son destin.

Ce coup de théâtre est suivi par un autre, non moins spectaculaire : au lieu de rejoindre les attentes du mythe et de gagner en intensité dramatique, la scène va, au contraire, basculer à nouveau vers le comique et la parodie, puisque Don Juan parvient à manipuler et ridiculiser le Commandeur.

Ainsi, il parvient même à lui parler de la façon dont il a séduit sa fille et le Commandeur ne rétorque que par des protestations de colère qui achèvent de le ridiculiser et de le discréditer, comme le suggère l'usage redondant d'onomatopées comiques. L'échange suivant est particulièrement représentatif de l'attitude grotesque du père d'Ana :

DON JUAN : « On ne souille pas lorsqu'on donne le plaisir, et je vous certifie que là-dessus...La première fois, quand j'ai eu fini de...elle m'a dit : « Merci. »

LE COMMANDEUR : « Elle est tellement bien élevée. (*sursautant*) Oh! scrogneugneu ! Vous n'avez pas honte ? »³

Mais le plus étonnant est la complicité qui va, peu à peu, s'établir entre les deux hommes, grâce aux propos habiles de Don Juan, qui parvient à séduire et retourner, en sa faveur, celui qui devrait être son ennemi. Par exemple, ayant décelé chez le Commandeur la peur du vieillissement, il feint de se trouver dans le même état d'esprit que lui et invente, comme mot de passe à sa demeure, le cri de ralliement de « Mort aux Jeunes ». Il prend un malin plaisir à le ridiculiser, sans même qu'il s'en aperçoive, ce qui nous éloigne fort de la figure traditionnelle du Commandeur, d'ordinaire empreinte de gravité :

DON JUAN : « Qu'est-ce que vous avez-là ? C'est votre portefeuille ?

LE COMMANDEUR, *lamentable* : C'est mon ventre. »⁴

¹ Ibid., p.75

² Ibid., p.76

³ Ibid., p.91

⁴ Ibid., p.103

Don Juan réussit même à entraîner le vieillard sur la pente de la débauche, en lui laissant entendre qu'une aventure galante est encore possible pour lui et en se proposant comme entremetteur. On est donc dans un schéma fort éloigné de ce que l'on pourrait attendre et on peut dire que les rapports entre les personnages sont totalement subvertis, par rapport au schéma initial du mythe. Pour mieux souligner encore ce bouleversement, le motif du repas avec le Mort va être repris, mais dans un contexte complètement détourné, par rapport aux données d'origine :

« -il y a, par exemple, Madame Bélisaine. Voulez-vous que je lui dise un mot de vous, sans prononcer votre nom ?
-oui...non...euh...Je vais en parler à mon confesseur.
-Non, n'en parlez pas à votre confesseur. Je verrai ce soir Madame Bélisaine et vous donnerez demain des nouvelles de ma visite. Je vous invite à dîner demain. (...)
-J'accepte de dîner avec vous, mais à une condition : il n'y aura pas de petits pois. J'ai horreur des petits pois.
-Et moi aussi, figurez-vous ! Nous sommes faits pour nous entendre. C'est promis : pas de petits pois. »¹

On est très loin, ici, du repas solennel entre le Mort et le vivant, qui précipite le châtement de Don Juan. Mais la réflexion triviale sur les petits pois, outre son effet comique, peut également évoquer les analyses de Jean Rousset, quant au rôle de l'échange alimentaire dans le mythe, et contribuer à souligner l'originalité du traitement qu'en propose Henry de Montherlant. En effet, Jean Rousset explique que, lors de l'invitation chez le vivant, tout comme lors du souper qui a lieu chez le Mort, l'échange alimentaire est faussé, puisque, dans chaque cas, l'un des deux convives ne peut accepter les mets proposés par l'autre : « la communication alimentaire ne se produit que sur le mode de l'exclusion »²

Au contraire, dans le passage que nous venons de citer il y a communication parfaite et concordance des goûts Celle-ci peut, cependant, être feinte, du côté de Don Juan, qui essaie peut être simplement de complaire encore davantage au Commandeur, en feignant de partager son aversion pour les petits pois. Quoi qu'il en soit, on est bien, encore une fois, dans le cadre d'une mise à distance des motifs traditionnels et dans un traitement parodique, qui se plaît à introduire des éléments triviaux, à un moment qui se veut particulièrement intense au niveau du suspense.

Quant au combat qui débouche sur la mort du Commandeur, il n'échappe pas à cette intention parodique. Pour convaincre sa femme de ne rien entreprendre contre le héros, le père

¹ Ibid., p.101-102

² Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.38

d'Ana lui déclare : « Vous ne savez pas le service qu'il s'apprêtait à me rendre »¹, périphrase qui ne peut qu'avoir un effet comique, étant donné que ce service n'est autre que de lui fournir une occasion pour la tromper. Mais c'est surtout la joute en elle-même qui prend une tournure grotesque : Don Juan se plaint que la comtesse lui pique les fesses, les carnavaliers, qui assistent à la scène cachés, font une « mimique de supporters »², et c'est, finalement, le Commandeur qui vient, de lui-même, s'embrocher sur l'épée de Don Juan, qui ne se défendait pourtant que « mollement ».

Pour ce qui est du dénouement, qui doit normalement déboucher sur la mort du séducteur, on observe, également, un jeu avec les attentes du mythe. En effet, la scène 7 de l'acte III s'ouvre sur l'apparition de la statue du Commandeur, qui demande à Don Juan d'honorer son invitation à dîner. Mais il ne s'agit que d'une « singerie », pour reprendre l'expression employée par Don Juan³, puisque ce sont les carnavaliers qui ont monté ce tour, profitant du fait qu'ils ont assisté à toute la scène, sans être vus. Le retour de la Statue pour punir les crimes de Don Juan est donc tourné en dérision, d'autant plus que le stratagème a pour but de permettre aux carnavaliers de commettre à leur tour un délit : « Nous pensions vous mettre en fuite et faire main basse sur quelque chose d'ici »⁴. On est donc très loin du triomphe de la justice divine et, une fois de plus, la reprise des éléments du mythe a plutôt une fonction comique et parodique.

La même tendance à la parodie est mise en avant dans la pièce de Roger Vailland, *Monsieur Jean*. Comme le titre l'indique, il s'agit d'une modernisation du personnage de Don Juan en riche industriel. Le Commandeur est, lui aussi, soumis à cette transformation, puisqu'il devient Commandeur, sans l'article défini, meilleur ami et principal employé de Monsieur Jean. On peut, à première vue, avoir l'impression qu'il y a un bouleversement complet des rapports entre les deux personnages, puisqu'on ne reconnaît plus vraiment, de prime abord, les données du mythe. Mais ces relations se révèlent rapidement beaucoup plus complexes qu'elles n'en ont l'air.

Dès la première évocation de Commandeur au sein de la pièce le ton employé est celui d'une certaine dérision et d'un décalage, ce qui joue avec les attentes du spectateur : « Commandeur vient de téléphoner d'Ajaccio. (...) Commandeur attend vos ordres. Il va rappeler dans un instant. »⁵ Ici le décalage provient de la modernisation excessive, doublée du

¹ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.107

² Ibid., p.108

³ Ibid., p.169

⁴ Ibid., p.169

⁵ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.18

rapport de soumission, qui place Commandeur dans l'attente des ordres de Monsieur Jean. L'apparente banalité de la situation évoquée contraste nettement avec les souvenirs éveillés par les noms de Jean et de Commandeur. L'humour est encore plus évident un peu plus loin : un speaker fait une présentation du Requin-Volant, appareil construit en collaboration par les deux hommes et qui doit faire son premier essai de vol. Il explique alors :

« Le Requin Volant n'a pu être réalisé que grâce à un gaz nouveau, le buti-commandeur, procédé Jean, d'un tel pouvoir de dilatation que son poids est pratiquement nul. (...) D'où sa prodigieuse force ascensionnelle. »¹

Le néologisme « buti-commandeur » produit un effet comique, grâce au jeu avec les attentes liées au nom propre Commandeur et son association avec le nom commun « butane », qui désigne un gaz commun, ménager. Les expressions qui désignent les propriétés de ce gaz, à savoir son pouvoir de dilatation, son poids « pratiquement nul » et sa force ascensionnelle, peuvent aussi prendre un tour comique si on y voit une allusion au fait que, dans les versions traditionnelles du mythe, le Commandeur est un Mort qui revient pour punir le séducteur. Or, les qualités attribuées au buti-commandeur peuvent parfaitement évoquer aussi les propriétés d'un esprit, d'une âme.

La mort du Commandeur est, elle aussi, annoncée par la bouche du speaker et diffère fortement du scénario mythique puisqu'il s'agit d'un accident d'avion qui métamorphose le pilote et son appareil en « fine poussière » : « Ici Toulon. Le Requin-Volant a éclaté. A dix mille mètres d'altitude. Appareil et pilote. Il n'en reste plus qu'une fine poussière qui retombe lentement sur la terre. »² Cette mort, présentée de façon poétique grâce à l'image de la poussière qui retombe sur la terre, n'est, en apparence, pas du tout liée à Monsieur Jean. D'ailleurs, cette dimension poétique et métaphorique est en décalage avec le côté très concret des autres éléments, évoqués jusque là.

Pourtant, cette première interprétation de la mort du Commandeur est contredite, un peu plus loin, puisque l'industriel est accusé d'avoir envoyé son meilleur ami à la mort, affirmation qu'il ne cherche d'ailleurs pas du tout à démentir. Sa première réaction à l'annonce de cette mort, frappe d'ailleurs par son insensibilité : « Je déteste les ennuis »³. La façon très détachée dont Monsieur Jean va déclarer ouvertement avoir envoyé son ami à la mort permet de maintenir un doute, quant à la part de vérité et de provocation dans une telle affirmation : « J'ai fait des choses plus difficiles que de renverser un gouvernement. Par

¹ Ibid., p.30

² Ibid., p.44

³ Ibid., p.44

exemple, j'ai envoyé sciemment à la mort mon seul ami, Commandeur. »¹ On se rapproche donc des exigences du mythe, qui imposent de rendre le séducteur responsable de la mort du Commandeur. Il n'est pas anodin que ce soit celle que privilégie le héros, comme s'il cherchait à revendiquer un événement dont, d'après les données du mythe, il doit porter la responsabilité.

Néanmoins, cette explication de la mort de Commandeur, que cautionne l'intéressé lui-même, est remise en question par les autres personnages, comme Hélène ou Lépopella. L'analyse de cette dernière est notamment intéressante puisqu'elle voit, dans l'acharnement de son mari à endosser la responsabilité de l'accident, non pas l'aveu d'un meurtre prémédité mais plutôt le refus d'admettre qu'il a cru, autant que son ami, dans le Requin-Volant et qu'il s'est trompé. Monsieur Jean, l'homme des sciences exactes, préférerait alors se reconnaître assassin plutôt que d'avouer une erreur de calcul et de jugement :

« Tu croyais qu'il volerait comme d'autres croient en Dieu. Toi, l'homme sans foi, tu avais foi dans ton Requin-Volant. Et, aujourd'hui, tu aimes mieux te proclamer assassin que de reconnaître que tu t'es trompé dans tes calculs. »²

On est face à une hésitation entre deux cas de figures, tout aussi vraisemblables mais dont l'un entre davantage dans le cadre du schéma mythique, tandis que l'autre s'en éloigne radicalement.

Le dernier élément, tout à fait fondamental, dans les relations unissant Commandeur et Monsieur Jean est la présence d'une femme comme lien entre le Mort et son meurtrier. Or, Jean Rousset, comme nous l'avons déjà précisé, insiste sur ce rôle de la figure féminine pour relier le Commandeur et le héros mythique³. Cette femme est, la plupart du temps, la fille du Mort mais l'originalité de Roger Vailland est de remplacer la fille par l'épouse et de faire de la Femme de Commandeur une des maîtresses du séducteur :

« HELENE : Est-il vrai que tu as aussi aimé la femme de Commandeur ? (...)
MONSIEUR JEAN : Elle était exquise. Elle disait : malheur sur moi d'être la femme de Commandeur ; tu vas me mépriser de t'avoir permis de tromper ton seul ami. »⁴

La façon dont Monsieur Jean vit cette trahison envers son meilleur ami marque sa froideur et son cynisme, comme on le voit juste après : « Commandeur faisait rarement l'amour à sa femme. Nature froide. Je leur rendais service à tous les deux. » Cette citation est originale car le séducteur pénètre dans l'intimité du couple de Commandeur et en parle de manière très

¹ Ibid., p.66

² Ibid., p.76

³ Voir Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.41

⁴ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.51

prosaïque. On note, de plus, que l'adultère et la trahison sont présentés, par le héros, avec distance, comme s'il s'agissait d'actes anodins, inaptes à remettre en question l'amitié unissant le mari trompé et l'amant de sa femme. Ce recul introduit une dimension comique et parodique, notamment avec la fin de la réplique : « je leur rendais service à tous les deux »¹.

L'épouse de Commandeur est la première à dénoncer Monsieur Jean, en l'accusant du meurtre de son époux :

« A dix-sept heures, un journal du soir, dans sa dernière édition, publie une interview de Mme Commandeur. Elle déclare qu'elle était votre maîtresse. Que vous étiez très jaloux. Que c'est pour vous débarrasser de Commandeur que vous l'avez obligé à essayer le *Requin-Volant* avant qu'il soit prêt à voler. »²

Ces propos montrent une nouvelle inversion dans le scénario mythique puisque c'est le héros qui est accusé d'avoir souhaité la mort de Commandeur, pour régler une histoire de femme et d'honneur, et non plus l'inverse. Or, traditionnellement, c'est le Commandeur qui est l'offensé et c'est donc lui qui a l'initiative du duel, même si celui-ci tourne à son désavantage. Mais, au lieu de s'alarmer de cette accusation et de chercher à la contredire ou, au contraire, à l'assumer, Monsieur Jean se contente de voir dans ce message le dépit de la femme délaissée : « Le ton de son interview ne trompait guère. Aigre comme les pleurs d'une amante pas encore résignée à son renvoi. »³ Le héros ne semble éprouver aucun sentiment de culpabilité ni aucune crainte, et c'est la même attitude de provocation qui va le caractériser, dans l'épisode qui mène à son châtement.

Cette scène du châtement présente une substitution originale entre la statue et un portrait de Commandeur. L'entrée de ce portrait, dans la demeure de Monsieur Jean, provoque une conversation entre Jean et son épouse Leporella, qui traduit un désir de rationalisation, de la part des deux personnages. Tous deux refusent, en effet, d'admettre la possibilité d'un châtement surnaturel mais c'est surtout le héros qui insiste sur la nécessité de bien montrer, à tout son entourage, qu'il n'éprouve ni peur ni remords :

« JEAN : Toi aussi tu as peur d'un portrait ?

LEPORELLA : Ce n'est qu'un peu de couleur broyée dans de l'huile et étendue sur une toile.

JEAN : A ton avis je prends un risque considérable en défiant l'image d'un cadavre ?

LEPORELLA : Ce n'est pas dangereux, c'est enfantin. Voilà ce qui m'inquiète. Qu'est-ce que tu essaies de nous prouver ?

JEAN : Que je n'ai pas de remords d'avoir tué mon meilleur ami. »⁴

¹ Ibid., p.51

² Ibid., p.65

³ Ibid., p.104

⁴ Ibid., p.74

Le portrait est bien, dans la pièce, le substitut de la statue. La manière dont Monsieur Jean entre en sa possession peut apparaître comme une parodie discrète de l'entrée spectaculaire de la statue, dans d'autres versions plus anciennes, comme celle de Molière, par exemple. En effet, le héros répond à Melle Marthe, qui l'informe que le portrait est dans son bureau : « Comment a-t-il pu monter jusqu'ici ? »¹, avant d'annoncer : « Puisqu'il est là, qu'il entre ! »² Ces deux répliques jouent sur les verbes d'action « monter » et « entrer » qui, si on interprète les phrases au sens premier, ont pour sujet le portrait du Mort, ce qui produit une personnification à effet comique. Mais l'ambiguïté est maintenue, puisque le tableau est amené par des porteurs, sous-entendus dans les deux phrases. Ce n'est donc pas la dimension surnaturelle qui est mise en avant ici, mais, simplement, un clin d'œil aux attentes du mythe, qui produit un léger effet parodique.

Tous les ingrédients surnaturels contenus dans le dénouement du mythe (retour de la Statue, châtement du héros, précipité en Enfer...) sont, d'ailleurs, détournés et soumis dans cette pièce, à une tentative d'interprétation rationnelle, et même prosaïque, qui les tire du côté de la parodie. Ainsi, lorsque le portrait commence à glisser de droite et de gauche, Leporella conseille à son mari de fixer le cadre et ajoute : « Il est bien assez remuant. »³ L'adjectif choisi produit un effet comique car « remuant » s'emploie surtout pour désigner un être humain, du moins dans des constructions de ce type, on a donc toujours le même jeu entre l'animé et l'inanimé, qui convoque le scénario mythique et, notamment, l'épisode du retour du Mort, pour mieux le réfuter par la suite. De même, Monsieur Jean reprend, de façon ironique, cette peur de la vengeance du Mort, en déclarant, après avoir fixé par des clous le cadre : « C'est vraiment très facile de maîtriser un fantôme. »⁴ La mort du héros obéit au même fonctionnement et nous fait osciller entre la manifestation d'un châtement surnaturel et sa réfutation, au profit d'une explication froidement rationnelle. En effet, l'accident intervient alors que le héros s'adresse de façon provocante et même agressive au tableau :

« *(Au portrait)* Elle m'aime, Commandeur. Il va falloir détruire cela aussi.

Leporella, mon cœur, verse-nous un verre de scotch. Nous allons discuter des termes de notre séparation.

(A Commandeur) Toi hier, elle aujourd'hui ! Merveilleuse semaine qui m'aura délivré de l'amitié et de l'amour.

Je vais enfin pouvoir penser un peu à moi-même.

(Le tableau lui tombe sur la nuque. Jean roule par terre, se relève, retombe aux pieds de Leporella.) »⁵

¹ Ibid., p.68

² Ibid., p.69

³ Ibid., p.81

⁴ Ibid., p.81

⁵ Ibid., p.110

La chute du portrait, responsable de la mort du héros, peut, dans la logique du mythe, être interprétée comme la punition du séducteur et la vengeance du Mort, qui n'a pas accepté le dernier affront de Monsieur Jean, le prenant à témoin, non sans une part de provocation, de ses mauvais agissements. Pourtant, dans son agonie même, Monsieur Jean prend soin de remettre en question cette hypothèse, en proposant une interprétation tout à fait rationnelle de l'accident, explicable, selon lui, par une simple erreur de calcul :

« Leporella, mon cœur, ce n'est pas Commandeur qui m'a eu. J'ai fait une faute de calcul. Deux égale deux. Le poids du cadre et la résistance du clou étaient égaux. Le couple des forces était nul. Le portrait tenait au mur. J'ai ajouté la couronne, deux plus petit que trois. Le clou a cédé. (...) Tu leur diras, promets-le moi, qu'il n'y a pas de miracle. Une toute petite faute de calcul seulement. La couronne était de trop. »¹

Le raisonnement logique du héros, qui, d'ailleurs, n'est d'aucune rigueur scientifique, rappelle la profession de foi mathématique du Dom Juan de Molière, dont la religion, pour citer Sganarelle, est l'arithmétique². Ses propos traduisent, en tout cas, le désir de ne laisser aucune place au surnaturel. On peut noter qu'il n'éprouve aucune frayeur face à la mort qui le saisit et qu'il est surtout vexé d'être « vaincu » par le simple portrait d'un ami qu'il a, de son vivant, toujours largement dominé. On peut le voir dans la réplique précédemment citée, où l'expression « ce n'est pas Commandeur qui m'a eu » traduit un dépit qui semble totalement déplacé, vues les circonstances, ou encore, lorsqu'il déclare : « C'est humiliant d'avoir été tué par ce cadre-là »³. D'ailleurs, l'acharnement avec lequel Monsieur Jean insiste sur sa démonstration des causes de la chute, alors qu'il est à l'agonie, peut aussi aller dans le sens de cet orgueil, qui le pousse à ne pas supporter de s'être trompé.

L'analyse de cette pièce a permis de montrer l'étendue des variantes, permises par le scénario mythique, et, une fois de plus, la tendance des réécritures modernes du mythe de Don Juan à s'orienter vers des traitements plus parodiques des grands invariants, tels que le Mort et le châtement. Roger Vailland a su tirer parti des éléments traditionnels du mythe, tout en s'en distanciant. Les échos qu'il éveille permettent au lecteur de goûter le plaisir de la reconnaissance des différents motifs repris, tout en leur offrant un traitement original et modernisé. On voit donc, dans cette pièce, un réel plaisir dans le jeu avec les attentes du scénario mythique, d'autant plus que le dramaturge convoque, pour chacun des éléments clés (mort du Commandeur, châtement du héros...) plusieurs interprétations possibles, entre

¹ Ibid., p.111

² Molière, *Dom Juan*, p.74

³ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.110

lesquelles le spectateur est libre de choisir. La dimension comique et parodique de la pièce montre une attitude irrévérencieuse à l'égard du mythe, tout à fait caractéristique du 20^{ème} siècle.

Jean Anouilh présente une posture comparable, à l'égard des grands modèles mythiques, dans sa pièce *Ornifle ou le courant d'air*. Jean Rousset le place, d'ailleurs, aux côtés d'Henry de Montherlant et des autres auteurs qui, à l'époque moderne, utilisent la démythification et la parodie, dans leur façon de traiter les motifs liés au Mort et au châtiment du héros.

Le Commandeur est absent, en tant que personnage à proprement parler, de sa pièce. Néanmoins, il apparaît en tant que référence, à travers des allusions. Or celles-ci vont toutes dans le sens d'un traitement parodique et distancié. On assiste à une transposition des références au Commandeur sur la personne de Mademoiselle Supo, secrétaire du héros, Ornifle. Ce personnage est, en lui-même, comique et ridicule, puisqu'il s'agit d'une vieille fille aigrie, désespérément amoureuse du héros et que celui-ci ne cesse de repousser, en soulignant sa laideur :

« MADEMOISELLE SUPO : (...) J'ai pensé : je ne peux pas être sa muse, (je suis trop laide), je serai sa secrétaire...

ORNIFLE, *ennuyé* : Vous n'êtes pas laide, mon petit. Il ne faut rien exagérer. Vous avez des yeux ravissants.

MADemoISELLE SUPO : C'est toujours ce qu'on dit aux filles laides. Je me suis offerte à vous le premier jour. Vous ne m'avez même pas touchée. »¹

Le fait que le séducteur, qui multiplie, par ailleurs, toutes les conquêtes, dédaigne Mademoiselle Supo discrédite donc le personnage. Le dépit qu'elle en conçoit explique ses attitudes grotesques : scènes de jalousie, propos acerbes et lamentations. Elle est aussi caractérisée par ses manies, comme celle d'écouter aux portes et d'espionner systématiquement le héros :

« MADEMOISELLE SUPO : J'ai tout entendu.

ORNIFLE : Vous écoutez aux portes ?

MADemoISELLE SUPO : Depuis que je vous aime, c'est un droit que je me suis reconnu !

ORNIFLE : Quoique secrétaire, vous êtes arrivée à savoir trop de secrets, Supo ! Vous finirez dans une oubliette. »²

Cette habitude, mentionnée à plusieurs reprises dans la pièce, produit un comique de répétition, au détriment de la jeune femme. Elle est accompagnée d'une autre mention récurrente : la secrétaire se réclame être la conscience du héros, ce que ce dernier rejette formellement. La tentative de Mademoiselle Supo pour se donner une contenance et une

¹ Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.15

² Ibid., p.97-98

dignité, voire même un rôle métaphysique, au sein de l'intrigue est donc, systématiquement, mise en échec par Ornifle. On peut s'en rendre compte, par exemple, dans l'échange suivant :

« MADEMOISELLE SUPO : Votre conscience dans une oubliette. C'est cela qui serait commode, n'est-ce pas ?

ORNIFLE : Ne vous comparez pas toujours à ma conscience ! Ma conscience est une fille charmante et bien élevée. Je l'ai habituée à ne pas écouter aux portes. Ma conscience ne me demande jamais ce que je fais. »¹

La métaphore filée, qui personnifie la conscience du héros sous les traits d'une jeune fille, permet de poursuivre les critiques à l'égard de Mademoiselle Supo.

Mais cette association prend toute son importance si on la met en relation avec une autre comparaison, qui va toujours dans le même sens d'une dérision, envers le rôle moralisateur et raisonneur de la secrétaire et qui se retrouve, cette fois-ci, dans une didascalie. En effet, Supo est comparée à la statue du Commandeur : « (*Elle sort sans répondre. Il revient vers Supo qui l'attend les bras croisés comme la statue du Commandeur*) »². L'attitude de Mademoiselle Supo, qui reste grave et solennelle et juge sans cesse les actes du héros, au nom de ses principes moraux, permet donc de l'associer, en dernier lieu, à l'image du Commandeur. Or cette association a deux effets : elle fait pénétrer la thématique du châtiment, au sein de la pièce, et permet d'accorder une place aux éléments traditionnels du dénouement mythique, mais surtout, en choisissant, pour ces références, un personnage éminemment comique et ridicule, Jean Anouilh privilégie un traitement parodique de ces mêmes motifs.

Cependant, le registre parodique, sur lequel est abordé le personnage de Supo, peut se révéler ambigu et laisser place à une nuance plus inquiétante et plus grave. Ainsi, la secrétaire met en garde le séducteur contre l'approche du châtiment. Elle reprend, en cela, le rôle imparti au Mort et utilise un ton presque prophétique : « J'aurai toujours pitié de vous, parce que je vous aime... Mais le Ciel, lui, n'aura peut-être pas pitié et un jour il enverra quelqu'un ou quelque chose. »³ Cette réplique est d'autant plus intéressante qu'elle fait suite à un passage où Ornifle, pour se moquer de Supo, lui compose un couplet, dans lequel il la compare à un monstre :

« Tout l'hôtel écoute aux portes et rigole
Et moi seul je sais
Que ce monstre fut une jeune fille
Aux yeux émaillés. »⁴

¹ Ibid., p.97

² Ibid., p.97

³ Ibid., p.121

⁴ Ibid., p.121

Mademoiselle Supo est, une fois de plus, stigmatisée et ridiculisée pour ses manies. Mais cette attaque, si elle met en avant le côté provocateur du héros, est aussi un moyen de faire entrer discrètement le surnaturel dans la pièce et d'éclairer d'un sens plus inquiétant les propos menaçants que nous venons de citer.

L'image du monstre confère une nouvelle dimension à un personnage, par ailleurs, foncièrement grotesque. Elle est reprise, par la suite, dans une didascalie, pour souligner la transformation physique, cette fois-ci bien concrète, qui affecte soudainement la secrétaire :

« Mademoiselle Supo est restée seule au milieu de la scène, toute droite. Elle semble se dessécher un peu plus, s'allonger, prendre presque le visage d'un monstre. Un orage se prépare dehors, le temps s'assombrit très vite. »¹

Ce passage du sens métaphorique, présent dans la chanson d'Ornifle, au sens propre, avec une véritable évolution physique du personnage, renforce la dimension inquiétante et surnaturelle. L'assombrissement parallèle du climat, avec la menace d'orage, contribue à la dramatisation et s'associe parfaitement à l'idée de l'approche du châtiment. Il est d'ailleurs significatif que, une fois ce châtiment accompli, une autre didascalie vient souligner l'accalmie du temps et le retour du soleil : *« Dehors, le temps s'arrange ; un rayon de soleil éclaire la fenêtre. »²*

Ces analyses permettent bien d'affirmer, en définitive, la présence d'un lien entre la figure caricaturale de Mademoiselle Supo et le souvenir du Commandeur. L'intention parodique est donc très présente dans la pièce.

Ce goût prononcé pour la parodie n'est pas le propre des réécritures théâtrales du mythe et on en retrouve aussi des traces dans ses traitements romanesques. On peut, notamment, s'attarder sur le roman de Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, dans lequel le personnage du Commandeur apparaît comme particulièrement caricatural.

C'est dans le récit de *Don Juan*, pris en charge par le narrateur principal, qu'apparaît, pour la première fois, le Commandeur, Don Gonzalo de Ulloa. Le héros évoque, en détails, ses relations avec lui. Le début de cette évocation est intéressant, puisque le meurtre du Commandeur est annoncé d'emblée, avec froideur et neutralité : *« Maté al Comendador porque me daba asco. »³* La phrase est sans appel et ne laisse transparaître aucun sentiment. On a ici une préméditation, un choix délibéré, qui contraste avec les autres versions, dans lesquelles, la plupart du temps, la mort du Commandeur est accidentelle, le héros ayant été

¹ Ibid., p.234

² Ibid., p.238

³ « J'ai tué le Commandeur parce qu'il me dégoutait. » Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.173, trad. française, p.167

surpris par le père de sa victime. Le narrateur prend d'ailleurs le soin de se dresser contre les autres interprétations de son acte : « jamás la muerte que le di fue referida puntualmente. »¹ Un autre élément significatif est que Don Juan rejette toute intervention du Commandeur au moment de sa mort, et il le fait par le biais de l'intertextualité, en citant les vers de Baudelaire :

« La intervención del viejo Ulloa fue, como dije, meramente instrumental, y no a la hora de mi supuesta muerte- « colosse fantastique, grotesque et violent »-, sino al principio de mi carrera, durante aquellos días que siguieron al funeral de mi padre. »²

L'expression « meramente instrumental » retire d'emblée, et contre toute attente, toute importance au Commandeur dans la mort et la damnation du héros. On a donc, tout de suite, une démythification du personnage.

Cette démythification s'accompagne d'une insistance, dans le portrait de Don Gonzalo de Ulloa, sur son caractère fondamentalement théâtral et grandiloquent. Toute sa personne est placée, ainsi, sous le signe de l'exagération. La première expression qui le caractérise est celle de « *sujeto de gran facha* »³ et son portrait physique met en avant son côté caricatural et même théâtral :

« Don Gonzalo de Ulloa, visto de cerca y escuchado con sosiego, parecía un actor, acaso un gran actor, pero de los que creen que vivir consiste en eso, en pasar de la persona a la personalidad, instalarse en ella y expresarla. Vestía de negro, unas ropas primaverales, en las que destacaba, como lo más importante del conjunto, la gran cruz de Calatrava, que se veía desde casi todas partes (...). Desde mi punto de vista, sin embargo, y como complemento de la cruz, tenía tanta importancia el rostro, grandote, colorado, de labios gruesos, de nariz enorme, de ojos terribles. »⁴

La comparaison avec un acteur est intéressante car elle souligne le caractère théâtral de toute la personne de Don Gonzalo et insiste sur la confusion entre « personalidad » et « persona » : le Commandeur vit, en permanence, de façon théâtrale, comme un acteur, il joue sans cesse la comédie. Le détail de la croix et la taille de celle-ci renforce l'importance du paraître et l'orgueil du personnage. Enfin, la description de son visage reprend la même impression d'exagération, comme le montre l'emploi des adjectifs qualificatifs (« grandote », « enorme »,

¹ « On n'a jamais raconté avec exactitude la mort que je lui donnai. » Ibid., p.173, trad. française, p.167

² « L'intervention du vieil Ulloa fut, comme je l'ai dit purement instrumentale, non pas à l'heure de ma soi-disant mort- « colosse fantastique, grotesque et violent »-, mais au début de ma carrière, pendant ces jours qui suivirent les funérailles de mon père. » Ibid., p.173, trad. française, p.167

³ « un individu de grande allure. » Ibid., p.174, trad. française, p.168

⁴ « Vu de près et écouté avec calme, Don Gonzalo de Ulloa paraissait un acteur, peut-être un grand acteur, mais de ceux qui croient que vivre consiste à passer de la personne au personnage, de s'y installer et de l'exprimer. Il était en noir, en tenue printanière, sur laquelle se détachait, comme l'élément le plus important de son costume, la grande croix de Calatrava, que l'on voyait de partout (...) De mon point de vue cependant, et comme complément de la croix, le visage avait autant d'importance : assez lourd, rougeaud, avec de grosses lèvres, un nez énorme, des yeux terribles. » Ibid., p.175, trad. française, p.169

« gruesos », « terribles »...) Cette démesure est résumée par la phrase « todo era grande »¹. La même impression se détache du deuxième portrait physique fait du personnage : « Sentí sus zancadas de gigante bajar las escaleras, y apareció su figura de espantapájaros al cabo de la galería. »² Les métaphores du géant et de l'épouvantail renforcent le côté parodique du personnage.

Cette démesure et cette théâtralité se retrouvent dans sa façon de parler : emphase verbale qui renforce le côté parodique de cette figure de Commandeur. Les indices d'ironie du narrateur ne manquent pas, à l'égard de cette grandiloquence, comme, par exemple, les onomatopées « patatín, patatán » qui traduisent une véritable logorrhée, lassante pour le héros, ou encore l'emploi des hyperboles qui dénoncent le côté exagéré des propos tenus : « y todo le parecía excelente, y valía un dineral ». Cette distance ironique du narrateur est partagée par Leporello, ce qui contribue à ridiculiser le Commandeur : « Leporello, zumbón, le miraba, me miraba, sin saber qué decir. Yo me limitaba a sonreír. »³ L'aspect caricatural et grotesque de Don Gonzalo de Ulloa est complété par l'évocation de son rire, lui aussi démesuré : « Le dio la risa, una risa estridente, retumbante, gigantesca ; y, al reír, se le abría la boca de oreja a oreja, todo su rostro parecía no ser sino una máscara riende. »⁴ La comparaison du visage à un masque poursuit la métaphore filée qui associe le Commandeur à un « fantoche ».

Mais cette apparence joviale et inoffensive, derrière son côté grotesque, cache aussi une nature fondamentalement manipulatrice et fausse. Ainsi, dans la propriété du Guadalquivir, le Commandeur fait tout pour manipuler le héros et le pousser dans les bras d'une prostituée, l'initier à la débauche : « Probablemente eran las palabras que esperaba, las que había provocado. »⁵ On peut noter, dans cette innovation, une véritable inversion. En effet, dans le mythe, le Commandeur s'oppose à Don Juan, qui vient de violer sa fille : il représente la vertu, la morale. Or, ici, c'est lui qui lui tend un guet apens pour l'inciter à le corrompre. La confrontation entre un héros pur et naïf et une prostituée payée pour le déniaiser représente, en quelques sortes, un viol inversé, dont est coupable, cette fois-ci, et contrairement à la tradition, le Commandeur.

¹ « tout était grand. » Ibid., p.176, trad. française, p.169

² « Je l'entendis descendre l'escalier de ses enjambées de géant, et sa silhouette d'épouvantail apparut au bout de la galerie. » Ibid., p.209, trad. française, p.200

³ « Leporello railleur le regardait, me regardait sans savoir que dire. Je me bornais à sourire. » Ibid., p.177, trad. française, p.170

⁴ « Le rire le prit, un rire strident, éclatant, gigantesque ; et, lorsqu'il riait, sa bouche s'ouvrait d'une oreille à l'autre, tout son visage semblait n'être qu'un masque riant. » Ibid., p.180, trad. française, p.173

⁵ « C'était probablement les mots qu'il attendait, ceux qu'il avait provoqués. » Ibid., p.181, trad. française, p.174

Cette malhonnêteté de Don Gonzalo a pour principal motif l'appât du gain. En effet, un des traits qui discrédite le plus le personnage est son avarice et l'intérêt qu'il affiche pour l'argent. Il critique, par exemple, l'aumône faite aux pauvres, à l'occasion des funérailles du père de Don Juan : « No he visto en toda mi vida limosna más inútil. »¹ Mais c'est surtout par la suite que cette caractéristique se manifeste avec le plus d'évidence et prend une tournure véritablement ridicule : le Commandeur fait l'inventaire des biens de Don Juan, évalue la valeur de tous les objets et s'extasie sur toutes les richesses. Le héros souligne même qu'il a raté sa vocation :

« Empecé a cansarme de la verborrea de aquel caballero, que había equivocado el oficio, porque debiera ser tasador. Cuando ya no podía aguantar más, le supliqué que siguiese inspeccionando, y que si tenía papel a mano, me hiciese un inventario, y con esto le dejé y salí al jardín »²

La réaction de Don Juan souligne le côté déplacé et comique de l'insistance du Commandeur. Le mot « verborrea » traduit, encore une fois, l'exagération verbale, tout à fait caricaturale, qui le caractérise.

L'intérêt du Commandeur pour les biens de Don Juan s'éclaire encore davantage lorsque Doña Sol, l'épouse de Don Gonzalo, révèle au héros que l'intention de son mari est de l'utiliser comme appât, afin de le « déplumer », de lui extorquer son argent : « Me explicó, entonces, que yo podría servirle de cimbel y atraerle a usted y desplumarle. »³ On a donc une nouvelle inversion : c'est le Commandeur qui trompe Don Juan et non plus l'inverse. De plus, il compromet volontairement son honneur, en faisant tomber le héros dans ce piège, puisqu'il demande à Doña Sol d'attirer le jeune homme dans son lit.

Don Gonzalo de Ulloa semble être un personnage hypocrite et manipulateur : il trompe Don Juan mais trompe aussi Dieu, puisque sa prétendue piété n'est qu'un moyen pour trouver un accommodement avec le Ciel et préserver les apparences. Il s'agit bien d'une nouvelle inversion comique : celui qui est, en principe, l'envoyé du Ciel n'est ici qu'un pécheur invétéré qui instrumentalise l'Eglise et le repentir, pour mieux autoriser ses écarts de conduite. Il revendique, d'ailleurs, avec cynisme, ce détournement de la religion :

¹ « De ma vie je n'ai vu aumône plus inutile. » Ibid., p.174, trad. française, p.168

² « Je commençai à me fatiguer du bagout de cet homme qui s'était trompé de métier : il aurait dû être commissaire-priseur. Lorsque je ne pus en supporter davantage, je le suppliai de continuer son inspection et, s'il avait du papier à portée de main, de me faire un inventaire, et sur ce, je le laissai et sortis dans le jardin. » Ibid., p.178, trad. française, p.171

³ « Il m'expliqua alors que je pouvais lui servir d'appeau, vous attirer et vous plumer. » Ibid., p.232, trad. française, p.223

« Para los pecados tenemos en el alma un hermoso almacén, que se vacía todos los años por Jueves Santo y que vuelve luego a llenarse. (...) Un cura lo arregla todo ; y, si no hay cura, con un « ¡Jesús ! » queda igualmente resuelto. »¹

La psychologie de Don Gonzalo de Ulloa, dans ce roman, est donc en totale opposition avec les attentes liées au scénario mythique. Ainsi, Don Juan décide de tuer le Commandeur pour laver l'offense qu'il lui a faite et on peut relever, dans ses propos, l'emploi du verbe « burlar » et du nom « burla », appliqués à Don Gonzalo et au Ciel, et non plus au héros, comme c'est le cas dans toute la tradition mythique. Ce déplacement confirme bien l'inversion opérée par le héros : « Mi conclusión honrada es que tengo que matar al Comendador porque se burló de mí, y romper con el Señor, que desde los Cielos decretó la burla. »²

Cette série d'inversions, qui va dans le sens de la parodie et de la distance critique, se poursuit lorsque Don Juan déclare que, sans Don Gonzalo, il serait devenu saint : « Pienso que, si no le hubiera encontrado, acabaría en santo »³. Cette phrase prend une dimension comique car elle joue délibérément avec les attentes du mythe et fait allusion à la dérive du scénario mythique, consécutif à sa rencontre avec la légende de Miguel de Mañara. Cette interprétation est confirmée par la présence effective du gentilhomme sévillan dans le roman, comme personnage secondaire, qui vient rendre visite au héros mythique⁴.

On retrouve le même jeu un peu plus haut, lorsque le héros déclare que le Commandeur était à deux doigts de lui jouer la grande scène du repentir. Ces propos fonctionnent comme un clin d'œil à la thématique du repentir, omniprésente dans toutes les versions du mythe, mais celle-ci est transposée au Commandeur, et non plus à Don Juan :

« Pareció incluso achicarse su estatura ; por lo menos se le cayeron los hombros y se le metió el pecho. Al llegar junto a mí, tenía el aspecto de haberse desinflado, de que la carne le colgaba como las velas de un barco en calma chicha, y de que tenía miedo. Si en aquel momento le llamase « ¡Miserable ! » se habría arrojado a mis pies, me hubiera hecho la gran escena de arrepentimiento. »⁵

¹ « Pour les péchés, nous avons dans l'âme une belle resserre, que l'on vide tous les ans le jeudi saint et qui se remplit à nouveau ensuite. (...) Un curé arrange tout ; et, à défaut de curé, avec un « Jésus ! » tout s'arrange. » Ibid., p.213, trad. française, p.204

² « Ma conclusion d'honneur est que je dois tuer le Commandeur parce qu'il s'est moqué de moi, et rompre avec le Seigneur qui, du haut des cieux, a ordonné la plaisanterie. » Ibid., p.199, trad. française, p.191

³ « Je pense que, si je ne vous avais pas rencontré, je serais devenu un saint. » Ibid., p.210, trad. française, p.202

⁴ Ibid., p.215 et...

⁵ « Lorsqu'il arriva près de moi, il donnait l'impression de s'être dégonflé, d'avoir la chair qui pendait comme les voiles d'un bateau par calme plat, d'avoir peur. Si en cet instant je l'avais appelé « Misérable ! », il se serait jeté à mes pieds, et m'aurait joué la grande scène du repentir. » Ibid., p.210, trad. française, p.201

Cette scène de repentir est donc simplement suggérée ici, elle reste virtuelle. Mais il est significatif que le narrateur conserve une distance amusée et critique, en décrivant l'attitude du Commandeur : métaphore du bateau dont les voiles tombent en l'absence de brise, image du dégonflement... Ainsi, la dimension caricaturale du personnage est sans cesse soulignée par le récit.

Le prétexte utilisé, une fois le duel décidé par Don Juan, pour exaspérer Don Gonzalo et le pousser à se battre met en avant une nouvelle inversion, qui confirme l'idée d'un meurtre prémédité et change profondément les données du mythe. En effet, le viol d'Elvire est allégué, par Don Juan, comme motif pour contraindre son père à se battre, et non plus le contraire. Ce qui importe au héros est la mort du Commandeur et, en aucun cas, la conquête de la jeune fille. On a une preuve de cette préméditation puisque Don Juan nous livre son raisonnement et présente bien la séduction et l'abandon d'Elvire comme un simple moyen pour arriver à ses fins, en aucun cas comme l'expression d'un quelconque désir :

« Hasta ahora, las razones estaban de mi parte, pero si seducía y abandonaba a Elvira, el Comendador, de pronto, se cargaría de razón contra mí, de todas las razones, y podría llamarme villano y escupirme a la cara »¹.

La froideur du raisonnement montre que toute passion est absente, le héros se contente d'appliquer les règles de conduite qu'il s'est fixées. Il est d'ailleurs intéressant de mentionner que, une fois le Commandeur mort, Don Juan se rend à sa demeure pour retrouver Elvire, qui l'attend et brûle de se livrer à lui. Or, contre toutes attentes, c'est le héros qui dédaigne la jeune femme et refuse de la posséder, alors même que cette dernière lui fait des avances et que la rumeur publique lui a déjà accordé, par avance, cette nouvelle conquête. Le dialogue entre Don Juan et Leporello insiste sur l'injustice de cette accusation supplémentaire :

« - Ya ves lo que son las cosas y cómo se cimentan las injustas reputaciones.
- Lo que ha pasado, no lo sé ; pero también le cuelgan la violación de Elvira.
- ¡ Eso no es cierto !
- Vaya usted a desmentirlo.
- Pero ella puede decir... »²

Cette modification des données du mythe, en supprimant le viol de la fille du Mort, qui est, en principe, le lien entre Don Juan et sa victime, ainsi que le motif du duel, permet de

¹ « Jusqu'alors le bon droit était de mon côté, mais si je séduisais et abandonnais Elvira, le Commandeur du coup aurait une raison et même toutes les raisons d'agir contre moi, il pourrait me traiter d'individu méprisable et le cracher à la figure. » Ibid., p.245, trad. française, p.234

² « Tu vois ce que sont les choses, et sur quoi se fondent les réputations injustes.

- Ce qui s'est passé, je n'en sais rien ; mais on vous fait aussi porter le chapeau pour le viol d'Elvira.

- Cela n'est pas vrai !

- Allez le démentir. » Ibid., p.289, trad. française, p.274

focaliser toute l'attention sur le meurtre du Commandeur, en lui-même, et sur les relations entre les deux hommes. C'est donc le comportement de Don Gonzalo qui devient le responsable de sa mort, ce qui conduit à un déplacement de la culpabilité et discrédite le personnage du Commandeur. Ce dernier est, d'ailleurs, complètement ridiculisé dans le récit du duel. Son attitude fanfaronne et toujours très théâtrale lui donne, d'emblée, une allure comique et caricaturale :

« El Comendador seguía pegando cabriolas, meneando la espada por encima de mi cabeza y gritándome :

- ¡En guardia ! ¡Al matadero los cabrones! »¹

Le comportement de Don Gonzalo est conforme, jusqu'à la fin, à l'impression de démesure, qui se dégage de lui, depuis sa première apparition dans le roman. On peut, également, souligner sa lâcheté puisque, une fois désarmé, il perd immédiatement sa belle contenance et paraît rétréci, dégonflé : « Don Gonzalo había caído de rodillas. Estaba desinflado, y con una voz pequeña, gemebunda, como el aire que se escapa de un globo, suplicaba »² La comparaison avec un ballon qui se dégonfle est comique. Cette image d'un Commandeur qui se dégonfle, rapetisse quand il est en position d'infériorité, est reprise plusieurs fois dans le roman. Elle renforce le côté parodique du personnage, qui, tel un pantin gonflable, un fantoche, perd toute sa contenance, d'un instant à l'autre. Sa dignité et son assurance sont complètement factices. Le moment de sa mort illustre particulièrement bien sa pusillanimité. En effet, il n'hésite pas à demander pardon et Don Juan doit effectuer un réel effort pour le tuer et ne pas se laisser prendre par la pitié.

« Cuando llegué junto a él, se había arrimado al quicio de una puerta y me pedía perdón. Le obligué a sacar la espada y a batirse otra vez. Me costó trabajo matarlo, porque, súbitamente, mi corazón se inundó de piedad, y tuve que pelear con mis propios sentimientos más que con el brazo de Don Gonzalo. »³

Cet effort va à l'encontre des autres réécritures, envisagées plus haut, dans lesquelles, au contraire, le héros ne veut pas tuer le Commandeur mais le tue quand même, plus ou moins accidentellement. Ici, il y a une volonté avérée de ne pas l'épargner. Dans un cas comme dans l'autre, nous voyons bien que la mort du Commandeur est inévitable, car elle est inscrite dans

¹ « Le Commandeur continuait à faire des cabrioles, à brandir l'épée au-dessus de ma tête et à crier :

- En garde ! A mort les cocus ! »Ibid., p.281, trad. française, p.267

² « Don Gonzalo était tombé à genoux. Il s'était dégonflé, et d'une petite voix gémissante comme l'air qui s'échappe d'un ballon, il suppliait. » Ibid., p.282, trad. française, p.268

³ « Quand j'arrivai près de lui, il s'était adossé à l'huis d'une porte, et me demandait pardon. Je l'obligeai à tirer l'épée et à se battre de nouveau. Il m'en coûta de le tuer car, tout d'un coup, mon cœur fut inondé de pitié, et je dus lutter contre mes propres sentiments plus que contre le bras de Don Gonzalo. » Ibid., p.284, trad. française, p.269

le déroulement du mythe. Mais par ces écarts, les interprétations modernes soulignent qu'il y aurait bien d'autres issues possibles au duel, mais que les auteurs ne sont pas totalement libres de les choisir.

La mise à mort du Commandeur, dans le roman de Gonzalo Torrente Ballester, fait ressortir deux autres éléments importants. Tout d'abord, on peut relever la comparaison entre Don Gonzalo qui s'effondre et « una gran estatua derribada »¹. Cette apparition de la statue, au moment même de la mort du Commandeur, fonctionne comme une prolepse et rappelle au lecteur la suite du mythe, tout en permettant de faire une ultime allusion à la démesure du personnage. Le deuxième élément intéressant est l'évocation, juste après le duel, des remords de Don Juan : « de repente cayeron sobre mi alma, y la abrumaron las aflicciones, los remordimientos, la duda incluso de si había obrado bien »² On a donc ici une originalité dans la psychologie du héros, qui effectue son geste à contrecœur, ne profite pas de l'occasion pour violer la fille du Mort et, qui plus est, regrette ensuite son acte.

Si les circonstances du meurtre du Commandeur sont modifiées par le romancier espagnol, il en va de même pour son retour, sous forme de statue vengeresse. L'apparition de la statue est reléguée dans la pièce finale. Cette dernière se présente comme une mise en abyme qui constitue la dernière partie du roman et donne le dénouement de l'intrigue. Or, on retrouve, dans l'évocation de la statue, les mêmes caractéristiques qui se détachent de la figure de Don Gonzalo et que nous venons de mettre en évidence, à travers les exemples précédents. Il suffit, pour le constater, de relever la première réaction de Don Juan, en la découvrant. En effet, celui-ci éclate de rire, ce qui rappelle immédiatement que nous sommes face à un personnage grotesque : « Don Juan, sorprendido primero, se echó a reír en seguida con grandes carcajadas. »³ La description de la statue est, elle aussi, révélatrice : à Leporello qui déclare qu'elle est le portrait vivant du Commandeur, Don Juan rétorque qu'elle est le portrait de son âme. Cette rectification est importante car on passe de la représentation au symbole, à l'allégorie : « ¡Es el exacto retrato de su alma ! ¡Colosal, retorcida, vacual ! »⁴ Le rythme ternaire des adjectifs désigne donc aussi bien Don Gonzalo que son âme, en des termes péjoratifs et caricaturaux. Les mêmes moqueries, adressées auparavant au Commandeur, reviennent, d'ailleurs, à l'égard de la statue, produisant ainsi un comique de répétition. On a, par exemple, les mêmes critiques moqueuses sur la puissance vocale : « Y, se lo ruego, use un

¹ « une grande statue renversée » Ibid., p.284, trad. française, p.270

² « d'un seul coup, l'affliction, le remords, sans compter mon incapacité à savoir si j'avais bien ou mal agi, tombèrent sur mon âme, accablants. » Ibid., p.284

³ « Don Juan, d'abord surpris, se mit aussitôt à rire aux éclats. » Ibid., p.365, trad. française, p.346

⁴ « C'est le portrait de son âme ! Enorme, tourmentée, vide ! » Ibid., p.365, trad. française, p.346

tono de voz más comedido. En la paz de esta noche, su voz parece un rebuzno. »¹ Les arguments avancés par la statue, pour se défendre de ces critiques, renforcent la dimension comique du personnage :

« ¡Hablo como me da la gana ! y si el mismo Dios no me lo prohibió ¿quién eres tú para hacerlo ? Mi voz se estima en el cielo como una de las mejores, y cuando hay que cantar un solo, acuden a mí. »²

Le décalage entre la solennité de l'instant, si l'on se réfère au scénario mythique, et le détail trivial des chants en solo confère une tonalité réellement parodique à tout le passage. Mais cette citation illustre aussi l'orgueil de Don Gonzalo et son désir de se mettre sans cesse en avant. Ainsi, la statue n'hésite pas à mentir pour faire croire qu'elle est, conformément à la tradition, « en grâce », au Ciel, alors qu'elle est, en réalité, en Enfer ;

« - No mienta Comendador. Usted no está en el cielo
- ¿ Cómo que no? ¿A dónde piensas tú que pueda ir Don Gonzalo de Ulloa ? ¡A los cielos más altos, y cerquita de Dios, como corresponde a mi calidad y mis títulos ! »³

Le Commandeur garde sa contenance et ment effrontément. Même lorsqu'il ne peut plus nier, il continue à chercher des explications, pour ne pas admettre la réalité de sa damnation et préserver son orgueil :

«- El cielo, para mí, es esta estatua solemne en que me siento perfectamente retratado.
- Pero pertenece a la jurisdicción de los infiernos.
- Admitido, pero con trato excepcional. Y la razón de por qué estoy aquí no está muy clara. Hubo un error. »⁴

On a bien, ici, une volonté délibérée de s'écarter des données mythiques : le Commandeur ne peut plus être un messenger du Ciel puisqu'il est, en réalité, en Enfer. La satisfaction qu'il affiche, au début, au sujet de sa condition est, d'ailleurs, rapidement démentie, une fois la vérité admise :

« Me aburro mucho. Me han destinado a este sitio desde que lo construyeron, y aquí no hay ningún esparcimiento. Además, las golondrinas me ensucian las narices y los niños se ríen de mi postura. Luego, ¡es tan frío este mármol! Tengo reúma articular agudo! »¹

¹ « Et, je vous en prie, parlez sur un ton plus mesuré. Dans la paix de cette soirée, votre voix ressemble à un braiement. » Ibid., p.367, trad. française, p.348

² « je parle comme j'en ai envie ! Et si Dieu lui-même ne me l'a pas interdit, qui es-tu toi pour le faire ? Au ciel, on considère ma voix comme l'une des meilleures et, lorsqu'il y a un solo à chanter, c'est à moi qu'on fait appel. » Ibid., p.367, trad. française, p.349

³ « Ne mentez pas, Commandeur. Vous n'êtes pas au Ciel.

- Comment ? Je ne suis pas au Ciel ! Où penses-tu donc que peut aller Don Gonzalo de Ulloa ? Au plus haut des cieux, et tout près de Dieu, à la place qui revient à ma qualité et à mes titres ! » Ibid., p.367 trad. française, p.349

⁴ « Le ciel, pour moi, c'est cette statue solennelle où je me sens parfaitement représenté.

- Mais elle appartient à la juridiction des enfers.

- Je l'admets, mais avec un traitement d'exception. Et la raison pour laquelle je suis ici n'est pas très claire. Il y a eu une erreur. » Ibid., p.368, trad. française, p.350

Les décalages triviaux entre les fientes de mouette, ou le rhumatisme, et la solennité, liée au motif de la statue, contribuent à asseoir le registre parodique, présent dans tout cet extrait.

La Statue du Commandeur perd donc bien sa dimension effrayante et imposante. Elle devient plutôt comique et ridicule. On peut d'ailleurs noter que c'est la statue qui prend peur, lorsqu'elle reconnaît Don Juan et non l'inverse, comme on pourrait s'y attendre. Ainsi, après avoir pris un ton menaçant, la statue panique, en entendant le nom de celui qui la sollicite : Don Juan Tenorio. Cette attitude craintive est surprenante et ne peut manquer de faire sourire le lecteur : « La estatua quedó paralizada. De haber podido, hubiera retrocido, temerosa. Soltó la espada, y dejó caer el sombrero, que chocó contra el suelo con ruido de piedra que se quiebra. »²

Une autre modification importante réside dans les relations entre le Commandeur et sa fille Elvira. En effet, si Don Juan a dédaigné la fille du Commandeur, son père, en revanche, finit par avouer l'amour coupable qui l'unit à elle et qui est à l'origine de sa damnation. De plus, conformément à ses habitudes, Don Gonzalo de Ulloa essaie de trouver des accommodements, pour pouvoir satisfaire son amour incestueux :

« En el infierno, cuando mueras, podré amarte impunemente. Allí hay indulgencia para todos los pecados. (...) Claro que si Don Juan va también al infierno... ¿Tendré que aguantar como un tormento más el espectáculo de vuestro amor ? ¡Confío en que tu Don Juan tampoco te ame en el Infierno ! »³

Cet ajout d'un amour coupable du père envers sa fille constitue une inversion de plus par rapport au mythe. Au bout du compte, le Commandeur n'apparaît plus comme le défenseur de l'honneur et de la morale. Il est, davantage, un rival jaloux du séducteur. Or cette rivalité est tout à fait contre nature puisque Don Gonzalo est prêt à pousser sa femme, Doña Sol, dans les bras de Don Juan, pour servir d'appât, alors qu'il préfère voir sa fille morte ou au couvent, plutôt que de la savoir dans les bras d'un autre homme.

Le motif de la statue est donc, lui aussi, repris par Gonzalo Torrente Ballester dans le sens d'un traitement parodique. Il en va de même, en dernier lieu, pour le lien entre le retour du

¹ « Je m'ennuie beaucoup. On m'y a envoyé dès la construction du monument, et il n'y a aucune distraction. De plus, les hirondelles me salissent le nez et les enfants se moquent de ma pause. Et puis, ce marbre est si froid ! J'ai un rhumatisme articulaire aigu. » Ibid., p.369, trad. française, p.350

² « La statue s'en immobilisa. Si elle avait pu, elle aurait reculé de peur. Elle lâcha son épée, et laissa tomber son chapeau, qui heurta le sol avec le bruit d'une pierre qui se brise. » Ibid., p.367, trad. française, p.348

³ « En enfer, quand tu mourras, je pourrai t'aimer impunément. Là-bas, on se montre indulgent pour tous les péchés. (...) Bien-sûr, si Don Juan va aussi en enfer... Aurai-je à supporter comme un tourment supplémentaire le spectacle de votre amour ? J'espère qu'en enfer ton Don Juan ne t'aimera pas non plus. » Ibid., p.378, trad. française, p.358

Mort et le châtement du héros. En effet, Don Juan sollicite le Commandeur pour servir de messager entre le Ciel et lui, ce qui constitue une première inversion puisque, normalement, c'est plutôt la Statue qui se présente d'elle-même comme envoyée de Dieu : « Pregunte al cielo, de mi parte, cuándo voy a morir. »¹ Mais cette inversion est d'autant plus manifeste que le Mort ne parvient pas à obtenir de réponse de la part du Ciel. Il se sent honteux et déprécié de devoir admettre son échec, car, une fois de plus, c'est sa réputation qui est en jeu :

« Don Juan me hizo un encargo, y no pude cumplirlo. Hace media hora que recorro los espacios siderales llamando al cielo, y el cielo no responde. Tendré que confesar que no me han hecho caso, que mis voces se perdieron en los desiertos etéreos, con lo cual mi buena fama quedará malparada. Porque un hombre como yo, que viene del otro mundo, debe traer palabras terribles en los labios, palabras como rayos encendidos. Por ejemplo : « El cielo me encarga de decirte que morirás mañana, don Juan, inexorablemente. » O algo parecido, pero tremendo. »²

Cette réplique de Don Gonzalo est intéressante car elle met en parallèle son échec et ce que devraient être son attitude et sa réponse. Or, dans la mise en scène qu'il en donne, on retrouve bien les attentes du mythe, ce qui souligne encore le décalage avec la version choisie par Gonzalo Torrente Ballester.

Mais ce passage permet aussi de faire naître, chez le Mort, une idée pour sauver les apparences et se donner bonne conscience. Il trouve un stratagème, en accord avec Elvira, pour pouvoir annoncer à Don Juan sa mort pour le jour même et ne pas être détrompé publiquement : sa fille étant décidée à tuer le héros le soir même, pour venger l'affront qu'il lui a fait en la délaissant, le Commandeur peut donc, sans avoir peur de se tromper, le promettre à une mort certaine et imminente. « Le anunciaré su muerte, de parte de los cielos, para esta misma noche, y quedaré como quien soy. »³

Une autre innovation, liée au motif du châtement, apparaît, par la suite : en effet, Don Gonzalo décide d'orchestrer un véritable procès contre Don Juan, en faisant participer tous les invités du dîner. On voit que la justice séculaire remplace la justice divine mais on a toujours une dimension caricaturale et une certaine dérision, dès que la Statue apparaît. En effet, l'argumentation du Commandeur, pour obtenir la présidence du Tribunal, est comique et stigmatise, encore une fois, sa vanité et son côté superficiel :

¹ « Demandez au ciel, de ma part, quand je vais mourir. » Ibid., p.369, trad. française, p.350

² « Don Juan m'a chargé d'une commission que je n'ai pu faire. Depuis une demi-heure je parcours les espaces sidéraux en invoquant le ciel, et le ciel ne répond pas. Il me faudra avouer que l'on ne m'a pas écouté, que mes appels se sont perdus dans les déserts éthérés, ce qui portera un coup à ma réputation. Parce qu'un homme comme moi, qui vient de l'autre monde, doit avoir à la bouche des propos redoutables, fulgurants, comme l'éclair. Par exemple : « Le ciel me charge de te dire que tu mourras demain, don Juan, inexorablement. » Quelque chose de ce genre-là, quelque chose de terrible. » Ibid., p.376, trad. française p.356-357

³ « Je lui annoncerai sa mort, de la part du ciel, pour ce soir même, et je resterai fidèle à mon image. » Ibid., p.376, trad. française, p.357

« Soy el único muerto de los presentes ; muerto, además, a manos de don Juan, y esto da cierta categoría y algún derecho. Pero, además, mi condición de Estatua, es decir de ser inerte y al mismo tiempo significativo, me permitirá ocupar ese sillón del centro sin ofensa para la dignidad de nadie : al fin y al cabo, en todas partes hay una estatua que preside. Por último, esta blancura de mi mármol, colocada en el centro, equilibra colores tan faltos de armonía como los que visten vuestras mercedes. No creo que nadie discrepe de mi opinión. Por razones estéticas, físicas y metafísicas, yo debo sentarme ahí. »¹

L'argumentaire de Don Gonzalo produit bien un effet comique, qui discrédite complètement la statue et lui ôte toute gravité. L'argument sur les couleurs, notamment, est déplacé et vain. Il met en avant l'intérêt que porte le Commandeur aux apparences, intérêt qui se retrouve dans tout le roman et qui le suit, également, après sa mort, à travers sa statue. Ce souci du paraître se retrouve au moment du dénouement de la pièce fictive. En effet, face à l'hésitation d'Elvira, qui ne parvient pas à tuer, au bout du compte, le héros, mais préfère se suicider, le Commandeur veut, à tout prix, sauver les apparences. Pour ne pas avoir à admettre qu'il s'est trompé dans son arrêt, Don Gonzalo préfère incriminer une erreur dans le déroulement de la pièce, par rapport au scénario initial : « Esto es un error- gritaba Don Gonzalo-. La escena no es así. Es Don Juan el que tiene que morir, y no mi hija. »² Cette réplique exhibe la théâtralité et rompt l'illusion théâtrale : la pièce mise en abyme dans le roman se dénonce comme telle et affiche son côté factice. Par la même occasion, la Statue est bien reléguée au rang d'artifice purement théâtral, ce qui achève de la faire basculer du côté de la parodie.

L'analyse du roman de Gonzalo Torrente Ballester a donc permis de mettre en évidence de nombreux indices d'ironie et de parodie dans la façon de traiter, aussi bien, le personnage du Commandeur que son retour sous forme de Statue et son rôle dans le châtement du héros. Ce traitement comique de motifs, à l'origine, graves et sérieux semble être tout à fait caractéristique de l'évolution du mythe au 20^{ème} siècle.

Néanmoins, la multiplicité des variations, autour de la figure du Mort, en dépit de la dimension souvent parodique et de la présence d'une certaine forme de distanciation, met aussi en évidence la résistance de l'Invité de Pierre, au sein du scénario mythique. Micheline Sauvage rappelle, d'ailleurs, cette étonnante vitalité d'un élément que l'évolution du mythe

¹ « Je suis le seul mort, parmi les présents ; et, qui plus est, mort de la main de Don Juan : voilà qui me donne quelque prééminence et certains droits. En outre, ma condition de Statue, c'est-à-dire le fait d'être à la fois inerte et significatif, va me permettre d'occuper le fauteuil du centre sans offenser la dignité de personne : après tout, il y a partout une statue pour présider. Enfin, la blancheur de mon marbre, située au centre, équilibre des couleurs aussi peu harmonieuses que celles que vous portez, messieurs. Je crois que tout le monde sera de mon avis. Pour des raisons esthétiques, physiques et métaphysiques, je dois m'asseoir là. » Ibid., p.384, trad. française, p.363-364

² « C'est une erreur, criait Don Gonzalo. Ce n'est pas dans le texte. C'est Don Juan qui doit mourir, pas ma fille. » Ibid., p.391, trad. française, p.370

contribue, pourtant, à fragiliser : « D'où la résistance constatée de la Statue à la disparition. Pour qu'elle disparaisse, il faut qu'on ne croie plus Don Juan pécheur, mais cela nous est difficile. »¹

On peut, par conséquent, parler d'un paradoxe, entre cette persistance du Mort, au sein du mythe, et l'évident recul critique que les auteurs contemporains affichent à son égard et qui peut aller jusqu'à ce que Micheline Sauvage qualifie d' « indubitable hostilité » :

« Figure de l'Éternel, l'Invité de Pierre, tel que la conscience religieuse moderne peut se le représenter, devait avoir la qualité auguste en rapport avec l'auguste de son symbole, et posséder, face au Séducteur, sa séduction propre, la séduction du sacré. Face au pécheur, il devait avoir le beau rôle (...) Or, il n'en est rien (...) Pourtant il [le mythe] manifeste à l'endroit de l'Invité de Pierre une indubitable hostilité. De Tirso de Molina à nos jours, il s'en prend à l'emprise, plus ou moins grotesque, du monument funéraire élevé au Commandeur, de la statue qui le domine, de sa barbe de pierre. »²

Cette attitude irrévérencieuse des auteurs modernes à l'égard du châtement du héros et, notamment, de tout ce qui, dans sa mort, a trait au surnaturel, entraîne une véritable déconstruction du mythe. Or, selon Jean Rousset, comme nous l'avons vu plus haut, le mythe de Don Juan tirait justement tout son sens du retour du Mort et de ce dénouement aboutissant à la punition et à la mort du héros. On peut donc dire que l'éviction de cette dimension surnaturelle et l'approche souvent parodique que proposent les auteurs modernes entraînent la prise de libertés, plus ou moins importantes, avec les données mythiques. Le Commandeur apparaît ainsi, dans de nombreuses versions, comme un personnage grotesque, caricatural. Son aspect théâtral est volontairement exhibé et il perd son rôle de messager du Ciel et d'instrument de la vengeance divine. Dépouillé de sa gravité, on se rend parfois même compte qu'il n'est guère meilleur que le héros mythique. Mais cette évolution engendre, également, une diversification des formes de châtement. Celui-ci ne va plus fondamentalement passer par le retour vengeur du Mort et par la mort violente du séducteur. Certaines solutions, tout à fait originales, vont alors apparaître, permettant de poser la question de la survie du mythe, indépendamment de son dénouement et de son rapport au sacré. Don Juan est-il alors toujours Don Juan s'il n'est plus puni par le Mort ?

2. Diversification des formes de châtement.

A) Des châtements variés et originaux.

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.182

² Ibid., p.183-184

Le 20^{ème} siècle affiche, comme nous avons pu le voir, une volonté avérée de gommer la dimension surnaturelle du mythe, en s'en prenant, notamment, au Mort, ainsi qu'à sa Statue, qui revient pour exécuter la vengeance du Ciel. Mais, la disparition ou, du moins, la perte de puissance du Mort ne signifient pas la suppression de tout châtiment pour le héros mythique. Néanmoins, elles vont avoir des conséquences certaines sur sa mort. En effet, cette éviction de la dimension surnaturelle se retrouve dans la volonté de modifier et, dans la plupart des cas, de rationaliser, le sort réservé au séducteur. Cette évolution ouvre la voie à une plus grande variété de châtiments. N'étant plus liée nécessairement à la mort du Commandeur, la punition de Don Juan se libère d'un certain nombre de contraintes et peut prendre des formes plus originales. Par ailleurs, la dimension parodique, que nous avons pu mettre en évidence, au niveau du traitement du Mort, dans les réécritures modernes du mythe, peut également se retrouver dans tous les éléments qui ont trait à la mort du héros mythique.

La pièce *La Dernière Nuit de Don Juan*, d'Edmond Rostand, présente l'intérêt d'être uniquement centrée sur la mort du personnage éponyme et de convoquer une pluralité de châtiments possibles. Ainsi, avant de choisir, effectivement, la punition qui va être celle du héros, le dramaturge exploite un certain nombre de possibilités et les rejette, tour à tour, pour en trouver une plus efficace, compte tenu de la personnalité de Don Juan. Il s'agit, en effet, tout au long de la pièce, d'examiner la pertinence de chacune de ces solutions, en fonction des réactions du personnage, afin de trouver ce qui est réellement susceptible de provoquer son effroi. Cette énumération de châtiments possibles permet, par la même occasion, de jouer avec les attentes du mythe.

Ainsi, la première possibilité examinée est la plus conforme aux données traditionnelles du scénario mythique, puisqu'il s'agit du retour de la Statue du Commandeur qui entraîne Don Juan aux Enfers. C'est sur cette scène que s'ouvre la pièce, ce qui en souligne d'emblée l'originalité et éveille la curiosité du spectateur :

« Au lever du rideau, la Statue du Commandeur apparaît, descendant d'un pas pesant. Elle tient par le bras Don Juan, magnifiquement calme. »¹

Cette didascalie initiale provoque un effet de surprise puisqu'Edmond Rostand décide de commencer sa pièce là où tous les autres ont coutume de terminer. Mais cette première alternative est rapidement rejetée et la désinvolture du héros discrédite complètement la menace que comporte, dans d'autres versions, ce retour de la Statue. C'est aussi cette

¹ Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan*, p.13

désinvolture qui sauve une première fois Don Juan et lui permet d'échapper à la punition qui, chez de nombreux des auteurs, précipite sa fin. En effet, Don Juan ne semble pas un instant inquiet par ce qui lui arrive. La réplique de Sganarelle « Mes gages ! », qui fonctionne comme un rappel du dénouement de Molière, et qui vient, normalement, marquer le châtement définitif du séducteur et la fin de la pièce, est ici complètement dépouillée de toute gravité, étant donnée la réaction très détachée du libertin :

« Pourrais-je remonter, monsieur, quelques instants,
Pour lui payer ce que je lui dois ? »¹

Don Juan s'éloigne ici du rôle qui est, traditionnellement, le sien, puisqu'il insiste pour honorer ses dettes et, après l'avoir fait, il rajoute même :

« Cela m'a fait du bien.
Ah ! J'en brûlerai mieux. »²

Cette indifférence du héros et son courage face à la mort imminente lui valent la grâce du Commandeur, qui se veut sensible au courage. On a donc une innovation importante par rapport au scénario mythique. Mais on peut également interpréter cette clémence soudaine du Mort par le fait que le châtement de l'Enfer n'a plus de sens, s'il n'est pas accompagné de la peur et de l'effroi de celui qui y est condamné. En rejetant, d'emblée, le schéma le plus connu et le plus exploité du dénouement, Edmond Rostand se ménage la possibilité de proposer des châtements plus originaux.

C'est, en fin de compte, la nécessité d'éveiller un sentiment de crainte chez Don Juan, pour pouvoir le vaincre et le punir, qui va constituer toute l'intrigue de la pièce. Après la Statue du Commandeur, c'est au Diable lui-même que Don Juan va devoir se mesurer. Mais il est significatif de noter, dans un premier temps, que le Diable fait son apparition dans la pièce de façon très progressive.

Ainsi, dans le Prologue, le Diable n'a pas de réelle présence physique puisqu'il est seulement représenté, métonymiquement, par une énorme Griffon. C'est avec cette Griffon que Don Juan parlemente et obtient un délai de dix ans :

« Accordez-moi cinq ans ? Ou dix ? Dix, je préfère.
Il me reste là-haut pas mal de mal à faire. »³

Puis le Diable revient, au bout des dix ans, sous la forme d'une marionnette d'un théâtre de Guignol. Cette évolution est intéressante car elle confirme une tendance, fréquente dans les

¹ Ibid., p.14

² Ibid., p.15

³ Ibid., p.16

réécritures modernes du mythe, qui consiste à en souligner l'essence fondamentalement théâtrale et à rompre l'illusion de réalité¹. De plus, la marionnette est dirigée par une volonté autre que la sienne propre, elle n'est pas libre de ses faits et gestes, ce qui peut faire écho au destin du héros et des autres personnages du mythe, qui est déjà écrit et programmé, réduisant considérablement toute possibilité d'innovation. Enfin, ce choix du théâtre de Guignol ôte beaucoup de sa gravité à ce moment clé du mythe, en lui ajoutant une dimension fantaisiste.

Mais nous pouvons aussi penser que la mise en abyme du théâtre, au sein de la pièce, et, plus particulièrement, dans sa première partie, peut fonctionner comme une prolepse du châtement qui va, en dernier lieu, être celui du héros. En effet, la marionnette de Polichinelle manque d'être emportée par le Diable : « Il m'emporte ! A quoi bon être brave ? Je miaule ! »². Ce passage est l'occasion d'envisager les réactions possibles face à ce châtement et de mettre en avant la peur et l'effroi qui lui sont liés : « L'heure du loup-garou ! *Tremblant*. J'ai peur... Je sens qu'il vient... Il va venir... »³ ou encore : « C'est que j'ai peur »⁴. Cette insistance sur la peur de Polichinelle permet de faire ressortir, par contraste, l'endurcissement du héros qui blâme sa lâcheté et affirme sa propre bravoure : « C'est curieux.

Mais comme il se tient mal ! »⁵

Le héros affiche son propre courage et le transforme en une arme pour vaincre le Diable : pour lui, le fait de ne pas trembler est le seul moyen de mettre en échec le châtement et de retourner la souffrance contre son adversaire :

« Tu sais bien que tu souffres
Quand tu suspens un être au-dessus de tes gouffres
Sans qu'il pâlisce ! Quand tu l'emportes, tu veux
Qu'il se fasse traîner longtemps par les cheveux
Et s'accroche à tous les piliers du péristyle !
Tes cornes, sur le feu que ton mufle ventile,
Ne veulent secouer qu'un lutteur décousu...
Moi, quand tu m'auras pris, tu ne m'auras pas eu ! »⁶

Cette réplique fonctionne comme un défi, qui va permettre à la marionnette du Diable de surenchérir et de mettre le héros à l'épreuve.

En effet, au cours de la première partie, la marionnette du Diable laisse, enfin, place au Diable en personne, mais, avant cela, elle a conclu une sorte de pacte avec le héros et c'est ce

¹ Cette essence fondamentalement théâtrale du mythe se retrouve même dans ses réécritures romanesques, comme nous avons pu le constater au chapitre précédent. Voir chapitre 7, II/2/ Persistance du théâtre.

² Ibid., p.54

³ Ibid., p.42

⁴ Ibid., p.44

⁵ Ibid., p.45

⁶ Ibid., p.46

pacte qui va permettre à l'intrigue, dans la suite de la pièce, de réellement se construire. En effet, la marionnette va déclarer à Don Juan qu'elle ne l'emportera que « vaincu », c'est-à-dire qu'elle attendra, pour le précipiter aux Enfers, qu'il ait connu la peur :

« Je ne t'emporterai que vaincu.
-Prends-en note :
Je suis sauvé !
-Topons !
-Tope dans ta menotte ! »¹

Nous allons alors assister à toutes les tentatives du Diable, pour déstabiliser Don Juan et éveiller en lui ce fameux sentiment de peur.

Dans un premier temps, c'est le héros qui semble avoir le dessus, dans la confrontation : il invite le Diable à dîner, ce qui permet de convoquer un motif indissociable du dénouement du mythe, mais en le détournant légèrement : celui du repas avec le Mort, qui devient, ici, un repas avec le Diable. On peut y voir une inversion, puisque l'invité n'est plus le messager du Ciel mais celui de l'Enfer :

« Si vous ôtiez vos gants à griffe de panthère
Pour souper avec moi, puisque, ce soir, j'enterre
Ma vie ?...
-Oui...de garçon. »²

Ici, le jeu de mot sur enterrement de vie de garçon permet d'utiliser le double sens. En effet, l'expression suggère que le Diable entend célébrer son union définitive avec le héros, qu'il compte emporter, tandis que Don Juan fait tout simplement allusion à sa mort, qu'il semble accepter sans inquiétude.

Le premier argument que va tenter d'utiliser le Diable, pour détruire la belle assurance du personnage, tourne autour de la notion de possession : Don Juan se vante d'avoir possédé toutes les femmes qu'il a séduites. Or, le Diable lui montre la vanité de toute tentative de possession, par un homme, d'un autre être humain. Il va, pour cela, se livrer à un véritable travail de lexicologie : « Mais l'homme...posséder...posséder !...Hein ! si on fixait un peu le sens de ce verbe actif ? »³

Au Diable, qui sous-entend que posséder c'est juste « coucher »⁴ et demande si « ce n'est pas plus terrible ? »⁵, Don Juan rétorque, en proposant une autre équivalence :

¹ Ibid., p.48

² Ibid., p.51

³ Ibid., p.62

⁴ Ibid., p.62

⁵ Ibid., p.62

« Posséder, c'est connaître ! Ah ! connaître ! ah ! savoir !

Et tu vois bien que c'est terrible ! »¹

Mais, une fois encore, le Diable le dépouille de toutes ses certitudes et lui montre, qu'en dépit de tout ce dont il peut se vanter, il n'a, en fait, véritablement connu aucune de toutes les femmes de sa liste. Pour cela, il fait revenir les mille et trois ombres des femmes séduites. Cela permet de convoquer une nouvelle référence au dénouement traditionnel, puisque ce retour des mortes fait écho au retour du Mort. De plus, l'Ombre Blanche, qui prend temporairement la défense de Don Juan, peut rappeler le retour rédempteur de la femme aimée, dans certaines variantes romantiques du mythe.

Incapable, de reconnaître ces femmes, sans l'aide de leur enveloppe charnelle, Don Juan doit concéder une première victoire au Diable et admettre, peu à peu, qu'il n'a pas vraiment connu toutes ses victimes : « Tu n'as rien vu ! Tu n'as rien su ! Tu n'as rien eu ! »²

Le rythme ternaire, avec l'anaphore des négations, montre le désir du Diable d'ôter, peu à peu, au héros tout ce en quoi il croit et de lui prouver que son pouvoir sur les femmes, dont il a fait une de ses raisons de vivre, n'est qu'une illusion.

Pourtant, le héros ne s'avoue pas vaincu et se bat jusqu'au dernier moment : renonçant à l'équivalence entre « posséder » et « connaître », il en trouve une autre avec le verbe « dominer ». Mais les ombres vont encore le détromper cruellement :

« UNE AUTRE : Vous n'êtes que celui qu'on s'est le plus offert !

UNE AUTRE : Qu'on se passe en riant ! (...)

DON JUAN : Je me suis cru le loup de la forêt sauvage,

Et je n'étais que le furet du Bois-Joli ! »³

Don Juan découvre donc, à ses dépens, qu'il n'a, en réalité, possédé aucune de ces femmes, contrairement à ce qu'il a pu croire, et que celles-ci se sont jouées de lui, l'ont instrumentalisé.

A chaque nouvelle tentative, on constate que le héros perd du terrain face au Diable. Il se ressaisit, in extremis, en alléguant qu'il a plu. On peut noter une atténuation progressive des termes employés, ce qui montre que Don Juan ne cesse de rabaisser ses prétentions et de s'affaiblir. De plus, les motifs de cette attirance, exercée sur les femmes, lui sont révélés, par la suite, et il se rend compte qu'aucune des raisons avancées par les femmes ne sont

¹ Ibid., p.87

² Ibid., p.87

³ Ibid., p.92

satisfaisantes et valorisantes pour lui. Il en a, d'ailleurs, le pressentiment, avant même de les entendre de leurs bouches : « Non ! Peut-être il vaut mieux ne pas savoir pourquoi ! »¹

Cette crainte est confirmée par la réponse des femmes, comme le fait bien remarquer le Diable, dans une réplique ironique, qui rabaisse le héros, en le faisant passer du statut de « Prince Charmant » à celui de « vil charmeur » :

« Eh bien, s'il peut suffire, au moment que l'on meurt,
D'avoir, Prince Charmant, été ce vil charmeur,
Si cette gloire-là te plaît...
DON JUAN : Je la déteste ! »²

Ce processus de mise à nu progressive du héros le démunit de tous les attributs dont il se parait, pour se cacher la vanité de sa vie. En réalisant qu'il n'a rien possédé, celui qui était entièrement du côté de l'avoir se retrouve confronté à la vacuité de son existence. Il s'agit bien là d'une première forme de châtement, comme il le constate lui-même : « Ah ! Je sens qu'on va tout m'arracher peu à peu ! »³ Ce processus est souligné par le fait que les justifications que le personnage tente de trouver à sa vie sont de moins en moins valables, de plus en plus futiles : après la séduction, il allègue l'intrépidité, qui lui a permis de transgresser les limites que se fixent, d'ordinaire, les autres hommes. Mais le Diable retourne, à nouveau, l'argument contre lui, en y décelant la peur de l'amour et de l'engagement : « Le héros de l'amour fuyait devant l'amour ! »⁴. Don Juan trouve alors, comme défense, la fierté d'avoir incarné l'archétype même de l'amant, mais il doit rapidement abdiquer face aux deux rivaux qu'on lui oppose : Roméo et Tristan.

Enfin, le héros croit avoir découvert un sens à sa vie, dans le simple fait d'avoir su regarder les femmes pleurer d'un œil froid :

« L'amour, c'est l'un qui souffre et l'autre qui regarde
Et je fus toujours l'autre, et, cela, je le garde !
Voir pleurer d'un œil froid ! »⁵

Mais un nouveau rebondissement intervient puisque Don Juan est mis au défi de trouver une seule larme véritable, parmi tous les pleurs feints qui lui sont présentés car « Des pleurs dont on jouit ne sont pas de vrais pleurs ! »⁶ Il ne va en trouver qu'une seule : la larme de l'Ombre Blanche, qui irradie par son éclat. Un coup de théâtre paraît alors possible : le héros

¹ Ibid., p.95

² Ibid., p.97

³ Ibid., p.97

⁴ Ibid., p.99

⁵ Ibid., p.105

⁶ Ibid., p.110

peut-il être sauvé par un amour sincère ? Cette option, à peine suggérée, est immédiatement écartée : « Non ! je t'emporte enfin sur mon cœur plein de joie Et fidèle. »¹

L'espoir d'une rédemption de Don Juan, dans un amour purifié, n'est donc évoqué que pour être aussitôt rejeté :

« Si toutes m'ont menti, chacune est donc nouvelle !
Non, je n'ai plus de cœur pour une seule tant
Qu'un visage nouveau m'intrigue... »²

Le Diable oblige alors le séducteur à constater qu'il est incapable de s'engager dans une relation amoureuse : il n'a prétendu chercher l'Idéal que pour ne pas le trouver et, s'il l'avait trouvé, il serait « mort d'ennui » : « Car, si j'avais trouvé, je serais mort d'ennui.

Don Juan n'a rien cherché que la recherche et lui ! »³

La dernière défense de Don Juan est d'avoir trouvé, dans les femmes, une source constante d'exaltation mais elle ne résiste pas à la question d'une des ombres : « Mais alors, qu'as-tu fait des exaltations ? »⁴ Devant toutes les femmes qui se mettent à lui demander des comptes, le héros est bien contraint de constater qu'il n'a rien fait de proprement héroïque :

« De tant d'occasions d'être grand, fort ou triste,
Je n'ai fait qu'une liste... »⁵

Le seul rôle qu'il finit, en cherchant bien, par s'attribuer, au sein de son époque, est celui d'avoir fait germer, chez le Pauvre qu'il a humilié, un premier ferment de révolte, annonçant ainsi les bouleversements de la Révolution Française :

« Ah ! si, quand même, un geste !
Un mot ! Le fameux mot et le geste par quoi
J'annonçai la tempête du siècle ! »⁶

Hormis la référence intertextuelle à Molière, cette idée est intéressante car elle convoque toute la tendance interprétative qui a pu voir, dans le *Dom Juan* du dramaturge français, une réflexion historique sur la société de son époque et, notamment, sur la situation de la noblesse. Cela nous permet de penser que Don Juan, pour justifier son existence, cherche, parmi toutes les interprétations qui ont pu être associées au mythe, celle qui lui permettra d'échapper au châtement et à la défaite, face au Diable. N'y aurait-il pas là un clin d'œil de l'auteur, qui met

¹ Ibid., p.120

² Ibid., p.121

³ Ibid., p.122

⁴ Ibid., p.122

⁵ Ibid., p.126

⁶ Ibid., p.129

à distance toutes ces tentatives d'analyse et adresse, par la même occasion, une mise en garde envers celle que l'on pourrait faire, à notre tour, de sa propre réécriture ? D'ailleurs, le Diable souligne cette idée de façon ironique, en ponctuant chacune des nouvelles idées du héros par l'évocation d'un des pays par lesquels est passé le mythe de Don Juan : « Ce que c'est que d'avoir passé par le France ! »¹, « Ce que c'est que d'avoir passé par l'Allemagne ! »², « Ce que c'est que d'avoir passé par l'Angleterre ! »³

La dimension réflexive est explicite dans ces répliques, qui viennent marquer, comme un refrain, chaque nouvelle étape de l'argumentation de Don Juan.

De toute façon, cette nouvelle justification ne résiste pas à la confrontation avec le Pauvre, ce qui consacre la défaite finale du héros. Il est, d'ailleurs, tout à fait significatif que le Pauvre soit qualifié, par Don Juan lui-même, de « second Commandeur » :

LE PAUVRE : « Je vais t'étrangler, pour avoir
Osé souiller les mots dont se sert notre espoir !
DON JUAN : Le second Commandeur qui retrousse ses manches ?
LE PAUVRE : Le premier Commandeur avait les mains trop blanches
Pour tuer le héros de ceux qui ne font rien. »⁴

On a bien, dans ce passage, une évocation du contexte de la Révolution et de la lutte des classes, puisque les mains blanches désignent, de façon symbolique, la noblesse. La relecture de *Dom Juan*, à la lumière de l'Histoire, impliquerait donc, pour plus de cohérence, un Commandeur non noble, du côté de la classe des opprimés. Au début, le héros essaie de se racheter, en proposant de contribuer au mouvement de révolte du peuple, mais il reconnaît, peu à peu, l'inanité de ses promesses :

« Je ne peux plus songer à servir une cause
Tant qu'une épaule est blonde et qu'une gorge est rose ! »⁵

Une fois Don Juan vaincu, il reste un ultime coup de théâtre, particulièrement riche de sens : le dévoilement du châtiment qui lui est, en dernier lieu, réservé : s'attendant à « L'enfer des monstres...de Néron...d'Héliogabale ? », il va avoir le droit, au contraire à « un petit enfer de toile qu'on trimbale »⁶

On peut donc dire que le châtiment du héros, chez Edmond Rostand nous conduit vers une deshéroïsation du personnage, une déconstruction du mythe et une exhibition de sa théâtralité.

¹ Ibid., p.129

² Ibid., p.110

³ Ibid., p.105

⁴ Ibid., p.132

⁵ Ibid., p.135

⁶ Ibid., p.138

Don Juan est réduit à ce que le Diable, s'adressant au Pauvre, appelle : « ce beau costume vide où chacun glissera ses rêves »¹. « L'éternel feu »², qu'il réclame désespérément, est remplacé par « l'éternel théâtre ».

La métaphore vestimentaire du costume introduit l'idée d'une déconstruction du mythe puisque l'adjectif « vide » laisse entendre que le mythe tourne désormais à vide, qu'il n'a plus réellement de sens propre, qu'il est vain. C'est dans ce sens que vont les analyses d'Otto Rank, au sujet de la pièce. Il déclare, en effet, non sans sévérité :

« Bien plus loin que dans ces deux dernières pièces a été poussé l'avilissement voulu de Don Juan, dans le poème dramatique posthume d'Edmond Rostand, intitulé *La dernière nuit de Don Juan*. (...) Son châtiment, on dirait une ironie de Shaw, consiste en ce qu'il n'ira pas au grand enfer, mais seulement dans un petit enfer construit en toile peinte, c'est-à-dire un théâtre de marionnettes où, en qualité de Guignol, il jouera éternellement dans les pièces d'adultère, tandis que sa fierté héroïque eût mérité le feu de l'enfer, que la littérature lui attribue généreusement. (...) Ce type de Don Juan volontairement amenuisé, dépouillé par le dramaturge, perd le dernier lambeau de son caractère héroïque. L'audacieux séducteur capitule ainsi devant des souvenirs sentimentaux qui inquiètent sa conscience. Vraiment c'est la dernière nuit de Don Juan et c'est aussi sa fin dans la littérature. »³

On peut dire, en définitive, qu'Edmond Rostand joue aussi bien avec les attentes du spectateur, quant au canevas mythique, qu'avec certaines des interprétations que le mythe donjuanesque a pu susciter. Mais ce châtiment permet de s'interroger sur le statut héroïque de ce Don Juan : dépouillé peu à peu de tous ses attributs héroïques et réduit au statut de marionnette, il tend, à mesure que la pièce avance, à apparaître davantage comme un héros manqué. Mais l'image du « beau costume vide » où l'on peut « glisser nos rêves » permet peut-être aussi, au bout du compte, de se demander si ce qui fait de Don Juan un héros mythique n'est pas, tout simplement, sa plasticité, sa capacité à être sans cesse repris, sans cesse modifié et donc à illustrer, d'une manière tout à fait remarquable, la vitalité et la palingénésie du mythe. N'y aurait-il pas là un clin d'œil du dramaturge, qui en proposant une nouvelle réécriture du scénario mythique, contribue à le punir en le plongeant, une fois de plus, dans « l'éternel théâtre » ?

Cette métaphore de « l'éternel théâtre », qui condamne, en quelques sortes, le héros à rester lui-même et à s'enfermer, indéfiniment, dans la répétition est également présente chez Gonzalo Torrente Ballester. L'Enfer spécifique, revendiqué par le héros, à la fin de son roman *Don Juan*, pourrait, en effet, fort bien se comparer à celui choisi par Edmond Rostand. Cependant, cette fois-ci, c'est Don Juan qui refuse de se laisser entraîner dans l'Enfer

¹ Ibid., p.137

² Ibid., p.138

³ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, p.225

traditionnel, auquel il est promis. Il choisit sa propre damnation : « ¡Iros a vuestro infierno y dejarme con el mío, que me basta ! »¹ Cet Enfer peut se résumer en une seule phrase : « a ser yo mismo para siempre »².

Ainsi, l'Enfer, pour le héros, ce ne sont pas les autres mais lui-même : rester Don Juan et rejouer son rôle, sur scène, tous les soirs. C'est le sens que l'on peut, peut-être, donner à la fuite du personnage et de son valet, par la porte de la salle, qui fait découvrir au narrateur qu'ils ne sont, en réalité, que des acteurs : « Y en aquel instante, sólo en aquel instante, comprendí que Don Juan y él no eran más que unos actores. »³ Don Juan trouverait alors son châtiment dans cette condition permanente d'acteur, condamné à revenir tous les soirs rejouer la même aventure au théâtre, lors de la représentation. Mais le fait qu'il quitte les planches par le côté de la salle, et non, comme les autres personnages, par les coulisses, pourrait aussi suggérer que l'Enfer de Don Juan est, justement, de ne pas pouvoir se dissocier de sa condition d'acteur et de son rôle. Le héros serait donc voué, définitivement, à la répétition et à la théâtralité, et ce même lorsqu'il veut se fondre dans le monde extérieur. En effet, sur le quai de la gare, où il est venu dire au revoir au narrateur, en compagnie de Leporello, Don Juan reste reconnaissable par le costume qu'il porte. On n'a aucune rupture entre son personnage sur scène et celui qu'il est dans la vie courante : « Tenía el sombrero puesto, y, como siempre, ocultaba los ojos con las gafas oscuras. »⁴ Cette confusion, autour du personnage, permet bien de parler, pour le héros, d'« éternel théâtre ». Mais ce châtiment est, chez Gonzalo Torrente Ballester, choisi par Don Juan lui-même, ce qui représente une variation importante par rapport à la pièce d'Edmond Rostand.

La condamnation à un enfer théâtral est donc un premier cas de diversification du châtiment, présent au 20^{ème} siècle. Mais certains auteurs choisissent d'autres types de punitions, tout aussi originales et variées. Ainsi, on va retrouver, dans plusieurs versions du mythe, l'image d'un héros puni par l'amour et par les sentiments qu'il ressent pour des femmes qui, contrairement aux attentes, le repoussent ou se jouent de lui. Mais le drame du Don Juan moderne est de découvrir cet amour, la plupart du temps, sous une forme qui le lui rend impossible. Ce caractère interdit de l'amour donjuanesque est présenté, par Jean Massin, comme une nécessité et une condition sine qua non de la survie du mythe :

¹ « Retournez à votre enfer et laissez-moi avec le mien ; il me suffit ! » Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.397, trad. française, p.375

² « Et maintenant, Commandeur, je vais être moi-même pour toujours. » Ibid., p.397, trad. Française p.376

³ « A cet instant, et à cet instant seulement, je compris que Don Juan et lui n'étaient que des acteurs. » Ibid., p.398, trad. française, p.376

⁴ « Il avait son chapeau sur la tête et, comme toujours, il cachait ses yeux derrière ses lunettes noires. » Ibid., p.399, trad. française, p.378

« Or, le mythe de Don Juan n'est pas indéfiniment malléable ; on peut se demander déjà s'il ne se désagrègera pas sous l'injection d'un amour ; il est sûr que sa transgression, pour être bien soulignée, exige une fin tragique ; si l'amour peut être introduit dans le mythe, il ne peut l'être qu'interdit et promis à une issue tragique. »¹

La Nuit de Valognes, d'Eric-Emmanuel Schmitt, nous fournit un exemple intéressant des variations dont le châtement du héros mythique peut faire l'objet. En effet, le Mort n'intervient absolument pas dans cette punition et la modernisation est évidente : Don Juan est jugé par un tribunal, constitué de ses anciennes conquêtes, et le verdict n'est autre que de le contraindre à épouser Angélique. Cette dernière dépérit depuis qu'elle l'a rencontré et depuis qu'il l'a séduite et a tué son frère. On passe de la justice divine et surnaturelle à un tribunal concret et laïque, composé, exclusivement, de femmes. On a donc un déplacement du châtement qui n'émane plus de l'un des invariants (le Mort) mais bien d'un autre (les victimes féminines). Ce dernier consiste, en définitive, en une réparation, qui doit lui permettre, en épousant la jeune femme, de se racheter des torts qu'il a eus envers elle.

Cependant, la plus grande originalité de la pièce réside dans un autre élément qui, pour sa part, ne figure absolument pas parmi les attentes du mythe : le lien très fort qui unit Don Juan au Chevalier. Ce lien est clairement avoué du côté du Chevalier, au moment de son agonie :

« Vous appréciez le sexe, et le destin vous envoie l'amour sous une forme que vous ne pouvez désirer. Puni !... Moi, j'étais fait pour aimer, mais pas là où il fallait, ni comme il le fallait. Puni aussi. »²

On a, dans ce passage, l'aveu d'une homosexualité refoulée et vécue dans la culpabilité. Mais cet amour, une fois avoué, est sublimé et élevé à une forme d'amour quasi mystique, preuve de l'existence de Dieu : « Pourtant Dieu existe, Don Juan, Dieu existe. Car ce que j'ai senti pour vous, c'est cela, Dieu. »³ L'amour est donc, à la fois, preuve de l'existence de Dieu et substitut de Dieu. Il est, d'ailleurs, significatif que ce que la religion traditionnelle ne parvient pas à faire (conduire le héros au repentir), cet amour coupable va le réaliser. En effet, et c'est le dernier point fondamental de notre analyse, Don Juan est métamorphosé par cette expérience, au point d'abandonner l'existence de séducteur et de pécheur qu'il a toujours menée. Il commence par répondre à cet appel d'amour :

« LE JEUNE HOMME. Car vous me le dites aussi, Don Juan, vous me le dites bien ?

DON JUAN. Je vous le dis.

LE JEUNE HOMME. Oh oui, dites-le-moi, mais pas avec les mots, ils ont traîné dans toutes les bouches, dites-le-moi avec les yeux. (*Don Juan le regarde intensément.*) Comme vous le dites

¹ Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.46

² Eric-Emmanuel Schmitt, *La nuit de Valognes*, p.104

³ *Ibid.*, p.104

bien : on voit que vous n'avez pas l'habitude. Recommencez une fois encore. (*Don Juan le regarde intensément.*) Je peux mourir.

Don Juan, agenouillé, tient la tête du Chevalier contre lui, étrange pietà. »¹

Le terme de « pietà » est important ici, car il évoque le domaine religieux et, s'appliquant au héros, il souligne à quel point celui-ci vient d'être purifié et métamorphosé par cet amour. Quant à l'adjectif « agenouillé » il renforce cette idée d'un repentir soudain du libertin, en évoquant l'attitude de la prière. La scène 10 de l'acte III, qui suit cet échange, met en évidence la violente remise en question du héros :

« Depuis toujours, j'attendais... J'attendais, à chaque fois, que l'une d'elle m'arrêtât, me retînt. Je les regardais toutes en me disant : « je pars. » Et je pouvais toujours partir... (...) Et lui je l'ai manqué... Je ne m'attendais à reconnaître l'amour que paré d'un jupon. »²

La métamorphose est spectaculaire : Don Juan retrouve la mémoire, il ne blasphème plus et, surtout, il n'échappe plus au vieillissement, puisqu'il se retrouve soumis, à nouveau, aux lois du temps, qui l'ont, jusque là, épargnées. Or, cette transformation, à première vue tout à fait positive, est violemment condamnée par ses anciennes victimes, chargées d'instruire le procès : elles sont réunies pour juger Don Juan et l'homme qu'elles ont sous leurs yeux n'est plus Don Juan. C'est, du moins, ce que soutient la Duchesse, à la scène 3 de l'acte III :

« Observez ces épaules qui s'arrondissent – sous le poids de quoi ? Rien ne pèse sur le vrai Don Juan. Voyez ce regard perdu dans des pensées : on dirait un homme qui se souvient, or Don Juan n'a pas de mémoire. Voyez le temps qui commence à tisser sa toile sur son visage, ces petits fils de rides qui relient les paupières aux oreilles, et les oreilles aux lèvres. (...)

SGANARELLE (*étonné, il cherche cependant à justifier son maître*). C'est qu'il vieillit, Madame... (...)

LA DUCHESSE (*fortement*). Justement : c'est impossible. Don Juan n'est pas soumis aux lois du temps. »³

Don Juan reconnaît, de plus, que le Chevalier est le premier à l'avoir fait sortir de lui-même. Il va, désormais, chercher le dépassement de soi mais la condamnation sans appel de ce changement, pourtant positif, vient bien suggérer que Don Juan doit rester conforme à lui-même et que, pour ce faire, il ne doit pas se repentir. Son destin est de mourir condamné, puni par le Mort. Cette conversion est, pour les anciennes victimes du séducteur, le dernier coup bas qu'il leur fait, et, sans aucun doute, le plus révoltant :

« LA COMTESSE : Un saint, Don Juan vire au saint ! Avant il sentait le soufre, maintenant le cierge éteint. »⁴

¹ Ibid., p.105

² Ibid., p.106

³ Ibid., p.87

⁴ Ibid., p.106

Ainsi, le Mort n'a pas conduit le séducteur à la mort et au châtement mais, au contraire, à la conversion et à la renaissance. Les dernières répliques de la pièce insistent sur ce motif de la naissance et soulignent l'inversion effectuée, par rapport au scénario mythique. Les propos de la Duchesse, à la scène 13 de l'acte III sont mis en valeur par toute la symbolique de la lumière et de l'aube :

« LA DUCHESSE. Regardez-le, le jour se lève, comme il nous trouble, comme il brouille tout. A nos chandelles, les profils étaient nets, les sentiments bien simples, les drames avaient des nœuds qu'on pouvait ou trancher ou défaire. Mais Don Juan rejoint le jour ; un homme naît. »¹

La *Nuit de Valognes* reprend donc la plupart des éléments du mythe, ayant trait au Mort, mais en les modifiant considérablement et en opérant même un certain nombre d'inversions. Même le crime de Don Juan n'en est plus véritablement un, puisque le Chevalier semble se précipiter sur l'épée, dans un élan suicidaire. De plus, la mort de Don Juan est remplacée par une renaissance, ce qui conduit à un retournement complet du motif. On se rapproche ici de la dérive romantique du mythe, qui présente un héros sauvé par l'amour. Le châtement de Don Juan est, uniquement, d'avoir connu l'amour trop tard et, qui plus est, sous une forme qui le lui rend impossible. Sa métamorphose reste, cependant, un échec puisque le héros déclare à Angélique « j'aurais pu t'aimer » et non pas « je t'aime »². Don Juan est bien puni : il a entrevu l'amour une fois, mais pour en être aussitôt définitivement et irrémédiablement privé.

On retrouve cette même idée d'un héros châtié par la découverte d'un amour impossible dans la pièce de Roland Topor, *L'ambigu*. Mais l'originalité du dramaturge réside, cette fois-ci, dans l'objet de cet amour interdit. En effet, on assiste à une intériorisation complète de l'être aimé, qui se trouve absorbé dans la personne même du héros. C'est donc en lui-même que Don Juan découvre la femme idéale, celle qu'il aurait pu aimer exclusivement et qui aurait pu assouvir sa quête. Le héros est, en effet, séduit par la part féminine qu'il découvre en lui et dont il va entreprendre de faire la conquête. En vertu d'une étonnante inversion des rôles, c'est par elle que va lui venir une première forme de châtement, puisque cette dernière va se jouer de lui, prenant ainsi, en quelques sortes, une revanche sur le sort qu'il a, lui-même, coutume de faire subir aux autres femmes.

Jean-Pierre Pouget résume bien cette innovation, qui fait aussi la grande originalité de la pièce :

« Mais la principale originalité de la pièce réside avant tout dans la façon dont le mythe s'y trouve traité : la soif de conquête de Don Juan n'est pas- ou , plus exactement, n'est plus- tournée vers ce que l'on pourrait appeler le monde « extérieur », c'est-à-dire généralement vers les femmes, mais

¹ Ibid., p.112

² Ibid., p.107

vers son monde intérieur, vers la part féminine qu'il découvre en lui. (...) Le personnage ne court plus le monde en proie à sa soif de conquêtes toujours nouvelles. Il explore au contraire son espace intérieur : c'est Don Juan au miroir, qui reçoit même peut-être là une première forme de châtement pour son existence passée puisqu'il aura à connaître au cours de la pièce les affres de l'être tour à tour séduit et abandonné. »¹

Le critique, par l'expression de « Don Juan au miroir », fait allusion à la façon dont Don Juan découvre Jeanne, devant sa glace, alors qu'il vient de se couper avec son rasoir. Mais cette expression convoque aussi le souvenir d'un autre mythe : celui de Narcisse, amoureux de son propre reflet. Quant à cette cohabitation entre masculin et féminin, elle ne peut que réactiver l'image du mythe de l'androgynie.

Il est intéressant de revenir sur la scène de première rencontre entre le héros et Jeanne. L'accumulation de questions souligne l'étonnement et la perplexité de Don Juan, face à cette découverte, et prête à sourire, par la naïveté de certaines des hypothèses, auxquelles il recourt pour expliquer cette présence féminine en lui :

« D'où viens-tu ?
Depuis combien de temps es-tu dissimulée en moi ?
Comment t'ai-je attrapée ?
Est-ce à force de caresser, d'embrasser tant de corps féminins ?
Leur peau m'est-elle restée collée aux doigts et aux lèvres, finissant par envahir tout mon épiderme ? (...)
T'ai-je absorbé par la bouche, comme on s'infecte d'un ver solitaire en mangeant du porc mal cuit ? Ou bien par les narines en respirant de trop près ton parfum vénéneux ?
Me suis-je imprégné de ton odeur, à la manière d'un linge intime ?
Tu es jeune... Tu pourrais être ma fille... Tandis que je la possédais, ta mère t'a-t-elle expédiée comme une boulette à travers ma sarbacane pour que tu puisses terminer ta gestation à l'intérieur de mes entrailles ? Ou bien est-ce la mère elle-même qui s'est transvasée en moi par le viril chalumeau ? L'ai-je aspirée avec ma grosse paille ? »²

Cet extrait mêle l'expression de l'étonnement du héros à des éléments comiques. Ainsi, le verbe « attraper » convoque, de façon humoristique, la métaphore de la maladie, pour désigner l'apparition de la jeune femme. Mais cette dernière peut aussi avoir une valeur proleptique, puisque Jeanne va avoir une influence néfaste sur Don Juan et entraîner, chez lui, une véritable dégradation physique. L'image du ver solitaire est encore plus comique, en raison de sa dimension triviale. Quant à la fin du passage cité, il multiplie les allusions grivoises qui, elles aussi, font sourire, à travers, par exemple, les périphrases euphémistiques de la « sarbacane » et du « viril chalumeau », pour désigner l'organe sexuel masculin.

¹ Jean-Pierre Pouget, « Le Don Juan d'Alexandre Dumas père et celui de Roland Topor », in *Don Juan insolites*, actes du Colloque, dir. Pierre Brunel, p.176

² Roland Topor, *L'Ambigu*, p.10-11

Mais le comique de cette entrée en matière laisse vite la place à des interrogations plus sérieuses : Don Juan, en découvrant Jeanne, prend conscience de la vanité de la quête qu'il a menée, pendant toute son existence. C'est donc sur le sens de sa vie qu'il est amené à s'interroger et toutes ses certitudes se trouvent, par là-même, mises à mal. On retrouve cette idée lorsque le héros réfléchit à l'ironie de son sort et affirme sa décision de séduire, coûte que coûte, sa moitié féminine, pour rattraper le temps perdu :

« Moi qui ai collectionné tant d'amours lointaines, poursuivi tellement d'étrangères, j'étais une huître recelant une perle à son insu !
J'ignorais le joyau dont j'étais l'écrin.
Ironie du destin ! Dom Juan, séducteur distrait, s'épuise à rechercher ailleurs ce qu'il abrite en lui !
Aveugle gaspilleur de richesse, triple idiot !
La discrète a quitté la fenêtre pour se réfugier dans ses appartements. Elle a rejoint l'ombre protectrice de ma nature souterraine.
Je ne saurais m'aventurer dans ces dédales tortueux sans m'y perdre. Mais patience ! maintenant que j'ai découvert la présence d'une pensionnaire, je saurai bien l'amadouer ! »¹

Le héros affirme donc sa volonté de se montrer digne de cette nouvelle conquête et de saisir la chance qui s'offre à lui. On peut ainsi noter la métaphore du trésor caché, avec l'image de la perle dans l'huître. Mais le passage cache aussi une tonalité plus tragique, en invitant à réfléchir à l'absurdité du destin de Don Juan. Les propos de Domingo Pujante Gonzáles soulignent justement cette dimension tragique :

« Cette « étrange rencontre », comme il la définit, lui permet de réaliser l'absurdité de sa quête, la vanité de ses conquêtes et l'ironie du destin, ce *fatum* tragique, car lui, qui a collectionné tant d'amours lointaines, poursuivi tellement d'étrangères, était une huître recelant une perle à son insu. »²

Jeanne apparaît comme la preuve, pour le héros, qu'il a gaspillé sa vie à s'épuiser en de vaines conquêtes, alors que celle qu'il cherchait était cachée en lui. Ce constat est un premier châtement, pour Don Juan, mais le plus douloureux, pour lui, est de constater que cet amour qu'il ressent, soudain, pour sa part féminine, est voué à l'échec et impossible. En effet, Jeanne va se jouer du héros mythique, elle va « abuser » l'abuseur. On pourrait dire, en cela, qu'elle incarne la revanche de toutes les femmes que Don Juan a séduites et abandonnées.

Ainsi, le séducteur se trouve piégé dans la position insolite de l'amant jaloux, qui épie sa bien aimée et souffre de sa tromperie :

« Se sachant suivie, quelque passage secret lui a permis d'échapper à ma surveillance.
Si j'en découvre l'entrée, elle me conduira jusqu'à son galant car c'est lui qu'elle va rejoindre.

¹ Ibid., p.12

² Domingo Pujante Gonzales, « L'Ambigu de Roland Topor : Don Juan séduit par lui-même », in *Don Juan insolites*, actes du Colloque, dir. Pierre Brunel.

Je l'ai surprise tout à l'heure, par l'interstice de sa porte mal close, occupée à répandre des flots de parfum sur toutes ses commissures.
Eloquente précaution confirmant mes alarmes. »¹

Jeanne est bien la vengeance qui s'abat sur le héros mythique, à tel point qu'il l'accuse de vouloir sa mort :

« Jeanne est ma femme. Mais elle me trompe.
Où s'est-elle cachée ?
Il faut vous méfier d'elle, je croyais pouvoir l'aimer, mais elle se conduit en mauvaise épouse. Elle me ridiculise en me rendant femelle.
Je souffre par sa faute.
Elle veut ma mort. »²

On assiste, dans ce passage, à une inversion complète des rôles. Le verbe « tromper » a comme sujet la femme et comme objet le héros, ce qui est totalement inhabituel. De plus, le ridicule est aussi du côté de Don Juan, tout comme la souffrance : celui qui se jouait des femmes et de leur douleur est ici victime de celle qu'il a épousée.

La tromperie de Jeanne est dévoilée, par la suite, puisque le héros découvre qu'elle a profité de son sommeil pour s'enfuir et profiter de ses anciennes maîtresses. On a donc une ambiguïté sexuelle de la jeune femme, ce qui permet de donner un éclairage nouveau au titre de la pièce : *L'ambigu*. Ce terme, qui semble s'appliquer, à première vue, au héros, est déplacé ici vers la personne de Jeanne :

« Ainsi donc, personne n'aurait partagé mes rêves ?
Pas Jeanne, en tout cas,
Elle a feint d'avaler mes pilules et, tandis que je dormais à poings fermés, elle s'est donnée du bon temps avec mes amantes qui n'y ont vu que du feu !
Elle a dû découvrir des jouissances inouïes !
Rarement femelle a l'occasion de s'arroger les attributs du mâle. »³

L'ambiguïté sexuelle est fortement suggérée, dans tout ce passage : les amantes de Don Juan ont été abusées par Jeanne et ne se sont pas rendu compte qu'elles n'avaient pas à faire au héros lui-même. Don Juan ressort diminué et ridiculisé de cette supercherie : il réalise qu'il est remplaçable et, châtement suprême, remplaçable par une femme. On a donc une inversion complète des rôles masculins et féminins, mise en avant, notamment, dans la dernière phrase de la citation. L'expression « s'arroger les attributs du mâle » est, elle aussi, ambiguë : Jeanne a-t-elle profité de l'enveloppe charnelle de Don Juan, pour tromper ses victimes, ou le héros fait-il allusion simplement à l'inversion du rapport de domination et de séduction ? La

¹ Roland Topor, *L'Ambigu*, p.63

² Ibid., p.65

³ Ibid., p.69

première hypothèse est, sans aucun doute, la plus vraisemblable et elle souligne bien la mise en échec du héros mythique. En effet, Don Juan est, non seulement, trahi en amour mais il est, en outre, instrumentalisé par sa femme, qui usurpe son corps, pour pouvoir le tromper. Il est réduit, pour ainsi dire, au rang d'objet sexuel. *L'Ambigu* de Roland Topor présente ainsi une première forme de châtement pour le héros, que l'on pourrait qualifier de « vengeance des femmes ». Don Juan trouve l'amour sous une forme qui le lui rend impossible et inaccessible, ce qui constitue, pour lui, une punition inédite. Mais ce n'est pas le seul motif, lié au châtement et à la mort, présent dans la pièce, comme nous aurons l'occasion de le voir un peu plus loin.

Pour compléter cette réflexion sur la possibilité de faire de certaines femmes des figures vengeresses, apportant au héros la souffrance, en vertu d'une inversion de la répartition traditionnelle des rôles, au sein du scénario mythique, on peut aussi prendre l'exemple du roman *Don Juan 40*, d'Yves Salgues. L'association entre les femmes et la punition du héros est synthétisée dans une formule, reprise plusieurs fois, tout au long de l'œuvre : « Proie des femmes, proie des flammes »¹. Cette formule rapproche, grâce au parallélisme et au jeu de paronomase, les femmes et l'Enfer, par le biais de la métonymie des flammes. On peut donc dire que, pour Jean Brumaire, l'Enfer, c'est les femmes. Cette idée est développée tout au long du roman. La métaphore de la proie est présente dans un autre passage, qui souligne bien l'inversion des rôles entre Don Juan et les personnages féminins :

« Il s'en voulait- lui, l'homme de proie- d'avoir été condamné de si bonne heure aux femmes : comme d'autres le sont à l'alcool, à la drogue, à l'argent, aux pouvoirs et aux vices divers. « Elles ne m'auront pas laissé le temps de vivre, pensait-il. J'incarne jusqu'à l'archétype l'amant dévoré par ses maîtresses. (...) Pour cette passion, cet amour-calvaire, je vivrai »².

La métaphore de la chasse, très fréquente pour désigner l'attitude du héros envers ses conquêtes féminines, est ici renversée, puisque l'homme de proie, le prédateur, est ici celui qui souffre, comme le montrent les termes « condamné », « dévoré » ou encore l'expression d' « amour-calvaire » qui, elle aussi, est récurrente dans le roman. Elle fait, d'ailleurs, l'objet d'une gradation, puisque l'on passe de « l'amour-calvaire » à « l'amour-martyr ». Or, le narrateur présente cette évolution du calvaire vers le martyr comme une surenchère dans la souffrance :

¹ Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.202

² Ibid., p.225

« D'emblée, cette fois, l'amour-calvaire annonçait à Don Juan sa trinité dramatique : jalousie, violence, subordination (...) l'amour-calvaire, en ce dernier été de la paix, changea de forme et devint l'amour-martyr. Tout calvaire n'est point mortel, mais tout martyr aboutit à la mort. »¹

La gradation permet d'inscrire la mort en tant qu'issue fatale, à laquelle le héros ne peut échapper. C'est bien l'amour qui apparaît comme la punition ultime et Don Juan devient une victime des femmes.

Le héros, lui-même, se présente, d'ailleurs, sous cet aspect puisqu'il avoue à Anton, son rival heureux auprès de Magda Feligiebel : « Nous sommes quittes. Moi aussi, je suis mort. Tué par une femme. »² Cette idée d'une mort métaphorique est reprise plus loin, lors de son aventure conjugale avec Stefania Capellini, de son nom de scène Bella di Rapallo. En effet, celle-ci n'hésite pas à le présenter comme un homme mort et elle contribue, elle aussi, à le mettre à mort de façon symbolique :

« Le désir était mort en Brumaire, tué par le jeu. Pour une femme italienne, Don Giovanni était un homme à jeter. Sans aucun embarras du reste, Stefania, de temps à autre, se mit à l'appeler « Feu ». « Feu Don Giovanni », « Feu Don Juan » : il croyait entendre, de la bouche édentée d'un prêtre fantôme, le début de son oraison funèbre. »³

La comparaison de Stefania à un « prêtre fantôme » et la référence à une « oraison funèbre » associent clairement la femme au châtement du héros mythique. Elle le condamne à mort, par ses propos, et consacre ses funérailles. En effet, comment Don Juan peut-il survivre s'il est déprécié et discrédité par les femmes qu'il a séduites ? Si elles le déclarent mort, c'est que son prestige, son aura mythique, le sont effectivement.

Enfin, une autre inversion, déjà relevée dans la pièce de Roland Topor, est également présente dans *Don Juan 40* : le transfert de l'adultère du côté de la femme. Don Juan est donc, une nouvelle fois, puni par une femme, qui retourne, contre lui, sa manière d'agir avec toutes les autres. En effet, Jean Brumaire découvre que Stefania le trompe :

« De cette aurore de décembre, le soupçon naquit en lui ; ce ne fut point une suspicion d'amoureux, mais une défiance de détective- de flic caractériel cocu- et cette gamberge investigatrice le mobilisa en totalité, sauf aux heures nocturnes qu'il passait au tripot ; cependant il n'interrogea point son amie, pas plus qu'il ne partit en enquête : jouir du doute dans lequel il macérait suffisait à sa passive recherche. »⁴

¹ Ibid., p.261

² Ibid., p.337

³ Ibid., p.384

⁴ Ibid., p.398

L'expression « flic caractériel cocu » est très révélatrice de cette déchéance du héros mythique, trahi par son épouse qui, en le trompant, venge, en quelques sortes, toutes les femmes qui ont été victimes, avant elle, du séducteur, et prend le pouvoir dans le couple.

On peut donc dire que l'amour devient, sous différentes formes et avec des variations importantes, entre les auteurs et les œuvres, une forme de châtement pour le héros. Il est, pour lui, source de souffrance parce qu'il le découvre, souvent, sous une forme qui en rend l'assouvissement impossible ou parce qu'il n'est pas totalement réciproque. Don Juan prend alors la place de ses victimes, puisque c'est lui qui est dupé et trahi. Mais ce bouleversement du masculin et du féminin prend une valeur particulièrement importante dans le dénouement de deux œuvres : *Larva* de Julian Rios et *L'ambigu* de Roland Topor. Ces deux auteurs ont comme points communs de pousser très loin l'ambiguïté du héros, d'accentuer la place des femmes comme figures vengeresses et, surtout, de jouer de façon particulièrement originale et fantaisiste avec la punition du héros mythique.

Le roman *Larva* de Julian Rios, par sa complexité narrative et l'esthétique de foisonnement qui pourrait caractériser son écriture, se plaît à disséminer tous les motifs liés au châtement du héros et à en proposer des variantes tout à fait originales. Ces éléments sont, non seulement, éparpillés tout au long du roman, alternant entre le récit, les notes placées en face du texte et les Notes de l'Oreiller, rédigées par Babelle à la fin du texte, mais ils peuvent être, aussi, multipliés et sujets à des variations qui laissent ouvertes plusieurs pistes interprétatives. Il n'en reste pas moins possible de discerner le trio sur lequel repose le mythe, celui que Jean Rousset désigne sous le nom des trois « invariants » : le héros, le Mort et les femmes. Dans le cadre de notre étude sur le traitement du châtement de Don Juan, c'est au Commandeur, ou, de façon plus large à celui qui tient lieu de substitut du Mort, que nous avons lieu de nous intéresser.

Daniel-Henri Pageaux propose de voir dans le narrateur, Herr Narrator, ce substitut du Mort :

« Revenons au trio par lequel s'écrit le mythe, l'histoire mythique de Don Juan. Commençons par ce qui tient lieu du Mort, de la statue du Commandeur, *Herr Narrator*. Il est appelé au tout début *ecomentador*, ventrilofoque, pour introduire, par les jeux de mots, l'effet d'écho dont il a été question. Par la suite, il est *Comentador* « *alias Herr Narrator* » (p. 14, 290) »¹.

La proximité phonique entre « ecomentador », « Comentador » et « Comendador » autorise bien ce rapprochement, d'autant plus que, dans les deux notes signalées, aux pages 14 et 290,

¹ Daniel-Henri Pageaux, « Don Juan traverse la Manche : introduction à la lecture de *Larva* », in *Rencontres, échanges, passages. Essais de littérature générale et comparée*, p.209

on retrouve des formulations très proches : « Interpolation/ Interpellation du commentateur, alias Herr Narrateur. »¹, dans la première, et, dans la seconde, « Note obligée du Commentateur, alias Herr Narrateur »². Le fait de faire figurer, à chaque fois, le mot « Commentateur » avant le nom de Herr Narrateur, ce qui constitue, au bout du compte, une répétition, pourrait s'expliquer par le désir de convoquer, justement, par un jeu de paronomase, le mot « Commandeur ».

Ce rapprochement entre Herr Narrator et le Mort est encore creusé, dans la suite de l'analyse :

« Il retrouve sa qualité de « Convive de pierre » de la légende, en particulier lorsque le jeu de mots avec Rosetta permet de passer de Pierre de Rosette, matérialisation par antonomase d'un texte double, au convive « de pierre » (p. 105, 315). »³

Tout comme dans l'exemple précédent, les deux citations relevées présentent l'intérêt de reposer sur le même enchaînement de références. Or, l'association récurrente entre « Pierre de Rosette » et « Convive de pierre », outre le recours au glissement sur le mot « pierre », est intéressante car elle pourrait fonctionner comme une invitation à déchiffrer, à creuser derrière les apparences. Elle fait aussi allusion à l'écriture, ce qui, bien entendu, convoque la figure de l'auteur et achève le rapprochement entre ce dernier et le fameux Convive de pierre :

« De pierre la Rosette et elle tripota le gros diamant rose à sa gorge flasque, la frêle dame à la pèlerine d'ermine garnie de coquilles d'argent, qui approchait en s'appuyant sur un bourdon de pèlerin. Et de pierre le convive ! et elle tordit sa tête de vautour vers le Commandeur chenu qui faisait la statue près de la porte. Le juste châtiment frappera bien le bourreau des cœurs et ses accolytes... »⁴

La première citation est tout à fait révélatrice, car elle permet de passer du « convive de pierre » au « Commandeur » puis à la « statue » et, enfin, au châtiment du héros, désigné par la périphrase de « bourreau des cœurs ». Tout ce réseau de sens permet d'inscrire, en filigrane, tous les éléments liés au dénouement du mythe, dans le roman, tout en laissant au lecteur le plaisir du décryptage. La seconde citation reprend des éléments similaires : « La rosette secrète, inviolée, doit être de pierre !, et de pierre, le convive. »⁵.

Quant au châtiment du « bourreau des cœurs », il est, lui aussi, présent dans le roman. Mais il faut souligner que la punition proposée n'est pas directement appliquée au héros mythique lui-même mais à un « fantoche », qui fonctionne comme son double et, même,

¹ Julian Ríos, *Larva*, p.14

² Ibid., p.290

³ Daniel-Henri Pageaux, art. cit., p.210

⁴ Julian Ríos, *Larva*, p.105

⁵ Ibid., p.315

comme un « double de son double ». En effet, nous avons pu voir, dans le chapitre précédent, que Milalias, le héros du roman, est, en quelques sortes, le double de Don Juan, dont il a revêtu le costume et dont il compte le nom au nombre de ses « mille alias ». Mais, ce Don Juan, qu'est Milalias, a, lui-même, un double : « Un autre double ?, Don Juan reculait méfiant, vers le porche avant de la villa. Mon double !?, et il se cacha derrière une colonne. Un double double ? »¹ C'est caché derrière cette colonne que Milalias assiste au châtement de cet autre Don Juan, double de lui-même, qu'est le fantoche. Il prend même part à ce châtement, puisqu'il interagit « télépathétiquement » avec ce double :

« ((Don Juan et son double ? Double, ou quitte... Ainsi va la partie. Et il ne serait pas insensé de conclure que le lugubre Don Juan recroquevillé derrière la colonne retransmet télépathétiquement à son double les noms des belles : les belles dames sans merci et la bête noire...)) »²

Le jeu de mots sur « télépathie » et « pathétiquement » permet de faire écho à l'adjectif « lugubre » qui désigne Milalias. Il permet aussi d'introduire une connotation ironique.

Mais cette référence à la télépathie nous invite à nous demander également dans quelles mesures cette punition n'est pas le fruit de l'imagination de Milalias. C'est, du moins, l'interprétation de Daniel-Henri Pageaux :

« Etrange course où elles surgissent pour prendre leur revanche sur Don Juan. Ce sont les conquêtes de Don Juan qui vont être l'instrument de son châtement. Précisons : de fait, c'est un « double double », le double d'un double (Milalias/ Don Juan, déguisé en Don Juan), un « fou de femmes et de mots » qui va être châtié (...). Le châtement est imaginé par un Don Juan « recroquevillé derrière la colonne (qui) retransmet télépathiquement à son double les noms des belles [...] » (p. 305). »³

Les anciennes victimes de Don Juan sont aussi l'instrument de son châtement : elles sont présentées comme des figures vengeresses et sont qualifiées de « harpies »⁴, de « marâtres »⁵... L'image des Errinyes est, elle aussi, convoquée, ce qui, par le biais de l'intertextualité, introduit le motif de la vengeance : « Ici nous sommes encore avec le bruit et les furies, avec les femmerrinyes, la nuit de Don Juan a fini par être celle de la Saint Jean. Vierge et martyr. »⁶ Cette vengeance s'accompagne aussi d'une inversion puisque, comme le rappelle Pierre Guénoun, au sujet de la pièce de Tirso de Molina, Don Juan est, à l'origine, présenté comme le « châtement des femmes » :

¹ Ibid., p.305

² Ibid., p.305

³ Daniel-Henri Pageaux, art. cit., p.210

⁴ Ibid., p.307

⁵ Ibid., p.307

⁶ Ibid., p.414

« Il se présente, sans ambiguïté d'aucune sorte, comme le « châtement des femmes ». Il donne ainsi à ses entreprises un aspect de justice masculine contre l'immoralité féminine, de fermeté masculine face à la sournoiserie féminine. C'est un de ses traits fondamentaux. »¹

Le roman de Julian Rios intervertit donc complètement les rôles, en exposant son héros à la colère de toutes les femmes qu'il a trahies et bafouées. Ces dernières commencent par former une ronde : « Cercle vicieux ? Ronde et course de relais, ajouta Don Juan en feuilletant son agenda noir. (...) Maintenant elles lui tirent la langue ! Lapident, aboient, ridiculisent, vexent, affrontent. »² Mais celle-ci s'accélère au fur et à mesure et gagne en intensité et en violence, comme le montre, par exemple, l'accumulation de verbes :

« Elles abattent assomment battent blessent bourrent brisent cassent châtent cinglent cognent cravachent crépitent crottent cuisent déchirent empalent enflamment entaillent flagellent frappent forcent forent fouettent fustigent giflent griffent harcèlent heurtent irritent jugulent knoutent meurtrissent mordillent noyent oppriment pendent poignardent rouent seringueent signent déchristianisent tapent, tisonnent, ulcèrent, vident, xylophonisent, zigouillent l'eccehomo. »³

Le déluge verbal, associé à l'absence de ponctuation, du moins pendant tout le début de l'énumération, mime le déchaînement des femmes et entraîne le lecteur dans un tourbillon de mots, qui reproduit le mouvement de la ronde. De plus, l'accumulation de verbes d'actions renforce l'impression de passivité complète du personnage, qui ne peut rien faire face à cette folie vengeresse.

Cette ronde endiablée est aussi l'occasion de convoquer de nombreux motifs, liés au dénouement du mythe et au châtement du héros, qui apparaissent, tour à tour, sous formes d'allusions plus ou moins explicites, mettant en jeu l'intertextualité. On a, par exemple, le motif du délai, avec une référence claire à la pièce de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla* : « Rappelle-toi qu'il n'y a pas d'échéance, Feste Zahlungfrist !, qui n'arrive à son terme ! »⁴ Cette phrase, qui doit rappeler à Don Juan que le temps du repentir touche à sa fin et qu'il sera bientôt trop tard, est ici détournée dans un sens beaucoup plus concret, financier : « Pour toi toujours gratis. Et libre de port. Ou à crédit ? (...) Tu étais mon Seigneur et à la fin tu m'as saignée. »⁵ Ce thème de l'échéance qui arrive à terme est repris à plusieurs reprises : « Vous ne payez plus votre cotisation ? Vous ne cotisez plus ? Pour une fois, considérant les chers vices rendus, je n'en ferai pas part à Herr Tod... Raconteur, il n'y a pas de terme non

¹ Pierre Guénoun, préface au *Burlador de Sevilla*, Tirso de Molina, Aubier Flammarion, collection bilingue, 1968, p.11-12

² Ibid., p.307

³ Ibid., p.405

⁴ Ibid., p.319

⁵ Ibid., p.319

échu. »¹ Ici aussi, le motif est détourné vers son interprétation la plus concrète, la plus matérielle. L'allusion fonctionne donc comme un clin d'œil ironique, avec, en plus, un jeu de mots entre « chers vices rendus » et « services rendus ».

La dimension financière permet de rapprocher la question du délai d'un autre aspect fondamental du mythe, et, notamment, de son dénouement : celui de la dette. On en trouve, par exemple, une trace avec l'allusion à la Loi du Talion : « Un œil ! Les deux ? Paie. Maintenant. Paie. »² Cette injonction des femmes, lors de la ronde, est à rapprocher d'une autre référence, toujours empruntée à Tirso de Molina, qui évoque, lui aussi, dans sa pièce, la Loi du Talion pour justifier le châtement de Don Juan. En effet, la présence de l'œil évoque le prix accordé à une chose mais est aussi un rappel discret de l'expression populaire « Œil pour œil, dent pour dent », qui exprime la nécessité de rendre, de façon systématique, les offenses et les préjudices. Cette loi du talion est également explicitement mentionnée un peu plus haut : « Ding dong, don, l'heure du talion vient de sonner. Dent pour œil. Je vais crever l'abcès et tu seras guéri. »³ Si la référence est claire, on note, néanmoins, toujours la même volonté de détournement, avec la déformation « dent pour œil », qui est un raccourci humoristique de l'expression complète.

Outre la thématique du délai et de la dette, on peut également relever des allusions à la statue vengeresse. Ainsi, c'est une des femmes de la ronde qui se compare à une statue :

« Tu m'arrachas mes lunettes, rapidement tu défis mon chignon, tu dérangedas ma blouse si bien boutonnée. Regarde-toi. Et moi paralysée telle une statue. Il est transporté, m'embrasse, m'enlace. Pig... Pigmée ! Lion battu ! Caméléon ! »⁴

Ce passage présente un détournement du retour de la statue. Elle convoque aussi le souvenir d'un autre mythe : celui de Pygmalion, mais de façon humoristique. En effet, le nom de Pygmalion est découpé et associé à des connotations péjoratives : « pig » (cochon en anglais), « pigmée » (qui diminue et ridiculise Don Juan) puis le terme « lion », dont la nuance méliorative est contrée par l'adjectif « battu ». Mais la référence à la statue est encore plus claire et plus significative, par la suite, puisqu'il s'agit bien, cette fois-ci de la statue du Commandeur et non plus uniquement d'une statue métaphorique, comme dans l'exemple précédent :

¹ Ibid., p.337

² Ibid., p.413

³ Ibid., p.376

⁴ Ibid., p.321

« Ta ! Ta ! trépigait taraudante la statue du Commandeur, Ta ! Ta !, avec un livre de marbre ouvert dans ses mains marmoréennes et regardant autour, absent, Ta ! Ta ! Ta !, comme golem frankensteinisé. »¹

La présence du livre de marbre et des mains « marmoréennes » renforce, bien entendu, le motif de la statue en convoquant, à nouveau, le souvenir du Convive de pierre. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'à chaque fois que cet invité de pierre réapparaît, il est associé à l'acte d'écriture et au narrateur, il est donc commentateur aussi bien que Commandeur. La note, en relation avec le passage cité, approfondit encore ce lien et l'explique : « Kamentator ? Donne, donneur. De pierre doit rester le convive sans cène et notre sténographe commentateur sans scène. Laissez là où ils sont, le Stenorio et sa brune. »² L'évocation de la cène permet même de faire entrer un nouvel élément clé du dénouement dans le roman : le repas avec le Mort, le fameux Festin de Pierre.

Enfin, le dernier thème présent, parmi les ingrédients traditionnels du dénouement mythique, est celui du repentir. Dans les versions les plus anciennes, c'est le héros, endurci au péché, qui refuse de se repentir ou qui, pécheur par excès de confiance, repousse sans cesse le moment de le faire, en s'imaginant avoir encore beaucoup de temps devant lui. Ici, cette opportunité ne lui est même plus offerte, puisque les femmes qui le jugent et le condamnent lui notifient, par la même occasion, que toute rédemption est impossible pour lui : « Ne demande pas pour qui sonnent les cloches. Pas de rédemption pour toi ! le serrant fortement dans le filet. »³ Le repentir du héros est donc refusé, il est présenté comme « vain » : « Libertin repenté récite vain aves. (...) Ton éternel salut. Tu selvation meterna. Fini. Fons et origo. Fini. Tu as délaissé la source pour le caniveau. »⁴ Les femmes qui punissent Don Juan sont impitoyables, insensibles à son repentir.

Il est temps de revenir sur leur ronde et de voir quel est, au bout du compte, le sort décidé pour le héros et quel châtiment lui est, en dernier lieu, réservé. La punition est présentée comme un juste retour des choses : les femmes prennent, une à une, leur revanche sur ce que le séducteur leur a fait endurer : « La saga à gags avec laquelle tu nous agaces, sagace, se retournera contre toi. Ce que tu as fait sera ta défaite. »⁵ La violence va crescendo, au fil des pages. Les coups pleuvent sur le fantoche : « Maintenant oui c'est le moment de te donner

¹ Ibid., p.429

² Ibid., p.428

³ Ibid., p.405

⁴ Ibid., p.341

⁵ Ibid., p.389

une raclée..., flanquant de sonores coups de masque. Fa-faa-fatigué ? plus vite et plus fort, comme ci comme ça ? »¹ Puis après les coups viennent les mutilations :

« Harpiste sauteuse donnant des coups de harpe et de griffes au fantoche : Coupe-le ! coupe-le !, morceau par morceau, jusqu'à ce qu'il ne reste rien d'intact. Chante le kyrie ! Kikireki, tu vois ?, coucou. Coupe-le !, et elle souleva un linge en sang. Castrange ! Castre-le ! Ici, tu vois ! »²

Le déchainement de violence est évident ici et aboutit à la mutilation suprême pour Don Juan : la castration. Les femmes prennent littéralement le pouvoir sur le héros, qui est dévirilisé, rendu impuissant, par ses bourreaux. Le châtement est donc particulièrement cruel, comme le montre la présence du sang. L'image de la boucherie est, d'ailleurs, convoquée : « Nous ne ferons qu'une seule chair, unies à jamais. Une seule chair et un seul boucher. »³

Mais la fin de la section va montrer un étonnant retournement de situation : alors que la gradation dans la vengeance suggère fortement la mise à mort du héros mythique, celui-ci est, finalement, aspiré par toutes ces femmes, qui n'en font plus qu'une, et rendu à la vie, sous la forme d'une petite fille. On a ainsi une inversion totale : de la mort vers la renaissance. La peur de la femme castratrice et dévoratrice, qui peut englober le mâle, est associée à l'image positive de la mère qui donne la vie :

« La grande occasion. N'était-ce pas ce que tu recherchais ? Entrez ! Dans l'ancre d'une femme. Aujourd'hui dans le ventre et demain Dieu seul le sait. Ainsi à la fin comme au commencement. Entrer sale et sortir propre. (...) Que tu naisses entre les fèces et finisses et renaisses... (...) J'accouche. Je coupe ton corps, don. Avec le cordon de ton petit corps mon enfant menin. Entre en nous et tu en sortiras tout neuf sous le soleil. De minuit ! Nous te donnons le jour de la nuit noire. (...) Hop ! Nous te sortons ! Quoi ? Sh ! Une vrille ? Sh ! Une quille ? Sh ! Une bille ? Une fille ! (...) Comment ça, regarde quelle brèche, regarde comment elle est bien faite, vois sa petite raie rouge... »⁴

L'image de la renaissance est bien présente ici, associée à l'idée de purification, comme le montre la construction antithétique « entrer sale et sortir propre ».

Mais la multiplication des antithèses accentue le paradoxe d'une mort qui donne la vie : « fin » et « commencement », « donner le jour » et « nuit noire »... Cela permet de préparer l'ultime contradiction, le dernier renversement : celui qui fait passer le héros du masculin au féminin... On peut donc parler, chez Julian Rios, d'un véritable travail de variation autour du châtement du héros, qui permet de bousculer toutes les attentes de lecture.

¹ Ibid., p.403

² Ibid., p.411

³ Ibid., p.413

⁴ Ibid., p.413-415

Nous pouvons, en guise de conclusion, citer l'analyse que Daniel-Henri Pageaux fait de ce châtiment, dans son article :

« Châtiment métaphoriquement dantesque, avec un zeste de freudisme. Une petite fille ou plutôt une « Vierge et martyre » (p. 414). Le châtiment est la fin d'un processus d'involution. Il n'a plus de portée exemplaire. Il est exemplaire par sa singularité. Du châtiment traditionnel ne subsiste que la foudre qui tombe accompagnée d'un mot de 171 lettres avec 28 mots différents, comme pour exprimer l'inexprimable, l'imprononçable dans cette « Babel d'une nuit de la Saint Jean » qui est aussi « nuit de Don Juan ». »¹

Cette originalité de Julian Rios, qui remplace la mort du héros mythique par une renaissance, et, qui plus est, une renaissance dans la peau d'une petite fille, n'est pas sans rappeler le dénouement de la pièce *L'ambigu* de Roland Topor. Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner quelques aspects de la punition du héros, dans cette pièce, et sa relation avec la figure de Jeanne, moitié féminine de Don Juan, qu'il découvre en lui et qui venge, en le faisant souffrir et en trompant son amour, les autres femmes qu'il a, auparavant, abandonnées et trahies. Mais la fin de la pièce approfondit encore cette thématique du châtiment, en reprenant, de façon originale et fantaisiste, les différents éléments prévus par le scénario mythique.

Le motif de la mort apparaît ainsi par étapes, au cours de la pièce. Tout d'abord, le héros se rend dans un cimetière, ce qui permet de retrouver un lieu sacré, traditionnellement lié au retour du Mort. Cette scène dans le caveau de famille est d'ailleurs l'occasion d'évoquer un rendez-vous avec le Commandeur :

« J'arrive dans un cimetière, au bord d'un étang, dont la surface recouverte de nénuphars pourris laisse échapper de grosses bulles de gaz qui éclatent en produisant un bruit obscène. (...)
Je reconnais mon caveau de famille. J'en descends les marches grouillantes de vermine avec l'impression de plonger au cœur des latrines. (...)
Deux cadavres décomposés allongés côte à côte profitent de la pestilence nocturne.
Les dépouilles de mon père et de ma mère.
Papa... Maman !
Bonne nuit.
Vous attendiez ma visite ? Qui vous a prévenu ?
Jeanne ?
Non, je ne suis pas Jeanne.
Je suis votre fils, n'ayez pas honte de moi.
Jeanne est ma femme. Mais elle me trompe. (...)
Elle veut ma mort.
D'ailleurs, elle a déjà provoqué celle du Commendatore Vincenzo Scamozzi. J'ai dû le tuer pour lui faire plaisir.
Comment ?
Il est votre voisin ? Je l'ignorais...
Vous ne me dites jamais rien !

¹ Daniel-Henri Pageaux, art. cit., p.211

Alors c'est avec lui qu'elle a rendez-vous. »¹

Outre les allusions macabres, qui rendent ce décor propice à l'émergence du surnaturel et du motif de la mort, ce passage présente l'intérêt de proposer un traitement original du rendez-vous avec le Mort. En effet, ce n'est pas Don Juan, ici, qui a rendez-vous avec lui mais Jeanne. Or, Don Juan et Jeanne étant dans le même corps, l'ambiguïté de la situation est évidente.

Mais si le Commandeur est présent, dans ce passage, ce n'est pas lui qui remplit le rôle de la statue vengeresse. On a donc une nouvelle variation autour du dénouement attendu. En effet, la statue de pierre apparaît bien à la fin de la pièce mais c'est Don Juan, lui-même, qui se confond avec elle, au terme d'une impressionnante métamorphose, décrite en vertu des procédés de l'hypotypose. Le héros découvre, en premier lieu, que Jeanne n'est autre que la Mort, figure vengeresse qui est venue pour le punir. Fidèle au scénario mythique, il refuse alors de lui demander grâce et de s'incliner devant elle :

« Tu es donc la Mort, Jeanne ?
Tu la distribues si généreusement autour de toi !
Prends garde de n'en pas être dépossédée, un jour.
Non, tu ne crains pas de manquer ?
La mort est un trou. Plus elle se donne, plus elle s'agrandit.
Crois-tu me surprendre, Jeanne ?
Espères-tu m'entendre te demander grâce ?
Je ne te redoute pas, Jeanne, même si tu étais ma Mort en personne ! »²

On voit ici la bravoure du héros mythique, qui défie la Mort et ne veut pas trembler devant elle. La comparaison de la mort à un trou, qui s'agrandit à mesure qu'elle se donne, introduit une allusion sexuelle dans la scène et permet de rappeler que, dans le mythe de Don Juan, le désir et la mort sont étroitement liés.

Si Jeanne est identifiée à la mort, c'est le héros qui va se métamorphoser en statue. On a là une véritable originalité de Roland Topor, puisque le châtement du héros passe par cette métamorphose, qui le rend semblable, au bout du compte, au Commandeur du scénario mythique. Cette métamorphose se fait sous les yeux du spectateur et est commentée de façon très concrète et imagée par le personnage, à mesure qu'il la subit :

« Le sang se fige dans mes veines, le pouls se ralentit.
Un vide énorme écrase ma poitrine.
Mon cerveau s'écoule par le nez, par la bouche et les oreilles.
L'air ne pénètre plus dans ma gorge.
J'ai froid.

¹ Roland Topor, *L'Ambigu*, p.65

² Ibid., p.72

Mon nez est glacé. Partout la chair craquèle et s'écaille.
Les humeurs se solidifient.
Mes membres prennent la consistance du granit.
Mes viscères sont de lave refroidie.
J'ai deux billes d'agate sous les paupières.
Le sol devient socle sous mes pieds !
Regarde, Sganarelle, ton maître se métamorphose en statue de pierre ! (...)
Don Juan ne fut jamais si raide, si dur.
J'espère que tu en profiteras, Jeanne ! »¹

On note une progression dans la transformation avec, dans un premier temps, toutes les notations qui traduisent la sensation de froid, puis le froid laisse place au durcissement et à la pétrification, jusqu'à ce que le héros se retrouve définitivement figé sur son socle. Mais la pirouette finale, sur la raideur et la dureté de Don Juan, qui fait écho à l'autre allusion sexuelle du passage et fonctionne comme un clin d'œil grivois à la mort, ôte de la gravité à cette métamorphose. Don Juan reste irrévérencieux et provocateur, même face à son échec.

Il est justement significatif que la pièce ne s'achève pas sur cette image du héros statufié mais se poursuive par une ultime section. Dans celle-ci, Don Juan a disparu, il a été puni, mais Jeanne subsiste en lui :

« Dom Juan a été puni.
Bien fait pour lui !
J'ai échappé au châtement, puisque je suis innocente. »²

Cette section permet à la pièce de s'achever par un ultime coup de théâtre : l'accouchement de cette moitié féminine du héros et la naissance du bébé de Don Juan. La fin est donc totalement insolite et humoristique, puisque Sganarelle devient une « sage-femme » :

« Joue ton rôle de sage-femme, Sganarelle !
Je n'en peux plus !
Maudit soit l'enfant de Don Juan !
(*Il pousse un cri terrible, auquel répond en écho le cri d'un bébé.*)
C'est un garçon, Sganarelle, mais c'est aussi une fille ! »³

L'Ambigu s'achève sur un effet de surprise, qui vient éclairer le titre d'un jour nouveau. En effet, à l'ambiguïté sexuelle du héros vient répondre l'androgynie du bébé qui vient au monde. Celle-ci permet de résoudre la dichotomie entre Dom Juan et Jeanne, de réunir les opposés. On assiste à une inversion totale du dénouement mythique : la mort laisse la place, tout comme chez Julian Rios, à la naissance et à la vie. On peut conclure sur cette pièce en citant le jugement de Domingo Pujante Gonzáles :

¹ Ibid., p.72-73

² Ibid., p.75

³ Ibid., p.76

« Le Don Juan de Topor ne finit donc pas comme les autres, par la mort ou la disparition du séducteur, mais par une naissance, une métamorphose, une sublimation de la sexualité, une union des contraires. Il ne faudrait pas parler de fin mais de commencement. Cette fusion ou plutôt confusion du masculin ou du féminin, de l'intérieur et de l'extérieur, du corps et de l'âme, de la vie et de la mort, de la sexualité et de la maladie est présente dans toute la production de l'auteur. »¹

En définitive, les œuvres du 20^{ème} siècle se distinguent des réécritures antérieures du mythe de Don Juan par la plus grande inventivité dont elles font preuve, pour traiter la question du châtement du héros. Si, pour la plupart, elles reprennent une grande partie des éléments imposés par le scénario mythique, elles n'hésitent pas à les détourner et à jouer avec les attentes. On peut donc parler d'une originalité des dénouements choisis par les auteurs contemporains, originalité qui s'accompagne, bien souvent, d'une euphémisation des châtements finalement retenus. C'est sur ce dernier aspect que nous allons nous attarder maintenant.

B) L'euphémisation du châtement et ses conséquences.

Certaines réécritures modernes du mythe de Don Juan se caractérisent par une euphémisation évidente du châtement. Le héros ne succombe plus sous les coups de la vengeance du Ciel, symbolisée par le retour du Mort. Son décès n'est plus forcément fulgurant et spectaculaire. Au contraire, beaucoup d'auteurs lui laissent le temps de vieillir, voire même de s'éteindre de mort naturelle. Sans parler de ceux qui proposent une fin plus ouverte et font le choix de terminer sur l'image d'un Don Juan toujours en vie. Enfin, certains auteurs donnent au héros mythique le pouvoir de décider du moment de sa mort et de la choisir, en optant pour la solution du suicide. Cet élargissement des possibilités, quant au dénouement du mythe, n'est pas sans rapport avec la multiplication des transpositions narratives du mythe, à l'époque contemporaine. En effet, le resserrement de la temporalité, propre au genre dramatique, ainsi que le besoin de miser sur la dimension spectaculaire, contribuent à faire du châtement du héros le point d'orgue de la représentation. Les pièces de théâtre ont donc tendance à concentrer le temps qui leur est imparti sur la fin de l'histoire du héros mythique, et donc sur son dénouement. Mais les caractéristiques du genre romanesque, telles que nous avons pu les mettre en évidence au chapitre précédent, bouleversent ce schéma et introduisent, au sein du mythe, une réelle flexibilité et beaucoup plus de libertés dans le traitement du temps.

¹ Domingo Pujante Gonzáles, « *L'Ambigu* de Roland Topor : Don Juan séduit par lui-même. », in *Don Juan insolites*, actes du Colloque, dir. Pierre Brunel, p.166

Or, les modifications apportées au motif du châtement ont, justement, des répercussions sur la façon dont les auteurs, et, par la même occasion, le héros, perçoivent cette notion de temporalité. Il est, dès lors, intéressant de se demander ce qu'il se passe quand Don Juan échappe au châtement et comment le mythe peut perdurer face à l'euphémisation du châtement.

Tout d'abord, il est intéressant de constater que, même en l'absence d'une punition exemplaire du héros, la question de la mort ressurgit toujours, d'une façon ou d'une autre, dans toutes les œuvres qui peuvent se rattacher au scénario donjuanesque. On la perçoit ainsi, par exemple, à travers le vieillissement du héros et l'angoisse que ce vieillissement entraîne, ou encore, à travers la mort de personnages qui sont proches du protagoniste. Enfin, il peut s'agir de la mort imprévisible et tragique du héros lui-même. La présence de la mort, en tant qu'évènement de l'intrigue ou en tant que réflexion des personnages, serait alors un facteur déterminant pour délimiter le corpus des réécritures donjuanesques.

Mais, si le rapport à la mort est omniprésent chez tous les avatars, plus ou moins fidèles, du héros mythique, une autre caractéristique du libertinage donjuanesque se trouve, en revanche, considérablement modifiée, par cette atténuation du châtement : le rapport que le héros entretient avec le temps, ainsi que la question de la dette, étroitement liée à cette conception de la temporalité. Ce lien est établi, dès la première attestation littéraire du mythe, dans le *Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina : « que no hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague. (...) Mientras en el mundo viva, no es justo que diga nadie : ¡ Qué largo me lo fíais ! siendo tan breve el cobrarse.»¹

Camille Dumoulié déclare ainsi :

« L'autre trait caractéristique de Don Juan est sa lutte contre le temps : il ne cesse de remettre à plus tard le moment de penser au salut et se tient en équilibre sur la ligne fuyante de l'instant, comme pour échapper à la dévoration de Chronos. »²

Cette phrase nous invite à voir dans cette conception du temps et du délai un des éléments structurant et caractéristique du mythe. Ce délai est défini, par Judith Lacoue-Labarthe, comme le « temps accordé pour agir, suspendu à condition seulement qu'il en soit fait usage, voire prolongé en un temps de répit, de sursis, à l'expiration duquel l'action aura dû être

¹ « car il n'est pas de délai qui n'arrive, ni de dette qui ne se paie. (...) Tant qu'en ce monde on est vivant, il n'est pas juste que l'on dise : Bien lointaine est votre échéance ! alors qu'il est si bref le temps du repentir. », Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, p.182-183.

² Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.14

accomplie. »¹ Mais cette dernière ne manque pas de souligner la complexité du traitement de la temporalité, au sein des différentes réécritures du mythe :

« Le traitement de la temporalité change profondément d'une œuvre à une autre : est-il donc possible de délimiter un délai qui caractérise tous les Don Juan ?
De fait, il est des œuvres où le héros n'a aucun délai à tenir, ni qui que ce soit autour de lui »².

Cette grande diversité du rapport du héros au temps se retrouve, de façon encore plus significative peut-être, chez les Don Juan modernes, dans la mesure où les œuvres qui les mettent en scène adoptent de plus grandes libertés à l'égard du mythe. Ainsi, par exemple, Gille, le héros de *L'homme couvert de femmes*, n'a, en apparence, aucune contrainte liée au temps, ni de comptes à rendre, ou de dettes, envers qui que ce soit, ce qui lui permet de donner libre cours à sa paresse.

Néanmoins, la question du délai apparaît comme centrale, puisqu'elle est liée aux trois invariants du mythe et elle s'inscrit, pour cette raison, au cœur même de la structure mythique. En effet, le délai est, avant tout, celui qui est imparti par le Mort à Don Juan, pour lui permettre de se repentir, et au terme duquel il revient, pour lui faire expier ses crimes :

« Condition *sine qua non*, la présence du délai, forme qui structure le mythe, n'est possible que suscitée par la présence du Commandeur ou du père du héros -qui le menacent de mort-, ou d'un désir de mort présent au cœur même du héros. »³

Ces propos sont importants car ils permettent, peut-être, d'expliquer et de confirmer le rôle de la mort, qu'elle soit extérieure et effective, ou intériorisée par le personnage, comme élément permettant de caractériser le mythe de Don Juan.

Il importe, notamment, de développer l'idée selon laquelle le désir de mort pourrait s'inscrire au cœur même du héros. En effet, beaucoup de Don Juan modernes ne sont pas soumis à la menace de mort, provenant d'un Mort offensé, d'un père ou d'un substitut paternel, mais c'est bien leur angoisse existentielle qui inscrit cette présence de la mort à l'intérieur d'eux-mêmes. En effet, comme le précise Judith Lacoue-Labarthe :

« Le délai est alors la malédiction qui fait que la mort est inscrite au cœur de la vie en l'homme, le désir puissant, et la répulsion parfois non moins forte d'avoir à profiter de ce temps tel qu'il est, en s'approchant le plus possible des limites. »⁴

On peut dire qu'au 20^{ème} siècle, la vision du temps s'assombrit et ce dernier tend à revêtir un caractère destructeur : le délai va alors travailler, de l'intérieur, un héros rongé par la

¹ Judith Lacoue-Labarthe, article « délai », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.279

² Ibid., p.279

³ Ibid., p.279

⁴ Ibid., p.283

mélancolie. Cette évolution vers une forme accrue de « pessimisme temporel »¹ s'explique par la perte de l'arrière-plan religieux du mythe. En effet, Micheline Sauvage souligne que la temporalité donjuanesque s'ancre, à l'origine, dans une conception chrétienne du temps. En faisant le choix de déplacer l'éternité chrétienne dans l'instant, Don Juan choisit la lutte et est loin d'apparaître comme désespéré :

« Cependant, si c'est une technique héroïque, ce n'est pas une technique désespérée, et il est assez ridicule d'imaginer Don Juan en beau ténébreux. (...) Car ce qui caractérise la technique donjuanesque, c'est qu'elle prend docilement pour point de départ l'alternative chrétienne du temps et de l'éternité ; on peut ainsi dire, en raccourci, que c'est une technique chrétienne (...) Au contraire, Don Juan choisit expressément de substituer, à l'éternité promise, le temps qui le privera de cette éternité (...) Sa démarche paradoxale lui permet du moins de dépouiller, par une acceptation radicale, le temps de son drame, de supprimer le scandale en s'y livrant sans réserves ni regrets. »²

En perdant de vue cette dimension chrétienne, l'époque contemporaine fait pénétrer le sentiment de l'absurde, au sein du mythe, ce qui justifie cette vision beaucoup plus sombre et désenchantée du temps. Micheline Sauvage revient, d'ailleurs, sur l'interprétation qu'Albert Camus propose du mythe, pour lui apporter quelques nuances et montrer les risques qu'elle fait courir au mythe :

« Camus a dit très justement de lui qu'il est l'homme qui ne se sépare pas du temps, mais Don Juan serait certes le dernier à qualifier cette attitude d'absurde. Le désespoir que Camus fait, malgré lui, affleurer sous la pudeur et la désinvolture du personnage (...) ce désespoir est le lot de Hamlet, non de Don Juan. Là où Hamlet est vaincu, le Séducteur triomphe. Ne dites pas qu'il finit mal : car il s'agit alors de châtement et non d'insuccès. »³

Or, il semble que le 20^{ème} siècle tende à atténuer la frontière entre châtement et insuccès, voire à privilégier fortement la seconde possibilité. Il importera, bien-sûr, de réfléchir aux enjeux de cette substitution pour la survie du mythe.

L'antithèse, mise en évidence, dans les propos de Judith Lacoue-Labarthe, cités plus haut⁴, entre « désir puissant » et « répulsion » et qui semble caractériser l'attitude paradoxale de Don Juan, face au temps, se retrouve, avec une netteté particulièrement significative, dans la pièce d'Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*. Son héros y est âgé de soixante six ans et il se retrouve en proie aux angoisses du temps qui passe. Le délai dans la pièce y prend la forme d'un carnet de rendez-vous dont les échéances permettent de repousser le vide existentiel et de conjurer la peur du vieillissement et de l'approche de la mort :

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.111 (note 26)

² Ibid., p.110-112

³ Ibid., p.110-111

⁴ Judith Lacoue-Labarthe, art. cit., p.283

« Récapitulons. Linda : rendez-vous demain et après-demain. La fille des Trois Lapins, notre chère déficiente : après-demain. J'ai une raison de vivre du moins jusqu'à après-demain. Deux jours de gagnés »¹

On voit que le libertin n'est plus entièrement pris dans le tourbillon de l'instant. Au contraire, il se prend à anticiper et à planifier. Il cultive l'attente et l'espérance, comme les deux seules choses qui lui restent, dans sa vieillesse : « entre une heure d'amour et une autre heure d'amour, je fais celui qui vit, je m'avance comme un spectre, si on ne me soutenait pas je tomberais »² La comparaison avec le spectre montre bien l'idée sous-jacente de la mort, contre laquelle le libertinage et la perspective des rendez-vous galants semblent être les seuls remèdes. On est donc ici dans une attitude qui rappelle le divertissement, tel que le définit Pascal dans ses *Pensées*.

Cette intertextualité avec la philosophie pascalienne est encore plus présente dans la pièce *Ornifle ou le courant d'air* de Jean Anouilh, puisque le héros y demande explicitement, à l'un des personnages, s'il a lu Pascal. En effet, Ornifle déclare à son ami Machetu, au sujet des médecins, qui ne se sont pas occupés de lui :

« Vous ne connaissez pas ces gens-là. Un pied dans votre tombe, ils ne pensent qu'à s'amuser. Leur seule idée était de ne pas être en retard à ce bal. Un bal costumé ! Dieu, que les hommes peuvent être futiles ! Tu as lu Pascal, Machetu ? »³.

On a bien ici une image du divertissement pascalien, avec la référence au bal, à la danse qui permet aux hommes de se divertir et d'oublier les vicissitudes de la condition humaine. D'ailleurs, cette évocation de la danse revient comme un leitmotiv, dans la bouche d'Ornifle lui-même, avant cette scène : pour lui, l'homme est justement sur terre pour danser.

« J'ai horreur des enfants. Et je ne voyais pas la nécessité d'encombrer le monde d'une jeune canaille de plus me ressemblant. Pourquoi déterrer ce vieux reproche ? Allez donc au bal ! Nous sommes sur cette terre pour danser. »⁴

Cette citation confirme que la référence à la danse s'associe à un constat pessimiste sur l'existence humaine. Cette dernière phrase revient d'ailleurs, à plusieurs reprises, toujours dans la bouche du héros, et il est significatif qu'il la reprenne juste après que sa secrétaire, Madame Supo, lui ait demandé de définir ce en quoi il croit⁵. Il y a donc un lien évident, dans cette pièce, entre philosophie et image de la danse.

¹ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.57

² Ibid., p.85

³ Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.134

⁴ Ibid., p.88

⁵ Ibid., p.117

Mais l'amour aussi est associé métaphoriquement à la danse puisque le libertin associe le désir à un ballet, une mascarade grotesque :

« Personne n'aime, ma chère, que dans les romans des bibliothèques de gare... On joue le petit ballet du désir comme les toutous. Je te sens, tu me sens, je me détourne, je me retourne, je ne veux pas, si ! Je veux bien. Et puisque je veux bien c'est que c'est pour la vie. »¹

L'amour est remis ici en question, ce qui confirme la vision pessimiste de la condition humaine : tout n'est que futilités et divertissement, pour oublier le tragique de l'existence. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le héros se compare, lui-même, à une bulle de savon et à un courant d'air, métaphores qui soulignent sa légèreté, son manque de profondeur : « Je ne savais pas ce que j'avais à être de plus en plus léger... Une bulle de savon, un courant d'air... Je n'étais plus de ce monde ; c'était ça l'explication. »² Cette phrase fonctionne comme une explication du titre de la pièce. Cette dernière est même qualifiée de « comédie légère » par Ornifle, dans une réflexion qu'il fait à son épouse, et que l'on peut interpréter comme une mise en abyme de l'ensemble de l'œuvre : « Pas de cris, pas de pleurs, ma chère. Notre vie n'a été qu'une comédie légère. Gardons le ton. »³

Or, la légèreté est fondamentale, pour le héros, car elle est ce qui, selon lui, permet d'oublier l'absurdité de la vie, perçue comme un long cheminement vers la mort. Il livre, d'ailleurs, sa conception désabusée de l'existence à Mademoiselle Supo : « La vie ne vaut jamais la peine qu'on se donne pour elle, Mademoiselle Supo. Je crois, entre nous, qu'on lui accorde une importance exagérée. »⁴ Face à ce constat tragique, seule la futilité semble divertir le héros et redonner un sens à sa vie. C'est, du moins, ainsi que l'on peut analyser la réponse qu'il fait au Père Dubaton, lui reprochant justement son « penchant actuel pour la futilité »⁵ :

« En prenant de l'âge, mon Père, c'est la seule chose qui me paraisse digne d'être prise au sérieux... Quand on fera les comptes- le jour que vous avez prévu ou un autre- on s'apercevra que seuls ceux qui ont amusé les hommes leur auront rendu un véritable service sur cette terre. »⁶

Le divertissement est, en somme, le seul moyen d'échapper à l'angoisse, la seule chose qui puisse valoir la peine. Ornifle est donc fier de revendiquer sa qualité de « pitre » : Et ce n'est

¹ Ibid., p.95

² Ibid., p.134

³ Ibid., p.137

⁴ Ibid., p.19

⁵ Ibid., p.46

⁶ Ibid., p.47

pas beau pour un pitre de vieillir. »¹ Cette dernière citation est intéressante car on voit comment l'angoisse du vieillissement et de la mort rejaillit, en dernier lieu.

Ainsi, le traitement de la temporalité, dans les réécritures modernes du mythe, est porteur d'une angoisse et d'une forme de tragique. Pour y échapper certains héros s'étourdissent dans l'accumulation de rendez-vous amoureux à court terme, ce qui leur permet de fixer des délais faciles à tenir et permet d'oublier l'échéance de la mort. D'autres s'étourdissent dans les futilités et les divertissements.

Mais l'angoisse, portée à son paroxysme, peut même conduire certains héros au suicide, ce qui remet complètement en cause la conception du temps, au sein du mythe. En effet, par son suicide, c'est le personnage lui-même qui décide que le délai est expiré. C'est le cas dans *La mort de Don Juan*, de Patrick Poivre d'Arvor, où les derniers chapitres sont consacrés aux dispositions que le héros prend pour sa mort et ses funérailles. Il y a bien ici une maîtrise totale du temps et Victor Parker décide du moment où il est, selon lui, temps d'en finir :

« Accomplir, comme Byron, mon dernier voyage dans un baril d'alcool ne m'aurait pas déplu. Mais je sais maintenant que tout cela n'est que fantasme, ou folie. Les deux crises d'aujourd'hui m'ont épuisé. Je n'en supporterai pas d'autres. J'en appelle au Commandeur, qu'il me délivre du mal, et de mes péchés. »²

Le Commandeur est évoqué ici comme le représentant de l'éternité et de l'immuable et comme celui qui doit rappeler au héros l'échéance du délai. Cependant, Victor Parker, en décidant de l'instant où il souhaite le solliciter, lui retire une grande partie de son pouvoir et le réduit à un rôle purement référentiel et symbolique.

Cette tentation du suicide, qui peut donc, comme nous venons de le voir, aller jusqu'au passage à l'acte, plus ou moins explicite, est analysée, par Judith Lacoue-Labarthe, comme le signe de l'intériorisation totale du délai par le héros :

« D'un Don Juan désespéré à un Don Juan déguisant son suicide, il n'y avait qu'un pas, dans la compréhension du mouvement d'intériorisation du délai, face à une vie qui ne se reconnaît plus digne de confiance. »³

Nous pouvons revenir ici sur l'expression « déguisant son suicide », qui suggère une réticence du héros à assumer son mal être et son angoisse existentielle, au point d'afficher ses penchants suicidaires. Cette réticence est, dans certains cas, déplacée du héros à l'instance narrative. C'est le cas de *La mort de Don Juan*, où la narration à la première personne ne permet d'évoquer le passage à l'acte et, donc, le suicide de Victor Parker que de façon très

¹ Ibid., p.37

² Patrick Poivre d'Arvor, *La mort de Don Juan*, p.212

³ Judith Lacoue-Labarthe, art. cit., p.285

allusive et sur le mode de l'ellipse : « Quand j'ai tendu la main vers elle, quand le vide m'a happé, absorbé, ce fut comme si un rayon de soleil m'enveloppait tout entier et m'emportait avec elle. Dans un ailleurs éblouissant. »¹

Mais la volonté de déguiser le suicide du héros est encore mieux représentée dans le roman de Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*. En effet, dans ce roman, le héros prend la décision d'en finir avec son existence. Il estime que son délai est arrivé à terme et que sa vie n'a désormais plus de sens : « Je suis venu à Madrid parce que j'ai l'intention de mourir, dit-il, et de mourir discrètement et sans bruit. »² Par cette déclaration faite à ses amis, Don Juan affirme sa liberté de décider de l'heure de sa mort mais ne revendique pas l'acte suicidaire, puisqu'il demande avant tout à disparaître en toute discrétion. La rencontre avec la mort est redoublée, dans le roman : elle est mise en scène dans la soirée d'adieu, organisée par les amis de Don Juan, soirée qualifiée par le héros d'ultime « dérision »³. Cela permet de faire ressortir, par contraste, la fin énigmatique et beaucoup plus ouverte, qui scelle réellement le destin du personnage. En effet, ce dernier déclare à Leporello, qu'il a rencontré au cours des fausses funérailles données en son honneur, qu'il veut mourir mais non se tuer :

« Je veux mourir, dit Don Juan. Mais je ne veux pas me tuer. Il y a quelque chose en moi qui s'y refuse. (...) J'appelle la mort à grands cris. Je l'appelle depuis quatre ans, et je ne peux plus attendre. Mais je ne veux pas me tuer.
Leporello eut un rire qui ressemblait à un gloussement bizarre.
- On peut arranger cela, dit-il. »⁴

Cette citation montre bien que c'est le héros qui est disposé à mourir. Il appelle de tous ses souhaits la fin du délai qui lui est imparti. L'attitude de Leporello reste énigmatique, tout comme la fin, qui suggère la disparition des deux personnages mais ne donne aucun détail : « La nuit était complètement tombée. Ils s'enfoncèrent dans la nuit. »⁵ On retrouve, quoique de manière différente, la même discrétion autour de la mort du héros que dans le roman de Patrick Poivre d'Arvor.

Le suicide est donc une tentation présente chez les Don Juan du 20^{ème} siècle, mais le passage à l'acte n'est pas toujours explicite, ni assumé par le héros. Cette discrétion de l'instance narrative sur l'acte suicidaire s'accompagne d'une volonté de conserver quelques éléments traditionnels du dénouement mythique, même s'ils n'ont plus qu'un rôle purement symbolique. On peut se demander si cette pudeur face au suicide du héros ne se justifie pas

¹ Patrick Poivre d'Arvor, *La mort de Don Juan*, p.219

² Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.461

³ Ibid., p.462

⁴ Ibid., p.472

⁵ Ibid., p.473

par le fait que cette nouvelle fin, tellement éloignée de celle prévue par le mythe, constitue un danger pour sa survie. Le suicide de Don Juan pourrait alors mettre en péril sa portée mythique.

Le Commandeur perd, dans les œuvres évoquées, son rôle déterminant, dans la temporalité du mythe, puisqu'il n'a plus, chez les auteurs en question, le pouvoir d'annoncer au héros que l'échéance est arrivée à terme. Une pièce, pourtant, reprend la relation entre le délai et la présence du Mort, mais de façon tout à fait originale : il s'agit de la *Dernière Nuit de Don Juan* d'Edmond Rostand. En effet, la scène inaugurale de la pièce présente la descente de Don Juan, conduit par la Griffes, aux Enfers. Mais le Commandeur intervient et, touché par le calme et la bravoure du libertin, qui ne tremble pas à l'approche du châtement, il décide de lui accorder une rémission de sa peine : « Vous n'avez peur de rien, Don Juan. Et mon vieux cœur de porteur de cuirasse est sensible au courage. Allons, je vous fais grâce. Remontez. »¹ Mais cette grâce intervient trop tard, puisque le libertin est déjà happé par la Griffes, qui fonctionne comme une métonymie du Diable, dans cette scène. C'est avec elle que parle Don Juan, pour obtenir un délai : « Causons, Griffes. Il n'est pas, au fond, pour vous fâcher que cet excellent marbre ait daigné me lâcher. Accordez-moi cinq ans ? ou dix ? Dix, je préfère. Il me reste là-haut pas mal de mal à faire. »² On peut dire que le Mort est à l'origine d'un deuxième délai, octroyé au séducteur. Cet exemple confirme l'analyse de Judith Lacoue-Labarthe, qui résume, au bout du compte, l'existence du héros, à cette notion de délai : « toute la vie du héros est un délai qui lui est donné pour échapper au Diable »³.

La pièce d'Edmond Rostand se concentre, dans son ensemble, sur ce moment où arrivent à échéance les délais impartis au héros. Il est intéressant, à ce propos, de souligner que beaucoup de pièces contemporaines, mettant en scène le personnage de Don Juan, se concentrent sur ce moment où le délai accordé au héros arrive à terme, lorsqu'il ne lui reste plus que peu de temps ou d'occasions pour se repentir. Au contraire, les réécritures romanesques du mythe remettent cette tendance en cause, grâce à la dilatation du temps, qui les caractérise.

Par ailleurs, le roman offre une autre originalité, par rapport à cette question du délai : celui de la fin, qui peut être ouverte comme dans le *Don Juan* de Denis Tillinac. Il est alors difficile de savoir, avec certitude, avec la narration à la première personne, si le délai est arrivé à expiration ou s'il peut y avoir un nouveau rebondissement. En effet, le roman

¹ Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan*, p.15

² Ibid., p.16

³ Judith Lacoue-Labarthe, art. cit., p.282

s'achève sur des points de suspension qui interrompent la dernière phrase : « J'attends Florence. Viendra-t-elle ? J'aimerais mourir au creux de son épaule, juste après. Je ne peux pas mourir avant, ce serait une farce de l'enfer, un désaveu tellement injuste que... »¹ Ici le délai que réclame le héros est juste celui d'une dernière conquête amoureuse, lui permettant d'assouvir son désir, une dernière fois, avant de mourir. Mais l'interruption de la phrase laisse sous-entendre que cet ultime sursis lui est refusé. La fin du roman reste, néanmoins, ouverte et suspensive.

Cette incapacité à finir nettement est, selon Camille Dumoulié le signe de la difficulté qu'il y a, désormais, à enfermer le héros dans une temporalité qui ferait sens. Ce dernier se base sur les exemples de Pouchkine et Lenau mais cette affirmation s'applique tout aussi bien au roman de Denis Tillinac : « Chez Pouchkine et Lenau, bien que de manière diverse, cette difficulté à finir est aussi évidente, et laisse ouverte la question du sens. »²

Mais le délai est aussi en relation avec les deux autres invariants, à savoir les femmes et le héros, puisqu'il s'agit aussi du laps de temps accordé, au séducteur, pour assouvir son désir de conquête. L'omniprésence du délai impose plutôt un rythme rapide au personnage, en le confrontant à l'urgence, ce qui le pousse à enchaîner les entreprises amoureuses, sans réellement s'arrêter et sans revenir en arrière. Don Juan apparaît alors comme un héros de l'instant.

Micheline Sauvage se plaît à souligner cette rapidité proprement donjuanesque :

« Le désir de la femme nouvelle n'est pas accidentel et dû à une rencontre qui aurait pu ne pas se produire ; c'est le désir d'une nouvelle nouveauté, et don Juan l'infidèle n'attend donc pas, comme l'inconstant, qu'un objet survienne qui chasse le précédent de ses pensées, il n'attend pas d'oublier : sa liste est une quête systématique, instrument du renouvellement perpétuel. Cela explique aussi son goût de la pucelle. (...) Il s'agit de gagner le défraîchissement de vitesse (...) Ce qui « nombre » le temps de l'aventurier, c'est une vitesse du vieillissement. »³

On voit se dessiner une opposition entre deux temporalités. D'un côté, le héros, entièrement pris dans l'instant, et, de l'autre, le temps figé et éternel de la statue, du Mort, qui impose un rythme beaucoup plus lent à l'action. Cette opposition se retrouve aussi, d'ailleurs, au niveau des femmes puisque comme le souligne Judith Lacoue-Labarthe :

« Quant aux femmes, qui doivent être séduites, leurs apparitions scandent les œuvres en jouant précisément sur deux temporalités. Elles prétendent au mariage, ou à un amour éternel, qui s'étendrait sur la durée de toute la vie, tout en cédant sans aucun délai. »⁴

¹ Denis Tillinac, *Don Juan*, p.139

² Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.226

³ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.105-106

⁴ Judith Lacoue-Labarthe, art. cit., p.279

Cette opposition est expliquée, par Camille Dumoulié, sous la forme de la confrontation entre deux formes de temporalités antagonistes, Aiôn et Chronos :

« Deux formes antagonistes du double, de la répétition, s'opposent dans le mythe de Don Juan. D'une part, l'éternel retour du Différent suivant la ligne disjonctive de l'instant, d'autre part, l'éternel retour du Même selon la loi de Chronos. D'un côté le simulacre : Don Juan, de l'autre l'icône : la statue du Commandeur. »¹

Pourtant, certaines œuvres semblent proposer un rapport plus complexe du héros au temps. Le héros de l'instant et de l'inconstance est alors confronté à l'attente, voire même à la lenteur et à la paresse, ou encore à la répétition... Les réécritures modernes du mythe présentent donc une plus grande complexité et une plus grande diversité, au niveau du traitement de la temporalité. Leurs personnages paraissent, bien souvent, avoir retrouvé la mémoire et perdu l'insouciance, qui leur permettait de ne jamais anticiper, ni revenir en arrière.

Micheline Sauvage rappelle, d'ailleurs, cette attitude du héros, à l'égard du souvenir, puisqu'elle explique que « le passé dont l'aventurier se débarrasse ainsi à tout moment avec désinvolture, ce sont quelquefois des souvenirs. »²

C'est Gille, dans *L'homme couvert de femmes*, de Pierre Drieu La Rochelle, qui illustre le mieux cette idée de lenteur et de paresse. La temporalité, dans ce roman, est, en effet, très éloignée des attentes liées au mythe de Don Juan. Gille aime à prendre son temps, comme, par exemple, avec Finette, et sa paresse est un véritable obstacle à ses conquêtes amoureuses. Cette paresse est évoquée à de nombreuses occasions : « Mais pour satisfaire son mol ascétisme de paresseux, il comptait sur le temps, étirant nonchalamment sa jeunesse. »³ Le séducteur semble aimer la lenteur et il revendique ce droit à l'attente :

« Je ne fais rien, mais qu'on me laisse suspendre à cette seule parole de vie, à ce hameçon déchirant : « Que ne mérite de vivre que l'absolu » "Peut-être un absolu se forme en moi, laissez-moi à mon attente. »⁴

Ce désir, paradoxal chez un personnage qui convoque, par ailleurs, l'intertextualité donjuanesque, de se maintenir dans l'attente se retrouve également dans la pièce d'Henry de Montherlant : le héros s'y plaît à multiplier les échéances à court terme, pour mieux pouvoir les attendre. C'est le cas, par exemple, lorsque le séducteur attend Linda sans savoir si elle va venir ou non :

¹ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.62

² Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.107

³ Pierre Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.43

⁴ Ibid., p.129

« Cette maxime vaut s'il s'agit de l'attente du consentement. Mais non de l'attente des rendez-vous. Linda est en retard, comme cela sera plus merveilleux encore quand elle arrivera ! Et merveilleux aussi si elle ne vient pas : je serai libre et pourrai en chercher une autre. »¹

L'attente est ici perçue comme un remède contre l'angoisse existentielle : tant que le personnage est dans l'expectative, il conserve une raison de vivre et ne pense pas à son propre vieillissement.

Si nos héros modernes semblent avoir un rapport plus complexe et plus tourmenté au temps, certains d'entre eux, cependant, parviennent à prendre le pouvoir et à imposer leur propre temporalité. C'est le cas de Monsieur Jean, qui crée sa propre conception du temps, dans laquelle il veut enfermer Hélène, afin de préserver leur amour. Il décide ainsi d'abolir le temps et de ne vivre que dans l'instant, dans le présent : « J'abolis le temps. Nous n'avons plus d'avenir. »². Cette affirmation est réitérée un peu plus loin : « J'ai aboli le temps ; il n'y a plus d'heure. On va jouer à la grande fille qui n'a peur de rien. »³ L'abolition du temps conduit ici le héros de Roger Vailland à vouloir commuer l'instant en éternité. Il mêle alors les deux temporalités antagonistes, que nous avons définies précédemment, de l'Aïon et du Chronos : « Tu as mon amour. Ce qui est éternel n'a aucune commune mesure avec le temps. »⁴

Le personnage de Denis Tillinac tente, lui aussi, d'établir sa propre conception du temps mais il le fait dans le passé et, non plus, dans le présent. Il remplace la chronologie des femmes qu'il a aimées par des réminiscences musicales, qui viennent remplacer les dates. Or, ce leitmotiv de la musique permet de créer des ponts entre les femmes et de circuler aisément dans le temps, ce que Don Juan, traditionnellement privé de mémoire, ne pouvait pas faire :

« Des années plus tard, lorsque Laure me fit la surprise d'assister aux obsèques de ma mère et que le soir, ayant fui la réunion de famille, je la rejoignis au bord du ruisseau, ce que je cueillis sur ses lèvres associait à nos étreintes immatures nos prises de corps ultérieures, la taille de Véronique sur la mobylette, la chanson de Paul Anka, le concerto de Torelli (sur un tempo plus lent) et l'image (plus fraîche) de la nudité de Véronique dans sa chambre, soulignée par le blanc des fragments de son corps effilé qu'un maillot de bain avait soustraits au soleil. »⁵

Cette recherche d'une temporalité autre peut donner au héros l'impression qu'il maîtrise le temps mais cette victoire n'est qu'apparente. Les points de suspension à la fin du roman

¹ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.32

² Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.49

³ Ibid., p.59

⁴ Ibid., p.49

⁵ Denis Tillinac, *Don Juan*, p.53

laissent penser qu'en définitive le temps manque au héros et que l'ultime délai qu'il sollicite lui est refusé.

Cet échec de Don Juan, face au temps, est mis en évidence dans le roman *Saint Don Juan*, de Joseph Delteil : la Statue du Commandeur démontre, dans un véritable monologue, que la victoire que le héros pense avoir remporté contre le temps n'est qu'un leurre et qu'il doit s'avouer vaincu. Don Juan cherche, pourtant, à affirmer sa victoire sur le temps, devant la Statue : « N'est-ce pas vaincre le temps que de le loger tout entier dans son corps ; que de s'en nourrir et fleurir jusqu'à la dernière goutte ? » Mais la Statue le corrige immédiatement : « Vaincre le temps, ça ! Non, mon cher, tu joues au plus malin avec le temps ; tu lésines... Tu lui grappilles quelques miettes : la belle avance ! »¹ Ici les verbes « lésiner » et « grappiller » rabaisent l'entreprise du héros pour s'appropriier le temps et montrent que le combat qu'il entend mener est perdu d'avance. On voit, dans ce monologue, que Don Juan a cherché à arrêter le temps, à fixer l'instant. Chaque jour de son existence peut se résumer comme la répétition de cette lutte totalement vaine :

« Un jour, t'en souviens-tu, tu t'allonges (...) face à face avec le temps bleu et là, le saisissant dans ton œil, dans ton bras, dans toute ta peau, tu essayas d'arrêter enfin sa course vagabonde, de le capter, de le fasciner, d'en faire ta chose et ta propriété, à force d'attention, d'acuité, d'embrassement et de foi. (...) Et tandis que tu gigotais sur le sol, crispant tes ongles sur cette heure finale, elle s'envola. Et désormais, chaque jour- mais l'avouerais-tu ?- ce fut la même vaine poursuite... »²

Tout comme Monsieur Jean, dans la pièce de Roger Vailland, le héros est confronté ici à un désir de faire coïncider l'instant avec l'éternité, mais ce désir reste inassouvi, dans les deux cas. Le châtement de Don Juan réside, justement, dans ce constat d'échec. Le Commandeur dépouille le héros de *Saint Don Juan* de la seule victoire à laquelle il tient : celle qu'il pensait avoir remportée contre le temps. Il lui met ainsi, sous les yeux, l'absurdité et l'inanité de son existence.

L'exemple du héros de Joseph Delteil tend donc à nous montrer que la victoire que Don Juan croit remporter sur le temps n'est qu'illusoire. Il en va de même pour la revendication de liberté, qu'il veut affirmer dans certaines autres réécritures du mythe. Ainsi, Jean-Marc Moura, s'appuyant, notamment, sur les analyses du *Don Giovanni* de Mozart, proposées par Pierre-Jean Jouve³, montre que cette liberté essentielle du héros n'est pas, pour autant, forcément heureuse :

¹ Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.425

² Ibid., p.426

³ Pierre-Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*.

« Don Juan en effet figure une conscience libre donc incapable de désirer ou d'imaginer une liberté future et une vie différente. Il ne peut jouir que de sa vie présente. Il est liberté voulue, seulement capable de répéter les actions qui font son indépendance. (...) On comprend l'importance du destin pour ce mythe littéraire puisqu'il est précisément ce qui vient interrompre un sort menaçant de devenir par trop monotone, cela évite à Don Juan d'être victime de la simple usure du temps (même chez Montherlant, où le héros est âgé de soixante-six ans, victime de cette usure, le destin vient frapper le vieillard et donner un coup d'arrêt à ses incessantes conquêtes). »¹

Ces deux exemples montrent qu'au bout d'un moment le vieillissement du héros doit être interrompu, par un coup du destin, sous peine de tomber dans la monotonie de la répétition. Ce point de vue tend à faire de la mort un élément essentiel, le seul susceptible de sauver la grandeur mythique du héros.

Pourtant, certains héros ne parviennent pas, malgré tout, à échapper à la sclérose qui menace le mythe. La mort violente est alors l'ultime solution, pour le Don Juan, d'échapper au danger du ressassement. On peut ici s'attarder sur la mort d'Ornifle, dans la pièce de Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*. La pièce s'achève, en effet, sur un coup de théâtre, puisque Mademoiselle Supo reçoit un appel téléphonique d'une « Voix » qui lui annonce la mort du héros, d'une crise cardiaque foudroyante :

« Mademoiselle, un affreux malheur vient d'arriver. En entrant dans le hall de l'hôtel, à l'instant, M. Ornifle vient de s'écrouler, pris d'un malaise. Je l'ai fait transporter tout de suite dans mon bureau et un médecin qui se trouvait là a pu lui donner les premiers soins, inutiles, hélas. Mademoiselle ! J'ai la douleur de vous le dire... C'est une crise cardiaque foudroyante. »²

Cette mort, violente et imprévisible, vient interrompre une œuvre qui met en abyme, par des scènes de récitation et de répétition les procédés de réécriture, de reprise et de répétition, très présents dans les réécritures donjuanesques. On y retrouve, en effet, des références intertextuelles multiples, qui vont jusqu'à la reprise textuelle de certaines répliques de plusieurs pièces de Molière, telles que, par exemple, *Le Malade imaginaire*, avec l'utilisation de l'anaphore comique « le poumon », pour diagnostiquer le malaise que ressent le héros³. On peut dire que, finalement, la mort violente vient interrompre cette répétition, qui menaçait de devenir monotone.

Ce lien entre la liberté accrue du héros et le risque de monotonie ou, du moins, de répétition infinie est évoqué, également, par Jean-Marc Moura :

« Se détournant de toute préoccupation concernant la divinité, le destin de Don Juan est de se déployer entièrement, jusqu'à s'épuiser, dans la plénitude insensée de l'existence. L'affaiblissement des significations chrétiennes du mythe n'implique donc pas moins de puissance pour le héros mais au contraire une puissance accrue. Car le Dieu chrétien soumettait Don Juan à

¹ Jean-Marc Moura, article « destin », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.299

² Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.237

³ Ibid., p.68-69

son ordre, fatalement incarné par la Statue. Si Dieu s'absente du mythe, Don Juan est restauré dans son pouvoir de donner au temps et à la mort ses propres significations, et les invariants de la légende deviennent indéfiniment réinterprétables. »¹

Cette analyse est intéressante pour la définition qu'elle propose du libertinage donjuanesque et pour le rapport qu'elle instaure avec la question du châtement. En effet, elle tend à montrer que le Don Juan moderne, libéré de la présence du Mort, est confronté à sa propre liberté et la vit, finalement, comme un fardeau. Par exemple, dans le roman de Denis Tillinac, il revendique sa liberté face à toutes les conventions bourgeoises qui l'entourent. Il détruit ainsi les ambitions de réussite et de respectabilité de la famille Hartman, en poussant Claire à divorcer de son mari et à renoncer à sa brillante carrière de médecin pour l'épouser. Sa liberté apparaît nettement lors de l'anniversaire de Bérénice, à la fin du roman, où elle se traduit par son franc parler qui dégénère en violente querelle :

« Je l'ai repoussé sans brutalité et j'ai dit à Christelle, posément, à voix haute pour que nul n'en ignore, que son mari avait une tête de con. C'était la stricte vérité. Il n'a pas aimé se l'entendre dire. »²

Pourtant, à la fin de l'œuvre le héros se retrouve face à ses angoisses et à sa solitude, il perçoit l'approche de la mort et sent l'ironie du destin :

« C'est peut-être la mort qui gagne (...) Infarctus ou cancer du poumon ? (...) Hier, il m'est arrivé une aventure insolite : mon désir a renâclé sur le corps de Bérénice qui n'en revenait pas. C'est la première fois, j'ai eu honte de moi. Don Juan en panne sèche de désir, ça prête à ricanement. »³

Mais cette liberté illimitée du héros peut ne pas déboucher sur la monotonie mais, au contraire, être source de vivacité et de dynamisme. Don Juan, comme nous l'avons vu, est le héros de l'instant, celui qui vit sans anticiper ni préméditer ses actes et leurs conséquences. Le fait qu'il ne soit plus confronté à l'échéance du châtement et de la mort devrait donc achever de renforcer cette liberté et cette insouciance.

Cependant, nous sommes contraints de constater que beaucoup de écritures modernes du mythe, au contraire, mettent en scène un séducteur beaucoup plus tourmenté. C'est le cas, par exemple, de Gille dans *L'homme couvert de femmes*. Ce dernier vit sa vie amoureuse de façon nettement moins spontanée et moins sereine, ce qui impose au récit un rythme plus lent. En effet, Gille revient sur ses difficultés auprès des femmes, à plusieurs reprises, et, notamment, à la suite de sa panne de désir avec Finette. On se rend finalement compte que, bien souvent, il ne se passe rien, ou très peu de choses, dans sa vie amoureuse. Il affirme, de plus, son désir de

¹ Jean-Marc Moura, article « destin », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.301

² Denis Tillinac, *Don Juan*, p.123

³ *Ibid.*, p.135

prendre son temps dans l'amour, ce qui s'oppose au rythme avec lequel Don Juan enchaîne, traditionnellement, ses conquêtes : « Je ne suis pas pressé, je veux te donner mon temps, égrener mes minutes sur ton corps. »¹ En réalité, comme il l'explique plus loin, le héros de Pierre Drieu la Rochelle ne renonce pas totalement aux histoires fulgurantes mais celles-ci alternent avec d'autres, longues et complexes, qui ont pour but de s'installer dans la durée. Or, Don Juan ne connaît, traditionnellement, que les relations appartenant à la première de ces deux catégories :

« Je ne connais pas l'art des demies mesures que requiert une telle situation : ou bien je noue avec une femme dans tous les nœuds de ma vie, ou bien je la bois comme un verre d'alcool d'une grande lampée brutale et je repose le verre (oh ! toujours casser le verre !) »²

L'importance de la temporalité dans *L'homme couvert de femmes* est à mettre en relation avec le fait qu'il s'agit d'une des rares œuvres de notre corpus qui laisse le héros en vie et ne le suit pas jusqu'à sa mort. Le roman, tout entier, se résume donc dans cette impression de lenteur et de paresse, dans cette réflexion sur le temps et l'attente d'un séducteur qui, au bout du compte, ne parvient pas à échapper à la désillusion. On peut réaliser, grâce à cet exemple, à quel point la disparition du châtiment et de la mort du héros a des répercussions sur le destin de Don Juan, en tant que personnage mythique. Gille, privé de cette dimension importante du mythe, perd beaucoup de la grandeur de ce dernier, il n'apparaît plus que comme un banal séducteur, en proie au doute et à l'ennui.

Il importe, néanmoins, de nuancer lorsque l'on parle de la disparition du châtiment du héros, dans le roman de Pierre Drieu La Rochelle. En effet, à première vue, tout ce qui a trait au châtiment et au Mort est complètement banni de ce roman. Le héros ne meurt même pas à la fin puisqu'il se contente de partir et de retourner à sa solitude. L'affaiblissement est donc poussé à l'extrême. Pourtant, la mort apparaît paradoxalement comme omniprésente, dans l'œuvre. C'est, d'ailleurs, justement, cette importance de la mort qui, selon Pierre Brunel, constitue l'élément principal permettant de rattacher ce roman à la thématique donjuanesque :

« Si le mythe de Don Juan est bien un mythe de la mort, de la rencontre avec le mort et avec la mort, *L'homme couvert de femmes* peut s'y rattacher. Sans doute n'y a-t-il ici ni meurtre du Commandeur, ni statue de pierre ni mort de Don Juan lui-même, mais Gille a, par sa connaissance du corps féminin, une certaine intuition de la mort. »³

Cette inscription de la mort, au sein même de la séduction et du rapport aux femmes, est peut-être le pire des châtiments, pour Don Juan. En effet, le héros cherche, dans la

¹ Pierre Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.136

² Ibid., p.172

³ Pierre Brunel, article « Drieu La Rochelle », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.352

multiplication des conquêtes féminines, à jouir de l'énergie de son désir et de sa puissance vitale. Dès lors que l'amour et la séduction se trouvent marquées, elles mêmes, par la mort il en résulte une angoisse intolérable pour lui. Cette angoisse contamine l'acte charnel, dont la description se mêle parfois au registre de la mort et de la décomposition :

« Un grand coffre renferme des trésors ; Gille les voit étalés sur le lit : ce cœur, ce foie, ces poumons, ces petits reins. Mais peut-être sont-ils déjà avariés, et, par exemple cette matrice ? (...) Du reste cette tête Gille la trancha quand d'abord il la baisa au cou, les lèvres retroussées, avec ses dents pour marquer la limite supérieure de ses caresses, et elle roula dans l'abîme. »¹

Ce passage est intéressant car il montre que l'amour s'associe, étroitement, à l'idée de mort et de corruption des corps. De plus, le déshabillage et la possession de la femme s'assimilent à une dissection et une mise à mort. Le plaisir des sens est complètement contaminé par l'angoisse de la mort. Cela conduit Gille à une impuissance grandissante et à des pannes fréquentes de son désir. Pourtant, le héros a besoin de la séduction pour continuer à affirmer son pouvoir contre la mort et à se sentir en vie :

« Il ne me reste que la coquetterie, mais elle se multiplie, toute femme qui m'approche en est la proie aussi bien que moi-même. Je me contente de ses signes brefs pour prouver mon pouvoir sur cette même vie moribonde. »²

Le rapport du héros aux femmes apparaît donc comme tourmenté et angoissé. L'oxymore « vie moribonde » montre bien cette omniprésence de la mort, qui vient même entacher les moments où le héros se sent, normalement, le plus vivant : la conquête et la possession amoureuse. On peut, dès lors, affirmer que l'absence du Mort et du châtement et le fait que, dans le roman, le héros ne meurt pas, n'ôte rien à la dimension tragique. Gille est condamné à vivre avec cette présence permanente de la mort en lui, qui l'empêche de s'épanouir dans le rapport à l'autre et le condamne à la solitude et à la paresse : « Sur la route, il eut horreur de sa solitude : il la sentait comme sa paresse »³

Le châtement du héros est peut-être d'être condamné à un état qui lui fait horreur, mais duquel il ne parvient pas à sortir. Cet exemple tendrait alors à montrer que le mythe de Don Juan est bien indissociable de la présence de la mort. Don Juan ne peut échapper totalement au châtement, sous peine de perdre sa dimension mythique. Ce qui permet de rattacher Gille au mythe de Don Juan est bien cette impossibilité à se défaire complètement de la pensée de la mort.

¹ Pierre Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.68

² Ibid., p.114

³ Ibid., p.194

Enfin, la disparition du Mort, dans certaines réécritures du mythe, ou, du moins, sa perte de pouvoir, bouleverse une dernière caractéristique du libertinage donjuanesque, elle aussi en rapport avec la question de la temporalité et avec la tendance du héros à vivre entièrement dans l'instant : le problème de la dette. En effet, Don Juan est l'homme des fausses promesses et des dettes non soldées. Or, le fait de contracter des dettes ou de recourir aux fausses promesses, pour obtenir ce qu'il désire, dénonce bien une conception de la temporalité qui se tourne entièrement vers l'instant et refuse de prendre en considération l'avenir.

Mathieu Letourneux explique bien ce lien entre traitement de la temporalité et problème des dettes impayées et des fausses promesses :

« Là où les femmes donnent leur corps et souvent leur virginité, Don Juan ne donne que des mots. Ce procédé qui tend à s'engager sur l'avenir pour acquérir un bien présent, c'est précisément celui de la dette. »¹

Ce lien entre le refus de la dette et la philosophie de l'instant, qui est celle du héros, est développé dans la suite de l'analyse :

« C'est donc refuser le monde de la raison, pour jouir de l'instant. C'est peut-être aussi pourquoi Don Juan refuse toujours de se convertir : il a l'impression d'avoir toujours le temps, puisque l'avenir n'existe pas pour lui. (...) Le futur, pour Don Juan, semble être dénué de vieillesse et de mort. Vivre endetté, c'est peut-être vivre dans le divertissement pascalien et se cacher l'idée qu'un jour ou l'autre il faudra mourir. »²

C'est le Mort, la Statue du Commandeur, qui, en incarnant la permanence, face à l'éphémère de l'instant, a, traditionnellement, le rôle de rappeler au héros, au moment de sa mort, que toutes les dettes doivent se payer et que toutes les échéances arrivent, tôt ou tard, à terme.

Pendant, on peut constater que certaines réécritures modernes du mythe, notamment celles qui proposent un traitement parodique de la figure du Commandeur, ou la suppriment complètement, ont également tendance à atténuer le motif de la dette. De fait, il est clair qu'au 20^{ème} siècle, ce dernier se caractérise par un évident affaiblissement. Or, le refus de payer la dette est considéré comme un des points fondamentaux, pour justifier la condamnation du personnage, aussi bien aux yeux de la société que face à la justice divine :

« Car s'il y a moyen de ne payer ses dettes qu'au moment voulu, l'autorité civile ou religieuse est remise en cause et les structures entières de la société vacillent. (...) Et cette démesure contribue sans doute en grande partie à la condamnation de Don Juan. »³

¹ Mathieu Letourneux, article « dette », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.304

² Ibid., p.306

³ Ibid., p.303

Si les dettes sont liées, à l'origine, à la problématique religieuse, les Don Juan modernes multiplient, au contraire, les types de dettes qu'ils peuvent contracter. Par exemple, Monsieur Jean, dans la pièce éponyme de Roger Vailland, s'endette, au sens propre du terme, puisqu'il est confronté aux problèmes financiers, liés à la gestion de ses entreprises. Cette trivialité contribue à mettre à distance le scénario mythique puisqu'on assiste, dans la conversation entre le séducteur et Noblet, à un véritable bilan de la situation financière du personnage :

« Je n'ai pas de train de vie, j'ai des frais généraux. Même mes voitures ne m'appartiennent pas ; elles sont au compte des sociétés que je contrôle. Mes folies à moi s'appellent déficit. Personne ne saurait être jaloux d'un déficit. »¹

Ces détails explicites et très triviaux, au sujet des finances et des dettes, au sens propre du terme, du héros, se retrouvent dans le roman de Denis Tillinac : « On saura vite que je suis ruiné, les chèques que j'ai signés cet été sont tous en bois. Don Juan n'est plus provisionné. »² Cette dernière phrase souligne l'ironie et la distance, avec lesquelles certains auteurs abordent, au 20^{ème} siècle, cette question de la dette. En la transposant dans son sens matériel, le plus concret, ils contribuent à démythifier et laïciser un motif, à l'origine, religieux et empreint de gravité.

Nous avons un autre exemple de ce détournement du motif de la dette dans *La nuit de Valognes*, d'Eric-Emmanuel Schmitt. L'originalité réside alors non tant dans la nature de la dette à payer, puisqu'il s'agit de contraindre le séducteur à épouser une de ses victimes, mais dans la façon dont le héros est amené et contraint, à payer cette dette. En effet, on assiste à un véritable procès du héros, orchestré par un échantillon de ses anciennes victimes. Ce tribunal, qui vient remplacer le Mort et la justice divine, est d'autant moins crédible que chaque femme dévoile, tour à tour, ses ridicules et donne prise à un comique de caractère. La tendance qui se détache de tous ces exemples est donc bien le désir de remplacer le substrat religieux, contenu dans le motif de la dette, par des traitements beaucoup plus prosaïques et, par conséquent, complètement démythifiées.

Les modifications importantes, au 20^{ème} siècle, au niveau du dénouement mythique et, notamment, du châtement du héros, bouleversent la conception donjuanesque de la temporalité et entraînent, par la même occasion, une redéfinition de certains motifs essentiels du mythe, tels que le délai, ou encore, la dette. Tous ces éléments se retrouvent détournés et affaiblis, suite à l'euphémisation du châtement, mais il est important de signaler qu'ils ne disparaissent pas, pour autant, systématiquement. Cela illustre une tendance fondamentale des œuvres

¹ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.25

² Denis Tillinac, *Don Juan*, p.137

contemporaines, qui se plaisent à convoquer des références aux motifs traditionnels du mythe, pour mieux les modifier et jouer avec les attentes qui leur sont liés. Elles peuvent ainsi continuer à bénéficier de l'efficacité dramatique et du côté spectaculaire de tous les ingrédients du dénouement traditionnel, tout en les mettant à distance et en proposant des issues plus originales.

Il importe, en dernier lieu, de préciser que le dénouement le plus repris au 20^{ème} siècle, même pour être détourné ou parodié, est celui de la légende de Don Juan Tenorio, telle que la met en scène, au 17^{ème} siècle, Tirso de Molina, dans sa pièce. En effet, si le 19^{ème} siècle et, plus précisément, les auteurs romantiques, ont été séduits par la légende de Mañara et se sont plu à présenter un héros repentant et sauvé, les auteurs contemporains sont peu nombreux à reprendre cette variante. Certains y font allusion, pour mieux la rejeter ensuite, comme Roger Fairelle, qui reprend le passage dans lequel le héros assiste à ses propres funérailles, mais le modifie radicalement, puisque celles-ci sont organisées par le personnage lui-même. De plus, elles ne précèdent pas la retraite au couvent mais lui font suite et ne font que préparer la décision finale de Don Juan d'en finir avec la vie.

Joseph Delteil est beaucoup plus fidèle à cette légende, puisque son héros meurt bien en odeur de sainteté, au couvent, et que l'on retrouve, dans le roman, la retranscription de l'épithète et la référence à la demande de canonisation. Mais cette conversion spectaculaire arrive dans des circonstances originales puisqu'on a, auparavant, l'épisode du retour du Mort et la figure féminine salvatrice n'est autre que la Vierge Marie. D'ailleurs, si on met en relation cette fin avec les propos tenus, par la statue, au sujet de l'échec de Don Juan, face au temps, nous nous rendons compte que ce dénouement n'ôte rien à la réflexion sur l'absurde et sur le tragique de l'existence humaine, qui semble caractériser la plupart des réécritures modernes du mythe. En effet, Don Juan se sauve mais il se sauve après avoir constaté son impuissance et ses limites. Ce n'est donc pas parce qu'il échappe au châtement et qu'il est racheté que tout questionnement est absent du roman. L'expression « crimes de sainteté »¹ résume parfaitement, à elle seule, cette ambiguïté du personnage, qui persiste, d'ailleurs, jusqu'à la fin de l'œuvre, même après le repentir du héros. L'oxymore traduit ainsi la fragilité de la frontière entre sainteté et péché, entre salut et damnation.

Si on laisse de côté la réflexion religieuse, présente chez Joseph Delteil, et que l'on se focalise sur le choix de montrer l'entrée au couvent et le salut du héros, on peut rapprocher la fin de *Saint Don Juan* de la réflexion d'Albert Camus sur le donjuanisme, dans son essai *Le*

¹ Joseph Delteil, *Saint Don Juan*, p.454

mythe de Sisyphe. Pour Albert Camus, c'est justement cette image d'un Don Juan retiré dans son couvent et qui a échappé à la mort, car la statue l'a épargné, ou délaissé, qui est la plus saisissante et illustre le mieux la condition de l'homme absurde :

« Non, ce n'est pas sous une main de pierre que Don Juan est mort. Je crois volontiers à la bravade légendaire, à ce rire insensé de l'homme sain provoquant un dieu qui n'existe pas. Mais je crois surtout que ce soir où Don Juan attendait chez Anna, le Commandeur ne vint pas et que l'impie dut sentir, passé minuit, la terrible amertume de ceux qui ont eu raison. J'accepte plus volontiers encore le récit de sa vie qui le fait s'ensevelir, pour terminer, dans un couvent. Ce n'est pas que le côté édifiant de l'histoire puisse être tenu pour vraisemblable. Quel refuge aller demander à Dieu ? Mais cela figure plutôt le logique aboutissement d'une vie toute entière pénétrée d'absurde, le farouche dénouement d'une existence tournée vers des joies sans lendemain. La jouissance s'achève ici en ascèse. Il faut comprendre qu'elles peuvent être comme les deux visages d'un même dénuement. Quelle image plus effrayante souhaiter : celle d'un homme que son corps trahit et qui faute d'être mort à temps, consomme la comédie en attendant la fin, face à face avec ce dieu qu'il n'adore pas, le servant comme il a servi la vie, agenouillé devant le vide et les bras tendus vers un ciel sans éloquence qu'il sait aussi sans profondeur. »¹

Cette idée d'un héros qui n'est pas « mort à temps », associée à l'image de la comédie, semble parfaitement s'appliquer à de nombreux Don Juan modernes, qui, libérés du retour du Mort, ont eu le temps de vieillir et ne savent plus trop, au bout du compte, ni comment continuer à vivre, ni comment mourir... Il ne serait donc pas dans l'intérêt du héros mythique d'être sauvé et le 20^{ème} siècle, en atténuant la dimension du châtement, cause peut-être, paradoxalement, sa perte.

En conclusion, les réécritures modernes de Don Juan reprennent, sur des modes très différents, tous les éléments du mythe, ayant trait au Mort et au châtement du héros. Mais ce sont justement toutes ces variations qui permettent de souligner la permanence de ces grands thèmes mythiques. Cependant, la mort, réservée au personnage, n'est plus toujours conforme aux attentes du scénario mythique : Don Juan peut se suicider, comme chez Patrick Poivre d'Arvor, ou mourir du cœur, comme chez Denis Tillinac et chez Jean Anouilh. Gille, dans *L'homme couvert de femmes* ne meurt même plus à la fin du roman. L'affaiblissement du motif de la mort et l'euphémisation de tout ce qui a trait au châtement sont bien des constantes de la modernisation, et même de la déconstruction, du mythe. Gilles Ernst propose une explication de cet affadissement :

« A quoi attribuer cette autre « modernisation » du mythe, sinon à la seule fatalité que l'époque contemporaine accepte, et qu'on pourrait ainsi définir : Don Juan meurt parce que, au bout du compte, il faut bien mourir. Pesée à son vrai poids, cette obscure nécessité donne matière à sérieuse réflexion. Le nouveau théâtre de Don Juan continue ainsi d'assumer sa fonction d'avertissement. Comparé à celui du mythe maintenu, l'appel qui nous adresse est néanmoins affaibli, car Don Juan

¹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, p.106-107

est frustré de sa *belle mort*. Entendons par là que la mort n'est plus la sanction du meurtre et de la séduction mais seulement son arrêt. »¹

Cette expression « frustré de sa *belle mort* » est fondamentale, en ce qu'elle montre bien que l'euphémisation du châtement et la perte de pouvoir du Mort, loin d'être le signe d'une victoire, pour le héros, le privent, plutôt, d'une partie de sa dimension mythique. Cette évolution contribue, en cela, à la déconstruction du mythe, sur laquelle nous allons nous attarder maintenant.

¹ Gilles Ernst, article « mort », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.669

CHAPITRE 9 :

VERS UNE DÉCONSTRUCTION DU MYTHE ?

Comme nous avons eu l'occasion de le constater, au fil des précédents chapitres, le mythe de Don Juan a subi, au cours de son évolution, et, plus particulièrement, au 20^{ème} siècle, de nombreuses modifications. Les trois invariants, tels que les définit Jean Rousset, se trouvent ainsi bouleversés, aussi bien dans leur hiérarchie et dans leur système de relations, que dans le traitement que les différents auteurs leur accordent. Ces changements se traduisent par d'importantes variations, que nous avons, notamment, pu mettre en évidence en étudiant les nouvelles représentations du Mort et de son retour vengeur, ou le traitement original des figures féminines.

Or, Luis Miguel Fernández met en avant le rôle de ces trois invariants, et des rapports qui s'établissent entre eux, pour l'équilibre du mythe. En effet, pour le critique espagnol, leur importance est fondamentale, à tel point que la disparition, ou la modification trop radicale, d'un de ces invariants conduit à un processus de démythification, qui peut se prolonger, d'ailleurs, selon lui, par une remythification, débouchant sur un mythe nouveau :

« De esta manera asistimos a un proceso de *desmistificación* cuando desaparezcan uno o más de estos caracteres específicos que hemos señalado como invariantes, y de *remitificación* al serle restituidos al mito algunos rasgos esenciales de los que había sido desprovisto o al otorgarle nuevos caracteres que, siendo diferentes a los primeros, le confieren una naturaleza mítica al personaje distinta a la original. »¹

Il sera alors intéressant de se pencher sur ce processus de « démythification/ remythification » et de se demander en quoi cette flexibilité du mythe de Don Juan lui permet de se renouveler sans cesse et de conserver sa portée mythique, alors même que l'on pourrait s'attendre à ce que celle-ci se trouve complètement affaiblie, par ces bouleversements successifs.

¹ « Ainsi, nous assistons à un processus de démythification, quand auront disparus un ou plusieurs de ces caractères spécifiques que nous avons désignés comme invariants, et à un processus de remythification, quand on restitue au mythe quelques-uns des traits essentiels, dont il avait été dépourvu ou quand on lui attribue de nouveaux caractères qui, étant différents des premiers, confèrent, au personnage, une nature mythique distincte de celle qu'il avait à l'origine.» Luis Miguel Fernández, *Don Juan en el cine español., Hacia una teoría de la recreación fílmica*, p.53

Mais cette plasticité du mythe, ainsi que son incroyable faculté de renouvellement, peuvent aussi se révéler à double tranchant : si elles offrent une indéniable richesse aux auteurs qui souhaitent se les approprier, elles risquent aussi de transformer le scénario mythique, pour reprendre l'expression d'Axel Preiss, en une « forme vide susceptible de tous les remplissages »¹

Cette expression a l'intérêt de souligner le paradoxe de l'évolution du mythe au 20^{ème} siècle : d'un côté, on assiste à une prolifération de réécritures et d'inventions, qui traduisent un profond désir de renouvellement et d'originalité, tout en continuant à exploiter la structure du mythe, mais de l'autre, cette flexibilité peut affaiblir la structure mythique en question et la transformer en un « fourre-tout ». Le renouvellement excessif pourrait donc déboucher sur la déconstruction du scénario mythique, qui se mettrait alors à fonctionner à vide. Les propos tenus par Axel Preiss soulignent bien cette double dimension et le difficile équilibre à trouver, entre recherche de l'originalité et affaiblissement excessif de la dimension mythique :

« L'exploitation romantique du mythe avait déjà montré la richesse des renouvellements possibles de Don Juan. L'époque contemporaine semble explorer méthodiquement toutes les variantes, tous les excès envisageables : le mythe devient alors, parfois, un prétexte ou une forme vide susceptible de tous les remplissages. En fait, ce qui apparaît d'abord, c'est une certaine distance, face au mythe, ce qui peut se traduire de bien des manières : l'exégèse, par exemple, fleurit, et l'histoire du mythe s'accroît naturellement de ce regard porté sur elle ; psychanalystes et critiques cherchent dans Don Juan (et son valet) une figure de notre imaginaire, un état de la société ou de la culture. Autre distance possible, l'ironie ou la dérision qui se conjugue volontiers avec le drame dans un mélange grinçant qui mêle les masques, les guignols et les prostitués (...). Don Juan ne choisit plus entre la tragédie et la farce, joue sur tous les registres de l'excès. Reste à savoir si cette outrance permanente, qui appartient bien-sûr en propre au personnage, n'est pas la preuve d'une dégénérescence, d'une mort de Don Juan, incapable de trouver sa place dans une culture qui n'est plus la sienne. On ne peut conclure !... »²

Jean Massin, pour sa part, adopte une position plus radicale, en distinguant nettement les variantes romantiques du mythe de ses dérives plus contemporaines. Il oppose, ainsi, les premières qui, selon lui, s'inscrivent dans le prolongement mythique, de façon naturelle et même logique, aux secondes, qui risquent de le mener au délitement et à la disparition :

« Le cas de Baudelaire, si fraternel à notre héros, me semble confirmer ce que j'écrivais tout à l'heure : vers 1850, comme le grand Pan jadis, *le grand Don Juan est mort*. Vers 1850 justement apparaissent dans notre langue les mots *donjuanisme* et *donjuanesque* ; un essaim de dons Juans s'échappe en bombillant des entrailles du plus hautain solitaire. C'est pourquoi j'ai délibérément voulu ne retenir ici aucune œuvre postérieure à l'âge romantique. »³

¹ Axel Preiss, *Le mythe de Don Juan*, p.51

² Ibid., p.51

³ Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.69

Mais l'analyse d'Axel Preiss a également l'intérêt d'attirer notre attention sur les différentes modalités de l'évolution du mythe, à l'époque contemporaine. En effet, deux grandes tendances émergent, principalement, de ces propos. Nous pouvons mentionner, tout d'abord, la prise de distance critique, sur le héros et sur ses agissements, à travers l'ironie et la dérision. Don Juan apparaît comme la victime de ses propres excès¹. Or, cette « outrance permanente » n'est pas du goût de notre époque, selon Axel Preiss, puisqu'elle confronte le héros à une « culture qui n'est plus la sienne ». Ne trouvant plus sa place dans notre société en tant que figure héroïque, Don Juan tend, dans bien des cas, à se réinventer comme un personnage caricatural. Il importera de se demander si cette métamorphose du personnage est la preuve de ses facultés d'adaptation et lui permet de trouver sa place dans une société très éloignée de celle qui lui a donné naissance, ou si, au contraire, elle le conduit vers une forme de dégénérescence, qui pourrait, à terme, lui être fatale. Quelle que soit la réponse envisagée, Don Juan apparaît, indubitablement, au 20^{ème} siècle, comme un héros problématique, voire même, dans certains cas, comme un antihéros.

Mais une autre évolution, tout aussi fondamentale, se dessine à travers les propos du critique : l'émergence d'une portée réflexive, au sein du mythe. En effet, en mentionnant « l'exégèse », les « critiques » et les « psychologues », Axel Preiss met l'accent sur une tendance tout à fait caractéristique du 20^{ème} siècle : l'essor de la critique littéraire et la multiplication de ces orientations critiques (psychanalyse, structuralisme, psychologie...). Or, cette dimension critique est d'autant plus importante qu'elle va s'inviter également au sein même des œuvres, leur conférant une véritable portée métalittéraire. Les auteurs qui reprennent la figure de Don Juan se plaisent alors à mêler, aux aventures du héros et aux éléments traditionnels du scénario mythique, une réflexion sur ces derniers, et sur l'écriture en général.

Cette secondarité est, elle aussi, à double tranchant : en introduisant une nouvelle distance critique, elle peut conduire à l'affaiblissement de la dimension mythique, mais, par la même occasion, elle constitue également une garantie de la vitalité du mythe. En effet, en se nourrissant de tous les travaux interprétatifs dont il a fait l'objet, et en y répondant, bien souvent, au sein même des œuvres de fiction, Don Juan illustre parfaitement le caractère palingénésique du mythe.

¹ Rappelons que l'excès est présenté, par Camille Dumoulié, comme une caractéristique donjuanesque majeure : « Mais un autre élément mis en jeu par l'économie du sacré a fait se perpétuer le mythe jusqu'à l'époque moderne : l'excès, dont on peut dire qu'il inscrit Don Juan dans la lignée des héros de la tragédie grecque, coupable d'*hybris*, et qu'il constitue aussi, dans un monde désacralisé, une expérience subjective du dépassement des limites dont les dieux étaient les gardiens. » (Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p.13)

Il importera donc de réfléchir, dans un second temps, au lien entre déconstruction du mythe et dimension réflexive, en prenant en compte, notamment, la façon dont les réécritures littéraires du mythe se nourrissent de la critique donjuanesque, qu'elles n'hésitent pas à mettre en abyme.

1. Un héros problématique.

A) Don Juan au 20^{ème} siècle : un anti héros ?

La définition de l'héroïsme donjuanesque repose sur plusieurs critères, que le 20^{ème} siècle se plaît à remettre en question ou auxquels, plus simplement, il ne reconnaît plus du tout le même prestige. Parmi ces derniers, celui qui est, plus particulièrement, mis en avant par les critiques est l'opposition de Don Juan aux normes de la société monogamique. En effet, ce qui fonde le caractère héroïque du personnage est le danger qu'il représente pour la monogamie, à une époque où celle-ci est justement en train de s'installer et de se consolider. Ce premier trait héroïque remonterait donc aux circonstances de la naissance littéraire du héros. Rappelons que ce dernier apparaît, chez Tirso de Molina, à une époque où la société a besoin d'asseoir les bases de la fidélité conjugale et où les règles à ce niveau, notamment en ce qui concerne la question de l'honneur, sont très strictes. En se dressant contre ces interdits et en les mettant en danger, c'est toute cette société qu'il remet en cause et c'est de là qu'il peut tirer sa grandeur et son aura mythique.

Luis Miguel Fernández insiste sur ces conditions particulières de la naissance historique du mythe, en lien avec un contexte précis : la normalisation et l'institutionnalisation de la monogamie. Il montre que Don Juan doit mourir pour permettre à une morale stricte de s'établir :

« El texto de Tirso remite en última instancia a los orígenes de la monogamia, a la necesidad de una ley que permita a los hombres vivir dentro de la organización social vigente durante el período contrarreformista, exterminando de paso el tumultuoso existir del Eros. »¹

On voit bien que cette motivation historique de la naissance du mythe s'affaiblit considérablement, à notre époque, jusqu'à disparaître, d'ailleurs, face à la libération sexuelle

¹ « Le texte de Tirso renvoie, en dernière instance, aux origines de la monogamie, à la nécessité d'une loi qui permette aux hommes de vivre au sein de l'organisation sociale en vigueur pendant la période de la contre-réforme, exterminant, au passage l'existence tumultueuse de l'Eros ». Luis Miguel Fernández, *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, p.50

et aux bouleversements importants, dans les rapports hommes/ femmes, qui caractérisent le 20^{ème} siècle.

Mais c'est surtout Gregorio Marañon qui met en relation cette spécificité du contexte historique avec la question de l'héroïsme de Don Juan :

« Le milieu a donc une importance décisive dans la genèse de Don Juan. Le séducteur apparaît sous des traits héroïques à une époque où il ne saurait être un Don Juan sans se soulever contre une religion et une morale sociale extrêmement sévères, et rigoureusement opposées à toute rébellion sexuelle. L'opposition est et sera toujours le meilleur stimulant pour les grandes vocations et spécialement pour les vocations amoureuses. »¹

Cette idée d'opposition est fondamentale, dans la définition du héros : Don Juan ne peut rester lui-même si la société ne le condamne plus et si la morale contre laquelle il se dresse n'existe plus. C'est dans ce sens que poursuit Gregorio Marañon :

« Aussi, quand le milieu se relâche et quand les interdictions morales s'atténuent, le Séducteur héroïque disparaît. En échange, d'innombrables séducteurs médiocres surgissent. Ils créent un climat donjuanesque diffus, sans allure et sans grandeur. »²

Don Juan ne semble pas pouvoir conserver, par conséquent, les mêmes caractéristiques héroïques, au 20^{ème} siècle. La vie moderne est moins propice à sa révolte et lui enlève un des motifs importants de sa grandeur. Selon Gregorio Marañon, le héros mythique est même en décalage avec les conditions de la vie moderne. Ce n'est plus seulement son « panache héroïque » qui est menacé, mais même ses possibilités de survie, au sein de notre société. C'est, du moins, l'idée principale qui se détache de son analyse :

« A ce manque d'ambiance psychologique et de panache héroïque, s'unissent, comme je l'ai déjà dit, les conditions matérielles de la vie moderne, véritable négation de la vie donjuanesque. Car le Don Juan style classique, le Don Juan héroïque doit pouvoir disposer des vingt-quatre heures du jour et de la nuit, et les hommes qui ont l'entière et indispensable faculté de consacrer tout leur temps au plaisir de l'amour sont de plus en plus rares. »³

Ce questionnement autour de l'héroïsme de Don Juan peut se retrouver dans certaines réécritures littéraires contemporaines du mythe. En effet, on retrouve bien, chez certains auteurs, l'idée que le relâchement de la morale amoureuse et sexuelle nuit au prestige de Don Juan, lui ôte la possibilité de s'affirmer en tant que héros. Cette tendance peut même conduire le personnage à adopter un comportement inverse de celui qu'on attend de lui : face à l'immoralité généralisée et la libéralisation excessive des mœurs, Don Juan peut, parfois, se

¹ Gregorio Marañon, *Don Juan et le donjuanisme*, p.122

² Ibid., p.123

³ Ibid., p.124-125

trouver dégoûté par l'amour et être tenté de renoncer au plaisir, pour prendre le contrepied, justement, de la débauche généralisée qui l'entoure.

C'est ce qu'illustre, par exemple, le comportement du héros de Pierre-Jean Rémy, dans le roman *Don Juan*. A son arrivée à Paris, Don Juan prend l'habit du Chevalier de Saint Alban et s'efforce, au commencement, de se conformer aux apparences, correspondant à l'habit qu'il a revêtu. On peut ainsi noter qu'il fait un effort pour bien entrer dans la peau du personnage. La conversation qu'il a, dès son arrivée dans la ville, avec son valet, déguisé en diacre Marcel, illustre bien cette idée :

« - Nous resterons longtemps dans cette ville, n'est-ce-pas, mon maître ? Il nous faut bien apprendre à résister à la tentation..., lança Pedrille, à la vue du mollet joli de deux ou trois brodeuses qui levaient leurs jupons pour traverser un ruisseau de boue à l'entrée de leur boutique.
- Diacre Marcel, je sais que vous souhaitez brûler un cierge à chaque autel de Paris : soyez assuré que je vous en laisserai le temps, répondit sentencieusement Don Juan qui voulait, même en privé, se mettre dans la peau de Saint-Alban. »¹

L'incise « même en privé » souligne bien cette idée d'une volonté de se conformer à un rôle à tout prix et de s'y glisser, au point de le conserver, même à l'abri du regard des spectateurs.

Mais peu à peu, face au spectacle du libertinage généralisé, qui caractérise la société parisienne qu'il fréquente, le comportement qui n'était qu'un rôle de composition devient l'expression d'une répulsion profonde pour cette course effrénée au plaisir. Le héros se trouve rapidement blasé de ce que son guide, Edme, lui révèle des dessous de la vie parisienne : « Après cette ultime visite, le chevalier de Saint-Alban estima qu'il en avait assez vu. D'ailleurs, les dix jours d'attention que lui avait demandés Edme étaient écoulés. »² Or, cette semaine d'observation fonctionne comme l'élément déclencheur d'une véritable remise en question chez Don Juan. Il communique, d'ailleurs, à Pedrille ses doutes, quant à la place qui peut, dans un tel monde, être désormais la sienne :

« Vois-tu, Pedrille, nous vivons en un temps et en un lieu où la dépravation a été érigée en système moral, comme l'était jadis l'honneur ou la religion : après les quelques jours que j'ai passés ici sous un nom d'emprunt, je commence à me demander quelle place est désormais la mienne. Eh quoi ? Ce qui, partout ailleurs en Europe ou même dans les provinces, est objet de scandale, de blasphème ou de sacrilège, ce qui est crime ou déshonneur, n'est ici que le cours normal d'une existence, qu'on soit seigneur ou moine, savant ou grande dame ! Tu reconnaîtras, Pedrille, qu'il y a lieu, pour un homme comme moi, de se désoler. »³

En s'interrogeant sur sa place, Don Juan montre bien que la banalisation de la débauche ne peut que lui causer du tort. On a, en effet, une opposition entre l'expression « homme comme

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.198-199

² Ibid., p.204

³ Ibid., p.205

moi », qui insiste sur la singularité du héros, et les couples « seigneur ou moine » et « savant ou grande dame » qui permettent de désigner l'ensemble de la société parisienne. Quant au terme « cours normal de l'existence », il montre bien que le libertinage, qui constituait une caractéristique particulière du héros, est, désormais, dépourvu de toute originalité. Don Juan est donc lucide sur ce qui fonde sa dimension héroïque et il se rend compte qu'il a rencontré, dans le Paris du XVIII^{ème} siècle, les limites à sa grandeur. Mais en évoquant ce « système moral », qui a remplacé l'honneur et la religion par la dépravation, le héros fait aussi allusion à l'évolution de la société et aux différences qui séparent l'Espagne du Siècle d'Or du Paris des Lumières. Derrière ces propos, on peut aussi lire une réflexion de l'auteur, qui s'interroge sur les possibilités de survie de l'héroïsme donjuanesque. En effet, si Don Juan a déjà du mal à trouver sa place, à la veille de la Révolution Française, quel espoir a-t-il de s'adapter à la société contemporaine ?

Pedrille, loin de saisir la profondeur de cette réflexion et les enjeux qu'elle véhicule, l'interprète davantage comme un sursaut d'orgueil : dans sa volonté de se distinguer de ses semblables, le héros ne supporterait pas de voir les autres reproduire ses agissements et se complaire dans la débauche car cela lui ôterait sa conviction d'être unique et le placerait en situation de concurrence. Il expose son raisonnement, tout en l'accompagnant de reproches pour ce qu'il considère comme de l'incohérence, dans la conduite de son maître :

« Mon maître, je ne vous comprends plus ! Depuis que vous êtes en âge de penser vous commettez les plus abominables forfaits ; vous violez, vous arrachez, vous quittez et vous assassinez, et voilà que le spectacle d'une bonne et brave débauche joliment organisée pour la plus grande satisfaction de tous, vous attriste ? Serait-ce que votre orgueil est si haut placé qu'il ne supporte pas de rencontrer chez d'autres que vous-mêmes les vices que, il n'y a pas si longtemps, vous faisiez si grand cas de pratiquer ? »¹

L'opposition entre les tournures au pluriel, telles que « pour la plus grande satisfaction de tous » ou « d'autres que vous-mêmes », et l'évocation du héros, dans toute sa singularité, montre bien que l'héroïsme de Don Juan supporte difficilement la concurrence.

Mais cette analyse du valet est rectifiée et précisée par Don Juan car l'orgueil ne suffit pas à expliquer, comme nous l'avons vu, son attitude de rejet face aux mœurs dépravés des parisiens. Le véritable problème est que, face à cette débauche généralisée, le héros n'éprouve plus aucun plaisir à agir comme il avait, jusque là, coutume de le faire. Il doit donc trouver d'autres voies pour se démarquer et se définir en tant que héros :

« Mais je te répondrai qu'en un festin où tout un chacun déguste tout à son saoul les mets les plus fins, l'indigestion menace vite les plus fins gourmets ; ou je te dirai encore qu'il n'est pas de vrai

¹ Ibid., p.205

plaisir à pratiquer la vertu dans une assemblée de gens trop honnêtes. Ce que j'ai vu depuis que notre ami Edme nous a fait parcourir la ville m'a causé une manière d'indigestion. La concurrence dans le vice ne me pousse qu'à la vertu : j'ai voulu jouer au chevalier prude et chaste, et soudain il me paraît mille fois plus plaisant de poursuivre ce jeu en cette ville abjecte que de me rouler avec eux tous, moines et grands seigneurs, dans la fange. Bien plus : je crois qu'en me singularisant de la sorte, je demeurerai plus fidèle à mon destin qu'en imitant tous ceux pour qui la turpitude n'est ici, comme le boire et le manger- ou chez d'autres la religion-, qu'une manière de ne pas mourir tout à fait. »¹

La métaphore de la nourriture et de l'indigestion suggère bien cette idée que Don Juan ne peut goûter le libertinage que tant qu'il reste un acte exceptionnel. Au contraire, sa généralisation provoque, chez lui, une sensation de rejet et lui ôte tout plaisir. L'héroïsme réside plutôt ici dans la volonté de se singulariser, de se distinguer, et on retrouve, dans tout le passage, le même réseau d'antithèses, précédemment souligné, entre Don Juan, d'un côté, et les autres hommes, de l'autre. Le héros fait même de ce désir de se singulariser la caractéristique principale de son destin.

Ainsi, dans un milieu où il pourrait laisser libre cours à son désir et qui, même, multiplie les sollicitations pour l'y inciter, Don Juan n'a plus qu'une envie : renoncer au plaisir et se tenir à la ligne de conduite austère qu'il s'est fixée. Rapidement, il semble même avoir intériorisé les principes de vertu qu'il s'est imposés, au point qu'on pourrait croire à sa métamorphose sincère :

« Et cette vertu, soudain, l'effrayait. Mais comme la comtesse se penchait en avant pour ouvrir une porte et que le crêpe de deuil qu'elle portait sur sa gorge découvrait largement deux globes admirables, il eut un instant d'espoir : il se dit qu'en cet instant, peut-être, il ressentait du désir- mais il ne put qu'admirer cette gorge et ces épaules, sans la moindre envie d'y porter la main. »²

On peut donc penser que lorsqu'il n'y a plus d'héroïsme, dans les conquêtes amoureuses, elles ne l'intéressent plus et il trouve alors sa valeur héroïque dans l'excès inverse : la vertu et le renoncement au plaisir. Don Juan ne pourrait, par conséquent, se définir comme héros que dans l'opposition à la société qui l'entoure. Cette hypothèse se vérifie par la suite : Don Juan commence à se lasser du rôle de Saint Alban, néanmoins, son désir de prendre à contrepied la société dans laquelle il se trouve et de trahir les attentes des autres à son sujet est si fort qu'il parvient à se tenir à cette ligne de conduite. Ainsi, il semble qu'il met le même acharnement dans la vertu qu'il en mettait dans le péché et l'offense, à condition de bien demeurer en contradiction avec les mœurs de la société qui l'entoure :

¹ Ibid., p.205-206

² Ibid., p.207-208

« Dans la voiture qui le ramenait chez lui, Don Juan était au comble de l'irritation. Le masque qu'il s'était imposé de porter commençait à lui peser, mais, outre qu'il continuait à ignorer le désir, le désir de ne ressembler à aucun autre continuait à l'obliger à jouer les Saint-Alban. »¹

Dans le roman de Pierre-Jean Rémy, l'épisode parisien met bien en évidence la corrélation entre l'héroïsme de Don Juan, en tant que personnage libertin, et les normes morales de la société, dans laquelle il s'inscrit. Sa valeur héroïque semble effectivement se définir par l'opposition avec le milieu qui l'entoure. Pour cette raison, l'évolution des mœurs ne peut manquer d'entraîner une nécessaire redéfinition du héros : il ne peut se distinguer de la même manière dans le Paris du 18^{ème} siècle, lieu caractérisé par une immoralité généralisée et une banalisation de la débauche, et dans l'Espagne du 17^{ème} siècle, alors que les normes de la monogamie sont en pleine installation et que l'honneur et la religion sont érigées en valeurs centrales. Ce constat est d'autant plus marquant dans les romans qui mettent en scène leur Don Juan à l'époque contemporaine, puisque le relâchement de la morale, notamment la morale amoureuse et conjugale, y est encore plus patent.

Le roman de Pierre Drieu la Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, illustre bien cette transformation de l'arrière-plan moral et religieux du mythe. Le héros évolue dans un milieu où l'immoralité est généralisée et où ce sont les femmes qui, la plupart du temps, font les avances et affichent leur recherche du plaisir. Partant de là, Gille apparaît davantage comme la proie que comme le chasseur et il perd, par la même occasion, une grande partie de sa dimension héroïque.

Le fléchissement de la morale monogame y est évident, dès le début de l'œuvre, puisque, par exemple, le héros s'entretient avec Françoise, au sujet de son mari. Celle-ci n'a aucun mal à avouer qu'elle a aimé son époux mais que, avec le temps, les sentiments d'amour conjugal s'estompent et que l'adultère apparaît alors comme une tentation tout à fait banale :

« - Quand mon mari sera revenu de Paris...
- Vous aimez votre mari ?
- Bien sûr... Je l'ai aimé comme une bête pendant dix ans.
- Maintenant, c'est la onzième année.
- Dame oui... Quelquefois j'ai envie de m'en aller tout à fait de l'autre côté de la terre avec un type tombé du ciel. »²

La facilité avec laquelle Gille décrypte les propos de Françoise, pour en déduire qu'elle s'est lassée de son mari, suggère que les femmes sont prévisibles. La société apparaît donc comme profondément cynique. La suite est présentée comme tout aussi prévisible : « Gille

¹ Ibid., p.214

² Pierre Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.27

l'embrassa dans le cou, ce qui la renversa dans ses bras. Ils mêlèrent aussitôt leurs bouches et leurs membres, tapis sous un buisson. Leurs gestes étaient sûrs. »¹ La dernière phrase de l'extrait montre bien que les deux personnages accomplissent mécaniquement leurs actes. Cette description de la possession amoureuse est tout à fait à l'opposé de la façon dont le Don Juan héroïque conçoit, à l'origine, la conquête des femmes. En effet, il n'a plus aucun obstacle à surmonter et, par conséquent, plus aucune gloire à triompher de la résistance féminine.

Même l'inconstance du héros semble davantage amuser les femmes, ou, du moins, attirer leur complaisance et leur indulgence, que les choquer et les irriter réellement. Ainsi, lorsqu'il retrouve Molly dans la soirée, après l'avoir délaissée pour Françoise, celle-ci est la première à lui rappeler qu'ils ne se doivent rien l'un à l'autre, qu'ils ne se sont faits aucune promesse :

« La flatterie l'emporta et sans rallumer, il défit le verrou. Sentant bon, enveloppée d'un nouveau peignoir, Molly se glissa sans vergogne dans son lit. Gille retira son pyjama qu'il avait enfilé avec tant de fatigue.

- Tu m'as bien laissé tomber...

- ...

- Oh ! N'aies pas peur, je ne te reproche rien. Nous ne nous sommes pas fait de serments. Mais tu aurais pu avoir envie de faire ça sur l'herbe avec moi.

Il restait inerte, mais Molly mit son point d'honneur à lui faire oublier les ébats de la journée qu'elle devinait facilement. Il regarda, distrait et amusé, son gros derrière au clair de lune tandis qu'elle appelait chez lui un plaisir qu'il voulut bien lui faire partager, au moment opportun, mais qui le soulevait vers Madame de B... »²

L'expression « sans vergogne » montre bien que la femme ne fait aucune manière et que c'est même elle qui prend les devants. Le héros est, quant à lui, complètement passif, comme le suggèrent les adjectifs « distrait et amusé », qui sous-entendent qu'il laisse son esprit vagabonder, pendant que Molly prend les initiatives. Gille est donc bien davantage un anti héros : il se laisse porter par les événements et les circonstances.

Cette passivité est mise en évidence, lors d'une conversation entre Luc et Finette : « Il ne lui parle pas. Il lui plaisait beaucoup. Elle était aux anges, le premier jour. Il se laisse faire. »³ Sur les quatre phrases, « il », c'est-à-dire Gille, est sujet trois fois. Pourtant, il est significatif de remarquer que, sur ces trois propositions, aucune ne présente une véritable action : la première est la négation d'une action, la seconde met le héros en position d'objet passif et la dernière également. Mais si Gille « se laisse faire », ce n'est, en aucun cas, par naïveté mais plutôt parce qu'il est désenchanté : il ne se fait aucune illusion sur l'immoralité généralisée de

¹ Ibid., p.28

² Ibid., p.33

³ Ibid., p.38

la société qui l'entoure. La spécificité du roman de Pierre Drieu la Rochelle est donc que, ni le héros ni ses victimes, ne croient plus en l'amour. Don Juan n'a plus à tromper personne et il est le premier à s'affliger, par moments, de cet étiolement des valeurs :

« Gille est toujours épouvanté de voir chez les autres le désordre de désir qui menace son âme. (...) Dans ce temps les bornes de la propriété individuelle sont renversées. Personne ne croyant plus à l'autonomie des âmes, tout tombe dans la plus basse communauté. Le même danger nous serre tous de près : le plaisir n'est plus un moyen, il est une fin ; dès lors, il est difficile de se tenir à un degré de retenue dans une chute qui entraîne tout le monde au cloaque le plus vulgaire. Se sentir acculé à ses propres abîmes, voilà ce qui glaçait Gille, ce soir-là, auprès d'une Finette qui ne lui était pas très chère. »¹

La périphrase « propriété individuelle » montre bien l'échec de la monogamie et de la fidélité, au sein du couple. L'adjectif « individuelle » s'oppose, par ailleurs, à tous les termes qui évoquent la multiplicité et la banalisation : « la plus basse communauté », « tout le monde », « cloaque le plus vulgaire ». Toutes ces expressions ne font que confirmer la généralisation de la débauche, à la société toute entière. Ainsi, Gille s'effraie de trouver, autour de lui, des traits de caractère et des attitudes qui lui étaient, jusqu'alors, spécifiques. Il ne peut plus se distinguer mais doit se contenter d'observer, autour de lui, ses propres penchants et leurs conséquences.

A mesure que l'on assiste à la libération des mœurs, on peut dire que l'originalité de Don Juan s'estompe et qu'il est de plus en plus difficile, pour lui, de se distinguer et de s'affirmer en tant que héros. N'ayant plus rien à transgresser, il est, en effet, diminué et ne représente plus qu'un séducteur, un débauché parmi d'autres. Cette tendance atteint son sommet dans le roman *Larva* de Julian Rios. Comme le rappelle Daniel-Henri Pageaux, le cadre de l'intrigue est une fête organisée par un patron du porno, une vaste partie de débauche :

« La scène se passe à Londres, la nuit de la Saint-Jean. Mr Napo Leone, le Napoléon du Porno, à l'occasion de la sortie d'une revue « aux rubriques lubriques », organise dans sa villa des merveilles, face à Bishop Park, une gigantesque partouze, animée par le groupe Shamrock (le trèfle blanc, emblème de l'Irlande). »²

Dans une telle atmosphère, Don Juan, qui n'est plus, d'ailleurs, que le costume revêtu par un certain Milalias, c'est-à-dire un masque, ne se fait pas remarquer par son goût pour la dépravation et par son libertinage. En effet, tous les autres personnages déguisés, autour de lui, s'adonnent, eux aussi, à la débauche, comme le montre, par exemple, la scène qui décrit l'orgie, de façon érotique :

¹ Ibid., p.56-57

² Daniel-Henri Pageaux, « Don Juan traverse la Manche : introduction à une lecture de *Larva* », in *Rencontres, échanges, passages. Essais de littérature générale et comparée.*, p.206

« Mille pattes !!! ((Ou presque))

Et l'enfilade des nus à quatre pattes se referma en un cercle, le cul à l'air, autour de l'équilibriste tête en bas, raide comme un pieu et les jambes en V. Encore plus difficile : les mains cachant ses parties. (...)

Corps dans les branches. Grappes de corps, noirs, se balançant aux branches du grand figuier embrasé. »¹

Lui, au contraire, s'acharne à chercher Babelle, déguisée en Belle au Bois Dormant et qui a l'autre moitié de son trèfle. En effet, chaque invité a reçu, à l'entrée, une moitié de trèfle et doit chercher l'autre moitié. Don Juan prend donc le contrepied de l'ambiance générale : au lieu de se mêler à l'orgie, il poursuit une seule femme, symboliquement présentée comme sa « moitié ».

La répétition, dans toutes les premières pages, de l'expression « Allons cueillir le trèfle », qui fonctionne comme un véritable leitmotiv, montre cette insistance et cet acharnement du héros à poursuivre sa belle :

« Le trèfle... Et vas-y ! Rabâche à en ralebolebâcher. Elle va donc nous râbachagriner les oreilles, quelle nuit, cette primadonna sonnée. (...) Une autre astuce ? Le trèfle... Mieux vaut faire le sourd, si ! si ! plutôt que de finir en devenant son magnétofaune... Non ! Allons, - en se pressant. Je vais la perdre (et il se frayait un chemin en jouant des coudes) dans la tumultitude. Je serai son ombre jusqu'à ce qu'elle puisse me démasquer. Pas si vite... (...) Cette folle caboche, hard nut !, poursuit sans entendre la voix de son maître masqué. »²

Don Juan se distingue, une fois de plus, des autres personnages, mais il le fait à l'opposé de ce qu'on pourrait attendre de lui.

De plus, la multiplication des scènes de débauche, dans le roman, enlève toute originalité aux récits des conquêtes amoureuses du héros, que l'on retrouve dispersés au fil de la narration. Son héroïsme ne peut plus s'exprimer puisqu'il n'est plus le seul à s'illustrer par son libertinage et que les femmes, elles-mêmes, ne sont pas en reste dans cette course débridée au plaisir.

Ces trois exemples ont donc pu confirmer le lien entre l'héroïsme donjuanesque et la présence, au sein de la société qui l'entoure, de normes régissant la morale sexuelle et les rapports hommes/ femmes en général. Lorsque les mœurs se relâchent et qu'il y a moins de lois à transgresser, Don Juan perd de son prestige et, plus les autres personnages autour de lui partagent son goût pour le libertinage, moins il peut paraître héroïque. Cette évolution étant particulièrement marquée au 20^{ème} siècle, il semblerait donc que Don Juan courre le risque de devenir un anti héros.

¹ Julian Rios, *Larva*, p.21

² Ibid., p.17

Le conflit entre Don Juan et les grands principes de la monogamie peut également aller jusqu'à disparaître complètement et l'on peut voir apparaître, dans certaines œuvres contemporaines, des Don Juan monogames, et même mariés. Ce motif ne manque pas de soulever un certain nombre de questions, et d'entraîner une véritable inversion du schéma mythique, pouvant déboucher sur sa déconstruction. Gregorio Marañon revient sur cette possibilité de voir Don Juan, désormais, converti en mari et sur les implications de cette nouvelle transformation. Il fait, en effet, figurer le mariage parmi ce qu'il nomme « les trois fins du séducteur ». Il précise, ensuite, la nature de ces trois fins :

« Pratiquement, Don Juan quand il se résigne peut suivre un des trois chemins suivants : ou il se marie ; ou il continue à être ce qu'il était, mais sur un mode mineur en suppléant par une astucieuse technique à sa décadence physique ; ou il se jette dans l'ascétisme et dans la religion. *Mari, vieux beau ou moine*, dit le proverbe. »¹

De fait, on assiste, au 20^{ème} siècle, à une multiplication des exemples où le héros est, effectivement, marié, installé dans une vie conjugale, ce qui est fort différent des mariages contractés par stratégie et rompus dès leur consommation, comme celui avec Elvire, chez Molière. Au contraire, certaines œuvres contemporaines se plaisent à installer Don Juan dans une routine amoureuse, une existence bourgeoise. C'est le cas de la pièce *Monsieur Jean*, de Roger Vailland. Le héros y est marié avec Leporella et, si cela ne met, en aucun cas, un frein à ses autres conquêtes amoureuses, sa vie conjugale semble harmonieuse et bien réglée. En effet, son épouse se distingue par sa complaisance, à l'égard de la légèreté de mœurs de son mari et s'est même fixé le rôle de l'aider, dans sa recherche du plaisir. La discussion entre Marthe, la secrétaire de direction, et Monsieur Jean souligne bien que l'épouse s'immisce dans les aventures extra conjugales du héros, en se chargeant de recruter, à son service, les jeunes femmes susceptibles de lui plaire :

« MARTHE : Selon vos ordres, j'ai changé la standardiste.

MONSIEUR JEAN : Vu. Elle semble avoir une jolie gorge. La précédente avait les mains adroites, comme il convient à son métier.

MARTHE : C'est Madame Leporella qui l'a choisie. »²

Cette fonction, aux côtés de son mari, aussi étonnante soit elle, paraît même être voulue par Leporella, puisque Jean déclare à Hélène : « Leporella s'est réservée la plus belle part : elle s'occupe de mes plaisirs »³. On a donc une réelle complaisance de la femme, pour les infidélités de son mari, et le couple Jean/ Leporella s'apparente à un couple libre. La débauche

¹ Gregorio Marañon, *Don Juan et le donjuanisme*, p.130

² Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.22

³ Ibid., p.56

du héros est assumée au grand jour et il n'a plus besoin de faire aucun effort pour cacher ses agissements, se dissimuler. Au contraire, en lui présentant, elle-même, ses conquêtes potentielles, Leporella le dispense de toutes ses stratégies de conquêtes amoureuses. On a bien ici un Don Juan embourgeoisé et anti héroïque.

La complaisance de l'épouse est telle que même les maîtresses délaissées par le héros recherchent son soutien et son aide, pour récupérer son cœur :

« Mon appartement n'est pas le bureau de mon mari. Quoi donc, trois introductions et ce coup de téléphone de vous-même, tout à l'heure, insistant sur l'urgence de notre rencontre, et vous n'êtes pas la maîtresse de mon mari ? Il ne vient pas de rompre avec vous ? Vous ne l'aimez pas ? Vous n'avez pas entendu célébrer ma bonté ? ma générosité ? ma grandeur d'âme ? Vous ne venez pas réclamer mon assistance ? »¹

Mais, on peut s'interroger sur la sincérité de cette attitude, si tolérante en apparence : est-ce réellement de la bonté ou faut-il y voir, avec Hélène, une stratégie pour manipuler le héros et garder la mainmise sur ses fréquentations. En effet, la jeune femme reproche à l'épouse d'agir par calcul :

« Tout le monde sait que vous n'étiez pas seulement une épouse complaisante. Vous vous étiez même faite la pourvoyeuse des plaisirs de votre mari. Pendant des années, vous avez recruté pour lui des ouvrières, des dactylos, des petites bourgeoises et même des professionnelles de l'amour. Evidemment, ce n'étaient pas des rivales. Vous ajoutiez, au contraire, m'a-t-on expliqué, un nouveau lien, celui de la complicité, à tous ceux que vous avez noués autour de Monsieur Jean. Mais survint Elvire. Vous prîtes peur. »²

Leporella utiliserait donc son statut d'épouse complaisante, pour évincer les rivales trop dangereuses, garder une certaine forme de contrôle et, surtout, renforcer les liens de tendresse et de complicité avec son mari.

Il est d'ailleurs important de relever que la tendresse n'est pas absente du couple et que le héros semble attaché à son épouse :

« VOIX DE JEAN, *dans l'interphone* : Leporella, mon cœur...

LEPORELLA, *dans l'interphone* : Jean, mon amour... »³

Cet échange de répliques, même s'il reprend des formules stéréotypées, n'en éloigne pas moins le héros de son image traditionnelle : celui qui se lasse de ses conquêtes, dès qu'il les a obtenues, est, ici, dans une routine de couple paisible et stable qui, si elle ne met pas frein à son libertinage, n'exclut pas, pour autant, un attachement véritable à son épouse.

¹ Ibid., p.12

² Ibid., p.15

³ Ibid., p.39

Don Juan ne peut, sans se trahir, s'enfermer dans un tel attachement durable et, qui plus est, pour celle qui est son épouse. C'est pour cette raison qu'il va s'acharner à briser cette image de tendresse, à la suite d'une querelle avec Leporella :

« LEPORELLA : Je n'exige rien. Pardonne-moi ce mot. Toute cette fantasmagorie m'a troublé l'esprit. Je t'aime tout simplement.

JEAN : Je suis plus généreux. Je ne t'aime pas.

Il y avait maladresse, omission, erreur de transmission... Leporella, mon cœur, il faut dissiper le malentendu : je ne t'ai jamais aimée.

Comme nous voici libres, l'un et l'autre. Il n'y eut jamais sur terre d'êtres aussi libres que Monsieur et Madame Jean.

LEPORELLA : Je suis ta femme, tu n'y peux rien, ton épouse, la chair de ta chair...

JEAN : Tu n'es qu'un moyen de mes plaisirs. (...)

(Au portrait). Elle m'aime, Commandeur. Il va falloir détruire cela aussi.

Léoporella, mon cœur, verse-nous un verre de scotch. Nous allons discuter des termes de notre séparation.

(A Commandeur) Toi hier, elle aujourd'hui ! Merveilleuse semaine qui m'aura délivré de l'amitié et de l'amour.

Je vais enfin pouvoir penser un peu à moi-même. »¹

Derrière l'apparente dureté des propos de Monsieur Jean, à l'égard de son épouse, perce surtout la volonté de rompre un attachement, qui est soudain vu comme une entrave à la liberté du héros. Ce dernier réalise que la tendresse qu'il porte à sa femme est contraire à l'image qu'il veut renvoyer de lui-même et il s'acharne donc à la briser. Mais l'insistance avec laquelle il blesse Leporella et la rejette, ainsi que les répliques adressées au portrait du Commandeur, suggèrent qu'il s'agit d'une posture qui n'est pas tout à fait naturelle, d'un effort de sa volonté, pour renouer avec le personnage qu'il veut être.

Cette hypothèse est confirmée juste après puisque, au moment de mourir, le héros avoue à sa femme qu'il a, et a toujours eu, de l'affection pour elle : « Leporella, mon cœur, j'ai quand même beaucoup d'affection pour toi... »² On peut ainsi voir, dans la scène précédente, une preuve que Don Juan ne peut s'accommoder de sa condition de mari et qu'il se doit, pour rester lui-même, de rompre l'équilibre et l'harmonie de son couple.

Ornifle, dans la pièce de Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, est, lui aussi, marié à une dénommée Ariane, « La comtesse ». Il présente, d'ailleurs, ce mariage comme quelque chose d'indispensable à son équilibre et ne peut s'imaginer autrement que marié à sa femme, ce qui va complètement à l'encontre des attentes du mythe :

« LA COMTESSE : Pensez-vous que vous seriez plus heureux, Georges, si nous nous séparions ?

ORNIFLE : Décidément, ce soir vous avez les questions les plus saugrenues ! Je serais tout simplement désemparé comme un vieux croûton derrière une malle. Que deviendrais-je sous le

¹ Ibid., p.109-110

² Ibid., p.111

poids de ma liberté ? En dix ans de vie commune- et c'est long- je n'ai pas encore imaginé une seule fois que j'aurais pu épouser une autre femme que vous. »¹

La réplique d'Ornifle déconstruit complètement l'image traditionnelle du héros mythique : refus de la liberté, évocation des dix ans de vie commune, et comparaison très prosaïque du « vieux croûton derrière une malle », qui le rend complètement tributaire de sa femme. De même, il se présente, contre toutes les attentes, comme un mari idéal, en dépit de son inconstance :

« LA COMTESSE : Avez-vous quelquefois imaginé que moi j'aurais pu épouser un autre homme que vous ?

ORNIFLE, *très sincère*. Je ne connais pas d'homme que j'aurais souhaité épouser- à part moi-même. Je pense que je vous fais un peu souffrir- moi aussi, je me fais souffrir- ; que je vous déçois quelquefois, - je me déçois souvent- mais que vous êtes tout de même merveilleusement bien tombée. Vous vous voyez mariée à une brute ou, pire, à un homme sérieux ? Vous en seriez morte d'ennui. »²

Ornifle minimise ses défauts et souligne qu'il ne fait pas de mal à son épouse volontairement puisque ce sont des travers qui sont inscrits en lui et qui, souvent, se retournent également contre lui-même, comme le montrent les phrases placées en incise. La comparaison avec les « brutes » et les « hommes sérieux », qui se solde en faveur du libertin, suggère que, finalement, Don Juan peut se révéler un mari, sinon parfait, tout au moins très acceptable. Cette image banalise complètement le héros, le plonge, une fois de plus, dans un quotidien bourgeois et dénué d'héroïsme.

Ainsi, il s'excuse, auprès de sa femme, de ne pas lui avoir souhaité leur anniversaire de mariage :

« ORNIFLE, *après un petit temps, allant respirer les roses*. Comme le temps passe... Je suis en effet impardonnable... Ce qui fausse un peu les données du problème, c'est que tout le monde s'acharne à me pardonner. Les femmes sont ivres de pardon. »³

Il a même l'air désolé de la tromper et ressent le regret de ne pas réussir à lui être fidèle : « Vous êtes décidément adorable et la seule femme qui ne me déçoive pas. Je me demande bien pourquoi je vous trompe. »⁴ De tels propos sont surprenants dans la bouche du héros et la Comtesse, elle-même, pointe du doigt ce décalage en reprochant à son mari ce qu'elle interprète comme de la « politesse » : « Je déteste votre politesse, Georges. Je vous aime

¹ Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.84-85

² Ibid., p.85

³ Ibid., p.83

⁴ Ibid., p.92

mieux tapant sur le ventre de votre ami Macheu. »¹ Ainsi, tous les compliments du héros, tels que, par exemple, « Vous êtes merveilleusement intelligente, Ariane »², sont perçus, par l'épouse, comme des propos choquants dans la bouche d'Ornifle.

Il semble, par conséquent, que la Comtesse préfère voir son mari dans la peau du libertin, du coureur de femmes, parce que ce rôle est celui que l'on attend de lui. C'est celui qui lui correspond le mieux et qui fait de lui un héros mythique : « Je me suis faite à l'idée que vous êtes léger, mais je n'aime pas quand vous êtes dur. »³

Tout comme dans la pièce de Roger Vailland, l'épouse s'accommode fort bien de l'inconstance de son époux et la considère avec complaisance. Elle met donc un point d'honneur à se comporter en épouse modèle et à accomplir, malgré tout, ses devoirs conjugaux :

« Si vous n'êtes pas bien, mon devoir est de rester près de vous. Je vous l'ai dit, quand vous m'avez épousée, je suis une femme de devoir. Malheureusement, avec un homme comme vous, une femme a très peu l'occasion de faire son devoir. Vous pensez bien que c'est une aubaine trop rare. Je reste. »⁴

La Comtesse cherche, en somme, les occasions d'exercer son dévouement à l'égard de son mari. Elle ne lui tient aucune rigueur de ses écarts de conduite. De son côté, Don Juan n'a plus à ruser et à lutter contre la société : au contraire, sa condition d'homme marié le rend tout à fait intégrable, dans son époque.

Monsieur Jean et Ornifle sont donc des maris qui, s'ils ne sont pas fidèles à leurs épouses, parviennent à trouver un terrain d'entente avec elles et à s'épanouir dans le cadre d'une union conjugale, ce qui marque un premier pas dans la déconstruction du mythe. Mais une nouvelle étape est franchie si, comme le remarque Gregorio Marañon, Don Juan se métamorphose, non seulement, en mari, mais un mari épris, amoureux de son épouse, et, par conséquent, loyal envers elle :

« Si le séducteur est vraiment épris, c'est la faillite de son donjuanisme (...) Il faut y voir non seulement le commencement de la décadence physique, mais le fait que le cœur du héros s'attendrit avec les années et qu'il s'ouvre à la plénitude de l'amour monogamique. »⁵

On retrouve cette évolution du héros vers l'amour exclusif et monogamique, dans le roman de Roger Faïrelle : *La vie voluptueuse de Don Juan*. En effet, Don Juan sait, dès sa première rencontre avec Elvire, qu'il peut et veut être l'homme d'une seule et unique femme. Il lui

¹ Ibid., p.93

² Ibid., p.86

³ Ibid., p.87

⁴ Ibid., p.82

⁵ Gregorio Marañon, *Don Juan et le donjuanisme*, p.131

affirme, lors du bal où, enfant, il danse avec elle, que c'est elle qu'il aimera lorsqu'il sera grand :

« Il regarda autour de lui, se pencha vers elle et lui dit à voix basse, d'un air grave, avec le même accent passionné que lorsqu'il jouait à la corrida :

- Et quand je serai grand, c'est toi que j'aimerai. »¹

Pourtant, cette fidélité à un souvenir ne l'empêche pas de mener une vie de débauche et de s'adonner, pendant toute une période de son existence, au tourbillon du plaisir le plus effréné. Il prend conscience de ce paradoxe alors qu'il est encore qu'un enfant, lorsqu'il connaît, aux côtés de Rosita, un premier émoi charnel :

« Cette soirée, il ne devait jamais l'oublier. Elle resta dans sa vie comme un repère brûlant- comme l'éblouissement que cause la naissance d'une vocation. Car, c'est dans cet instant qu'il sut qu'il aimerait les femmes et serait toujours en quête de la créature idéale capable de lui apporter le bonheur absolu- et qui ne pouvait être, pensait-il, que son Elvire. »²

Dès lors, l'existence du héros, telle qu'elle est retracée dans le roman, semble clivée en deux parties : la vie de libertinage, au cours de laquelle il multiplie les conquêtes et les provocations, puis l'époque du bonheur conjugal où, au contraire, il réalise son rêve d'une union fusionnelle et inconditionnelle avec celle qui est, pour lui, la « créature idéale ».

Ses retrouvailles avec Elvire mettent en avant la force de ses sentiments et montrent une totale métamorphose du héros et de sa conception de l'amour et du désir :

« Toi aussi, dit-il, tu as été mon attente infinie.

Il n'éprouvait pas de désir. Ce qu'il éprouvait était au-delà du désir, quelque chose de plus fort et de plus puissant encore, un besoin d'union totale, mais sans cette fièvre de plaisir pour le plaisir, sans cet aiguillon de sensualité qui avaient fait de lui le plus grand séducteur de la terre. »³

On voit bien le bouleversement, entraîné par l'amour, chez Don Juan : l'« attente infinie » s'oppose à la conception du temps donjuanesque, tout entier tourné vers l'instant, tandis que l'absence de désir charnel et de sensualité déconstruit complètement l'image du héros, qui est, avant tout, un être de désir. Enfin, on remarque l'emploi du plus-que-parfait « avaient fait », qui insiste bien sur le fait que l'union avec Elvire est incompatible avec la carrière de Don Juan, en tant que séducteur. Son entrée dans la monogamie marque donc la fin de son libertinage. Il est également intéressant de préciser qu'Elvire ne tient pas compte des débordements et des écarts dont a fait preuve le héros jusque là : « Malgré cette vie turbulente que tu as menée, je te sens aussi vierge dans le fond de ton cœur, aussi avide de vraie

¹ Roger Faïrelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.33

² Ibid., p.48

³ Ibid., p.413

grandeur et aussi pur que le jour où nous nous sommes rencontrés. »¹ Ces propos sont importants, puisque le motif de la pureté et de la virginité retrouvées suggère que Don Juan a bien deux existences distinctes et que la vie qu'il démarre, en épousant Elvire, est une vie radicalement différente de celle qu'il a menée jusqu'à présent. Par l'entremise de la femme rédemptrice, le héros est absous de ses péchés et il entre, de tout son être, dans l'union monogame, qu'il contracte avec Elvire. Don Juan découvre donc bien, pour reprendre les propos de Gregorio Marañón, la « plénitude de l'amour monogamique ».

Or, cette évolution retrace bien celle du mythe : le mariage heureux sonne la fin de la carrière du libertin et la perte de celle dont il est sincèrement épris le conduit, lui-même, au désespoir, au renoncement et à la mort. Les fausses funérailles de Don Juan revêtent, en cela, une valeur symbolique, puisque ses amis, pour le convaincre de se plier à la supercherie, insistent sur le fait que le héros est devenu un autre homme et qu'il faut donc tuer Don Juan, qui, de toutes façons, n'est plus lui-même, depuis la disparition d'Elvire, pour lui permettre de poursuivre son existence sous une autre identité. Ce raisonnement est intéressant puisqu'il montre que le mythe de Don Juan ne peut pas s'accommoder d'un veuf, désespéré par amour et qui se conduit, désormais, comme un saint. Cette image est trop éloignée du modèle héroïque qu'il s'est forgé. L'homme peut continuer à vivre, à condition de sacrifier son identité de héros mythique :

« Car tout le monde sait que si tu fus le prince des séducteurs, tu es devenu, au couvent, de la Caridad, un ascète et presque un saint... On te fait des funérailles majestueuses... Don Juan n'est plus... Il ne reste que son souvenir, que sa légende... Et toi-même, tu n'es plus Don Juan... Alors, pourquoi mourir ? Pourquoi ne pas devenir un personnage nouveau ? Ne pas partir à l'étranger ? »²

Cette citation fait également écho à la dérive romantique du mythe, et à sa rencontre avec la légende de Miguel de Mañara. En refusant la possibilité, pour le héros, d'une existence clivée, articulée autour de la conversion, et marquée par un itinéraire qui le mène du péché à la sainteté, Roger Fairelle semble suggérer que la rencontre avec celui qu'on a, souvent, considéré comme son double historique peut conduire le héros mythique à sa disparition.

Don Juan, par sa décision finale d'accepter le subterfuge mais de ne pas renoncer, néanmoins, à en finir avec la vie, prouve bien qu'il n'existe pas d'alternative pour le mythe : s'il renonce au donjuanisme, le héros doit mourir :

« Ils crurent qu'il acceptait leur suggestion jusqu'au bout, et ils s'en réjouirent. En fait, il n'acceptait que de différer la mise à exécution de sa résolution funeste. Mais cela, il ne leur dit

¹ Ibid., p.413

² Ibid., p.468

point. Il ne voulait plus en parler à personne. Il disparaîtrait après la comédie, et nul ne saurait jamais ce qu'il était advenu. »¹

On peut donc dire que Don Juan ne peut survivre, dans sa condition de mari heureux et fidèle. Il s'agit d'un changement trop radical pour le mythe, qui ne peut se solder que par une fin tragique, au risque d'ôter, sinon, toute dimension héroïque au personnage. Il est significatif que, une fois son mariage rompu par la disparition d'Elvire, Don Juan est un homme mort, d'abord symboliquement puis, en dernier recours, physiquement. Chez Roger Faïrelle, l'épisode monogamique est, par conséquent, de courte durée et débouche sur la fin du héros.

Cette incompatibilité entre l'héroïsme de Don Juan et l'amour monogamique est aussi, d'une certaine manière, illustrée dans le roman *Confession de Don Juan* de Jacques de Bourbon Busset, à la différence près que, cette fois-ci, c'est le héros lui-même qui endosse la responsabilité de la mort de son épouse. En effet, Don Juan, pour ne pas déchoir, à ses propres yeux et à ceux de son entourage, et pour rester fidèle à sa réputation, brise volontairement la confiance et l'amour qui l'unit à sa femme. L'évocation de la plénitude et du bonheur qu'il découvre, dans cette union, ne fait que rendre plus remarquable l'effort qu'il fait, par la suite, pour tout détruire et tout gâcher. On peut citer, par exemple, le récit des débuts du mariage :

« Dispute après dispute, nous comprenions peu à peu que nous étions de la même race, la race de ceux qui refusent les compromis et vont jusqu'au bout, à leurs risques et périls. Cela se termina évidemment par un mariage. (...)

Cet état de grâce dura. J'aimais être aimé. Elvire, elle, plus généreuse se contentait d'aimer. (...) Nous formions à nous deux un univers à l'intérieur de l'univers. Il ne s'opposait pas à l'autre, il s'y insérait sans peine, et même avec aisance. »²

On note ici tout un champ lexical qui connote l'harmonie et l'épanouissement. Don Juan semble se complaire dans le bonheur conjugal et y trouver une réelle satisfaction.

Mais cette félicité ne peut, comme nous l'avons vu, durer, sous peine de compromettre définitivement les principes qui régissent l'existence du héros mythique. Le rôle de Levraut est, justement, de rappeler ces principes et de soumettre Don Juan au regard extérieur, qui le juge :

« Quand j'ai rencontré Elvire, il me mit en garde, affecta de craindre que je ne me fusse fait piéger et, par la suite, me plaisantait sur ma captivité dorée. (...) Peu à peu le poison s'insinua dans mes veines. Je voulais prouver à Levraut que je n'étais pas le prisonnier satisfait d'Elvire. Je recommençai à courir. »³

¹ Ibid., p.468

² Jacques de Bourbon-Busset, *Confession de Don Juan*, p.54-55

³ Ibid., p.100-101

C'est pour ne pas se désavouer aux yeux des autres personnages que Don Juan ruine son bonheur et retrouve l'attitude de provocation et de défi, qui doit le caractériser. C'est d'ailleurs le champ lexical du défi qui domine, dans le passage où le héros avoue à Elvire sa trahison, entraînant, par là, son suicide et détruisant, à tout jamais, toute possibilité, pour lui, de vivre un amour heureux :

« Je me décide enfin à évoquer cette étouffante nuit d'août, où, par forfanterie, par défi, peut-être aussi par dégoût du mensonge, j'ai annoncé à Elvire ma trahison. (...) Elvire a gardé le silence, s'est levée du lit et, sans rien dire, s'est enfermée dans la chambre d'amis. Le lendemain, elle a feint le naturel, et cette comédie était plus dramatique que la plus violente des scènes. (...) Je revois son regard quand elle m'a dit au revoir. Je n'ai pas voulu lire ce qui était inscrit. Un pressentiment m'a effleuré. Je l'ai écarté comme une mouche. (...) Un peu avant huit heures, ma secrétaire, pâle et tremblante, m'a apporté le télégramme. »¹

S'il ne tue pas le Commandeur, le héros de Jacques de Bourbon Busset pousse la femme qu'il aime à la mort, comme si sa survie en tant que personnage mythique dépendait de sa capacité à détruire l'unique amour qu'il ait pu connaître. Il renoue, en cela, avec le goût de la transgression et du défi, qui le caractérise. Mais, contrairement aux autres meurtres de Don Juan, présents, dans les réécritures successives du mythe, celui-ci présente une singularité : il provoque les remords du héros, remords qui vont, ensuite, le hanter jusqu'à la fin de sa vie et qui constituent, pour ainsi dire, le thème principal du roman, qui se présente d'ailleurs, rappelons le, comme une confession.

En effet, nous nous trouvons, dans cette œuvre, face à un récit rétrospectif à la première personne du singulier, que le héros adresse au Supérieur d'un couvent, en guise de pénitence. L'idée d'un crime à expier est donc, d'emblée, présente. Pourtant, celui-ci n'est évoqué qu'à mots très couverts et après de nombreux effets de retardements, qui contribuent à souligner la grande culpabilité du héros. Ainsi, ce n'est qu'à la page 51 qu'apparaît Elvire, personnage pourtant central dans l'existence du héros. Il est intéressant de voir comment il en arrive à se résoudre à l'évoquer, alors qu'il a tout fait pour contourner le sujet. En effet, le chapitre 8 commence de façon plutôt énigmatique : « Cette nuit, celle qui me hante m'est apparue. »² La relative déterminative produit un effet d'attente et de suspense, en cet endroit du texte. Le motif du fantôme ou du revenant est sous-jacent ici, ce qui nous permet d'établir tout de suite une analogie entre la femme désignée par le pronom « celle » et le Mort attendu dans le scénario classique du mythe. Or, cette vision est ressentie, par le narrateur, comme un

¹ Ibid., p.73-74

² Ibid., p.51

avertissement du Ciel : « Au réveil, j'ai compris brusquement que je venais de recevoir un avertissement. »

Mais ce Don Juan se distingue par sa docilité puisque, au lieu de réaffirmer sa liberté face aux sommations du Ciel et de refuser catégoriquement toute forme de repentir, il se plie immédiatement à ce qu'il croit être une volonté de l'au-delà : « Il me faut donc filer doux et me décider à évoquer la figure centrale de ma vie, cette Elvire que j'ai épousée, qui est ma femme devant Dieu et qui est la cause de mon malheur. » L'expression « filer doux » donne une image tout à fait inhabituelle du héros, infantilisé, craintif, obéissant... Par ailleurs, Elvire est présentée par une série de propositions relatives, qui soulignent, chacune, un aspect du personnage et de ce qu'elle représente pour le héros. Nous pouvons nous attarder sur la dernière, qui semble être le plus ambiguë : Elvire est-elle la cause du malheur de Don Juan car il ne s'est jamais remis des épisodes douloureux vécus avec elle, ou parce qu'elle est l'instigatrice d'un châtement qui a déjà commencé à s'abattre sur le héros, et dont les remords et la confession peuvent être un premier aspect ? C'est, probablement, la deuxième hypothèse qui se trouve confirmée par la lecture. Le narrateur homodiégétique insiste d'ailleurs, lui-même, sur les transformations que cette histoire avec Elvire a opérées en lui.

Par ailleurs, cette aventure, pourtant cruciale et déterminante, pour son destin, est évoquée avec beaucoup de pudeur, de façon épisodique, souvent elliptique. Cela est surtout remarquable en ce qui concerne la mort d'Elvire, dont le récit est différé et, finalement, complètement tronqué. Il est significatif de noter que le verbe « se décider », utilisé pour amorcer la première évocation d'Elvire, est également employé pour débiter le récit de la nuit au cours de laquelle Don Juan a provoqué la perte de celle qu'il aimait : « Je me décide enfin à évoquer cette étouffante nuit d'août, où, par forfanterie, par défi, peut-être aussi par dégoût du mensonge, j'ai annoncé à Elvire ma trahison. »¹ La mort d'Elvire est annoncée clairement mais, de la même manière que le héros ne veut pas croire ce qu'il lit, dans les yeux de sa femme, et le pressentiment qui le saisit, de même son récit semble volontairement s'étourdir dans l'énumération de détails anodins de la journée, pour mieux masquer l'angoisse et le choc, provoqués par le télégramme. Le récit des derniers propos échangés avec Elvire laisse ainsi clairement planer la possibilité d'un suicide ou, du moins, d'une issue funeste :

« Je revois son regard quand elle m'a dit au revoir. Je n'ai pas voulu lire ce qui était inscrit. Un pressentiment m'a effleuré. Je l'ai écarté comme une mouche. (...) Je suis allé à mon bureau. Heureusement, il y avait beaucoup d'affaires, non pas à régler, mais à dénouer et à apaiser. (...) La journée s'est déroulée normalement. »²

¹ Ibid., p.73

² Ibid., p.74

On peut donc voir que ce souvenir est tellement douloureux pour le narrateur, qu'il ne parvient à l'évoquer que sur le mode de l'ellipse. C'est au lecteur de comprendre qu'Elvire s'est probablement suicidée, suite à la trahison de son époux. Il est intéressant de remarquer que le sentiment de culpabilité du héros, face à ce suicide, est nettement plus grand que celui que l'on peut observer, d'ordinaire, chez Don Juan, face à des morts dont il est, pourtant, encore plus directement responsable, en particulier, celle du Commandeur qu'il a, dans le scénario mythique initial, tué de sa propre main. Il n'hésite, par exemple, pas à parler d'un crime, qu'il présente d'ailleurs comme impardonnable : « J'ai commis un crime, je ne cherche pas à le justifier, ce qui serait le décupler. »¹ Ce crime entraîne la pénitence du héros, pénitence, avant toute chose, littéraire, à travers cette confession écrite.

Cette irruption des remords et du repentir, chez Don Juan, est importante à souligner car elle montre bien la transformation que subit le personnage, au 20^{ème} siècle. Celui-ci connaît, en effet, le doute : il n'assume plus réellement ses choix mais se laisse influencer par le regard des autres, incarné, ici, en la personne de Levrault son ami. Il regrette, par la suite, ses actions, même s'il sait qu'il ne pouvait pas faire autrement, pour conserver ses caractéristiques donjuanesques. Don Juan est donc, chez Jacques de Bourbon Busset, dans l'impasse et l'on peut dire, en ce sens, qu'il se rapproche davantage du anti-héros.

Si Don Juan perd bien sa grandeur mythique, suite à l'affaiblissement de la morale sexuelle et amoureuse, au 20^{ème} siècle, ou s'il trahit, dans certains cas, tous ses principes, en devenant un mari ordinaire, la déconstruction du mythe peut se traduire, également, d'autres façons. Une des solutions les plus représentées, par les auteurs contemporains, est celle du vieillissement du héros. En effet, le héros mythique est présenté, traditionnellement, dans la fleur de l'âge. Or, le 20^{ème} siècle se plaît, au contraire, à le montrer vieilli, fané, décrépi. Dans le chapitre qu'il consacre à la « Décadence de Don Juan »², Otto Rank met, justement, en relation le désir de présenter Don Juan dans sa vieillesse avec le constat du vieillissement du mythe, en tant que tel :

« A mesure que le sujet de Don Juan vieillit, les poètes semblent aussi de plus en plus s'intéresser au vieillissement du personnage même de Don Juan. En se posant un problème psychologique de cet ordre, les auteurs admettent implicitement une certaine dégradation du sujet. Elle se manifeste de plus en plus par l'évanouissement des traits héroïques qui sont remplacés par des traits simplement humains. Elle va même jusqu'à un comique involontaire et en dernier lieu se termine dans une caricature voulue du héros. »³

¹ Ibid., p.116

² Otto Rank, *Don Juan et le Double*, p.211

³ Ibid., p.217-218

Le lien entre vieillissement du héros, épuisement du sujet et perte des caractéristiques héroïques est explicite, dans cette citation.

Pour sa part, Gregorio Marañon revient sur l'idée selon laquelle le vieillissement de Don Juan serait particulièrement tragique et s'appuie, pour la justifier, sur une citation de Stendhal : « Stendhal, qui avait approfondi cette question, dirait que la vieillesse d'un homme qui a été heureux en amour est, de toutes, la plus mélancolique. »¹, Don Juan aurait du mal à survivre au déclin de sa beauté et de sa force physique car il lui retire la possibilité de conserver ce qui fait le sens et le but premier de son existence : la séduction. En effet, s'il poursuit ses conquêtes malgré son âge il se rapproche davantage, selon Marañon, de la figure du « vieux beau », ce qui est une étiquette peu héroïque et peu prestigieuse :

« Don Juan, à la fin de sa vie peut adopter aussi une seconde attitude : il persiste dans ses manœuvres séductrices, malgré sa vieillesse. La voix populaire qualifie ce genre d'hommes de « vieux beau », ce qui n'est pas exact. »²

La fin du propos conteste cependant ce qualificatif de « vieux beau », péjoratif pour le séducteur. Cette restriction se justifie par le fait que Gregorio Marañon récuse le caractère ridicule du héros vieillissant :

« Le Don Juan authentique se distingue de ceux qui ne le sont pas et surtout du « vieux beau », en ce qu'il n'est jamais ridicule. C'est un de ses éléments essentiels, et c'est ce qui lui donne son accent de grandeur. »³

Nous serons en mesure de nous demander si, justement, certaines œuvres du 20^{ème} siècle ne viennent pas démentir cette affirmation et si elles ne prêtent pas à leur héros certains ridicules, liés à son âge et à sa décrépitude physique. Ainsi, nous pourrions dire que la figure du « vieux beau » correspondrait à une nouvelle tentative de déconstruction du mythe, portant atteinte, notamment, au caractère héroïque du personnage de Don Juan.

Dans la pièce *La Nuit de Valognes*, d'Eric-Emmanuel Schmitt, la question du vieillissement du héros est abordée de façon originale, puisqu'elle est précisément mise en relation avec la question de la persistance du mythe et de la survie de Don Juan, en tant que personnage héroïque. En effet, la Duchesse accuse le héros de ne pas être Don Juan mais d'être un imposteur. Cette réplique a un caractère énigmatique, qui ne manque pas de susciter

¹ Gregorio Marañon, *Don Juan et le donjuanisme*, p.128-129

² Ibid., p.132

³ Ibid., p.132

la réaction de Sganarelle. Ainsi le sens profond de ces propos ne va se révéler que peu à peu, produisant, pour le spectateur, un effet d'attente et de dramatisation.

« LA DUCHESSE (*le désignant du doigt*). Cet homme n'est pas Don Juan. Cet homme est un imposteur.

Don Juan sourit, comme soulagé. Angélique, Sganarelle et Marion demeurent stupéfaits.

SGANARELLE (*se précipitant vers la Duchesse*). Madame, vous vous trompez : c'est Don Juan, mon maître, je vous assure.

LA DUCHESSE : Vous êtes aveugle, valet, approchez-vous donc et regardez-le, celui que vous tenez comme votre maître. Observez ces épaules qui s'arrondissent- sous le poids de quoi ? rien ne pèse sur le vrai Don Juan. Voyez ce regard perdu dans des pensées : on dirait un homme qui se souvient, or Don Juan n'a pas de mémoire. Voyez le temps qui commence à tisser sa toile sur son visage, ces petits fils de rides qui relient les paupières aux oreilles et les oreilles aux lèvres.

SGANARELLE (*étonné, il cherche cependant à justifier son maître*). C'est qu'il vieillit, Madame...

LA DUCHESSE (*lui soufflant ironiquement la fin de sa phrase*). ...comme nous tous... ?

SGANARELLE : ...comme nous tous...

LA DUCHESSE (*fortement*). Justement : c'est impossible. Don Juan n'est pas soumis aux lois du temps. »¹

La description des signes du vieillissement appuie l'idée du changement physique qui affecte le héros. Mais la conclusion de la Duchesse, qui part du principe que Don Juan ne peut pas vieillir, car il n'est pas soumis aux lois du temps, est intéressante car elle peut avoir un double sens et s'appliquer, non seulement, au personnage, mais aussi, au mythe, dans son ensemble. Ainsi, Don Juan ne peut vieillir car, en tant que figure mythique, il se doit de conserver tous les attributs qui fondent son héroïsme. Or, dans le cas d'un héros de l'amour et du désir, la jeunesse et la beauté physique font partie de ces caractéristiques essentielles. De même, le mythe ne peut être « soumis aux lois du temps », puisqu'il est, par définition, intemporel. On peut donc dire que, pour la Duchesse, le vieillissement du héros est implicitement assimilé à la fin de son mythe. La réaction de Don Juan, soulignée dans la didascalie, peut surprendre : il semble « soulagé » d'être démasqué. On peut penser, en effet, qu'ayant profondément changé, le personnage ressent de la lassitude, face à l'image qui continue à lui coller à la peau, et qu'il est content d'en être libéré, pour pouvoir prendre sa retraite de séducteur et de héros.

Cette idée selon laquelle Don Juan ne peut s'accommoder du vieillissement est également présente dans la pièce de Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*. Le héros y affiche une lucidité désabusée : pour lui, sa condition de « pitre » supporte mal le poids des années et le spectacle de la jeunesse ne fait que lui rappeler, non sans insolence, sa décadence.

¹ Eric-Emmanuel Schmitt, *La nuit de Valognes*, p.87

« ORNIFLE, *qui est devant une glace*. Il n'avait qu'à naître plus tôt ! Aujourd'hui, il serait vieux, comme moi, et il ne viendrait pas me brandir sa jeunesse et son enthousiasme. Ça lui aurait passé à lui aussi. Il serait en train de se regarder dans une glace. Ce n'est pas un titre d'être jeune. MADEMOISELLE SUPO, *dans un cri*. Vous n'êtes pas vieux ! ORNIFLE, *doucement, se regardant*. C'est pire : ça vient. Et ce n'est pas beau, pour un pitre, de vieillir. »¹

Le motif du miroir est important car il place le héros en spectateur de son propre vieillissement, saisi dans un processus qu'il ne peut rien faire pour ralentir. La réplique « C'est pire : ça vient » souligne bien que le constat le plus tragique et le plus difficile à supporter, pour Don Juan, est cette impuissance, face aux changements engendrés par le passage des années.

De fait, plusieurs auteurs, au 20^{ème} siècle, se plaisent à soumettre le héros à cette épreuve du temps qui passe et qui les rend méconnaissables. Ainsi, dans *Don Juan 40*, d'Yves Salgues, Jean Brumaire constate, avec amertume, qu'Anton Bayerlein, le jeune champion de ski et son rival heureux en amour, ne le reconnaît pas, au bout de quelques années. Il en déduit alors qu'il a dû bien vieillir et changer :

« Sur cette voix rugueuse, sur ce visage glorieux, sur ce corps puissant et dominateur, Brumaire mettait enfin un nom : Anton Bayerlein- alors que le nouveau phénomène du ski alpin, ne le remettant pas, ne lui prêtait aucune attention.
« Mon Dieu que j'ai dû vieillir ! » constatait, à part soi, notre héros. »²

Tout comme dans la pièce de Jean Anouilh, c'est par la comparaison avec un jeune homme que le héros prend la mesure de son vieillissement. Ici, l'accumulation de termes mélioratifs, pour décrire Anton, ne fait qu'accentuer cette idée de la décadence du héros. Or, cela est d'autant plus significatif que Don Juan, dans ce roman, n'a même pas la trentaine. On voit donc bien que le héros mythique supporte mal le poids des années et l'usure physique peut même le guetter avant l'âge. Cette décrépitude est évoquée, avec insistance, par le narrateur : « Don Juan laminé, l'on n'eût pas trouvé, dans le monde, un humain plus réduit que lui. »³ Ce n'est donc pas tant l'âge, ici, qui entraîne la déchéance du héros, mais plutôt la lassitude qui l'atteint et l'accumulation des déceptions, qui font de lui le représentant d'un héroïsme désormais caduque, détrôné par des personnages plus jeunes, plus sportifs, plus beaux que lui.

On retrouve cette même réaction, face au vieillissement du héros, dans le roman *Don Juan*, de Gonzalo Torrente Ballester, plus précisément à la fin de l'œuvre, dans la pièce fictive, mise en abyme. De retour à Séville, après maints périples, Don Juan retrouve son épouse, Mariana

¹ Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.37

² Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.415

³ Ibid., p.411

et constate avec désarroi qu'elle ne parvient absolument pas à le reconnaître : les traits qu'elle prête, dans son souvenir, au héros mythique, ne peuvent souffrir le vieillissement. Le passage des années lui rend son époux complètement méconnaissable. Leporello tente de reconforter son maître et de l'aider à encaisser ce que lui-même qualifie de « coup dur » :

« - Reconozco, señor, que es un duro golpe, pero tiene su explicación : han pasado años, y eso se nota en el rostro. Y no es que quiera insinuarle que ha envejecido ; pero que algo ha cambiado, no lo dude.

- Aunque mi rostro hubiera sido el mismo, no me reconocería Ella tiene su Don Juan en el alma, y a fuerza de pensar en él, lo ha transformado mucho. »¹

Aux paroles reconfortantes de Leporello, Don Juan préfère une autre explication : Mariana ne peut plus le reconnaître car elle s'est forgé sa propre image du héros mythique et, par conséquent, c'est à celle-ci qu'elle se rattache, au point de ne pas voir le Don Juan réel, qu'elle a sous les yeux. Or, cette hypothèse peut, une fois de plus, s'appliquer au mythe, dans son ensemble : le lecteur se fait une image idéalisée du héros et du scénario mythique, qui ne s'accommode pas forcément à celle que lui proposent les auteurs contemporains, dont les héros ont, parfois, quelque peu vieilli ou changé.

Tous ces exemples mettent en évidence le fait que Don Juan a tendance, au 20^{ème} siècle, à vieillir et que cette évolution ne manque pas de soulever un certain nombre de questionnements. On peut, notamment, se demander si Don Juan vieux reste Don Juan ou s'il n'est plus reconnaissable. Par ailleurs, avec le héros, n'est-ce pas aussi le mythe qui vieillit et se délite ? Don Juan, frappé par le poids des années, garde-t-il sa grandeur héroïque, comme le postule Gregorio Marañón, ou succombe-t-il au ridicule, se transformant ainsi en « vieux beau », voire en anti héros ?

Si, dans certains cas, la vieillesse est synonyme d'un changement plutôt profitable au héros, comme c'est le cas dans *La nuit de Valognes*, d'Eric-Emmanuel Schmitt, qui s'achève par le motif de l'aube et de la renaissance, la pièce *La mort qui fait le trottoir* d'Henry de Montherlant associe bien, au contraire, vieillesse du héros et multiplication des ridicules. Il est d'ailleurs significatif de relever que Don Juan révèle son âge quasiment dès le début de la pièce, dans la 1^{ère} scène de l'acte I. Or, cette information est associée, dans la même réplique,

¹ « Je reconnais, monsieur, que le coup est rude, mais on peut l'expliquer : des années ont passé, et le visage en porte la marque. Ce n'est pas que je veuille insinuer que vous avez vieilli ; mais, que quelque chose ait changé en vous, n'en doutez pas. »

- Même si mon visage n'avait pas changé, elle ne m'aurait pas reconnu. Son Don Juan est au fond de son âme et, à force de penser à lui, elle l'a beaucoup transformé. » Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.364, trad. française, p.345-346

à une comparaison très péjorative avec l'Empereur Tibère, qui s'appuie sur ses penchants pédophiles, ce qui discrédite, d'emblée, le héros :

« Je lui ai apporté un petit bouquet de clématites, accordé à la modestie de son âge. Car elle a quinze ans. Quinze ans et moi soixante-six. J'aime que les âges soient bien appareillés en amour. Et les succès de l'empereur Tibère, âgé de quatre-vingt-deux ans, auprès des enfants au berceau, sont bien connus de l'histoire. »¹

L'ironie est évidente, notamment dans la phrase « j'aime que les âges soient bien appareillés en amour ». Don Juan est plutôt lucide, dans la pièce : il est conscient qu'il a vieilli, que son pouvoir de séduction a diminué et que, par conséquent, il se retrouve en situation d'infériorité par rapport aux hommes plus jeunes qui l'entourent. Ainsi, le héros prend ses dispositions face à l'approche de sa mort, ce qui est tout à fait contraire à son attitude traditionnelle face au temps. En effet, celui qui pense toujours que l'échéance est lointaine et que le délai qui lui est imparti est suffisant, fait preuve, ici, d'anticipation et pense à sa mort prochaine :

« Mais à présent je dois songer un peu à ma mort, et je sais trop que, aussitôt mort, mes amis sûrs auraient ouvert les cassettes et se seraient régalés de leur contenu. C'est pourquoi j'ai décidé de tout détruire. Les vrais amants aiment effacer leurs traces. »²

De plus, il éprouve de l'irritation et de la honte à être entouré de personnes plus jeunes que lui :

« Elle ne viendra pas : je desserre mon ceinturon.- Ah ! Le monde revient. La place se peuple d'une troupe de génisses ravissantes et de cocus avantageux. Quelle profonde honte je ressens à voir que sur cette place tout le monde est plus jeune que moi ! Mort aux jeunes ! »³

Le détail trivial du ceinturon que le héros doit desserrer montre son autodérision, à l'égard de sa décrépitude physique. Il est conscient que son apparence physique se dégrade et ne lui permet plus d'être à la hauteur des autres séducteurs, plus jeunes que lui. Il ne se fait aucune illusion sur le pouvoir de séduction qu'il exerce sur Linda, la jeune fille qu'il cherche à conquérir : « Là, tout doux, je me place à contre jour. »⁴ D'ailleurs, celle-ci n'est pas plus tendre avec lui, ce qui contribue à ridiculiser le héros : « Non, je ne veux pas vous regarder de près. (...) Un homme de votre âge qui fait le libertin ! »⁵

Pour pallier son vieillissement et sa déchéance physique, Don Juan est bien contraint de modifier ses stratégies de séduction. Au lieu de faire reposer son succès sur ses talents de manipulateur et sur ses charmes, il se retrouve dans la situation fondamentalement anti

¹ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.17

² Ibid., p.20

³ Ibid., p.21

⁴ Ibid., p.43

⁵ Ibid., p.43

héroïque et anti donjuanesque de payer les femmes : « Je paie les femmes mais je ne leur mens pas. Cela vaut mieux que de ne pas les payer et de leur mentir. »¹ Il va même jusqu'à revêtir un masque, pour mettre un frein aux marques de dégoût que la jeune fille ne se donne pas la peine de réprimer, face à son visage :

« DON JUAN : Est-ce là votre dernier mot ? C'est que nous avons pensé à tout. (Il rabat sur son visage un masque d'étoffe qui ne découvre que les yeux et la bouche.) Voici ce que nous mettons avec les personnes trop délicates. De cette façon, pouvez-vous nous supporter ?

LINDA : Retirez ce masque. Vous me faites peur.

DON JUAN : Ne suis-je pas ainsi ravissant ? Ne puis-je pas ainsi tout me permettre ?

*Il la baise. »*²

La façon dont le héros se comporte avec Linda, et les efforts qu'il fait pour la convaincre et lui plaire, malgré tout, dévoilent une certaine faiblesse : sa confiance en lui vacille, il essaie donc de se rassurer, en se prouvant qu'il n'a rien à envier, finalement, aux hommes plus jeunes que lui :

« Tu vois cet horrible jeune homme. Tu crois que c'est lui qui tient le bon bout ? Les jeunes gens ont la vie entière devant eux. Mais ils ignorent si elle sera du bonheur, et peut-être elle n'en sera pas. Moi je sais que ma vie a été du bonheur. De ce bonheur fini, mais sûr, ou de ce bonheur aléatoire, lequel vaut le mieux ? On peut en débattre. »³

En mettant en valeur le « bonheur fini » par rapport au bonheur à venir, et, par conséquent, incertain des jeunes gens, Don Juan cherche à s'appuyer sur des certitudes consolatrices et à trouver des avantages à la vieillesse, qui le dépossède, par ailleurs, de tout ce qui fonde son identité de séducteur. Toujours dans la même volonté de se rassurer, on peut aussi relever ses efforts pour diminuer la valeur de la beauté physique. Là encore, on a une inversion de l'image traditionnelle de Don Juan : après avoir tout misé sur son apparence flatteuse, le héros, qui en est désormais privé, s'efforce d'en minimiser l'importance. Il recourt même aux métaphores animales, dans son argumentation, ce qui traduit, une nouvelle fois, une certaine prise de distance ironique :

« Ne te plains pas, ma belle. Je serai bien pire dans dix ans. Et puis quoi ! que d'histoires ! Jupiter, dieu des dieux, archétype de la beauté virile, ne peut pas séduire une femme s'il ne se métamorphose en animal : en taureau, en cygne... (...) Car la femme n'aime pas l'homme beau ; elle n'aime que le gorille. Que les vieillards cessent donc leurs jérémiades, et les pucelles, leurs cris de dégoût. Je suis ce qu'il vous faut, ma fille ; vous aimez les gorilles : vous pouvez donc m'aimer. »⁴

¹ Ibid., p.42

² Ibid., p.45

³ Ibid., p.45

⁴ Ibid., p.43-44

La comparaison avec Jupiter est intéressante car on peut la rapprocher de la référence à l'empereur Tibère : dans les deux cas, Don Juan se réclame de personnages historiques ou mythiques, ce qui tendrait à lui redonner une dimension héroïque. Mais ces figures sont utilisées en contre emploi, puisque ce qu'il en retient contribue, davantage, à le dévaloriser, plutôt qu'à le mettre en valeur : Tibère est présenté, comme nous l'avons dit, sous les traits d'un pédophile notoire. Quant à Jupiter, il recourt aux métamorphoses animales et trompe les femmes pour les conquérir, ce qui laisse planer le doute, quant à son véritable pouvoir de séduction.

Mais si la vieillesse est une entrave à ses tentatives de conquêtes amoureuses, comme l'illustrent, notamment, les échanges avec Linda, elle peut être aussi utilisée au profit du héros. En effet, face au Commandeur, le critère de l'âge devient un facteur de rapprochement entre les deux hommes et permet à Don Juan, grâce à une argumentation habile, de se tirer d'une situation délicate et d'échapper aux foudres du père d'Ana. Ainsi, en jouant la carte de la solidarité contre les jeunes et en feignant d'avouer ses faiblesses, il s'épargne, du moins temporairement, la vengeance du Commandeur et s'offre même le droit de lui parler à cœur ouvert de sa liaison avec sa fille, tout en le ridiculisant. Par exemple, Don Juan feint de se mettre à la place du père d'Ana et fait l'éloge de l'âge mûr sur la jeunesse. Il se dédouane, par là, de son crime, tout en discréditant le Commandeur, contraint d'écouter en détails des révélations qui nuisent à l'honneur de sa fille :

« DON JUAN : Le premier qui touche à ma fille !... (*Il réfléchit puis rengaine*). Après tout... après tout... Un benêt de damoiseau, là, impitoyable. Mais un homme mûr, de bonne maison, plein d'expérience et de tact, qui lui fait éviter les faux pas, hé, hé...
LE COMMANDEUR : Je devrais vous haïr. (*Il rengaine*). Et je suis comme paralysée par cet amour que ma fille vous garde. »¹

On voit bien, ici, comment Don Juan utilise l'argument de l'âge pour créer une solidarité avec le père d'Ana. Il choisira d'ailleurs, un peu plus loin, comme mot de passe, pour la soirée qu'il projette avec ce dernier, la phrase « Mort aux jeunes ! »² La vieillesse et la haine des hommes plus jeunes deviennent donc un signe de ralliement entre les deux personnages.

Le simple fait que le héros admette qu'il vieillit et qu'il a, lui aussi, des moments de doute où il se sent malheureux, semble être un réel réconfort pour son entourage, une victoire pour eux, comme une sorte de revanche sur le séducteur :

¹ Ibid., p.95

² Ibid., p.102

« LE COMMANDEUR : Enfin ! Vous ne sauriez croire le bien que vous me faites en reconnaissant que vous n'avez pas été heureux. J'en suis rajeuni de vingt ans. Don Juan malheureux, quelle victoire pour nous tous ! Et vous avez, n'est-ce pas, un goût de cendre dans la bouche ?

DON JUAN : J'allais vous le dire : c'est cela justement, un goût de cendre dans la bouche. Tenez, regardez comme j'ai la langue chargée.

Il tire la langue. »¹

Le détail trivial de la « langue chargée » laisse entendre, une fois de plus, une certaine ironie, de la part de Don Juan, qui joue avec le Commandeur, en le laissant croire ce qu'il a envie d'entendre.

On peut donc dire que, dans cette pièce, Don Juan est soumis aux atteintes du temps. Son pouvoir de séduction et son héroïsme se trouvent diminués par cette déchéance physique, qui a tendance à faire basculer le héros du côté du ridicule et de la parodie. Cependant, il parvient, dans certains cas, notamment en présence du Commandeur, à renverser ce handicap de l'âge et à l'utiliser à son profit. Il assume donc, dans tous les cas, son vieillissement : il ne cherche pas à le nier mais plutôt à s'en accommoder.

Au contraire, dans la pièce *La vieillesse de Don Juan*, de Mounet-Sully et Pierre Barbier, le héros tente, par moments, de nier cette emprise de la vieillesse sur lui ou, du moins, il se révolte contre elle :

« DON JUAN, *impérieusement* : J'aime mieux tomber que m'appuyer sur toi.

Catalinon fait des gestes désespérés et sort.

DON JOSE, à Don Juan, *en le considérant avec admiration*. Debout ! Il est debout ! Quelle force il possède ! On le croyait perdu, la mort même lui cède.

DON JUAN, *avec un rire méprisant* : Sans doute !... Elle est femelle et ne peut résister au mâle assez puissant pour la violenter.

Avec un soupir de soulagement et riant.

Mais quelle étreinte !... Si la gueuse entre en gésine, l'enfant que j'aurai là... »²

On voit bien ici que Don Juan accepte très mal d'être réduit à la dépendance physique. Les didascalies soulignent son arrogance et son attitude de défi. Quant à la métaphore sexuelle, elle résonne comme une provocation à l'égard de la mort. Le héros conserve une certaine grandeur, dans la vieillesse, et échappe, à première vue, au ridicule. Ce souci de sa dignité se retrouve en plusieurs occasions : « Ne tombons point ; cela manquerait trop d'allure. »³

Pourtant, derrière cette apparente assurance, Don Juan se révèle sensible aux atteintes du temps et n'hésite pas à faire entendre, un peu plus loin, sa nostalgie et son désabusement :

« CATALINON, *de même*. C'est pour vos cheveux, Monsieur.

Ironique. Je l'ai trouvé cet onguent merveilleux...

¹ Ibid., p.99

² Mounet-Sully et Pierre Barbier, *La vieillesse de Don Juan*, p.5

³ Ibid., p.6

DON JUAN : Non, non, j'ai réfléchi, non, pas de fioritures ; je ne pars que demain, à demain les teintures.

Après un court silence.

Et puis... rappelle-t-on l'éclat des jours enfuis ? Brun ou gris, gris ou blanc, je suis ce que je suis. »¹

La question rhétorique montre bien ce constat désabusé du temps qui passe.

La vieillesse peut donc revêtir, dans la pièce, une certaine dimension tragique. Le leitmotiv des saisons y contribue tout particulièrement.

« DON JUAN : Conduis moi dans ma chambre, j'ai froid.

CATALINON : Froid en juillet !

DON JUAN *s'appuyant sur le bras de Catalinon*. Nous sommes en décembre.

CATALINON *étonné*. En décembre !

Montrant le parc. Les bois sont pleins de cris joyeux, écoutez.

DON JUAN, *faisant signe qu'il ne peut attendre*. Je suis mort.

CATALINON : Comment mort ?

DON JUAN, *avec une profonde tristesse*. Je suis vieux. »²

Le froid et l'hiver sont une métaphore de la mort qui approche, d'autant plus que Don Juan semble enfermé dans sa propre temporalité, qui le coupe des saisons extérieures : il ne voit plus l'été, car, pour lui, la belle saison est terminée. On a une intériorisation du temps, qui revêt une tonalité tragique. On retrouve cette même idée un peu plus loin, puisque Don Juan semble désormais entièrement envahi par le froid, glacé par l'avancée de la mort.

« DON JUAN, *de la fenêtre en reprenant sa palette*. La chasse... Dans le gris ? Ma foi, non. Il fait un vent de glace ; ce beau soleil n'était qu'un leurre ; il va neiger.

ISABELLE, *étonnée*. En novembre ? »³

On a donc bien l'idée d'une véritable accélération du temps.

Cette dimension tragique conférée à la vieillesse est confirmée, par la référence à Œdipe, héros mythique et héros tragique par excellence :

« DON JUAN, *après avoir pris le bras d'Inès, à José, avec un sourire mélancolique*. Sur elle !...

Une enfant m'aide à marcher ! quel symbole ! Conviens que pour tes yeux c'est une image folle ; quel est ce triste humain que le temps ruina ? Le vieil Œdipe ?

Avec un rire amer.

Eh ! Non !... Don Juan de Marañna ! »⁴

L'image d'Œdipe vient convoquer l'intertextualité d'un autre mythe, mais la comparaison avec le héros tragique n'est pas entièrement positive puisque c'est « le vieil Œdipe » qui est évoqué, c'est-à-dire le personnage abattu et vaincu par son destin. D'ailleurs la didascalie

¹ Ibid., p.15

² Ibid., p.12

³ Ibid., p.25

⁴ Ibid., p.15

« avec un rire amer » montre bien que Don Juan prend ce rapprochement avec cynisme et dérision.

On peut d'ailleurs penser que la vieillesse pousse Don Juan à renoncer complètement à toute forme d'héroïsme, dans cette pièce. Ainsi, Don Juan se présente comme un héros déchu :

« DON JUAN, *seul*. Comment ! J'ai donc l'air d'un père ?...
Saisissant un petit miroir. Ah ! Je comprends qu'on me bafoue, alors.
Se regardant dans le miroir. Ce mot sonne ton heure, Don Juan : de tout ce qui fut toi rien ne demeure, et te voilà vaincu, toi, l'éternel vainqueur.
Se considérant plus attentivement. Plus que vaincu, flétri, neige au front,
Laisant retomber le miroir sur ses genoux. Givre au cœur. »¹

Le chiasme « te voilà vaincu, toi l'éternel vainqueur » insiste sur le renversement de situation. De plus, on retrouve la métaphore filée de l'hiver et de la mort de la nature, pour renforcer l'idée de décrépitude du héros. En renonçant à l'héroïsme, Don Juan semble aussi être amené, fatalement, à abandonner ce qui donnait un sens à sa vie et qui motivait ses actions : l'amour. Il met, justement, en relation les signes physiques de la vieillesse avec la fin des aventures amoureuses :

« CATALINON, *avec une timide espérance*. Vraiment ?... C'est bien fini l'amour ?
DON JUAN, *ironiquement*. Sans doute... puisque j'ai les cheveux qui grisonnent. »²

Contrairement au héros de Montherlant, celui de Mounet-Sully, préfère renoncer à l'amour plutôt que de s'exposer au ridicule. Néanmoins, l'adverbe « *ironiquement* », en didascalie, laisse planer une certaine ambiguïté sur la sincérité de cette métamorphose. Celle-ci est accentuée, par la suite, puisqu'Inès tombe amoureuse de Don Juan. Or, pour Catalinon, comme pour les autres personnages de la pièce, il n'y a pas de doute possible, c'est bien le héros qui a manœuvré, pour faire naître cet amour. Son changement ne serait donc qu'une posture hypocrite, pour endormir les soupçons et se donner la pleine liberté d'agir à sa guise. Don Juan semble avouer ses torts et admettre cette stratégie, mais il est intéressant de noter que cet aveu s'accompagne d'un repentir sincère, cette fois-ci, puisque Don Juan, en ultime recours, repousse les avances d'Inès et résiste bien à la tentation :

« DON JUAN, *à lui-même, en reculant avec effroi*. Entends ta conscience, ô corrupteur infâme ! Pour la première fois je vois clair dans mon âme : voilà ce que j'ai fait depuis le premier jour et je le fais encore, vieil histrion de l'amour ! Sans motif et sans but, pour parler, pour m'entendre, pour être en scène, ô Dieu, dans ce cœur pur et tendre je viens porter le trouble !...
Avec horreur. Ah ! Mais que suis-je donc ? Don Juan ! Le mal ? L'enfer ?
Avec désespoir. A Inès. Petite Inès, pardon !... »¹

¹ Ibid., p.12

² Ibid., p.15

Cette réplique montre une réelle prise de conscience du héros, sur ce qu'a été son existence. La périphrase péjorative « vieil histrion de l'amour » donne une image caricaturale de Don Juan et met en avant, une fois de plus, l'incompatibilité entre la vieillesse et la galanterie. C'est d'ailleurs cet argument qu'il utilise face à Inès, pour justifier son refus de l'épouser, puisqu'il oppose, métaphoriquement, la neige de l'hiver qui l'envahit, ou encore, la feuille morte qui a perdu sa verdure, et le printemps qui caractérise la jeune femme, symbolisé par la « fleur naissante » :

« DON JUAN, ramassant une feuille morte apportée par la rafale et qui est tombée à ses pieds. Tiens, vois ce que le vent t'apporte. Rendas-tu sa verdure à cette feuille morte ?
Montrant le parc où il commence à neiger. Et, tiens, il neige ; entends cet autre avis moqueur : petite fleur naissante, il neige sur mon cœur. »²

Don Juan apparaît, en somme, dans cette pièce, comme résigné face au vieillissement et il accepte de renoncer à l'amour d'une créature charmante, pour laquelle il éprouve, d'ailleurs, lui aussi, des sentiments. Or, ce renoncement se fait par un retour de conscience morale, et même, pourrait-on dire, par altruisme. Le héros tire, de cette métamorphose, une certaine grandeur et on peut se demander s'il ne s'agit pas là d'une nouvelle forme d'héroïsme, la seule à laquelle il puisse désormais accéder. Mais, l'importance que la vieillesse paraît prendre dans le mythe, au 20^{ème} siècle, peut aussi être expliquée par une autre nécessité. En effet, elle permet de convoquer un autre motif : celui de la mort naturelle du héros, notamment grâce à la maladie. Elle est, par conséquent, un moyen de se passer de l'élément surnaturel, dans le dénouement, et de proposer une fin nouvelle à Don Juan.

Cette évolution est illustrée, par exemple, dans le roman de Denis Tillinac, *Don Juan*. Nous y rencontrons un Don Juan crépusculaire, qui revit, par le souvenir, ses aventures passées, tout en racontant, à la première personne, celles qui seront les dernières de sa vie. Le motif de l'automne, omniprésent tout au long du roman, et qui fait même l'objet d'une gradation au fil du récit, renforce l'atmosphère de nostalgie, qui se détache de l'ensemble. Daniel-Henri Pageaux souligne, d'ailleurs, ce rôle de l'évocation des saisons :

« Don Juan commence une étrange confession alors que l'été s'achève, en Auvergne, en Corrèze, son pays natal. Il a entrepris la rédaction de ce qu'il nomme « un cahier » (p.17). Il se demande s'il va l'envoyer à sa femme. La question demeurera sans réponse. Au fur et à mesure qu'il écrit, l'automne approche et les notations discrètes, mais répétées de l'état du ciel, de la température, de la végétation, remplacent ici la méditation désabusée ou mélancolique sur la fuite du temps. Il y a des journées d'orage, les feuilles du cerisier jaunissent, se mettent à tomber, les nuits deviennent

¹ Ibid., p.28

² Ibid., p.29

plus froides. Au tout début du roman, les hirondelles vont partir : « derniers apprêts avant l'exode » (p.11). »¹

La fin du roman est particulièrement marquée par cette description du temps météorologique et par l'approche de l'hiver, explicitement associée à un présage funeste :

« L'automne est arrivée. La rose du jardin se flétrit, les pommiers du verger croulent sous des fruits d'un vert délavé et les feuilles du cerisier se mettent à tomber. Les nuits sont froides. Quand Vénus apparaît derrière le clocher, j'ai des remous dans le cœur. C'est peut-être la mort qui gagne. »²

Le champ lexical de l'automne, avec l'insistance sur la nature qui se fane, prépare bien l'idée de la mort, tout comme la mention du refroidissement des nuits. L'emploi de la parataxe laisse, néanmoins, une petite liberté d'interprétation sur la dernière phrase : la mort gagne le héros mais aussi, peut-être, tout simplement le paysage, qui s'enfonce, peu à peu, dans l'hiver. Cette approche de l'hiver s'accélère encore par la suite : « Froidure et solitude. Le vent siffle sous la porte, il vient de l'est, comme les loups au siècle dernier. »³ Les images, là aussi, sont sombres et on peut noter que le froid et les saisons automnales et hivernales sont associées, également, à une menace qui plane sur l'amour et sur le désir. En effet, ici « froidure » semble rimer avec « solitude ». De même, le personnage de Florence permet de mettre en relation l'automne, le temps qui passe et la mort de l'amour : « Elle va bien avec l'automne, Florence, c'est une quadragénaire qui a connu des déboires et voudrait de l'amour avant que sonne le glas. »⁴

Mais c'est, avant tout, la mort du héros qui est de plus en plus fortement suggérée, en cette fin de roman. Mort, qui n'a pas réellement partie liée avec la question du châtement, rappelons-le mais qui s'appuie davantage sur des allusions, de plus en plus précises, à la maladie, qui rôde et gagne, peu à peu, du terrain. Les notations peuvent être très concrètes, comme :

« André, le médecin, me supplie d'aller passer des radios ainsi qu'un électrocardiogramme. Infarctus ou cancer du poumon ? Faites vos mises, cocus, il se pourrait que Don Juan rende son âme au Seigneur ! »⁵.

On a également une gradation au niveau de l'évocation de la douleur : « Encore cette douleur qui m'opresse. Une douleur sourde, qui semble venir du cœur et prend le thorax en

¹ Daniel-Henri Pageaux, « Fugue : Don Juan en Auvergne avec Denis Tillinac », in *Rencontres, échanges, passages. Essais de littérature générale et comparée*, p.219

² Denis Tillinac, *Don Juan*, p.135

³ *Ibid.*, p.137

⁴ *Ibid.*, p.135

⁵ *Ibid.*, p.135

tenaille. »¹ Cette phrase est à rapprocher d'une autre évocation de la douleur, un peu plus loin, qui traduit cette montée en puissance : « La nuit tombe, Vénus tremble dans un fond de ciel rosâtre. La douleur est plus forte. Vais-je mourir ici, tel un renard dans sa tanière ? »² Cette gradation s'achève, au bout du compte, sur les points de suspension qui connotent l'indicible, l'impossibilité, pour le narrateur à la première personne de décrire, ce qui est, sans doute, sa propre mort :

« Mais Don Juan ne peut pas vieillir, non plus que fléchir, encore moins faillir. Il n'a pas peur de mourir. J'attends Florence. Viendra-t-elle ? J'aimerais mourir au creux de son épaule, juste après. Je ne peux pas mourir avant, ce serait une farce de l'enfer, un désaveu tellement injuste que... »³

Le refus du vieillissement et de la décrépitude est donc complètement remis en cause par la fin de la citation : Don Juan est désavoué, il n'échappe plus aux lois du temps, il peut vieillir et succomber à la maladie et, avec lui, c'est aussi le mythe qui s'étiole.

En définitive, Don Juan n'est plus l'homme robuste des premières versions du mythe. Il est atteint par diverses maladies, en lien avec son âge, et la liste des pathologies est longue et variée, au 20^{ème} siècle. La maladie cardiaque se retrouve chez Denis Tillinac, même si elle n'est pas complètement confirmée, et chez Jean Anouilh, puisque son héros, Ornifle, meurt d'une crise cardiaque foudroyante, après qu'on lui ait diagnostiqué une forme rapide de la maladie de Bishop :

« Atonie mytrale. Rétraction du ventricule gauche. Tachycardie intermittente. C'est exactement tout ce que je sens. C'est bien la maladie de Bishop. La forme rapide. Il y a aussi une forme lente, mais j'ai choisi l'autre. C'est bien de moi. »⁴

La multiplication des détails médicaux, très concrets, montre bien la mise à distance de la dimension mythique et surnaturelle, dans la mort du héros. Mais on a cependant, tout comme dans le roman de Denis Tillinac, la présence d'une certaine ironie du sort, qui laisse germer l'idée d'un châtement, même si elle est très affaiblie. En effet, Ornifle tente d'instrumentaliser sa maladie, pour apitoyer et séduire Marguerite. Il fait des projets de convalescence, à plus ou moins long terme, de la même manière que le héros de Denis Tillinac se projetait dans l'attente des rendez-vous :

« Les médecins qui viennent de m'examiner sont formels sur un point- le délai qu'ils me donnent- et qui pourrait être sensiblement prolongé avec des soins attentifs et de la chance- sera de toutes façons un exercice sur la corde raide... Il n'est pas tant question d'un régime que d'une

¹ Ibid., p.137

² Ibid., p.137

³ Ibid., p.139

⁴ Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.135

surveillance médicale constante... Parlons net : je suis à la merci du temps qui séparera la crise éventuelle de la piqûre. »¹

Cette citation, qui est, avant tout, une tentative de manipulation de Marguerite, laisse croire que le héros est résigné, face à sa mort prochaine, mais cette idée est aussitôt démentie par un regain d'optimisme et de vitalité : « Non, après tout la vie est trop courte ! Fais-la entrer dans le petit boudoir. »² Mademoiselle Supo ne manque pas de relever, d'ailleurs, cet élan de vitalité : « Le voilà qui file, tout frétilant, comme un petit jeune homme ! Et il y a seulement une heure il se croyait mort ! »³ Mais cette victoire du héros sur la maladie n'est que de courte durée, et, à la question posée par Ornifle, « Il [Dieu] a gagné la première manche, moi la seconde. Je sais que c'est lui qui gagnera la belle, son jeu est truqué : il a tous les as. Mais quand ? »⁴, la voix au téléphone ne manque pas de répondre quelques instants plus tard : « « J'ai la douleur de vous le dire... C'est une crise cardiaque foudroyante... »⁵

La mort héroïque de Don Juan est donc bien remplacée par une mort liée au vieillissement et à la maladie, ce qui s'accompagne d'un fléchissement de l'héroïsme de ce dernier. On peut citer, sans les développer, d'autres exemples de maladies, choisis par les auteurs contemporains, et qui traduisent cette volonté de faire redescendre Don Juan sur terre, de le soumettre aux maux de l'humanité. Ainsi, dans *La mort de Don Juan*, de Patrick Poivre d'Arvor, le héros est atteint d'un cancer du cerveau. Dans *Don Juan 40*, d'Yves Salgues, c'est la tuberculose qui lui vaut un séjour en sanatorium. Quant au héros de Joseph Delteil, la Statue lui diagnostique une syphilis... Les maladies vénériennes, auxquelles le héros a, au cours de son histoire passée, miraculeusement, échapper, sont donc introduites dans le mythe, par les auteurs du 20^{ème} siècle : Constance, l'épouse de Mozart, contamine Don Juan, en lui transmettant la petite vérole, dans le roman de Pierre-Jean Rémy, ce qui le conduit en cure thermale à Bade. Serait-ce la trace d'une volonté de rationalisation ou le désir de montrer qu'après tout, le héros n'est plus au dessus des autres hommes et qu'il est, désormais sensible aux mêmes maux qu'eux et peut mourir comme eux ?

On peut alors penser, pour reprendre les propos de Jean de Palacio, que « Promis au tombeau comme il pouvait l'être naguère, Don Juan l'est d'autre manière : non point par repentir ou impénitence finale, mais par la maladie. »⁶ La modification du critère de l'âge a

¹ Ibid., p.223-224

² Ibid., p.233

³ Ibid., p.234

⁴ Ibid., p.234

⁵ Ibid., p.237

⁶ Jean de Palacio, article « décadence de Don Juan », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.269

donc des répercussions importantes, dans l'évolution du mythe, et, notamment, sur la question de l'héroïsme de Don Juan. Celui-ci perd de sa grandeur, en devenant sensible aux maux de l'humanité, il est affaibli puisque la maladie et la mort le guettent, sans qu'il ne soit plus nécessaire de faire intervenir un quelconque élément surnaturel. Mais le vieillissement met aussi en danger un autre domaine, encore plus représentatif de l'héroïsme donjuanesque et, partant de là, encore plus essentiel pour Don Juan : la question de sa virilité. En effet, si l'on revient à l'analyse de Jean de Palacio, il semblerait que « l'âge se mesure encore à d'autres critères, comme la mort du désir. Le souvenir des conquêtes déjà anciennes et des joutes amoureuses ne lui inspire plus qu'indifférence ou même dégoût ! »¹ Cette relation entre âge et perte du désir et de la puissance virile nous amène à aborder la question de la dévirilisation du héros. Or celle-ci est liée, en parallèle, à une autre tendance, caractéristique de la déconstruction du mythe au 20^{ème} siècle : celle de sa féminisation.

B) Problèmes de genre et questionnement identitaire : vers une féminisation du héros ?

Nous étudierons, dans cette partie de notre étude, le terme de « féminisation » dans son sens le plus large, en englobant, aussi bien, tout ce qui a trait à la dévirilisation du héros ou à l'émergence, chez ce dernier, d'une certaine ambiguïté sexuelle, qu'à la modification du rôle des femmes, au sein du mythe, voire même la substitution, du héros masculin, par une femme, une héroïne...

Cette importance de la dimension féminine, dans la déconstruction du mythe, et, notamment, dans la remise en question de l'héroïsme de Don Juan est une caractéristique importante, qui émerge au 19^{ème} siècle, avec la réinterprétation romantique et la place qu'elle accorde, soudain, à certaines figures de femmes, mais se poursuit et se complexifie considérablement au 20^{ème} siècle. Luis Miguel Fernández présente, d'ailleurs, la place accordée au groupe féminin, au sein du système d'invariants, comme la première source de déséquilibre et de démythification :

« La más importante posibilidad de desequilibrio deriva de la relación del grupo femenino con las otras dos invariantes, la cual originará una desmistificación seguida de una remitificación capaz de crear un mito nuevo. »²

¹ Ibid., p.269

² « Le risque le plus important de déséquilibre découle de la relation du groupe féminin avec les deux autres invariants, laquelle engendrera une démythification, suivie d'une remythification, capable de créer un mythe nouveau. » Luis Miguel Fernández, *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, p.53

L'importance accrue des figures féminines tendrait donc à « déséquilibrer » le schéma mythique. Or, au 20^{ème} siècle, la diversification et la multiplication des personnages féminins, beaucoup plus développés, notamment dans les romans, peut conduire à renforcer ce déséquilibre. Le lien au Mort n'est plus forcément respecté ou peut être déplacé et les femmes se retrouvent dotées d'initiatives nouvelles. Si le romantisme faisait d'elles l'instrument principal de la rédemption du héros, l'époque moderne a plutôt tendance à les utiliser pour accélérer sa perte ou pour permettre son châtement. Jean Massin s'interroge, lui aussi, sur les conséquences, pour le scénario mythique, du développement des personnages féminins, initié par l'opéra de Mozart. S'il salue la richesse des possibilités offertes par cette introduction, au sein du mythe, de figures féminines douées d'une plus grande épaisseur, il pointe aussi, par la même occasion, les risques que peut engendrer cette évolution, en remettant en cause l'équilibre du schéma mythique et en confrontant, notamment, le héros à l'amour :

« Or le mythe de Don Juan n'est pas indéfiniment malléable ; on peut se demander déjà s'il ne se désagrègera pas sous l'injection d'un amour. (...) Mais la perfection des contrepesées est peut-être déjà menacée par le dynamisme de cette Anna où Mozart a sans doute mis moins du plus palpitant de son cœur que dans les deux autres¹ (...) Et Don Juan non plus ne se méfie pas ! (...) Mais aux échecs, en fin de mythe- pardon ! en fin de partie !- la situation d'un pion peut décider la victoire. Don Juan devrait se souvenir qu'Anna est une force. Aussi forte, plus forte que lui, peut-être... »²

Une des premières atteintes, portées par les femmes, à l'héroïsme donjuanesque est, sans aucun doute, l'irruption d'un motif récurrent et particulièrement insolite : celui de l'impuissance de Don Juan. En effet, pour un héros de l'amour, elle est, sans aucun doute, pire que la maladie et représente la forme ultime de déchéance. Pourtant, force est de constater que, du fait de son vieillissement ou, tout simplement, de son mal être, Don Juan se retrouve confronté à des pannes de désir de plus en plus fréquentes, ce qui était, jusque là, incompatible avec les données fondamentales du mythe.

La réaction des femmes, face à cette soudaine impuissance, révèle bien le côté inattendu et profondément choquant de cette faiblesse, chez un personnage comme Don Juan. Nous pouvons, par exemple, citer un passage de la fin du roman de Denis Tillinac, *Don Juan*. Son incapacité à posséder, une fois, sa cousine Bérénice est, pour lui, un présage funeste, un signe annonciateur de la mort qui approche. Quant à Bérénice, sa réaction est intéressante puisqu'elle traduit l'étonnement le plus vif, comme si Don Juan ne pouvait, sous peine de déchoir, souffrir aucune atteinte à sa puissance virile :

¹ Jean Massin parle ici des deux autres grandes figures féminines de l'opéra mozartien : Zerline et Elvire.

² Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.46-47

« Hier, il m'est arrivé une aventure insolite : mon désir a renâclé sur le corps de Bérénice qui n'en revenait pas. C'est la première fois, j'ai eu honte de moi. Don Juan en panne sèche de désir, ça prête à ricanement. »¹

L'adjectif « insolite » montre bien le caractère inédit de cette évolution du personnage de Don Juan. Par ailleurs, l'évocation de la honte et du ricanement souligne l'autodérision du héros, qui est conscient de l'aspect absurde de la situation. Ce premier échec, derrière l'apparente légèreté avec laquelle le narrateur l'aborde, dans son récit, laisse, cependant, des traces, puisque, juste après, il avoue que cela le bloque et laisse à craindre, pour le bon déroulement de ses prochaines entreprises amoureuses : « Du coup j'ai presque peur de Florence, la buraliste qui m'a promis de passer ce soir. »² Mais la fin suspensive du roman ne permet pas d'avoir, ou non, la confirmation de ces craintes puisque Don Juan meurt, ou, du moins, le récit s'achève, avant que cette union avec Florence soit consommée. Il est important de relever que cette panne de désir est, en réalité, la dernière aventure du héros, qui reste donc sur cet échec.

En effet, à partir de cet épisode, les dernières allusions à l'acte sexuel se font sur le mode de l'imagination et du fantasme. Don Juan fait des hypothèses sur la façon dont va se passer le rendez-vous avec Florence : « J'imagine le spectacle de sa reddition ; elle fera renaître des sons et des images, dans un faux désordre sur lequel je n'aurai pas de prise. »³ La métaphore militaire le replace en posture de conquérant, comme si cela lui permettait de se rassurer. On peut observer, d'ailleurs, par la suite, un accès de forfanterie, qui traduit le désir du héros de retrouver sa puissance de conquérant :

« Moi, je paye en nature. Florence ce soir va flamber comme une torche. Je suis un incendiaire, je réduis à l'état de ruines les geôles de l'ordre amoral, j'ouvre les portes des prisons, les cœurs s'évadent, les jupes se soulèvent au vent qui attise les flammes. Je suis le justicier d'un royaume dont les princes en exil font l'amour, et rien d'autre. Je suis le prophète d'un chambardement spirituel, l'apôtre des voluptés sans fin, le chantre des liturgies du défoulement. Craignez mon glaive incandescent, cocus de tous les diables, pornographes, voyeurs, érotomanes, sadomaso, refoulés, impuissants, onanistes visqueux des sorties d'école ! »⁴

La métaphore filée du feu a une indéniable connotation érotique, qui contraste avec l'évocation de la « panne sèche », juste avant. Le « glaive incandescent » revêt, notamment, une symbolique phallique. Don Juan adopte ici le ton du défi et de la provocation. Il se présente comme « l'apôtre des voluptés sans fin » et part en croisade contre tous les détraqués sexuels, parmi lesquels, non sans ironie, on retrouve, justement, les « impuissants ». Cette

¹ Denis Tillinac, *Don Juan*, p.135

² Ibid., p.135

³ Ibid., p.135

⁴ Ibid., p.136

véritable envolée lyrique surprend, à ce stade du roman, alors que la carrière amoureuse du héros vient, en réalité, de s'achever sur un ultime échec.

De fait, Don Juan, confronté à l'attente de la venue de Florence, fait part, par la suite, de ses doutes et spéculer sur l'éventualité d'un désistement, pour se ménager des solutions de rechange. Ainsi, l'interrogation « Viendra-t-elle ? » est répétée deux fois¹, dont une fois à quelques lignes de la fin du récit. La question reste ainsi, comme nous l'avons vu, sans réponse. Quant aux autres possibilités, on peut noter qu'elles sont présentées comme des solutions par défaut, comme si le héros, se sentant fléchir, avait à tout prix besoin de se raccrocher à des certitudes sur sa capacité à obtenir, encore, des bonnes fortunes : « Si Florence ne vient pas, j'irai chez Bérénice. Si ma cousine s'est absentée, j'irai voir Véronique : plutôt ses yeux cernés, sa peau ridée et ses hanches effacées que le néant. »² L'emploi du terme « néant » est important car il confirme l'assimilation entre l'absence de conquête amoureuse et la disparition, la mort du héros.

Le motif de l'impuissance est également particulièrement bien décrit dans *L'homme couvert de femmes*, de Pierre Drieu la Rochelle, qui en livre une analyse psychologique. Le choix d'une focalisation omnisciente permet d'avoir, aussi bien, les pensées et les appréhensions du héros, Gille, qui sent venir la panne de désir, que celles de Finette, sa partenaire, qui réagit face à cet échec inattendu. On peut noter que le héros est spectateur, autant qu'acteur, des ébats auxquels il prend part, ce qui ne peut que contribuer à le distraire :

« Il fit un effort pour chasser ces intermédiaires encombrants, il serra ce corps qui se serrait contre lui, dans l'herbe. (...) Et voilà que le spectacle de leurs agiles exercices n'était qu'une nouvelle distraction d'où ne lui venait qu'une sensation légère et isolée, qui ne rayonnait pas et qui lui faisait oublier de former des images plus larges qui embrassaient tout ce corps et le sien. »³

Gille subit une sorte de dédoublement, il contemple l'acte charnel de l'extérieur, ce qui l'empêche de s'y adonner complètement. Il va, de même, devenir spectateur de sa propre impuissance, puisqu'il sent approcher la panne et la rend d'autant plus imminente qu'il en anticipe les manifestations : « Ainsi il attendait des phénomènes dont l'apparition devenait plus improbable à mesure qu'il les prévenait davantage par cette expectative. »⁴ Derrière le recours à la périphrase et à l'euphémisme, on a ici une description très précise de cette faillite du désir, renforcée par le fait que le héros fait un véritable blocage, en intellectualisant trop ce qui devrait être, en réalité, un acte spontané et naturel. Or, plus Gille culpabilise de ne pas être

¹ Ibid., p.136 et p.139

² Ibid., p.137

³ Pierre Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.79

⁴ Ibid., p.79

à la hauteur, moins il est susceptible de l'être. On peut ainsi noter que l'acte sexuel devient un devoir pour le séducteur. Sa seule préoccupation est de ne pas décevoir sa partenaire : « Si bien que l'inquiétude entra en lui : il craignit de ne pouvoir donner aux offres de sa voisine, qui devenait plus pressante, les acquiescements convenables. »¹ L'expression « acquiescements convenables » montre bien cette notion de devoir. Le désir n'est pas la priorité, mais plutôt l'idée que le héros se fait de lui-même et de l'attitude qu'il se doit d'adopter envers les femmes. On voit alors se dessiner le lien entre impuissance et héroïsme, en ce qui concerne le personnage de Don Juan.

La suite du passage, par la multiplication des détails, met en valeur les efforts désespérés de Gille, pour sauver sa réputation, ce qui a pour effet, au bout du compte, de le discréditer davantage et de mettre encore plus l'accent sur cet épisode peu glorieux pour lui. On a, ainsi, la description de ses tentatives pour ranimer le désir en berne :

« Un moment, il crut que de multiplier les gestes l'animerait et il esquissa quelques flatteries autour des seins et du ventre de Finette. Mais ces flatteries l'engageaient à aller plus loin ; or il sentait bien qu'il ne les suivait pas. Alors, avec une tardive prudence, il les raccourcissait. »²

Le héros est d'autant plus dévalorisé que, même lorsqu'il laisse la femme prendre les devants et l'aider par ses initiatives, le résultat n'est pas à la hauteur de ses espérances :

« Mais la femme allait de l'avant, et sa main le cherchait. Gille pensa que son aide pourrait le sauver et il retrouva son pantalon. Finette ne rechigna pas et un instant après Gille put se croire en mesure de la satisfaire. Hélas ! Il suffit de quelques secondes pour écarter des voiles pourtant bien minces et déjà son élan s'atténuait. »³

Cette citation montre une dévirilisation du héros et un renversement des rôles, puisque c'est Finette qui est entreprenante et agit, alors que Gille est complètement passif. On est bien loin des Don Juan qui, pour précipiter leur victoire, n'hésitaient pas à recourir au viol... La dernière phrase accumule les termes qui connotent la petitesse et la diminution, ce qui achève de rabaisser les performances physiques du personnage : « quelques secondes », « bien minces », « s'atténuait.. » Enfin, il est intéressant de relever que l'épisode se clôt sur le point de vue de Finette, c'est donc bien la femme qui a le rôle prépondérant ici et qui tire les conclusions de la mésaventure, conclusions peu flatteuses pour le héros :

« Elle vit enfin qu'aucun achèvement ne lui viendrait de ce garçon qui, s'abandonnant à sa langueur, renonça même à la servir par des moyens moins méritoires et s'étalant sur le dos ne bougea plus. »⁴

¹ Ibid., p.79-80

² Ibid., p.80

³ Ibid., p.80

⁴ Ibid., p.80

On a bien, dans cet épisode, une description très minutieuse de l'impuissance du héros, qui conduit à sa dévirilisation. Cette nouvelle caractéristique va à l'encontre des critères traditionnels de l'héroïsme donjuanesque et contribue à la déconstruction du mythe. Ce portrait peu valorisant de Gille et de ses performances est complété dans la suite du récit, lorsque le personnage, revenant sur son échec, entreprend de l'expliquer à Finette pour s'en excuser. Cette conversation permet, en effet, de lever le voile sur l'écart qui existe, dans ce roman, entre les conquêtes, que la renommée prête à celui qui est perçu comme un don juan, et celles qu'il a, effectivement, menées à leur terme. La réputation du héros apparaît ainsi comme imméritée et injustifiée. La sincérité, avec laquelle Gille avoue ses nombreuses faillites amoureuses, achève de lui ôter tout prestige viril. Ainsi, à l'énumération, par Finette, de plusieurs femmes que la rumeur lui attribue comme maîtresses, le héros avoue :

« Mais je n'ai pas couché avec elle, ou plutôt si, hélas ! mais je l'ai ratée comme vous. Je les rate toutes, seulement elles ne le disent pas, ou, si elles le disent, les autres ne le croient pas, ou tout de même veulent voir. »¹

Cet aveu montre bien le décalage entre la réputation et la réalité. Les femmes sont les complices involontaires de cette image faussement flatteuse du héros puisqu'elles n'osent pas avouer avoir été dédaignées ou ne veulent pas croire à cette représentation si éloignée de celle qu'elles se sont toujours forgée. Gille est donc un charlatan, sa renommée est fondée sur du vide, comme il le reconnaît lui-même un peu plus loin :

« - Enfin, vous mentez effrontément. Vous avez eu des tas de femmes et vous en aurez encore.
- Je ne crois pas que j'en ai eues ou très peu, de loin en loin, quand je n'y pensais pas. Je suis resté des mois, des années entières, sans femme. Toute ma vie est un bleuffe, je plastronne mais je suis un pauvre type. »²

On remarque ici que c'est la femme qui ne peut croire à la réalité peu flatteuse que lui révèle le héros, alors que ce dernier accepte, avec franchise, de reconnaître l'escroquerie qui fonde sa réputation. Une des explications, fournies par Gille, pour expliquer son impuissance, est le fait de perdre ses moyens devant celles qu'il appelle les « femmes propres ». Il reconnaît, en effet, ne pouvoir être à la hauteur qu'avec les prostituées, ce qui constitue, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, une caractéristique fondamentalement antidonjuanesque : « Je ne suis pas pour les femmes propres, les bourgeoises... les femmes du monde. J'aime les putains. »³

¹ Ibid., p.90

² Ibid., p.91

³ Ibid., p.90

Finette, pourtant, essaie de le rassurer et de trouver des avantages aux prostituées, pour atténuer la honte de l'aveu que Gille vient de faire : « Bon ! vous aimez les poules. Mais c'est très bien. Il y a beaucoup d'hommes comme vous, et des mâles ! Si j'étais homme, je serais comme ça : elles ont des avantages. »¹ Le choix du terme « mâles » montre un désir de restituer au héros une certaine puissance virile et de ne pas le laisser s'enfoncer trop dans l'autocritique. Mais Gille va également déconstruire cette nouvelle image, que Finette tente, tant bien que mal, de sauver :

« - Le plus souvent je n'en fais rien. Mes mains les saisissent mais ne les caressent pas. D'un coup d'œil on peut découvrir une âme, et il y a presque toujours un peu d'âme dans les humains ; or je détourne les yeux. Quand j'en ai une entre les mains, je pense à toutes les autres. Et je ne verrai celle-ci que je tiens que plus tard, ou j'en ai rêvé déjà.

- Je ne comprends plus du tout. Vous ne faites rien, avec celles-là non plus ?

- Je veux dire que je fais le nécessaire, l'indispensable comme on suit un souvenir machinal et idiot, mais je ne m'abandonne pas à la volupté, parce que la volupté est un mystère, et que je ne puis abandonner les mystères à une bouche sale. »²

Le héros démythifie complètement sa pratique de l'amour et ses relations avec les femmes puisque, même avec les prostituées, il ne fait que « le nécessaire, l'indispensable ». Don Juan est fortement rabaissé dans sa virilité ici.

La même évolution se retrouve dans le roman d'Yves Salgues, *Don Juan 40*. En effet, Jean Brumaire va, lui aussi, connaître les affres de l'impuissance, avec son épouse Stefania. Mais, contrairement à Finette, Stefania n'a aucune indulgence, face aux caprices du désir de son mari. Au contraire, son jugement est radical et sans pitié puisque, pour elle, un Don Juan dévirilisé et impuissant ne sert plus à rien. Il est comme mort :

« Tu n'es plus bon à rien, Giovanni, lui dit-elle. Souviens-toi des festins- regrette-les jusqu'à la honte- que tu nous offrais ce dernier printemps. Le loup qui n'honore plus sa louve est rejeté par l'assemblée des femelles et méprisé par la compagnie des mâles. C'est un dicton de nos Abruzzes.

Le désir était mort en Brumaire, tué par le jeu. Pour une femme italienne, Don Giovanni était un homme à jeter. Sans aucun embarras du reste, Stefania, de temps à autre, se mit à l'appeler « Feu ».

« Feu Don Giovanni », « Feu Don Juan » : il croyait entendre, de la bouche édentée d'un prêtre fantôme, le début de son oraison funèbre. »³

Le mot « mâles » est présent, comme dans le roman de Drieu la Rochelle, mais dans un but contraire : ici le héros n'est pas comparé aux autres mâles, afin de justifier et d'excuser ses travers, mais il leur est opposé, pour bien montrer que la fuite du désir conduit à la mort de sa masculinité. Jean Brumaire est exclu, par Stefania, de la communauté des mâles et celle-ci ne lui trouve aucune excuse. La mort apparaît, d'ailleurs, comme un leitmotiv, dans ce passage :

¹ Ibid., p.91

² Ibid., p.91

³ Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.384

privé de ses performances sexuelles, le héros mythique ne peut plus survivre, il est condamné à disparaître. La dernière phrase, avec l'évocation de « l'oraison funèbre », confirme que l'impuissance sonne le glas de la gloire héroïque de Don Juan. Cette idée est confirmée par le narrateur : « mais d'autres puissances démoniques le cernaient, parmi lesquelles l'impuissance, ennemie déclarée de tous les Don Juan. »¹

Si le héros de Pierre Drieu la Rochelle, Gille, compense ses pannes de désir, en se rabattant sur des prostituées, celui d'Yves Salgues préfère recourir au viol sur son épouse, qu'il endort grâce à des barbituriques. On se retrouve ainsi confronté, dans *Don Juan 40*, à l'aveu d'une pratique fondamentalement opposée à l'héroïsme donjuanesque. Le caractère ignominieux de l'acte auquel s'adonne Jean Brumaire est encore accentué par le fait qu'il le fait en représailles envers Stefania, dont il a découvert l'infidélité. On est donc face à un personnage de mari impuissant, qui doit recourir à des subterfuges déloyaux pour retrouver un sursaut de virilité et, qui plus est, se contente d'un statut de mari cocu, trompé. Cette définition nous place aux antipodes de l'idéal donjuanesque.

Pourtant, le narrateur présente ce viol, justement, comme le degré ultime du libertinage et du donjuanisme, se souciant peu de l'inversion totale qui fait de Don Juan, ici, non plus le trompeur, mais le trompé. Il faut d'ailleurs relever que, contrairement à Gille, qui ne jouit que très peu des prostituées qu'il possède, Jean Brumaire atteint, quant à lui, des sommets de volupté grâce à ses pratiques déloyales : « notre érotomane en conçut par trois fois une volupté prodigieuse qui, au lieu de s'altérer de sa répétition, s'en augmentait ; praticien diabolique, il possédait une patiente sous anesthésie. »² Le plaisir semble considérablement augmenté par l'intention vengeresse et par la conscience de l'immoralité de l'acte :

« A éjaculer ainsi dans le ventre d'une créature sous coma barbiturique, il s'inventait une licence que peu de libertins eussent osée ; et il se disait avec une irresponsabilité toute donjuanesque que si une grossesse résultait de ses émissions, il s'opposerait à l'avortement, en avouant alors à Rapallo (qu'il considérait chaque nuit un peu plus comme une *étrangère*) qu'il lui avait fait cet enfant par représailles, comme font à leurs épouses certains maris trompés qu'anime un élan de revanche vengeresse. »³

L'impuissance n'est, en somme, qu'un épisode passager, chez Jean Brumaire, mais elle est, néanmoins, associée à la stérilité, puisque le héros ne parvient pas à donner un héritier à son épouse, ce qui constitue une rupture, au sein du couple. Or, cette stérilité est aussi à prendre au sens figuré, puisqu'elle porte atteinte à la capacité de Don Juan à agir. Ainsi,

¹ Ibid., p.389

² Ibid., p.399

³ Ibid., p.399

Stefania incrimine sa lâcheté et son oisiveté : tombé dans la dépendance au jeu et ruiné, son mari est frappé d'une complète impuissance créatrice. Elle utilise la métaphore du pus et de la paralysie, ce qui fait surgir le motif de la maladie :

- « Tu ne rentreras pas à Paris : la lâcheté te paralyse. Il faudrait un drame pour te renvoyer à Paris.
- Une fille voulant se débarrasser de moi, je ne savais pas que ça existait.
- Que te faudrait-il encore pour faire juter ton pus ?
- Une voiture. Je suis invalide sans un volant. »¹

Jean Brumaire relève le renversement de situation auquel il est confronté, puisque celui qui a l'habitude de quitter les femmes se retrouve en situation d'être évincé par l'une d'entre elle.

Le parallèle entre impuissance sexuelle et impuissance créatrice est mis en avant par Jean de Palacio : « ce langage, malade de la femme, comme frappé de stérilité et d'impuissance, transpose dans l'art la perte de la virilité. »²

On peut trouver un exemple de cette transposition de l'impuissance, au niveau de la créativité et du domaine artistique, dans la pièce *Ornifle ou le courant d'air*, de Jean Anouilh. En effet, le héros n'a aucun mal à reconnaître qu'il manque, parfois, de talent et d'inspiration et que ses compositions sont inégales :

- « ORNIFLE : Et qu'est-ce qui ne lui plaît pas dans mon second couplet ?
MACHETU : Elle le trouve faible.
ORNIFLE : Mais il est faible ! Je ne t'ai jamais caché qu'il était faible !
MACHETU : Tu me vends des couplets faibles, à moi ?
ORNIFLE : Je te vends ce que je trouve. Je suis un pêcheur à la ligne. Quelquefois je ferre un brochet, quelquefois une vieille chaussure. Tu es tombé sur un jour où j'avais retiré une vieille chaussure de l'eau, voilà tout ! »³

La pièce s'ouvre, d'ailleurs, sur une scène de création, dans laquelle Ornifle, qui essaie de créer, reprend machinalement des vers déjà écrits par d'autres poètes avant lui :

« MADEMOISELLE SUPO, *extasiée* : Oh, comme c'est beau !

ORNIFLE : Oui. Malheureusement : c'est de Rimbaud. »⁴

La reprise de telles répliques donne lieu, bien évidemment, à un comique de répétition :

- « MADEMOISELLE SUPO, *transportée* : Oh que c'est beau ! Oh que c'est beau !...
ORNIFLE : C'est admirable. Mais c'est de Péguy. Comment voulez-vous qu'on trouve encore quelque chose ? Ils ont pris tout ce qu'il y avait de bon.
MADEMOISELLE SUPO, *éplorée* : Vous êtes bien sûr que ce n'est pas de vous ? Quelquefois on a l'impression...
ORNIFLE : Ce n'est pas une impression hélas ! C'est notoirement de lui. »⁵

¹ Ibid., p.391

² Jean de Palacio, article « Décadence de Don Juan », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.270

³ Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.58

⁴ Ibid., p.9

⁵ Ibid., p.12-13

La réplique d'Ornifle « ils ont pris tout ce qu'il y a de bon » suggère qu'il ne reste plus beaucoup de place au héros pour créer et pour prouver son talent. Elle peut donc s'appliquer, également, au mythe dans son ensemble : les Don Juan contemporains sont réduits à l'impuissance, aussi bien sexuelle que créatrice, car ceux des époques précédentes ont déjà exploité toutes les occasions d'héroïsme.

En définitive, l'image de la stérilité est omniprésente, au 20^{ème} siècle, pour signifier la décadence du héros mythique. Cette stérilité peut se retrouver au sens propre, comme au sens figuré, mais, dans tous les cas, elle conduit Don Juan à une certaine dévirilisation. Pourtant, paradoxalement, ce sont aussi les auteurs contemporains qui s'intéressent le plus fréquemment à une autre question, laissée en suspens dans les versions antérieures du mythe : la paternité du héros. En effet, les premières utilisations littéraires du mythe passent sous silence le délicat problème de la descendance de Don Juan et ne s'attardent pas sur les possibles héritiers qu'il a, très vraisemblablement, laissés derrière lui. Au contraire, au 20^{ème} siècle, le héros est soit stérile, et, dans ce cas, il ressent, parfois, une frustration face à son incapacité à ne pouvoir concevoir d'enfants¹, soit père de famille, ou encore, géniteur de nombreux bâtards, qu'il n'entend pas forcément reconnaître et auxquels il prête un intérêt très variable. On mesure aisément ce que les deux premières possibilités présentent comme originalité, au vu du scénario mythique, et à quel point elles contribuent à la déconstruction du mythe.

Gregorio Marañón s'appuie, pour sa part, sur l'absence de références explicites à une descendance de Don Juan pour conclure à l'impuissance du héros et à, ce qu'il nomme, son indécision sexuelle. Comparant, sur ce chapitre, le héros mythique à Casanova, il relève le peu de place accordée, dans l'*Histoire de ma vie*, au problème de la paternité du Chevalier de Seingalt :

« Sauf quelques cas isolés, ses rapports avec les femmes ne laissent pas de traces convaincantes d'une exceptionnelle virilité. Même en tenant compte des précautions que prenait, de son propre aveu, notre chevalier, pour ne pas compliquer par des problèmes familiaux ses aventures passagères, il est surprenant qu'elles n'aient laissé d'autres traces que des ressentiments et quelques rares et problématiques rejets en chair et en os. »²

Or, il est, selon lui, impensable de croire que Casanova, aussi bien que Don Juan, aient pu posséder autant de femmes sans être confrontés, davantage, à de tels incidents de paternité :

¹ Nous venons de mettre en évidence un exemple de ce premier cas de figure, à travers l'analyse de *Don Juan 40* d'Yves Salgues. En effet, comme nous l'avons vu, Stefania ne pardonne pas à Don Juan de ne pas parvenir à lui donner d'enfants et elle ne manque pas, pour cette raison, de le rabaisser et de mettre en cause sa virilité.

² Gregorio Marañón, *Don Juan et le donjuanisme*, p.184

« Casanova a été stérile, à l'égal de presque tous les Don Juan (...) Si la variété de son matériel féminin et ses bonnes dispositions naturelles eussent été conformes à ce qu'il raconte, il eût parcouru le monde sous la menace imminente et constante d'une paternité. »¹

Dans les réécritures contemporaines du mythe, la stérilité du héros est, en effet, une preuve de sa déchéance physique et apparaît comme l'expression d'une insuffisance, d'un manque. On retrouve cette idée, par exemple, dans la pièce *La vieillesse de Don Juan*, de Jean Mounet Sully et Pierre Barbier. Don José explique à Don Juan qu'il a échoué dans sa quête, en étant passé à côté de la seule chose capable de lui procurer un véritable accomplissement : la paternité. L'enfant apparaît comme la solution qui permettrait de résoudre le sentiment d'incomplétude, dont souffre le héros, et l'absence de descendance est présentée comme un manque, qu'il lui est désormais impossible de combler :

« DON JUAN : Une tendresse, en ce monde assouvie dont l'horizon se borne aux choses de la vie, ce serait tout l'amour ? Mais ce spasme étouffant, la soif de l'infini !

DON JOSE : L'infini, c'est l'enfant.

DON JUAN : L'enfant !

DON JOSE, *avec une sorte de solennité attendrie* : Réduction de ta propre statue qui prend ta ressemblance et qui la perpétue, qui reçoit ton esprit et le lègue à son tour et, même après ta mort, fait durer ton amour. (...)

DON JUAN : L'enfant ?

DON JOSE, *avec force, d'un ton qui conclut* : Oui, seule fin de l'être, but divin de tout son long effort ; hors de là, tout est vain.

DON JUAN : Mais tout le reste, alors ? L'adorable prodige de l'enchantement des caresses ? Le vertige de la possession ? Sa joie immense !

DON JOSE, *de même* : (...) Hélas ! mon pauvre ami, tu t'es payé de mots ; on se regarde ainsi l'âme au travers d'un prisme où s'ennoblissent les couleurs de l'égoïsme

Vivement, sur un mouvement de Don Juan.

Qui n'a rien d'idéal et ne cherche à saisir d'autre infini, crois moi, que l'infini plaisir. »²

La quête de Don Juan semble être vouée à l'échec, du simple fait qu'il est passé à côté de la seule possibilité de l'assouvir. Or, selon Don José, il lui aurait suffi, pour cela, d'avoir un enfant. Le châtement du héros réside donc dans l'absence de descendance, qui rend son existence vaine et stérile.

Mais les auteurs contemporains choisissent aussi, dans certains cas, de confronter leur personnage aux responsabilités paternelles. Cette image d'un Don Juan marié et père de famille, telle que l'illustrent, par exemple, les romans de Denis Tillinac ou de Patrick Poivre d'Arvor, s'associe mal aux critères de l'héroïsme donjuanesque, en faisant basculer le personnage dans le conformisme et l'embourgeoisement.

¹ Ibid, p.184

² Mounet-Sully et Pierre Barbier, *La vieillesse de Don Juan*, p.8

Seule l'évocation discrète d'une multiplicité de descendants, dispersés aux quatre coins du monde, peut permettre de réconcilier la paternité du héros avec les caractéristiques du donjuanisme. Ainsi, Henry de Montherlant, dans *La mort qui fait le trottoir*, choisit, comme valet à son héros, Alcacer, qui se révèle être, en réalité, l'un des fils de Don Juan. Mais, en le présentant, avant tout, dans sa fonction de comparse, la pièce ne s'appesantit pas sur la question familiale. D'ailleurs, la réplique où s'exprime le plus explicitement le sentiment paternel mêle l'expression de la tendresse du père pour son fils à la gratitude pour les services rendus, qui sont bien, en définitive, des services de valet et d'entremetteur. De même, la transmission de l'héritage s'apparente fort au motif des gages, traditionnel dans le mythe. Enfin, Alcacer n'est qu'un cas particulier dans ce que le héros nomme le « peuple de ses bâtards et de ses bâtardes », ce qui souligne bien que Don Juan n'a pas, pour ainsi dire, la fibre paternelle :

« Je songe à ce peuple de mes bâtards et de mes bâtardes. Mes bâtardes, hélas, le souci d'une morale que j'honore ne me permet pas de m'intéresser à elles : je sais trop à quelles tentations il faudrait que je résiste. Par contre, mes bâtards n'ont jamais cessé de m'aider et de me protéger. Toi cependant, le plus malin d'entre eux, tu as compris que ta destinée n'était ni la Cour, ni l'Eglise, ni l'armée, ni le mariage putride et stupide. Tu as ta guerre, qui est la mienne. Tu es resté auprès de ton vieux père pour contribuer à son bonheur, en rabattant vers lui une multitude de femmes, qui s'ajoutent à celles qu'il lève lui-même, et en les lui mettant en place comme le torero met en place le taureau pour son matador : on est pas trop de deux dans les travaux forcés de la galanterie. C'est d'ailleurs, mon cher complice (et y'a-t-il un plus beau nom que celui de complice ?), c'est d'ailleurs depuis que tu me sers ainsi- depuis onze ans- que je ressens pour toi l'amour paternel, qui, je l'avoue, me titillait assez peu auparavant. »¹.

Il est intéressant de relever que l'amour paternel n'apparaît qu'au second plan et qu'il est davantage associé à de la gratitude pour les services rendus. Le sentiment de paternité semble donc médiatisé par le rapport aux femmes. Par ailleurs, l'allusion au sujet des bâtardes laisse entendre une incapacité du héros à renoncer à une aventure amoureuse, au nom de la morale et des valeurs familiales, et fait planer une nuance incestueuse sur le personnage².

On retrouve cette difficulté à assumer une quelconque descendance et cette même ambiguïté, chez le héros de Jean Anouilh. Ornifle revendique, d'ailleurs, explicitement, devant la Comtesse, son choix de ne pas avoir eu d'enfants et assume sa décision de rejeter celui que Clorinde attend, peut-être, de lui : « J'ai horreur des enfants. Et je ne voyais pas la

¹ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.120-121

² Par ce sous-entendu, le héros d'Henry de Montherlant se rapproche de Casanova, qui est, lui-même, confronté à une telle tentation, avec l'une de ses filles naturelles, Leonilda, et qui la raconte dans *Histoire de ma vie*. Dans cet épisode, l'aventurier décrit, la nuit passée avec Lucrezia, une de ses anciennes maîtresses, et la fille qu'il a eue avec elle, dix-huit ans auparavant, et à qui il a, avant de savoir la vérité sur le lien qui les unit, fait la cour et promis le mariage. (*Histoire de ma vie*, vol.7, chap. X, p.210-237). Le héros mythique rencontre donc son avatar historique.

nécessité d'encombrer le monde d'une jeune canaille de plus me ressemblant. Pourquoi déterrer ce vieux reproche ? »¹ Pourtant, la suite de la pièce le confronte à un fils : Fabrice, qui se présente comme son descendant et souhaite venger sa mère, que le héros a, selon lui, abandonnée. La première réaction du héros confirme bien l'absence totale d'instinct paternel en lui :

« Mais bougre de galopin, je vais vous flanquer une paire de calottes, moi ! On n'a pas le droit de venir faire des scènes pareilles chez les gens ! C'est ridicule d'abord ! J'ai séduit votre maman. Bon. Elle a eu un enfant. Bon. Mais enfin il y a vingt-cinq ans de cela ! Qu'est-ce qui vous prend à tomber de la lune comme un aérolithe au bout de vingt-cinq ans ? »²

Mais ce rejet évolue, par la suite, puisqu'Ornifle, lorsqu'il apprend la présence de Marguerite et la querelle des jeunes amoureux, se met à s'intéresser à son fils et tente de lui prodiguer la tendresse et les conseils d'un père. Ce revirement total n'est pas dépourvu d'ambiguïté, à tel point que Fabrice, lui-même, se montre méfiant :

« FABRICE *demande, sur la défensive* : Qu'est-ce qui vous prend ?

ORNIFLE : Je te regarde. Je chatouille ma fibre paternelle. C'est un des rares plaisirs que je n'ai pas connus... J'essaie d'imaginer ce petit garçon que je ne verrai jamais. Dire que ce n'est pas moi qui t'ai appris à jouer aux billes ! »³

Le verbe « chatouiller » est surprenant ici et laisse supposer qu'il s'agit d'un jeu, d'une posture du héros, qui se plaît à se projeter dans un rôle, nouveau pour lui, afin de trouver une nouvelle source de divertissement.

Le motif du jeu est d'ailleurs omniprésent, dans tout le passage, puisque Ornifle déclare, par exemple, à la comtesse : « Cela nous change de répertoire. »⁴ La sincérité du héros peut donc être remise en question, comme le montre sa conversation avec Machelu :

« MACHETU, *dont la voix est éraillée par l'émotion*. Mais tu le croyais, tout ce que tu lui disais ?

ORNIFLE, *sincère*. Sur le moment, presque. Quelle drôle de soirée !...En tout cas, j'avais promis de la lui rendre. Ouf ! C'est fait ! Je suis un bon père. C'est épuisant. »⁵

Mais la plus grande ambiguïté de l'extrait réside dans les rapports entre Ornifle et Marguerite, et l'on peut se demander si ce n'est pas son désir de se rapprocher de la jeune fille, et l'intérêt qu'il lui porte qui expliquent son accès soudain d'amour paternel et son investissement, dans son nouveau rôle de père. Son attitude avec la fiancée de Fabrice peut, en effet, paraître déplacée :

¹ Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.88

² Ibid., p.127

³ Ibid., p.157

⁴ Ibid., p.155

⁵ Ibid., p.188

« MARGUERITE *soupire*. Fabrice n'aime pas que je danse !...
ORNIFLE, *charmant*. Avec son vieux père ! C'est plutôt attendrissant !... Je vous montrerai les danses de mon temps. (Il esquisse un pas de danse démodé qui la fait rire malgré elle. Il se penche vers elle, déjà complice.) Et puis, nous ne serons pas obligés de tout lui dire, non plus... »¹

On peut penser que, tout comme dans la pièce d'Henry de Montherlant, le sens de la paternité dépend, chez Ornifle, de sa capacité à se projeter, par la même occasion, dans de nouvelles entreprises amoureuses. Ainsi, l'amour paternel est instrumentalisé, pour permettre au héros d'arriver à ses fins, et peut s'accompagner, par moments, d'une légère connotation incestueuse. Le scénario élaboré par Ornifle, qui projette Marguerite sous les traits d'une « petite bru candide »,² laisse, en effet, planer cette discrète nuance d'inceste :

« Vous complèterez le traitement. Vous serez ma fleur à ma boutonnière... La jeune fille que je n'ai jamais connue, sous les traits d'une petite bru candide... Je meurs d'envie de tendresse et de chasteté. Oui, j'ai envie de m'attaquer aux rôles de pères ! Ah ! Je me vois déjà avec un panama, une canne peut-être, pour mes promenades... »³

L'expression « la jeune fille que je n'ai jamais connue », est ambiguë, puisque le héros semble désirer une relation avec Marguerite, qu'il remplace, ensuite, par un rapport plus chaste, entre le beau père et sa bru... De même, l'évocation des « rôles de pères » renforce cette idée d'un manque de naturel et de sincérité.

La question de la stérilité ou, au contraire, de la paternité du héros est donc posée par les œuvres du 20^{ème} siècle, ce qui peut entraîner une profonde modification de l'image du héros. Don Juan évolue : il peut se révéler impuissant, perdre sa virilité ou être confronté à la question de sa descendance. Une autre caractéristique peut, également, émerger, toujours liée à cette problématique de la masculinité du héros : celle de son ambiguïté sexuelle. Celle-ci peut être, simplement, suggérée ou, au contraire, clairement exploitée, par les auteurs.

Dans *L'homme couvert de femmes*, de Pierre Drieu la Rochelle, la question d'une possible homosexualité du héros, qui expliquerait, d'ailleurs, ses échecs et son impuissance, avec les femmes, reste latente. C'est plutôt la répulsion, mêlée de crainte, que la présence, autour de lui, de comportements homosexuels ne manque pas de provoquer, qui fonctionne comme un indice d'une possible attirance de Gille pour les hommes, qu'il s'efforcerait alors à refouler. La haine qu'il voue, instinctivement, à celle qui se fait appeler « Bernard », et dont il surprend le jeu de séduction avec Finette est un premier indice. Son malaise est clairement perceptible :

« Gille regarda Finette et Bernard. Un homme regarde la gangrène ronger sa jambe de bois. Qu'est-ce que ces sourires, ce jeu d'allusions ? Pour l'instant il est parfaitement paisible. « Peu importe

¹ Ibid., p.226

² Ibid., p.226

³ Ibid., p.225

qu'elles couchent ensemble, dit-il, mais qu'est-ce que ces mines d'affranchies, cette prétention en sourdine à la nouveauté ? Finette accepte d'entrer dans ce facile mystère, dans cette vulgarité ? » (...)

« Finette a-t-elle jamais été seule avec cet affreux gamin, avec ce don Juan nain, rampant et licheur ? Et ce monstre ne lui a pas paru répugnant, vraiment ? »

On lui désobéit à lui, l'homme.

Gille est toujours épouvanté de voir chez les autres le désordre de désir qui menace son âme. »¹

L'image de la gangrène suggère bien la violence du dégoût, éprouvé par le héros. De plus, le fait que, dans le discours intérieur de Gille, Bernard soit qualifié de « Don Juan nain » ne peut manquer d'encourager le glissement du motif de l'homosexualité, de la jeune femme vers le héros. Enfin, la dernière phrase insiste sur l'idée que ce qui effraie surtout Gille est la projection qu'il fait, sur Bernard, de ses propres désirs.

L'homosexualité, dans ce roman, est donc source d'un étrange mélange d'attraction et de répulsion : le héros a du mal à venir à bout de ses préjugés contre les homosexuels et les rejette violemment, parce qu'il a trop peur de se reconnaître en eux. Au bout du compte, c'est surtout la peur de l'inconnu et la pression sociale qui l'éloignent de l'homosexualité. La comparaison qu'il fait entre son ami Luc et lui-même souligne bien le fait que son malaise est lié à la crainte de découvrir, chez lui, des penchants trop semblables à ceux qu'il condamne chez Luc :

« Pourtant Gille découvrait avec horreur que son vice laissait chez son camarade des parties entières d'humanité à peu près intactes. Sous certains rapports, Luc était même moins détérioré que certains amis de Gille plus normaux, si faibles auprès des femmes. Gille ne cessait de se comparer à son insolite voisin avec une inquiétude industrielle. (...) « Luc n'est pas foncièrement différent de moi ; il ne peut rien y avoir, après tout, d'infranchissable entre deux hommes. Mais quelque chose qui est en moi, est chez lui plus tranché, à vif. Je ne puis attribuer seulement à l'effet de la terreur sociale que propagent chez moi les mœurs de Luc et de ses semblables, le malaise profond que je ressens à son contact. Ce n'est pas la rétraction de ma pudeur offensée ; je n'ai plus vingt ans, et Luc a autant de pudeur que moi. »

Gille sentait confusément que Luc personnifiait tout le délire qui était en lui et autour de lui. »²

L'« inquiétude » avec laquelle Gille se compare à Luc suggère bien qu'il craint de découvrir, en lui, trop de ressemblances avec son ami. Cette idée est confirmée, à la fin de la citation, puisque Luc est, en fait, l'incarnation de pulsions enfouies en lui, qu'il n'arrive pas à se représenter clairement. Quant au « malaise profond », ressenti par le héros, face aux homosexuels, le fait qu'il rejette plusieurs explications et n'en donne pas, en définitive, la cause laisse supposer que les raisons qu'il pressent sont, à ses yeux, inavouables et que, très probablement, une certaine attirance vient se mêler à la « terreur sociale » et au rejet.

¹ Pierre Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, p.56

² Ibid., p.156-157

Si, dans cet exemple, la camaraderie entre Gille et Luc est mise en péril par l'homosexualité de ce dernier, dans *La Nuit de Valognes*, d'Eric-Emmanuel Schmitt, au contraire, l'amitié entre Don Juan et le chevalier de Chiffreville fait prendre conscience au héros qu'il peut éprouver des sentiments vifs et sincères pour un autre homme. Le premier indice de cette affection de Don Juan, pour le jeune homme, se trouve à la scène 8 de l'acte III : Don Juan, délaissé par le Chevalier, s'entretient avec la sœur de ce dernier, Angélique. On peut ressentir nettement, dans ce passage, une certaine jalousie du héros, qui prend comme une trahison l'éloignement soudain de son ami :

« DON JUAN : Parle-t-il de moi quelquefois ?

ANGELIQUE : Jamais. Lui qui en parlait tant auparavant. (*Ajoutant pudiquement*). Et moi aussi.

DON JUAN (*douloureux, pour lui-même*) : Me faire cela. Me faire cela à moi qui lui ai donné mon amitié, mon temps, mes heures. Tant donner et si peu...

ANGELIQUE (*douce*) : Vous l'aimiez, Don Juan ?

A partir de cette réplique, Don Juan change complètement d'attitude. Il se lève, inquiet, mauvais, partant d'un rire aigre.

DON JUAN : Voyons, est-ce que j'ai le temps d'aimer votre frère ? Et qu'a-t-il fait qui mériterait cela ?

ANGELIQUE : Vous aviez tant de sollicitude...

DON JUAN (*toujours plus menaçant*). De la ruse, ma belle, de la ruse. Un simple stratagème pour arriver à mes fins. Un marchepied. Votre frère ne fut jamais qu'un moyen.

ANGELIQUE : Un moyen pour quelle fin ?

DON JUAN : Vous, ma belle, vous ! L'homme conduit toujours à la femme, que ce soit l'épouse ou la sœur- je n'aime pas trop les mères... C'est vous le bout de mon chemin, ma jolie, c'est vous. Car je meurs d'amour pour vous.

ANGELIQUE : Je ne vous crois pas Don Juan, vous avez un regard... Vous me faites peur... »¹

On peut remarquer que cet échange s'articule en deux moments, nettement opposés : jusqu'à la question « Vous l'aimiez ? », il laisse libre cours à un certain regret, face à la perte de son ami, puis il change radicalement d'attitude, se ferme, devient cynique et volontairement blessant. On a l'impression que l'évocation d'un possible sentiment amoureux, pour le Chevalier, le froisse et le pousse à se montrer dur, pour préserver les apparences et sa réputation. Pourtant, l'incrédulité d'Angélique sous-entend que Don Juan n'est pas tout à fait convaincant lorsqu'il joue les indifférents. Cette impression est confirmée, à la scène suivante, lorsque Don Juan est confronté au Chevalier, en personne. En effet, on peut noter que le héros interroge son ami et lui demande des comptes, ce qui trahit, une fois de plus, une certaine jalousie, une possessivité, tout à fait opposées au caractère de Don Juan :

« DON JUAN : Pourquoi n'êtes vous plus venu aux rendez-vous que je vous donnais ?

LE JEUNE HOMME : On vous a sûrement répondu : je n'avais pas le temps.

DON JUAN : Vous ne me ferez pas croire que la vie militaire, dans une ville de garnison, tout d'un coup... »¹

¹ Eric-Emmanuel Schmitt, *La nuit de Valognes*, p.98

On a une véritable inversion : le héros se retrouve dans la peau d'une maîtresse délaissée, qui se heurte aux mensonges peu crédibles de son amant. Le caractère insolite de la situation n'échappe pas au Chevalier, qui met Don Juan face au caractère déplacé de sa jalousie, compte tenu des circonstances :

« LE JEUNE HOMME : Ai-je des comptes à vous rendre, Don Juan ?

DON JUAN : Je le croyais... Fiametta, une fille de caniveau qui ne vous plaisait même pas ?

LE JEUNE HOMME : Sans doute obtenais-je d'elle quelque chose que vous ne pouviez pas me donner, cher ami, malgré tous vos bons sentiments. Peut-être comptiez-vous remplacer une belle putain rousse entre mes bras, peut-être ? Vous auriez poussé l'amitié jusqu'à partager mon lit, vous laisser embrasser sur les lèvres ? Qu'avez-vous à répondre ?

DON JUAN : Rien. »²

Don Juan se montre, pour ainsi dire, jaloux de la prostituée et, contrairement à ce que l'on pouvait observer avec Angélique, il ne se défend pas, face aux insinuations de son ami, et ne répond rien à ses reproches, au lieu de repousser, tout de suite, le sous-entendu homosexuel, pourtant très explicite ici.

La suite de la scène permet encore d'approfondir cette analyse des sentiments du héros, envers le Chevalier, et de le pousser, peu à peu, à l'aveu de ses sentiments amoureux pour lui. On a, en effet, une progression, au fil des répliques. Don Juan commence par affirmer son « affection » pour le jeune homme, ce qui constitue une première étape : « DON JUAN : Mais j'étais prêt à vous rendre votre affection. »³ Mais cette réponse ne semble pas suffire au Chevalier, qui le pousse dans ses ultimes retranchements, pour obtenir des aveux plus complets :

« LE JEUNE HOMME : Mon affection, peut-être, mais mon amour ?

DON JUAN : Chevalier ! »⁴

Une fois encore, Don Juan, par sa réponse, ne se défend que très mollement des insinuations qui lui sont faites, il ne parvient pas à démentir radicalement ses sentiments. C'est, d'ailleurs, sur le même mode elliptique qu'il finit par avouer l'amour qu'il ressent :

« DON JUAN : Alors, si Dieu est là, en vous, en moi, dans votre cœur et dans le mien, pourquoi mourir ? Ce carnage...

LE JEUNE HOMME : Pour ne pas vivre à vos côtés sans pouvoir... (*Il va pour le toucher puis retient son geste.*) Et puis mourir pour vous le dire, et que vous me le disiez. Car vous me le dites aussi, Don Juan, vous me le dites bien ?

DON JUAN : Je vous le dis.

¹ Ibid., p.101

² Ibid., p.101-102

³ Ibid., p.104

⁴ Ibid., p.104

LE JEUNE HOMME : Oh oui, dites-le moi, mais pas avec les mots, ils ont traîné dans toutes les bouches, dites-le moi avec les yeux. (*Don Juan le regarde intensément*). Comme vous le dites bien : on voit que vous n'avez pas l'habitude. Recommencez une fois encore. (*Don Juan le regarde intensément*.) Je peux mourir. »¹

Le pronom « le » dans la réplique de Don Juan permet de faire l'économie de la formulation explicite des sentiments. De même, l'argument du Chevalier, qui veut éviter des paroles trop galvaudées, donne à la déclaration d'amour une grande pudeur. L'homosexualité est, par conséquent, suggérée mais elle n'est pas avouée, explicitement, par le héros.

Le Don Juan d'Eric-Emmanuel Schmitt a donc une sexualité ambiguë et semble découvrir, au bout du compte, l'amour sous une forme tout à fait inattendue : en la personne du Chevalier, avec lequel il avait, auparavant, noué des liens d'amitié. Cette découverte est présentée comme une punition : « Vous appréciez le sexe, et le destin vous envoie l'amour sous une forme que vous ne pouvez désirer. Puni !... Moi, j'étais fait pour aimer, mais pas là où il fallait, ni comme il fallait. Puni aussi. »² Ce motif de la punition est intéressant, puisqu'il permet de mesurer l'ironie du sort qui s'abat sur le héros : celui qui collectionnait les conquêtes amoureuses féminines est métamorphosé par un amour unique et qui a pour objet, qui plus est, un homme. On peut dire que la transformation du personnage, introduite par l'auteur dans cette pièce, contribue à la déconstruction du mythe et modifie, profondément, la représentation du héros.

L'ambiguïté sexuelle est poussée à son comble dans la pièce de Roland Topor, *L'Ambigu*. Le titre, lui-même, introduit d'ailleurs bien ce thème. Don Juan y est ambigu, à double titre : par ses goûts sexuels, qui peuvent aussi bien prendre pour objet des femmes que des hommes, et par la découverte de son androgynie, innovation majeure du dramaturge, qui fait de lui un personnage clivé, entre une part masculine et une part féminine.

La première originalité de la pièce réside, comme nous venons de le signaler, dans la variété, au niveau des conquêtes amoureuses du héros. En effet, la liste, dressée, dans la pièce, par le héros lui-même, se distingue par son indifférenciation sexuelle :

« Sganarelle qui ne répond jamais, où es-tu ?

Tu t'occuperas des miroirs plus tard. J'ai une mission urgente à te confier.

Mes goûts en matière de libertinage te sont connus : j'apprécie les ingénues, mais ne rechigne pas sur les dames mûres, du moment qu'elles restent appétissantes.

Au demeurant, je ne dédaigne ni les jeunes garçons, ni les belles Mauresques, ni les splendides Africaines.

Bats la campagne et ramène ce que tu trouves ! »³

¹ Ibid., p.104-105

² Ibid., p.104

³ Roland Topor, *L'Ambigu*, p.70-71

L'énumération, en intégrant « les jeunes garçons », au milieu des différentes catégories de femmes, souligne l'ambiguïté des goûts du héros. La dernière phrase de la réplique « ramène ce que tu trouves », avec le pronom « ce », insiste sur ce caractère indéfini, indifférencié, des préférences amoureuses.

Mais cette citation n'est pas le seul indice et on retrouve la même indétermination des orientations sexuelles chez Jeanne, la moitié féminine de Don Juan. En effet, celle-ci profite du sommeil de son époux, pendant leur lune de miel, pour abuser une à une chacune de ses maîtresses. Le motif de l'homosexualité est donc, une fois encore, très fortement suggéré ici : « Jeanne m'a trahi !

Mes maîtresses ne mentaient pas en prétendant m'avoir vu battre la campagne en pleine lune de miel.

Elles n'étaient pas folles !

Six semaines durant, l'épouse félonne s'est servie de mon identité pour abuser d'elles.

Tandis que je dormais d'un sommeil de pierre, elle lutinait les unes et les autres, profitant cyniquement de mes plus glorieuses conquêtes. »¹

Le fait que Jeanne usurpe l'identité de Don Juan, pour obtenir les faveurs de ses anciennes maîtresses, laisse planer le doute, quant à la nature de la relation qu'elle entretient avec elles : le fait-elle sous les traits d'un homme, ou en conservant ses attributs féminins ? La suite de la pièce ne lève pas complètement l'ambiguïté :

« Elle a feint d'avaler mes pilules et, tandis que je dormais à poings fermés, elle s'est donnée du bon temps avec mes amantes qui n'y ont vu que du feu !

Elle a dû découvrir des jouissances inouïes !

Rarement femelle a l'occasion de s'arroger les attributs du mâle. »²

L'expression « elles n'y ont vu que du feu » confirme bien l'idée d'indifférenciation sexuelle, tout comme l'allusion aux « attributs du mâle », qui peut être prise au sens propre, pour évoquer les organes génitaux de l'homme, comme au sens figuré, pour désigner l'attitude de domination masculine, et le fait de prendre les initiatives dans les entreprises amoureuses.

Cet épisode avec Jeanne contribue, par ailleurs, à la dévirilisation du héros : Don Juan se retrouve dans la posture de l'amant jaloux. De plus, sa jalousie s'exerce à double titre, puisqu'il en éprouve, non seulement, à l'égard de Jeanne, son épouse, mais aussi à l'égard de ses maîtresses, avec lesquelles elle le trompe. Son dépit est très perceptible :

« Dites moi pourtant, avant de prendre congé, si vous avez été contente de mes maîtresses ?

Vous ont-elles donné entière satisfaction ?

Laquelle fut votre favorite ?

Vous ne sauriez le dire ?

Elles se disputent le premier prix aux olympiades du souvenir !

¹ Ibid., p.69

² Ibid., p.69

De telles championnes aux jeux de l'amour méritent récompense ; avez-vous songé à leur laisser un petit cadeau ? »¹

Mais Jeanne a aussi, aux dires du héros, des amants masculins, puisque Don Juan lui reproche d'encourager les prétendants à venir lui faire la cour jusque chez lui. Ce reproche ne fait que renforcer l'ambiguïté, au niveau de la véritable sexualité de Jeanne et, partant de là, du héros :

« Madame, je suis fort mécontent de vos agissements.

Vous encouragez les galants à venir miauler sous mes fenêtres, vous me manquez de respect dans les rares instants que vous m'accordez, et le reste du temps vous souciez de moi comme d'une guigne. »²

La confusion entre les parties féminines et masculines du héros brouille donc complètement les pistes, quant à ses préférences sexuelles : il reçoit aussi bien les avances des femmes que celles des hommes et y répond indifféremment, selon que, tour à tour, c'est Jeanne ou lui-même qui reprend le dessus.

Cette indifférenciation est telle que les maîtresses du héros ne se rendent même pas compte de son absence et de son remplacement par Jeanne. La conversation de Don Juan avec Sganarelle souligne bien que les femmes ont toutes été leurrées par la supercherie de Jeanne :

« Ces femelles délicates ont assurément été sujettes à des hallucinations produites par l'emploi forcé de leur matériel amoureux !

A moins qu'un imposteur ait lâchement profité de mon absence pour abuser mes maîtresses !

L'occasion était belle ! Me sachant parti en voyage de noces, rivé au lit par ma tendre moitié, tandis que j'explorais les Indes Noires du Sommeil, l'intrus avait la voie libre ! »³

L'emploi du masculin pour les termes « imposteur » et « intrus » montre bien que la méprise est totale et que Jeanne a su profiter complètement de l'enveloppe charnelle et de l'identité de Don Juan. Quant à celui-ci, il ne peut se douter, dans un premier temps, que cette tromperie peut être le fait d'une femme et, qui plus est, de sa femme. Cet évincement du héros par sa partie féminine porte, par conséquent, atteinte à son héroïsme.

Le 20^{ème} siècle se plaît ainsi à jouer avec la question de l'indécision sexuelle du héros, sans rien trancher, cependant, de manière définitive. Les œuvres contemporaines proposent une réinterprétation originale du motif de l'homosexualité de Don Juan. En effet, ce soupçon, sur la virilité et sur la sexualité du héros, n'est pas nouveau, puisque Gregorio Marañón en fait état et montre que l'impossibilité du personnage mythique à se satisfaire d'une seule et même

¹ Ibid., p.71

² Ibid., p.59

³ Ibid., p.45

femme a, très tôt, pu être interprétée comme l'indice d'une homosexualité latente, refoulée. Il nuance, néanmoins, ses propos et atténue, par la suite, le diagnostic d'homosexualité au profit, plutôt, de l'idée d'une virilité incomplète, imparfaite :

« Ce qui a le plus frappé le grand public, c'est la conclusion que Don Juan est un efféminé, presque un homosexuel. Cependant ce n'est pas exactement ce que j'ai voulu dire. Don Juan possède un instinct inachevé, adolescent, arrêté en présence de l'attraction qu'exerce la femme, à l'étape générique et non pas à l'étape strictement individuelle, qui est la seule parfaite. Il aime les femmes, mais il est incapable d'*aimer une femme*. L'homme le plus vraiment homme est celui qui peut, comme Dante, consacrer toute sa vie à une seule Béatrice. Même si Béatrice n'est que Dulcinée, c'est-à-dire qu'elle n'est qu'un songe. Il ne faudrait pas en conclure que celui qui n'atteint pas cette étape n'est pas un homme respectable. Je jure bien que je n'ai jamais voulu le moins du monde être désagréable à Don Juan, ni à aucun de ses semblables, ni à aucun de ceux qui croient l'être. Si je proteste, c'est uniquement parce qu'on le considère comme l'homme parfait, car il est hors de doute qu'il ne l'est pas. Et aussi quand on parle, comme Gendarme de Bévoite, de « la puissance superbe de sa virilité ». Son secret est tout autre. »¹

Le critique rejette les interprétations qui tendent à ériger Don Juan en modèle de virilité et de masculinité. Il répond, notamment, par ces propos, à l'analyse proposée par Georges Gendarme de Bévoite, au début de son étude, *La légende de Don Juan*.² La question de l'homosexualité est posée, mais nuancée et atténuée, puisque, pour synthétiser sa position sur ce point, Gregorio Marañoñ déclare :

« Voici donc ce que je pense de Don Juan et de sa légende : que son attitude devant l'amour témoigne d'un instinct indécis et ne répond pas à l'idée proverbiale d'un magnifique modèle de virilité. »³

Mais la réflexion soulevée par la pièce de Roland Topor dépasse la question de la possible homosexualité du héros. En effet, le titre *L'ambigu* désigne bien plus que la seule ambiguïté sexuelle. Le héros est également ambigu, dans le sens où il réunit deux natures contraires, opposées : l'une, foncièrement masculine, et l'autre, qui va peu à peu s'imposer à lui, féminine. Il convoque ainsi une nouvelle figure mythique : celle de l'androgynie, réunion du masculin et du féminin.

Domingo Pujante González commente ce titre et insiste sur sa richesse de sens :

¹ Gregorio de Marañoñ, *Don Juan et le donjuanisme*, p.28-29

² Georges Gendarme de Bévoite présentait, en effet, Don Juan comme un modèle de normalité et de masculinité. Il serait, selon lui, le type même de l'homme dans toute sa force et dans toute sa puissance virile : « La santé physique, qui est le fondement du Donjuanisme, agit sur l'ensemble de l'individu. Don Juan est beau ; il est brave, habile à tous les exercices ; c'est un exemplaire parfait du type masculin. Tous ceux qui l'ont pensé l'ont supposé de grande race : nul n'a osé le faire plébéien. C'est un pur-sang. » (Georges Gendarme de Bévoite, *La Légende de Don Juan*, p.9)

Nous renvoyons, pour plus de précisions sur cette approche du personnage, au chapitre 1, où ce point a déjà été étudié.

³ Gregorio Marañoñ, *Don Juan et le donjuanisme*, p.60

« L'originalité de cette apparition du mythe de Don Juan consiste à récrire d'une manière subversive la légende et à invertir le personnage à partir de ce qui n'est que superflu et apparemment blâmable. Dans cette pièce, le lecteur rencontre un jeu de mots déjà présent dans le titre de la pièce. En effet, ambigu, du latin *ambiguus*, veut dire qui présente deux ou plusieurs sens possibles, dont l'interprétation est incertaine, double, équivoque, énigmatique. Et, d'un point de vue philosophique, ambigu veut également dire mal déterminé, qui semble participer à des natures contraires et appeler des jugements contradictoires. »¹

Cette analyse souligne que le sens de la pièce, tout comme l'identité profonde de Don Juan, sont contaminés par la même ambiguïté. Ainsi, il semblerait que cette modification de la nature du héros et, notamment, de sa nature sexuelle, ne soit pas sans conséquence sur l'évolution du mythe. C'est aussi l'hypothèse formulée par Jean-Pierre Pouget puisque, selon lui, la métamorphose, subie par le héros, dans cette pièce, peut être un risque pour la persistance du mythe :

« Quant à Roland Topor, dans sa pièce *L'Ambigu*, publié en 1996, il amène Don Juan, accomplissant un acte anodin, à découvrir sa part féminine, puis à en entreprendre la conquête. Repousser ainsi les limites de la séduction, étendre à ce point le champ d'action du séducteur n'est pas sans risques : le mythe lui-même peut s'en trouver quelque peu mis à mal. »²

On a donc un lien établi ici entre l'androgynie du héros et la déconstruction du mythe.

Mais il est surtout important d'observer l'évolution du personnage de Don Juan/ Jeanne, au fil de l'œuvre. En effet, on remarque un triomphe progressif de la part féminine du séducteur, jusqu'à la disparition totale de Don Juan. Le héros est, à l'issue de la pièce, complètement féminisé, au point de pouvoir accéder à la maternité et de mettre au monde un enfant. Au début de la pièce, les apparitions de Jeanne sont fugaces et les traits de Don Juan reprennent rapidement le dessus :

« Tu refuses de répondre ? Tes traits s'estompent, tu pâlis.
Ne pars pas. Reste encore un peu... (...)
Rien à faire, elle s'en va !
Mon visage couvre le sien. Elle a disparu !
Oh, je me retrouve à présent. Plus vrai que nature !»³

La dernière phrase montre bien que, du moins au début, la nature profonde de Don Juan n'est pas altérée par sa cohabitation avec sa moitié féminine.

La première étape dans la féminisation du héros se traduit par son travestissement, présenté, au début, comme un moyen de mettre Jeanne en confiance et de l'inciter à revenir :

¹ Domingo Pujante González, « *L'Ambigu* de Roland Topor : Don Juan séduit par lui-même », in *Don Juan insolites*, Actes du Colloque, dir. Pierre Brunel, p.166-167

² Jean-Pierre Pouget, « Le Don Juan d'Alexandre Dumas et celui de Roland Topor. », in *Don Juan insolites*, op.cit., p.169

³ Roland Topor, *L'Ambigu*, p.11

« Et l'étrange mise que j'ai dû revêtir pour la mettre à son aise. Ainsi les rôles semblent inversés, comme si je lui rendais visite au lieu de l'accueillir. Ce qui me reste d'attributs masculins est caché sous la robe. »¹

L'image de l'inversion des rôles est un premier indice de la transformation qui s'amorce sous nos yeux et qui va changer, peu à peu, le héros en femme.

Cette métamorphose se déroule de façon progressive. Don Juan, qui ne quitte plus l'habit féminin, essaie des coiffures pour Jeanne et se réjouit de voir le corps de cette dernière émerger et faire disparaître progressivement le sien :

« Comment te préfères-tu ?

Les cheveux tombant sur le front, comme cela, ou bien ramenés sur le côté ?

Remontés en chignon, ils mettent en valeur la ligne gracieuse de ta nuque. Car il s'agit bien de ta nuque, non de la mienne.

Tu t'enhardis à émerger, morceau par morceau, de mon corps et je me réjouis. La nymphe timide se laisse apprivoiser ! (...)

Tu prends possession de mon être, tu t'installes.

Les pointes de mes seins durcissent, deux globes doux et tièdes comme deux têtes de nouveaux nés ont surgi de ma poitrine. »²

La comparaison avec les « têtes de nouveaux nés » introduit le motif de la naissance et souligne bien que Don Juan meurt à lui-même et renaît en femme. Cette idée est confirmée, par la suite, puisque le héros ne trouve plus, peu à peu, ses attributs masculins. Sa virilité est bien morte, absorbée par sa part féminine : « Je tâtonne à la recherche de mes attributs masculins perdus dans le brouillard. Tes cuisses se referment, emprisonnant ma main. »³

Mais le motif du travestissement est, outre son intérêt dramatique et sa dimension comique, l'occasion de souligner que la transformation du héros en femme est contre nature et que, partant de là, elle ne manque pas d'occasionner, en lui, gêne et douleur. Ainsi, Don Juan souffre de son accoutrement et, notamment, des souliers à talons qu'il s'efforce de porter pour sa bien-aimée :

« Ces souliers sont des engins de torture... Comment peut-elle s'en accommoder ?

Evidemment sa pointure est inférieure à la mienne...

N'empêche que ces hauts talons, je ne m'y accoutumerai jamais !

Et pourtant j'aime tant la voir montée sur piédestal ! »⁴

Il faut attendre la séquence 10 pour voir, à nouveau, Don Juan habillé en homme. On remarque que ce costume redonne toute son assurance virile au héros. Celui-ci se sent, en

¹ Ibid., p.18

² Ibid., p.27

³ Ibid., p.28

⁴ Ibid., p.47

effet, « protégé » par ses habits d'homme. Cela confirme bien à quel point la transformation en femme allait à l'encontre de son image de héros mythique et de sa nature profonde :

« Le plaisir que j'éprouve à remettre mes vieux habits est étonnant.
Je ne me savais pas si attaché à ma chemise et à ma culotte !
La robe ne me vaut rien : trop de courants d'air. On ne sait jamais ce qui peut s'introduire par là-dessous.
Il fait bon se sentir protégé par de solides barrières d'étoffe.
Ma silhouette harmonieuse retrouve la fierté de sa virilité.
Grâce et force !
Ces deux rognons blancs du mâle, m'accordent la prestance du matador.
Qu'on fasse entrer le taureau dans l'arène ! »¹

La métaphore de la corrida confirme que, en remettant ses habits de cavalier, Don Juan renoue avec son héroïsme de conquérant.²

Cependant, il est important de noter que ce sursaut de masculinité n'est que de courte durée puisque Don Juan meurt, à la fin de la même section. On peut ainsi interpréter le retour au costume masculin comme une volonté de faire mourir le héros sous son apparence d'homme, afin de faire triompher, à la section suivante, la femme qui se cachait en lui. Cette mort de Don Juan se fait par le biais d'une autre métamorphose, étant donné que le héros se mue en statue de pierre :

« Regarde, Sganarelle, ton maître se métamorphose en statue de pierre ! (...)
Don Juan ne fut jamais si raide, si dur.
J'espère que tu en profiteras, Jeanne ! »³

L'allusion sexuelle est intéressante ici : Don Juan est figé dans sa virilité. La statue pourrait alors apparaître comme le tombeau du héros mythique et du mythe, en général, tels qu'on pouvait les concevoir jusqu'à présent. C'est maintenant à Jeanne, c'est-à-dire à sa part féminine, d'en profiter. La dernière phrase fonctionne, en cela, comme une prolepse du dénouement de la pièce.

Ce dénouement se fait en deux temps. On a, tout d'abord, un coup de théâtre avec le triomphe total de Jeanne :

« Dom Juan a été puni.

¹ Ibid., p.67

² Rappelons, à ce propos, que la corrida est une métaphore récurrente, pour référer au libertinage donjuanesque, au même titre que les références à la chasse ou à la guerre. Roger Vailland ne manque pas de souligner, à de fréquentes reprises, cette affinité entre le libertinage et l'art de torréer : « Laclos, romancier réaliste, a donc dépeint le libertinage, *jeu dramatique*, avec le même souci de vérité que Hemingway, autre romancier réaliste, a mis à dépeindre- dans *Mort dans l'après-midi*- la corrida, autre *jeu dramatique*. » (Roger Vailland, *Laclos par lui-même*, p.53). Une telle allusion est donc riche de sens et renvoie à un ancrage solide, au sein de l'intertexte mythique et nous avons eu l'occasion de voir, au chapitre 4, que les réécritures contemporaines du mythe ne manquent pas de reprendre et d'exploiter cette métaphore (Voir chapitre 4)

³ Roland Topor, *L'Ambigu*, p.73

Bien fait pour lui !
J'ai échappé au châtement, puisque je suis innocente. (...)
Je ne suis qu'une femme...
Une simple femme.
Une femme-femme.
Jeanne ?
Appelle-moi Jeanne si cela te chante. »¹

L'indifférence portée au nom suggère que ce qui importe, avant tout, est la dimension symbolique de cette victoire de la femme sur le héros. La deuxième partie du dénouement se fait suite à un deuxième coup de théâtre : la naissance de l'enfant de Don Juan et de Jeanne. Or, cet enfant est hermaphrodite, ce qui laisse supposer une réconciliation des contraires, une réunification du masculin et du féminin : « C'est un garçon, Sganarelle, mais c'est aussi une fille ! »² Derrière la déconstruction du mythe se cachent donc, peut-être, des possibilités de renaissance et de renouvellement.

On peut citer, pour conclure, les propos de Domingo Pujante González, au sujet de la fin de la pièce :

« La onzième et dernière scène constitue un appendice où une fois que s'est opérée la disparition de la partie masculine- Don Juan- c'est la partie féminine- Jeanne- qui accouche d'un bébé doté des deux sexes, masculin et féminin. (...) Nous assistons au triomphe de l'ambiguïté ou de l'hermaphrodisme, ce qui représente la répétition symbolique d'une structure cyclique et circulaire (...). »³

La réécriture de Roland Topor, outre son indéniable originalité, présente l'intérêt de resserrer les liens que le mythe de Don Juan entretient, depuis ses origines, avec celui du Double. En construisant sa pièce sur cette dualité du héros, le dramaturge illustre une évolution générale du mythe du Double, au 20^{ème} siècle. En effet, comme le souligne Nicole Fernandez-Bravo, on assiste à une véritable intériorisation du double, qui confronte l'être à sa propre altérité :

« Cette opposition, conception unitaire monde/ conception dialectique, est reflétée par le revirement du mythe littéraire du double, il symbolise de l'Antiquité jusqu'à la fin du XVI^{ème} siècle l'homogène, l'identique ; la ressemblance physique entre deux êtres sert à la substitution, à l'usurpation d'identité, le double vivant, le sosie, le jumeau, est pris pour le héros et vice versa, chacun ayant son identité propre. La tendance à l'unité prévaut aussi quand un personnage joue les deux rôles. A partir de la fin du XVI^{ème} siècle, le double commence à représenter l'hétérogène, la division du moi allant jusqu'à l'éclatement (XIX^{ème} siècle), le je pouvant se fractionner à l'infini (XX^{ème} siècle) »⁴.

¹ Ibid., p.75

² Ibid., p.76

³ Domingo Pujante González, art. cit., p.165

⁴ Nicole Fernandez-Bravo, article « double », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, p.495-496

Cette tendance s'explique par le désir de souligner la complexité de la psychologie humaine, telle que la psychanalyse s'est attachée, notamment, à la mettre en évidence. Cette dimension est fondamentale, dans la redéfinition, au 20^{ème} siècle, du personnage de Don Juan. Si la rencontre avec le mythe de l'androgynie suggère, comme nous avons pu l'évoquer¹, que le héros mythique ne peut trouver l'union parfaite avec la femme idéale, la « moitié » que tout son être réclame, qu'en lui-même, elle n'est pas, pour autant, synonyme de mort, pour Don Juan. En effet, l'union avec Jeanne tue le héros mais s'achève par une naissance. Il en va, peut-être, de même pour le mythe, dans son ensemble : le croisement avec les motifs du double et de l'androgynie entraîne, certes, une déconstruction du scénario donjuanesque, mais cette coalescence de plusieurs mythes est aussi garante de leur renouvellement et de leur vitalité.

Si l'enfant de Don Juan est, chez Roland Topor, hermaphrodite, Julian Ríos propose, dans *Larva*, une autre alternative à ce motif de la renaissance du héros. En effet, le nouveau-né n'est pas donné explicitement, dans le roman, comme celui de Don Juan, mais plutôt comme une réincarnation de ce dernier, qui vient d'être mis à mort par la ronde en furie de ses anciennes conquêtes amoureuses. Or, le bébé ne naît pas ici d'une seule femme, qui aurait été, comme Jeanne, fécondée par le héros et porterait donc sa descendance. C'est un « nous » collectif qui lui donne naissance et l'emploi de la première personne du singulier, ne permet pas de lever cette ambiguïté et de définir une génitrice, en particulier. En effet, le « je » est immédiatement suivi par le « nous », ce qui produit un glissement de sens :

« Que tu naisses entre les fèces et finisses et renaisses... Ra, ra, rapide ! J'accouche. Je coupe ton corps, don. Avec le cordon de ton petit corps mon enfant menin. Entre en nous et tu en sortiras tout neuf sous le soleil. De minuit ! Nous te donnons le jour dans la nuit noire. »²

Les images de mort et de naissance s'entremêlent ici. Le nouveau né est, davantage, le résultat d'une transformation de Don Juan lui-même qui, après avoir été tué symboliquement et absorbé par les femmes, reprend vie sous les traits d'un bébé. Cette métamorphose porte en elle l'idée d'une régénérescence mais celle-ci se révèle être aussi une punition, puisque c'est une petite fille qui renaît à la place du héros. On perçoit l'ironie d'une telle modification : en vertu d'un renversement total de situation, celui qui s'est toujours joué des femmes se retrouve mis à mort par elles et ressuscité, sous une apparence féminine. L'étonnement, face à ce changement de sexe, est, d'ailleurs, mis en évidence :

¹ Sur la rencontre entre Don Juan et son double féminin, et son prolongement dans le motif de l'androgynie voir, notamment, chapitre 5.

² Julian Ríos, *Larva*, p.413

« La ronde se resserrant de plus en plus, brailant, assourdissante : Aïe, aïe, aï ! Passa. Tu vas passer. Passar pour poser. Hop ! Nous te sortons ! Quoi ? Sh ! Une vrille ? Sh ! Une quille ? Chut ! Une bille ? Une fille !

Cris d'étonnement, de la masse entassée : Une Jeanne d'arc-en-ciel ? Mignonne ! Chut ! Dona Jeanne la Folle ? Cale ! Chut ! Calamité, cette Jeanne. Chut ! Juanita Banana ? Comment ça, regarde quelle brèche, regarde comment elle est bien faite, vois sa petite raie rouge... »¹

Le roman *Larva* se conclut donc, tout comme la pièce de Roland Topor, par le triomphe de Jeanne, qui prend la place de Don Juan. De telles évolutions tendraient à indiquer que la féminisation du héros est bien enclenchée et que ce dernier peut, désormais, être remplacé par une femme. Cette modification est de taille, puisqu'elle remet en cause les caractéristiques essentielles, attachées au héros mythique. On peut dire qu'elle contribue, pour cette raison, à la déconstruction du mythe. Celui-ci va devenir le théâtre d'une revanche des femmes du catalogue qui, de victimes passives, vont accéder, peu à peu, au rang d'héroïnes. En effet, le 20^{ème} siècle présente quelques exemples d'œuvres qui vont encore plus loin que celles que nous venons d'étudier et qui substituent complètement des personnages féminins au héros mythique. Ces figures de femmes émancipées, qui s'attribuent les prérogatives de Don Juan et se plaisent à agir comme lui, vont s'imposer dans quelques romans et devenir une nouvelle catégorie d'héroïnes, que l'on peut désigner sous le nom de Don Juanes, pour reprendre le titre du livre de Marcel Prévost, qui illustre parfaitement cette évolution. L'émergence des « Don Juanes » achève de complexifier la question de l'héroïsme de Don Juan et de faire de lui un héros problématique car comment ce dernier peut-il encore survivre s'il est imité, et même dépassé, par les femmes ?

Avant d'aborder les œuvres qui remplacent complètement le héros par son ou ses double(s) féminin(s), nous pouvons commencer par évoquer le personnage de Jeannette, dans le roman d'Azorín, *Don Juan*. En effet, si Don Juan apparaîtrait, dans le livre, comme un héros repentant, qui ne reprend plus aucune caractéristique du libertinage ou, du moins, s'efforce de lutter contre ses anciens démons, on observe, en la personne de Jeannette, une figure féminine ambiguë, qui semble déjà porter en elle certaines caractéristiques de la « Don Juane ». Le portrait détaillé de la jeune fille se trouve au chapitre 29, qui a justement pour titre « Una terrible tentación »². Jeannette est présentée comme une dangereuse séductrice, qui sait jouer de ses charmes et met ainsi en péril la vertu du héros. Outre sa beauté, la description met en avant son ambivalence, pourrait-on même dire sa duplicité :

¹ Ibid., p.415

² « Una terrible tentación. » Azorín, *Don Juan*, p.96, trad. française, p.113

« Diez y ocho primaveras ha visto ya Jeannette. Las ha visto con unos ojos anchos y negros. Anchos y negros en un faz de un ambarino casi imperceptible, formada en óvalo suave, picarescamente agudo en el mentón. (...) Jeannette entra en un salón, en una tienda, en el teatro ; sonríe con leve sonrisa equívoca ; su mirada va de una parte a otra, vagamente ; en sus ojos brilla la luz que brilla en los ojuelos de una fierecilla sorprendida. La mirada quiere demostrar confianza y dice recelo ; quiere mostrar inocencia, y descubre malicia... »¹

L'étude des champs lexicaux révèle le caractère équivoque de la jeune fille : « malicieusement », « équivoque », « malice »...

La même impression se dégage de sa manière d'être et de son attitude, notamment à l'égard de Don Juan :

« Domina ya a su interlocutor. Ahora la risa es francamente sarcástica. (...) Le mira [a Don Juan] en silencio, con una mirada fija, penetrante, hace un mohín de fingido espanto y suelta una carcajada. Otras veces, Jeannette comienza a charlar volublemente con el caballero, en voz alta, con estrépito ; poco a poco va bajando la voz ; cada vez se inclina más hacia Don Juan ; después acaba por decir suavemente, susurrando, una frase inocente, pero con una ligera entonación equívoca. Don Juan calla.»²

Le désir de séduire est mis en avant et Jeannette est présentée comme un personnage manipulateur, qui sait se mettre en valeur auprès des hommes. Elle est bien, en cela, une « tentation » pour le héros. Les rôles sont inversés : Don Juan est muet et en retrait, face à la jeune femme. De plus, c'est lui qui est présenté comme la proie de Jeannette, et non plus comme le chasseur. La séduction et l'initiative amoureuse sont déplacées du côté du personnage féminin.

Cependant, comme nous l'avons dit, Jeannette n'est pas une Don Juane, à proprement parler. Chez elle, le parallélisme avec le donjuanisme n'est que suggéré et, si elle affiche un désir de séduire les hommes, aucun élément du récit ne la met, concrètement, en situation de conquérir et de tromper, par la suite, les autres personnages masculins. D'autres héroïnes, quant à elles, vont véritablement s'imposer sur la scène de la séduction et tenter de faire concurrence, voire même de remplacer, le héros mythique. Elles deviennent ainsi des « Don Juan au féminin », des « Don Juanes ».

¹ « Jeannette a déjà contemplé ses dix-huit printemps. Elle les a embrassés de ses grands yeux noirs. Grands et noirs en un minois d'un ambre presque imperceptible, dessinant un doux ovale et malicieusement aigu au menton. (...) Jeannette entre dans un salon, dans une boutique, dans un théâtre : elle arbore un léger sourire équivoque ; son regard passe d'un endroit à un autre, vagabonde ; en ses yeux brille la lumière qui scintille dans les menus yeux d'un fauve surpris. Son regard veut faire montre de confiance et révèle de la méfiance ; il veut exprimer de la l'innocence et découvre de la malice ». Ibid., p.96, trad. française, p.113

² « Elle subjugué son interlocuteur. Maintenant son rire est franchement sarcastique. (...) Sans mot dire, elle lui [à Don Juan] jette un regard fixe, pénétrant ; avec force grimaces, elle affecte une peur bleue puis éclate de rire. Don Juan reste muet. En d'autres occasions, Jeannette se lance avec volubilité dans une conversation avec Don Juan ; elle lui parle d'une voix forte et retentissante ; peu à peu, le ton de sa voix baisse ; elle se penche de plus en plus en direction de Don Juan ; puis elle finit par lui dire doucement, en susurrant, une phrase innocente, mais empreinte d'une légère intonation équivoque. Don Juan ne dit rien. » Ibid., p.96, trad. française, p.113

Le roman de Marcel Prévost, *Les Don Juanes*, réfléchit, comme son titre l'annonce, à la possibilité d'existence de ces homologues féminins du héros mythique et s'interroge sur les conséquences de cette féminisation du donjuanisme, sur la société et sur les mentalités. Cette question est fortement liée au contexte historique de sa publication, en 1922, c'est-à-dire pendant la période des Années Folles. Il apparaît d'emblée que cette transposition au féminin du donjuanisme ne va pas de soi. Il est, à cet égard, tout à fait révélateur de remarquer que le mot, lui-même, doit être expliqué et justifié, au sein de l'œuvre, ce qui confirme bien que l'idée même de voir apparaître des « femmes Don Juan » pose un certain nombre de questions.

Il est ainsi intéressant de noter que le narrateur, avant même de débiter son récit, précise en note « Sur la valeur française du mot Don Juanes, le lecteur trouvera page 19, le sentiment de l'auteur. »¹ On perçoit donc, avant même d'entamer la lecture, un besoin de justifier l'emploi du terme, ce qui contribue à en souligner le côté insolite. L'explication, à laquelle renvoie la note, confirme cette première impression :

« Voilà la morale, fit le diplomate, Hilda est ce que Mercueil appelle une « don Juane », et il sait fort bien que c'est un mot poussé comme un champignon, étymologiquement indéfendable, mais épatant tout de même, parce qu'il dit tout ce qu'il veut dire, et qu'il cingle comme un coup de fouet. Hilda est une don Juane : elle a passé outre la morale des sexes, elle s'est satisfaite dans le plaisir aussi ingénument, aussi cyniquement, si vous voulez, qu'on se satisfait à table, à beaucoup de tables. Elle a appelé ça aimer. Parfait ! Mais voici que, ayant passé de peu la quarantaine, elle s'aperçoit aujourd'hui qu'aimer c'est autre chose. »²

On peut noter que la description de l'amour, selon la Don Juane, ne retient qu'un aspect réducteur du libertinage donjuanesque : la satisfaction ingénue dans le plaisir. Il y a donc un certain affaiblissement, qui accompagne le passage au féminin. Quant à l'expression « étymologiquement indéfendable », elle renforce bien l'idée que cette féminisation de Don Juan est porteuse de multiples enjeux.

Béatrice Didier insiste, également, sur cette dimension problématique du passage au féminin. La possibilité d'une telle évolution est, d'emblée, placée sous le signe du doute :

« Le personnage mythique de Don Juan peut-il exister au féminin ? Ce n'est pas si sûr. (...) Aux origines, le *burlador* est celui qui trompe les femmes ; certes une femme peut tromper les hommes, mais cela n'a pas les mêmes conséquences dans le contexte sociologique où naît le mythe. La femme délaissée par Don Juan a perdu son honorabilité (...) elle est persuadée qu'elle s'est damnée. (...) L'homme séduit et abandonné par la femme ne risque rien, sauf un peu de ridicule. »³

¹ Marcel Prévost, *Les Don Juanes*

² Ibid., p.19

³ Béatrice Didier, article « Don Juanes », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir., Pierre Brunel, p.331

Les conditions de naissance du mythe apparaissent, une fois de plus, comme fondamentales et elles ont d'évidentes incidences sur l'émergence de la problématique des Don Juanes. En effet, la morale qui régit les rapports hommes/femmes et, notamment, la pression et les contraintes d'honneur, qui pèsent sur ces dernières, rend l'adultère beaucoup moins grave pour les hommes que pour les femmes. L'homme peut être séduit et abandonné, sans grandes conséquences : il ne risque pas son honneur et celui de sa famille, contrairement à son homologue féminin. Or, la société du 20^{ème} siècle, et, plus particulièrement, les bouleversements liés à la première guerre mondiale, projettent les femmes au même rang que les hommes. Ces dernières vont donc pouvoir vivre leur vie sexuelle et amoureuse de la même manière qu'eux. La présentation de ces Don Juanes, par le narrateur, confirme cette idée :

« La comtesse Anderny est considérée non certes comme une femme galante, car elle est désintéressée et pratique l'aventure discrète, mais comme hors cadre de la morale courante. Elles sont ainsi quelques-unes à Paris, et nous en avons ici plusieurs échantillons ce soir : la grande-duchesse Hilda, cette Camille Engelmann qui danse en ce moment avec Dutrier, son chef du Service des titres, sa créature à la banque ; Camille Engelmann qui est une espèce de Catherine II ou de Queen Elisabeth de la finance, ayant d'un homme le cerveau, l'énergie, le tempérament. »¹

On note ici que les femmes, en revendiquant les prérogatives des hommes et en souhaitant s'arroger le même droit qu'eux à vivre la galanterie de façon libérée, comme elles l'entendent, et sans tenir compte de la « morale courante », semblent renoncer à une part de leur féminité. En effet, c'est le modèle masculin qui domine, comme l'illustre le personnage de Camille Engelmann, par exemple : pour s'imposer dans un monde d'hommes, la Don Juane est contrainte de renoncer à certains attributs de son sexe. Cela confirme l'idée que cette nouvelle catégorie d'héroïnes reste problématique. Camille Engelmann est ainsi l'objet de fréquentes comparaisons avec un homme, aussi bien dans son comportement pendant la guerre que dans ses affaires ou dans sa vie amoureuse :

« La conduite d'un brave, d'un homme brave. Là aussi, elle fut un homme. Beaucoup d'hommes n'auraient pas eu le cran qu'elle a montré à Souilly, quand elle a évacué ses blessés sous les avions et qu'elle a reçu deux horribles blessures, l'une au ventre et l'autre à la tête.

- Alors ?

- Alors tout ça n'empêche pas qu'ayant un génie d'homme, une volonté d'homme, une conscience d'homme et un courage d'homme, elle a aussi un tempérament d'homme. Messaline, non. Mais Elisabeth et Catherine II. Elle m'inspire le même mélange d'estime, d'admiration et de crainte naïve que ces historiques consommatrices de mâles. Quand je la rencontre, je la salue et je me dérobe le plus vite que je peux. »²

¹ Marcel Prévost, *Les Don Juanes*, p.11

² Ibid., p.17

Cette description, faite, notons-le, par un homme, est intéressante car elle montre bien que la Don Juane peut effrayer et que les qualités masculines sont fortement critiquées, dès lors que c'est une femme qui en fait preuve. Ainsi, au lieu de faire l'unanimité parmi les hommes, elle peut, au contraire, les repousser, comme c'est le cas dans cet exemple. La périphrase « historiques consommatrices de mâles » renforce cette idée, tout en convoquant, en filigrane, l'image de l'amazone et en jouant avec la peur masculine de la castration et de la dévoration par les femmes. On a donc une inégalité de fait entre les hommes et les femmes, auxquelles les Don Juanes, elles-mêmes, ne manquent pas d'être sensibles. Camille Engelmann se demande ainsi si le fait d'assumer tous les rôles et toutes les contraintes des hommes leur accorde les mêmes avantages qu'eux ou si elles ne s'attirent, au bout du compte, que les inconvénients, sans obtenir les contreparties :

« Le fait, pour une femme, de remplir dans la société les fonctions d'un homme, d'assumer la tâche et les responsabilités d'un homme, lui donnera-t-il le droit de s'appropriier la doctrine mâle et de la pratiquer ? »¹

La société serait alors injuste envers les femmes et l'attitude des Don Juanes ne viserait qu'à compenser et corriger cette injustice. Roger Vaugrenier, dans sa lettre à l'une d'entre elles, Albine, dont il est épris, insiste sur le fait qu'il s'agit là d'une stratégie des hommes pour s'appropriier les femmes et pour les dominer : « Une femme n'est pas, moins qu'un homme, maîtresse de son corps. Ce sont les hommes qui ont inventé la doctrine contraire afin de posséder les femmes comme on possède un champ. »²

Cependant, en accordant aux femmes une liberté accrue et en leur assignant, peu à peu, la même place qu'aux hommes, les auteurs du 20^{ème} siècle semblent affaiblir le mythe, au lieu de le renouveler. En effet, Béatrice Didier montre le lien entre les interdits, qui pèsent dans une société, et les possibilités d'existence du héros mythique, ou de son homologue féminin :

« Le nouveau statut que la femme a conquis au 20^{ème} siècle dans les pays développés, permet-il mieux la naissance de Don Juane ? Que des créateurs aient été attirés par le désir de tenter ce renouvellement du mythe, on le comprend aisément. Mais on se demandera s'il est vraiment possible d'y parvenir. Don Juan est un formidable appel à la liberté, sur fond d'interdits sociaux mais aussi religieux. La liberté de Don Juan n'est si fascinante que parce que les femmes, elles, ne sont pas libres. A partir du moment où les interdits disparaissent, le mythe de Don Juan se porte mal. »³

Loin de donner un souffle nouveau au mythe de Don Juan et de renouveler les possibilités de variation, autour du héros mythique, la féminisation de ce dernier, sous les traits de la Don

¹ Ibid., p.30

² Ibid., p.34

³ Béatrice Didier, art. cit., p. 335

Juane, marquerait plutôt son déclin car il manque, au 20^{ème} siècle, pour reprendre la fin des propos de Béatrice Didier, « cet irrésistible parfum du péché, sans quoi il n'y a pas de Don Juane. »¹

Mais cette idée de transgression n'est pas le seul élément manquant, pour réellement pouvoir parler d'une Don Juane, au sens mythique du terme. Il y a aussi le motif de la quête tragique du héros, qui le lance à la conquête inlassable des femmes et se révèle éternellement inassouvi. Les femmes regroupées sous ce terme mettent, elles-mêmes, en avant cette particularité du héros mythique, rejetant le qualificatif de « Don Juane », pour ne l'accorder qu'à une seule d'entre elles, la seule digne, à leurs yeux, de le porter :

« Maurice de Guilloux s'amuse à répandre le mot inventé par Mercueil, les don Juanes. Il l'applique d'ailleurs à tort et à travers, à toi et à moi, à la grande duchesse Hilda, à Albine... Peu nous importe, n'est-ce pas ? Le mot, s'il a un sens, ne convient réellement qu'à Albine. Elle seule est une don Juane. Don Juan aurait été femme, il était Albine. Comme don Juan, je la sens victime d'une sorte de fatalité impérieuse. Elle poursuit un idéal fugace à travers des tentatives décevantes : mais rien de bas, rien de matériel dans son ardent souhait. Ce n'est point sa faute si l'amour des hommes ne l'a pas comblée ; la faute en est à la disproportion morale entre ces hommes et elle-même... »²

On voit bien, dans cette citation, que le terme de « Don Juane » ne peut, en aucun cas, servir à désigner, simplement, des femmes libérées, collectionnant les aventures amoureuses mais qu'il réclame la présence d'une autre dimension : celle de la poursuite d'un idéal. C'est le décalage entre cet idéal et la réalité des êtres rencontrés, et séduits, qui, tout comme chez Don Juan, explique l'inconstance amoureuse et le libertinage. Albine, tout comme son homologue masculin, ne trouve l'amour que sous une forme interdite et inaccessible, en la personne de Roger Vaugrenier, son fils, qu'elle a abandonné il y a plus de vingt-cinq ans.

Enfin, un dernier élément, fondamental dans la définition du héros mythique et dans la persistance du mythe, peut être remis en question, voire supprimé, par la substitution d'héroïnes féminines, au personnage de Don Juan : la présence du Commandeur. Béatrice Didier met particulièrement en valeur cette idée :

« Les autres aspects se prêtent encore moins à une version féminine. L'affrontement avec le Commandeur, si fondamental dans l'histoire et dans la signification du mythe de Don Juan, est un affrontement entre hommes ; c'est le prolongement d'un duel. C'est une forme du meurtre du Père. L'identité de la femme n'a pas à s'affirmer contre le père. »³

¹ Ibid., p. 335

² Marcel Prévost, *Les Don Juanes*, p.32

³ Béatrice Didier, art. cit., p.332

Nous nous sommes déjà attardés sur cette importance de la présence et du retour du Mort, dans la définition du mythe de Don Juan¹. Mais, si la féminisation du héros mythique remet en cause, comme le souligne la citation, la possibilité d'un duel avec le Commandeur, il est intéressant de noter que, dans le roman de Marcel Prévost, les références à sa statue sont, néanmoins, omniprésentes. En effet, Guilloux, au moment même où il expose sa théorie sur les Don Juanes, ne manque pas de poser cette question de la présence du Commandeur : « La loi morale, c'est la vieille idole de pierre, c'est la Statue du Commandeur pour la « don Juane ». Elle s'écroule toujours sur elle et l'écrase. »² S'il ne peut plus intervenir en tant que personnage à part entière, le Mort subsiste donc, à titre symbolique. Le fait de remplacer le Commandeur par la loi morale est important car cela permet de confirmer que l'égalité entre les hommes et les femmes n'est pas totale : même lorsqu'elles croient s'être affranchies de la morale des sexes, les Don Juanes finissent par s'y heurter à nouveau. Le mythe est bien bloqué, dans ses possibilités d'évolution et de féminisation, et le donjuanisme au féminin est, d'emblée, voué à l'échec. Camille Engelmann en fait le douloureux constat lorsque son amour est repoussé par Laurent Sixte, dont elle est, pour une fois, sincèrement éprise :

« Quand la don Juane cesse d'être instinctivement provocatrice, quand elle envisage l'amour à la façon des autres femmes, comme une offrande de soi, et non comme la conquête de l'homme, elle s'étonne et s'effare. Et, selon le mot de Guilloux, la Statue du Commandeur lui apparaît sous la forme de l'antique loi morale, vieille idole de pierre, qui, depuis les temps bibliques, s'interpose entre les deux sexes. »³

Cette métaphore est reprise dans la lettre qu'elle adresse à Laurent, avant de se donner la mort. Cette lettre est d'autant plus intéressante que Camille y approfondit la comparaison entre celui qu'elle nomme « le Convive », Don Juan, et elle-même, en tant que Don Juane :

« Laurent, je vous assure que je ne suis pas méprisable. Plus sincèrement que le convive du Commandeur, mes tentatives s'efforçaient vers un idéal, la statue de pierre se dresse entre lui et moi : la vieille idole, figure menteuse et traditionnelle de la vertu féminine. Soit, comme pour le Convive, mon heure est venue ! »⁴

On voit bien, dans ce passage, que la Don Juane est punie pour le simple fait d'avoir voulu se mettre à la place d'un héros masculin, alors qu'elle est, pourtant, plus sincère que ce dernier. Par conséquent, lorsqu'elle ressent un amour véritable, celui-ci lui est refusé et les lois qu'elle a osé défier se retournent contre elle.

¹ Voir, notamment, chapitre 8 : l'euphémisation du châtement.

² Marcel Prévost, *Les Don Juanes*, p.19-20

³ Ibid., p.65

⁴ Ibid., p.85

C'est aussi le constat que fait Albine, elle aussi confrontée à la souffrance de la déception sentimentale :

« Pour la première fois, cette orgueilleuse se dit : « Je suis punie... Mais je l'ai mérité... » Pour la première fois, la notion de la faute, du péché, la pénétra. Elle se jugea ; elle jugea ce donjuanisme, cette loi du bon plaisir qu'elle avait délibérément substituée, pour régler l'amour, à la loi traditionnelle, si mystérieuse, si improuvable, et qui pourtant renaît, se restaure, s'impose à nouveau après toutes les tentatives, sociales ou individuelles, pour la dénoncer. »¹

Cette citation confirme que les femmes sont davantage emprisonnées par la notion de péché que les hommes. Les Don Juanes sont donc condamnées à l'échec et la féminisation du héros ne peut aboutir à un renouvellement du mythe : elle en marque plutôt la déconstruction.

Il existerait, par conséquent, un lien entre le remplacement du héros masculin par une héroïne et la faillite du mythe. Cette idée est évoquée par Jean de Palacio. En effet, ce dernier remarque, au sujet de cette transposition du mythe au féminin :

« Elle signe une passation de pouvoirs, la prise en compte par le féminin des prérogatives traditionnelles de la masculinité. Dans le cas de Don Juan, cette mutation est encore plus chargée de sens puisqu'elle renverse les initiatives amoureuses, place la conquête en position de conquérante et réduit le séducteur à un rôle subalterne. »²

La féminisation est ainsi présentée comme le « dernier degré de sa décadence ». Cette décadence est, notamment, illustrée, d'après lui, par l'émergence de personnages tels que « la Garçonne », héroïne du roman de Victor Margueritte.

Si on ne peut complètement rattacher cette œuvre au mythe de Don Juan, en raison de l'absence des grands invariants et des éléments fondateurs du scénario mythique, certaines réflexions qu'elle propose, sur l'évolution de la place et du rôle de la femme, dans la société d'après-guerre, peuvent, cependant, venir confirmer notre analyse des *Don Juanes* de Marcel Prévost. La transformation sociale, liée à la grande guerre, est d'ailleurs clairement rappelée : « Depuis la guerre, nous sommes toutes devenues, plus ou moins, des garçonne. »³ C'est le personnage de Monique Lerbier qui, dans le roman, permet de définir, par son comportement, ce terme de « garçonne », désormais passé dans le vocabulaire courant. On peut remarquer qu'il s'agit, avant tout, d'une attitude qui concerne l'amour et les relations avec les hommes :

« C'est donc si extraordinaire qu'en matière... d'amour (elle hésita, ne trouvant pas d'autre mot), une femme pense et agisse comme un homme ? Il faut vous faire à cette idée, et me prendre pour ce que je suis : un garçon. »⁴

¹ Ibid., p.70

² Jean de Palacio, article « Décadence de Don Juan », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p. 272

³ Victor Margueritte, *La garçonne*, p.59

⁴ Ibid., p.149

La « Garçonne » se rapproche donc bien de la Don Juane puisqu'elle vit ses relations amoureuses de la même manière que les hommes, entraînant une inversion des rôles et un bouleversement des codes moraux, encore en vigueur dans la société du début du 20^{ème} siècle. Ce renversement des rôles traditionnels, impartis à chacun des deux sexes, est confirmé juste après : « Ce renversement des habitudes et des rôles- car Monique ne leur laissait aucun doute sur leur utilité secondaire- leur causait une humiliation ou une irritation qu'ils déguisaient mal. »¹ Le dépit des hommes, face à cette attitude nouvelle et inattendue de leur partenaire, montre bien à quelle point cette évolution peut être déstabilisante, pour la définition de la masculinité. De plus, l'expression « utilité secondaire » rabaisse l'homme à un rôle subalterne : il est là pour donner du plaisir, et non plus pour prendre son plaisir de la femme. On retrouve, d'ailleurs, cette même idée d'instrumentalisation de l'homme par la femme, dans la suite du roman : « Elle n'était pas désireuse qu'il eût de l'esprit, même elle préférerait, pour ce qu'elle en voulait faire, qu'il ne fût que ce qu'il était : une belle machine plaisir. »² Cette citation est bien la preuve que la garçonne s'est attribuée, dans l'amour, toutes les prérogatives, et aussi les défauts, réservés traditionnellement aux hommes.

Une dernière question achève de consacrer cette inversion des rôles : celle de la polygamie. Nous avons eu l'occasion de voir que le mythe de Don Juan naît du désir de condamner la polygamie et d'installer définitivement les codes de la monogamie. Or, la Garçonne soulève une réflexion, non plus, sur la polygamie, mais sur la polyandrie. Cette accession de la femme à ce qui était toléré, chez l'homme, mais formellement réprimé, chez elle, ne peut manquer de porter le coup de grâce, au héros mythique. Dans une société où les femmes pourraient, sans être blâmées, posséder plusieurs hommes, quelle gloire Don Juan pourrait-il désormais tirer de ses conquêtes ? Il ne serait plus qu'un amant parmi d'autres et la disparition de la notion de péché, de transgression, lui ôterait toute dimension héroïque.³ Cette évolution vers la polyandrie est d'ailleurs présentée comme une revanche de la femme, une réaction bien légitime au comportement adopté par les hommes jusque là :

¹ Ibid., p.150-151

² Ibid., p.161

³ Jean Massin se plaît d'ailleurs à rêver aux conséquences, pour le mythe de Don Juan, de cette modification des mœurs et de la libération de la femme. En effet, il met en évidence le désarroi du héros mythique, si une femme venait à répondre à son Catalogue en exhibant sa propre liste d'amants. Don Juan serait alors confronté à sa propre absurdité et ne pourrait pas se remettre de l'égalité des sexes, dans ce domaine : « *Et maintenant s'il y avait duel des catalogues ?* Imagine-t-on la marquise de Merteuil (elle est exactement la contemporaine de Don Giovanni) qui serait à la place de la frissonnante Elvira et qui riposterait : « Tiens comme c'est amusant ! J'ai le n°865 dans son catalogue ? Attends que je vérifie, Leporello... C'est ça : dans mon catalogue à moi il a le n°921 ; il en est à 1003 et j'en suis déjà à 1326 » ? ». (Jean Massin, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, p.23)

« Entendez par polygamie et pour étendre l'acception du mot, l'instinct qui fait à l'homme rechercher, ensemble ou successivement, plusieurs femmes, de même qu'à la femme plusieurs hommes, avant de trouver, chacun, l'être d'élection définitive. (...) - C'est justement de cette discordance séculaire entre l'idéal féminin et la bestialité masculine qu'est née, avec l'anarchie sexuelle, cette tendance à la polygamie ou, pour être plus exact, à la polyandrie vers laquelle la femme à son tour évolue... »¹

Nous pouvons, pour conclure, reprendre les propos de Jean de Palacio, au sujet de ce personnage de la Garçonne : « Double inversé de Don Juan, la Garçonne consacrait la faillite du mythe. »² Nous pouvons déduire, de cette analyse, l'existence d'un lien étroit entre féminisation progressive du héros et déconstruction du mythe. Mais cette déconstruction dépasse la seule problématique du héros, pour envahir le champ de l'écriture, dans son ensemble. Il importe donc, en second lieu, de nous pencher sur ce rapport entre décadence du mythe et mise en crise de l'écriture.

2. La mise en crise de l'écriture.

A) Omniprésence et importance de l'intertextualité.

Définie par Gérard Genette, l'intertextualité apparaît comme « tout ce qui met le texte en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes. »³ Elle se retrouve dans tous les textes littéraires, puisque Julia Kristeva, pour sa part, souligne que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. »⁴ Néanmoins, si cette présence de renvois intertextuels ne peut, en aucun cas, constituer un critère distinctif des œuvres de notre corpus, on peut constater, en revanche, qu'elle prend un sens tout à fait déterminant, dans les réécritures que le 20^{ème} siècle propose du mythe de Don Juan.

En effet, il semblerait qu'on ne puisse plus, désormais, s'intéresser au scénario donjuanesque, sans prendre en considération les grands chefs d'œuvre qui ont ponctué son histoire. L'intertextualité semble donc indissociable des réécritures modernes. Le dialogue entre les différentes œuvres de référence permet de rajouter une épaisseur aux textes, de susciter le plaisir de la reconnaissance, chez les lecteurs, et, également, de mieux souligner les

¹ Ibid., p.70-71

² Jean de Palacio, art. cit., p.273

³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p.7

⁴ Julia Kristeva, *Séméiotikè*, p.84-85

écarts et les originalités des auteurs du 20^{ème} siècle, dans le traitement qu'ils proposent du canevas mythique.

Parmi ces références incontournables, objets de constantes allusions intertextuelles, voire même de réécritures ouvertement assumées, certains auteurs se détachent plus nettement, ce qui met en évidence leur rôle déterminant, dans la constitution et l'évolution du mythe de Don Juan. Bien entendu, le *Dom Juan*, de Molière, et l'opéra *Don Giovanni*, de Mozart et de Lorenzo Da Ponte, sont les deux œuvres les plus majoritairement reprises et citées, dans les réécritures donjuanesques contemporaines. Tirso de Molina et Zorrilla peuvent également faire l'objet d'échos intertextuels, mais les citations littérales en sont moins nombreuses, du moins au sein de notre corpus, qui, rappelons-le, se focalise surtout sur les productions françaises. Ce constat permet de mettre en évidence le souci, chez les auteurs contemporains, de ne pas perdre de vue les grands textes fondateurs qui ont ponctué l'histoire du mythe, de s'en réclamer, soit pour leur rendre hommage ou se placer dans leur filiation, soit, au contraire, pour s'en distancier. De plus, cela confirme que quelques œuvres ont réellement permis d'infléchir les grandes orientations du mythe de Don Juan et ses interprétations. Pour les réécritures modernes, se placer sous l'égide de tel ou tel auteur équivaut donc, dans certains cas, à se placer dans la continuité de ces différentes orientations, voire même à se positionner nettement, par rapport aux diverses branches interprétatives qui ont pu diviser les écrivains et les critiques.

Certaines œuvres se placent, ainsi, tout à fait explicitement, dans la filiation littéraire d'un auteur, en particulier, et multiplient les références à ce dernier. Tout le livre peut alors être lu à la lumière de ce réseau intertextuel, ce qui en enrichit le sens et ménage, chez le lecteur, le plaisir de la reconnaissance et du déchiffrement des échos cachés. C'est, par exemple, le cas d'Eric-Emmanuel Schmitt, dans sa pièce *La nuit de Valognes*. Celle-ci se place, en effet, sous l'égide de Molière et les références intertextuelles à *Dom Juan* sont nombreuses. Ces références sont variées et on retrouve, quasiment, toutes les formes d'intertextualité, recensées, par Vincent Jouve :

« L'« intertextualité », entendue dans son sens restreint, désigne la présence objective d'un texte dans un autre texte. Cette présence peut prendre des formes différentes, de la *citation* à l'*allusion* en passant par le *plagiat*. »¹

Néanmoins, on peut noter un désir de mise à distance du modèle moliéresque et les détournements sont nombreux. Si l'on s'intéresse, tout d'abord, à la forme la plus fidèle de

¹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, p.117

référence intertextuelle, la citation du texte source, on peut constater différents types de modifications, qui mettent en avant le désir d'originalité de l'auteur. Les citations peuvent, notamment, être déplacées de la bouche d'un personnage, à un autre. Le portrait peu flatteur de Don Juan, que Sganarelle dresse de son maître, dans la première scène de l'acte I, face à Don Gusman, est repris, dans *La nuit de Valognes*, à la scène 2 de l'acte II mais il est prononcé par le héros lui-même, ce qui en modifie substantiellement le sens : « Alors, Sganarelle, je ne comprends pas. Pourquoi attaches-tu tes pas à un maître aussi mauvais, le plus grand scélérat que la terre ait porté, un enragé, un chien, un diable, un Turc, un hérétique ? »

En faisant écho aux médisances du valet mais en les transposant sur le compte du héros, l'auteur peut faire un clin d'œil ironique à la pièce de Molière. Mais, derrière la dimension ludique, on peut également discerner un sens plus profond : Don Juan est désormais conscient de ce qu'on dit de lui et de ce qu'on lui reproche et, qui plus est, il a bien changé depuis le 17^{ème} siècle.

La fin choisie par Eric-Emmanuel Schmitt, pour sa pièce, confirme la même volonté de détournement des citations de Molière. En effet, la réplique « Mes gages ! » est reprise, mais elle est complètement inversée, puisque Sganarelle n'achève pas sa phrase par ces mots. Il ajoute, au contraire, après un temps d'arrêt, matérialisé par les points de suspension et qui ménage un effet d'attente : « Il me les a donnés ! »¹ Cette dernière phrase fonctionne comme un coup de théâtre, qui renverse toutes les attentes. Ce renversement est, d'ailleurs, confirmé par le fait que l'exclamation de Sganarelle fait suite, non plus, à la mort de Don Juan, mais à ce qui est présenté, par les autres personnages, comme une renaissance :

« LA DUCHESSE : Regardez-le, le jour qui se lève, comme il nous trouble, comme il brouille tout. A nos, chandelles, les profils étaient nets, les sentiments bien simples, les drames avaient des nœuds qu'on pouvait ou trancher ou défaire. Mais Don Juan rejoint le jour ; un homme naît. »²

Dans les deux cas, c'est donc bien Sganarelle qui a le mot de la fin et son désarroi est manifeste dans les deux œuvres. Cependant, la nuit, l'Enfer et l'endurcissement au péché ont cédé la place à l'aube, au pardon et à la renaissance du héros, ce qui explique l'inversion complète de la citation sur les gages.

Cette utilisation de l'intertextualité montre bien qu'entre le 17^{ème} siècle de Molière, le 18^{ème} siècle libertin, dans lequel s'ancre la pièce d'Eric-Emmanuel Schmitt, et, à plus fort titre encore, le 20^{ème} siècle, temps de l'écriture, Don Juan n'a pu demeurer le même. Les textes

¹ Eric-Emmanuel Schmitt, *La nuit de Valognes*, p.112

² Ibid., p.112

fondateurs, qui se sont attachés à reprendre le scénario mythique et ont contribué à lui donner sa force et son pouvoir de fascination, persistent, comme arrières plans dont on ne peut plus faire, désormais, l'économie. Mais les modifications, dans les citations et dans leur réception, soulignent bien que le mythe ne peut survivre, dans des contextes si différents, et s'enrichir qu'en étant perpétuellement réinterprété et réécrit.

Les citations textuelles ne sont pas, comme nous l'avons vu, les seules modalités de la reprise intertextuelle. Les allusions sont, ainsi, un autre type d'échos, plus implicites et plus discrets, mais qui, néanmoins, permettent d'introduire la présence du texte source de Molière, au sein de la pièce d'Eric-Emmanuel Schmitt. Ainsi, on a une allusion à la réplique de Sganarelle sur le tabac, qui ouvre la pièce de Molière. Une fois encore, cette allusion est déplacée, dans le déroulement de la pièce, puisqu'elle n'apparaît plus au début, dans la scène d'exposition, mais dans la scène 2 de l'acte II. A la question de Don Juan, qui lui demande ce qu'il est en train de faire, Sganarelle répond : « Ma pipe rêve, Monsieur, elle envoie ses songes au plafond et y dessine, pour qui sait lire, les traces confuses de notre avenir. »¹ Cette évocation rappelle, bien entendu, les premiers mots du valet dans la pièce de Molière :

« Quoi que puisse dire Aristote et toute la philosophie, il n'est rien d'égal au tabac : c'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre. Non seulement, il réjouit et purge les cerveaux humains, mais encore il instruit les âmes à la vertu, et l'on apprend avec lui à devenir honnête homme. »²

Si l'allusion au tabac est explicite dans *La nuit de Valognes*, la dimension philosophique de la réflexion du valet est remplacée par un aspect beaucoup plus irrationnel et onirique, puisque la pipe, au lieu d'inciter à la vertu, permet ici de lire l'avenir dans les volutes de fumée. La volonté de détournement est, une fois encore, manifeste, d'autant plus que les didascalies traduisent, dans les jeux de scène de Sganarelle avec sa pipe, une volonté parodique. Or parodie et plagiat font partie, comme nous l'avons vu, du dernier type de présence de l'intertextualité au sein d'une œuvre :

« SGANARELLE (*à trop se concentrer sur les volutes de fumée, Sganarelle se met à loucher, et le voilà obligé de secouer violemment la tête pour remettre ses yeux en place. Sentencieux.*) L'avenir est agité, Monsieur.

DON JUAN (*amusé*) : En effet, il y a des courants d'air.

SGANARELLE (*il fait des mines, joue celui qui observe, qui apprend des choses d'importance*). Oh... ah... tiens !... non ?...eh... »³

¹ Ibid., p.55

² Molière, *Dom Juan*, p.25

³ Eric-Emmanuel Schmitt, *La nuit de Valognes*, p.55

La réplique de Don Juan, ainsi que l'adjectif « amusé » montrent bien le côté ridicule de l'attitude du valet qui, tout comme chez Molière, se donne de l'importance avec sa pipe, mais le côté caricatural est accentué ici.

Quant au plagiat, on en retrouve également des traces, dans la même scène. En effet, Sganarelle déclare prendre du plaisir à discuter avec son maître : « J'ai donc raison. Décidément mon maître, il fait toujours bon discuter avec vous car ce n'est pas dans les cuisines ou les écuries que je peux dégoter des partenaires à ma hauteur. »¹ Or, cette réplique ne peut manquer de rappeler celle de la scène 1 de l'acte III, dans *Dom Juan*, dans laquelle le valet, mis en confiance par l'habit de médecin, se sent d'humeur à disputer avec le héros : « Car cet habit me donne de l'esprit, et je me sens en humeur de disputer contre vous. Vous savez bien que vous me permettez les disputes, et que vous ne me défendez que les remontrances. »²

Le style, plus relâché, de la première citation, avec, notamment, l'expression « dégoter des partenaires à ma hauteur » permet bien de parler de plagiat et montre que Sganarelle a réellement gagné en confiance, face à son maître, d'autant plus que ce dernier est beaucoup moins terrifiant que dans la pièce de Molière. La référence intertextuelle n'en est pas moins présente. Il en va de même pour la tirade dans laquelle le valet expose ses qualités et se déclare satisfait de ce qu'il est :

« Je suis moi, et cela me va bien, car quand je m'examine, je me trouve toutes les raisons de m'apprécier. La nature a parfois donné plus de finesse à un visage et plus d'élégance au corps, mais elle m'a donné à moi une physionomie qui inspire la confiance et un physique qui donne de l'attachement. »³

En effet, cette réplique enthousiaste de Sganarelle ne manque pas de rappeler celle où, dans la pièce de Molière, il fait l'éloge de l'homme, en général, et s'extasie sur les merveilles du corps humain, en se prenant, lui-même, comme exemple :

« Mon raisonnement est qu'il y a quelque chose d'admirable dans l'homme, quoi que vous puissiez dire, que tous les savants ne sauraient expliquer. Cela n'est-il pas merveilleux que me voilà ici, et que j'aie quelque chose dans la tête qui pense cent choses différentes en un moment, et fait de mon corps tout ce qu'elle veut ? Je veux frapper des mains, hausser le bras, lever les yeux au ciel, baisser la tête, remuer les pieds, aller à droite, à gauche, en avant, en arrière, tourner... »⁴

¹ Ibid., p.58

² Molière, *Dom Juan*, p.73

³ Eric-Emmanuel Schmitt, *La nuit de Valognes*, p.56

⁴ Molière, *Dom Juan*, p.74-75

Le rapprochement des deux passages suggère bien une légère ressemblance, qui permet de parler de plagiat et met en valeur une différence d'importance : l'assurance qu'a pris Sganarelle, par rapport à la pièce de Molière.

Le fait que de nombreuses références intertextuelles soient, chez Eric-Emmanuel Schmitt, concentrées dans la même scène, la scène 2 de l'acte II, qui est, par ailleurs, la première à réunir Don Juan et Sganarelle n'est pas anodin. En effet, on peut y voir une volonté de se placer dans la filiation de Molière et de déclencher les attentes du spectateur, sur les personnages et sur les relations qu'ils entretiennent. Or, ces attentes permettent, par la suite, de mieux mesurer les écarts entre la version proposée par l'auteur et les choix de Molière. La concentration de l'intertextualité, à cet endroit de la pièce, fait donc ressortir, par contraste, l'originalité, illustrée par d'autres passages.

Une autre pièce, dans notre corpus, multiplie les références à Molière, mais de façon tout à fait différente : *Ornifle ou le courant d'air*, de Jean Anouilh. En effet, l'acte II débute par une didascalie, qui nous renvoie d'emblée, explicitement, dans un contexte évoquant le 17^{ème} siècle et les pièces du célèbre dramaturge :

« *Ornifle est en costume du XVII^e, sa perruque posée près de lui sur un support. Son médecin, le Docteur Subitès, lui tient le pouls. Il est également en costume du XVII^e, robe noire, fraise et haut chapeau de médecin de Molière.* »¹

La dimension ludique est clairement affichée, dans ce préambule, puisqu'on a le champ lexical du déguisement. La référence à Molière et à ses comédies se fait donc, dès le début, sous le signe du jeu.

Par ailleurs, contrairement aux attentes, l'intertextualité ne se focalise pas sur la pièce *Don Juan* et les premières allusions font, au contraire, appel à une autre pièce : *Le malade imaginaire*. Ornifle, que l'on peut rapprocher de Don Juan, en raison de ses agissements, tout au long de la pièce, est également rapproché ici d'Argan. On a donc une superposition des références, qui permet de jouer, davantage, avec les attentes du spectateur. L'aspect ludique est confirmé par le fait que la scène du *Malade imaginaire*, convoquée ici, est surtout connue pour son comique de répétition, avec la reprise, à chaque réplique du médecin, de l'expression « Le poumon »². Le procédé est, de plus, dupliqué, puisque les deux médecins vont faire, à tour de rôle, la même plaisanterie et le même clin d'œil, à la phrase culte de Molière. Mais ce jeu produit aussi un effet de décalage entre le sérieux du héros, réellement malade, et la décontraction des médecins, déjà tout à leur soirée à thème :

¹ Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.68

² Molière, *Le malade imaginaire*, acte III, scène 10

« LE PROFESSEUR SUBITES : Je vais te prendre la tension et si elle est bonne, tu vas me faire le plaisir de venir avec nous à ce bal. Une fête Molière à Vaux-le-Vicomte, Molière chez Fouquet ! Tu ne peux pas rater ça ! »¹

Mais, si Ornifle est associé au malade imaginaire, ce qui est confirmé par la réplique du professeur Galopin (« Nous vous emmenons, malade imaginaire ? »²), il fait aussi écho à un autre personnage du dramaturge, puisqu'il a choisi de se déguiser, pour sa part, en Misanthrope. La réaction de Subitès, face à ce choix de déguisement, est intéressante, car elle souligne, une fois de plus, le côté ludique de cette superposition de personnages et de références : « Toi en Misanthrope ! C'est impayable ! Je crois que nous allons nous amuser beaucoup. »³ L'adjectif « impayable » et l'étonnement affiché par le professeur suggèrent que la référence au personnage de Dom Juan serait beaucoup plus attendue, de la part du héros. En effet, si le choix d'Ornifle choque autant les autres personnages, c'est parce que, contrairement à Alceste, le Misanthrope de Molière, il aime le monde et la distraction. Il n'y a d'ailleurs pas, chez Molière, de figure plus opposée à Dom Juan que, justement, celle d'Alceste.

L'intertextualité moliéresque prend, par conséquent, en premier lieu, dans la pièce, la forme d'un divertissement, revendiqué comme tel par les personnages et qui constitue une parenthèse, dans l'acte II. Cet épisode ne fait pas explicitement référence au mythe de Don Juan mais, en convoquant le souvenir du dramaturge et de ses comédies, elle contribue à créer une atmosphère et des effets d'écho et rend le spectateur plus réceptif aux allusions plus voilées qui vont être faites, par la suite, à la pièce *Dom Juan*. Celles-ci sont, en effet, présentes ponctuellement, mais de façon beaucoup plus discrète. Ainsi, on a une allusion à la scène de la conversion hypocrite du héros, dans la scène 1 de l'acte V, de la pièce de Molière. Mais celle-ci est complètement détournée : Ornifle ne fait pas l'hypocrite face à son père mais face à son épouse. De plus, cette dernière n'est pas dupe du rôle qu'il se donne :

« ORNIFLE : Me mépriser ? Tout de suite les grands mots ! (*Il sourit, ravi au fond qu'elle ne l'ait pas cru.*) Vous ne m'aimez pas drapé dans l'honneur et le sacrifice ? D'habitude les costumes sombres me vont bien.

LA COMTESSE : J'ai accepté que vous soyez dur et léger, cruel même. Hypocrite, il ne faudra pas m'en vouloir, mais je ne pourrai pas. »⁴

La réplique de la comtesse est un écho à celle de Sganarelle, à la scène 2 de l'acte V :

¹ Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.70

² Ibid., p.80

³ Ibid., p.70

⁴ Ibid., p.91

« O Ciel ! qu'entends-je ici ? Il ne vous manquait plus que d'être hypocrite pour vous achever de tout point, et voilà le comble des abominations. Monsieur, cette dernière-ci m'emporte et je ne puis m'empêcher d'en parler. »¹

La Comtesse est, à la fois, la cible du discours hypocrite et celle qui le juge et le condamne. Elle cumule, en cela, deux rôles que la pièce de Molière dissociait : celui de Don Luis et celui de Sganarelle.

La présence des références intertextuelles à Molière fonctionne, en somme, comme un fil directeur, dans la pièce de Jean Anouilh et c'est par cette dernière que s'opère, notamment, le rapprochement entre Ornifle et Don Juan. L'intertextualité apparaît donc, au 20^{ème} siècle, comme une nécessité pour pouvoir s'approprier et réécrire le scénario mythique. Don Juan ne se conçoit plus comme un personnage isolé, mais il doit se penser en rapport avec tous les autres Don Juan, qui ont existé avant lui, surtout lorsqu'ils sont aussi incontournables que celui de Molière. Mais le principe de répétition/ variation qui préside, la plupart du temps, à cette intertextualité permet aussi d'ajouter une autre dimension à la réécriture, en introduisant une véritable réflexion, sur les textes et sur le langage. Ainsi, Ornifle reprend la profession de foi de Don Juan, à la scène 1 de l'acte III, de la pièce de Molière : « Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit. »² Cependant, il l'inverse complètement, ce qui la transforme en une phrase profondément énigmatique :

« ORNIFLE : Je crois que deux et deux ne font pas quatre et que quatre et quatre ne font pas huit.
MADEMOISELLE SUPO : Qu'est-ce que cela veut dire ?
ORNIFLE : Cherchez ! »³

La question de Mademoiselle Supo, sur le sens de ces propos, souligne bien la nécessité d'interroger, désormais, le langage et de chercher la signification cachée, derrière les mots. Ces derniers se révèlent trompeurs, ce qui nous amène à parler d'une mise en crise de l'écriture et, plus généralement, du langage.

Les deux scènes précédemment citées, la scène de la conversion hypocrite et la profession de foi arithmétique, font partie des moments de la pièce de Molière les plus souvent repris par les auteurs du 20^{ème} siècle. Le recours à l'hypocrisie, notamment, semble être, désormais, un épisode obligé pour le héros, ce qui souligne bien le lien entre intertextualité et langage puisqu'il s'agit, par définition, de la scène où le discours se révèle le plus trompeur et doit, impérativement, être soumis à caution.

¹ Molière, *Don Juan*, p.122

² Ibid., p.74

³ Jean Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, p.117

Dans la pièce *Monsieur Jean*, de Roger Vailland, c'est, tout comme chez Jean Anouilh, l'épouse qui est confrontée au double rôle de cible du discours hypocrite et de juge de ce dernier. Mais ici, elle n'est pas la seule personne que le héros veuille duper, par sa soudaine conversion « à l'humanité », puisqu'il s'agit d'une stratégie plus large. Au contraire, Monsieur Jean espère, au fond de lui, que Leporella sera la seule à ne pas donner dans ce jeu et à réussir à discerner la vérité, sous les apparences. En effet, il est persuadé que son épouse fait seulement semblant de le croire mais qu'elle a perçu le fond de ses intentions :

« LEPORELLA : (...) Tu seras moins grand que je ne l'avais espéré. Mais je crois que je te préfère ainsi, plus humain, comme tu dis...

JEAN : Admirable comédienne.

LEPORELLA : Je ne joue pas la comédie.

JEAN : Beau masque, mon masque ! Découvre-toi maintenant que nous sommes seuls.

LEPORELLA : Je viens de te découvrir toute ma pensée.

JEAN : Un horrible soupçon me naît... tu disais tout à l'heure que j'avais tellement changé, tu ne me reconnaissais plus... ce n'était pas pour mieux tromper l'enfant de troupe ? As-tu réellement été dupe de mon air contrit ? »¹

Leporella est effectivement à la place de Sganarelle, dans cet extrait, puisque le héros attend d'elle qu'elle le connaisse assez bien pour décrypter ses intentions et le sens caché de ses paroles. Sa réaction, lorsqu'il découvre qu'elle le croit, rappelle ainsi celle de Dom Juan, face à son valet, à la scène 2 de l'acte V, dans la pièce de Molière :

« SGANARELLE : - Ah ! Monsieur, que j'ai de joie de vous voir converti ! Il y a longtemps que j'attendais cela, et voilà, grâce au Ciel, tous mes souhaits accomplis.

DOM JUAN : - La peste le benêt !

SGANARELLE : - Comment, le benêt ?

DOM JUAN : - Quoi ? Tu prends pour de bon argent ce que je viens de dire, et tu crois que ma bouche était d'accord avec mon cœur ? »²

L'hypocrisie est perçue, par l'épouse, comme le défaut de trop, celui qu'elle ne peut pardonner au héros, ce qui est conforme au modèle de Molière et à la réaction de Sganarelle, dans sa pièce : « Il fallait bien que je te croie. Sinon je t'aurais haï... tu réclamaï trop de moi. Je t'ai aimé lucide jusqu'au cynisme. Je t'ai supporté fanfaron. Je refuse d'être la complice d'un hypocrite. »³ Mais, contrairement au valet, la femme parvient, par la suite, à surmonter cette répulsion et à s'accommoder de ce dernier travers, par amour pour Monsieur Jean : « Quel homme tu fais !... Laisse-moi au moins le temps de m'habituer à ton hypocrisie... Il faudra bien que j'accepte cela aussi puisque je t'aime. »⁴

¹ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.105

² Molière, *Dom Juan*, p.119

³ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.106

⁴ Ibid., p.108

Cette scène de la fausse conversion hypocrite du héros convoque donc clairement l'intertextualité et les références à Molière mais elle laisse aussi une certaine marge de liberté à Roger Vailland, soulignant ainsi son originalité. On retrouve les mêmes effets de répétitions/ variations, par la suite, avec une utilisation originale de la réplique du héros, sur sa croyance en l'arithmétique :

« Leporella, mon cœur, ce n'est pas Commandeur qui m'a eu. J'ai fait une faute de calcul. Deux égale deux. Le poids du cadre et de la résistance du clou étaient égaux. Le couple des forces était nul. Le portrait tenait au mur. J'ai ajouté la couronne, deux plus petit que trois. Le clou a cédé. (...) Tu leur diras, promets-le moi, qu'il n'y a pas de miracle. Une toute petite faute de calcul seulement. La couronne était de trop. »¹

Le credo du libertin est détourné et appliqué à un problème de physique des plus concrets. En effet, chez Molière, cette réplique est destinée à mettre à distance la superstition et la religion, pour n'accorder foi qu'aux sciences exactes. La pièce de Roger Vailland utilise, en la modifiant, la citation intertextuelle pour rejeter toute tentative d'interprétation surnaturelle du châtement et pour proposer une explication rationnelle à la mort du héros. Il la fait, par la même occasion, passer d'un niveau théorique à une application beaucoup plus pratique.

Cette même volonté de détournement, vers des domaines plus concrets, se retrouve dans le traitement d'une autre scène, non moins célèbre, de la pièce du 17^{ème} siècle : la rencontre avec le pauvre. Le contexte traduit un véritable désir de modernisation : le Pauvre est remplacé par Noblet, chef du personnel des entreprises de Monsieur Jean, qui vient transmettre les revendications et le préavis de grève des ouvriers. Le personnage de l'Ermite, qui était, surtout, un symbole prend ici une envergure nouvelle, puisqu'il est remplacé par une classe sociale : la classe ouvrière. Roger Vailland témoigne donc d'un réel désir d'adapter la pièce de Molière aux réalités et aux préoccupations de son époque, ce qui accentue l'effet de détournement, propre à l'intertextualité. Mais c'est dans la fin du dialogue avec Noblet que les références à la célèbre scène sont les plus explicites : Monsieur Jean lui propose de doubler ses appointements, s'il consent à répéter que le père du héros était cocu. On a une parodie évidente du juron que Dom Juan tente d'arracher à l'Ermite. La dimension religieuse est gommée et la loyauté envers Dieu est remplacée par la fidélité de l'employé à la mémoire de son ancien patron. Le détournement parodique est évident et la familiarité du terme « cocu » achève de mettre à distance le modèle, en introduisant une dimension beaucoup plus légère et triviale. On voit bien, par ailleurs, au travers de cet exemple, que le 20^{ème} siècle a

¹ Ibid., p.111

considérablement atténué et mis à distance les préoccupations religieuses, qui touchaient le public du 17^{ème} siècle. En effet, la question du blasphème disparaît totalement, au profit de celle de l'honnêteté :

« JEAN : Alors, répétez après moi : votre père, monsieur Jean, était le plus grand cocu de la terre.

NOBLET, *après une hésitation* : Je ne peux pas.

JEAN : Vous avez bien voulu reconnaître que mon père était avare, voleur et débauché. Pourquoi ne pas admettre également qu'il était cocu ? Ce n'était pas de sa faute ni de la vôtre. Vous vous faites une singulière idée de votre fidélité à votre ancien patron. Dites-moi qu'il était cocu. Sinon, pas d'augmentation. J'attends.

NOBLET, *après un effort pour parler* : Je ne peux pas.

JEAN : Allez, Noblet.

Et n'oubliez pas de leur dire que nous sommes très pauvres.

Sort Noblet. Sort le garde du corps.

JEAN, *dans l'interphone* : Marthe !

VOIX DE MARTHE : A vos ordres, Monsieur Jean.

JEAN : Prenez note : Monsieur Jean a décidé de doubler les appointements de Noblet. Motif : pour l'amour de l'humanité. »¹

Les didascalies, qui soulignent les hésitations et les difficultés de Noblet, à répéter la phrase de Monsieur Jean, ont un effet comique, puisqu'elles sont disproportionnées par rapport à la trivialité du propos attendu. De plus, le terme « pauvre » est transposé du côté de Monsieur Jean, ce qui fonctionne comme un clin d'œil au texte de Molière, un signal pour rappeler que nous sommes dans un jeu intertextuel. Il en va de même pour la dernière réplique, avec la reprise de l'expression « pour l'amour de l'humanité », qui est, elle aussi, modernisée : Monsieur Jean la dicte dans l'interphone à sa secrétaire, pour motiver sa décision d'accorder, néanmoins, une augmentation à son chef du personnel.

Les renvois intertextuels permettent aux auteurs modernes de dialoguer, à la fois, avec les grands textes fondateurs du mythe, mais aussi entre eux, en faisant preuve, chacun à leur manière, d'originalité. Ce dialogisme peut expliquer le fait que les mêmes passages se retrouvent, la plupart du temps, d'une œuvre à une autre, comme s'il existait, désormais, des attentes, dans la réécriture du mythe, des références obligées. Ainsi, la phrase « Mes gages » peut prendre un sens complètement différent et éclairer d'un jour inédit la fin de *La nuit de Valognes*, comme nous l'avons vu, alors qu'elle est reprise plus fidèlement par Roger Vailland. Néanmoins, son déplacement dans la bouche, non plus du valet, mais de l'épouse du héros, lui donne une portée plus subversive.

Edmond Rostand, pour sa part, choisit de la reprendre, dans sa pièce *La dernière nuit de Don Juan*, mais de la transposer au début, dans le Prologue. Il ne la place donc plus en conclusion, mais comme élément déclencheur de toute l'intrigue. Elle est, en effet, le moteur

¹ Roger Vailland, *Monsieur Jean*, p.29

dramatique de l'action, puisque c'est elle qui déclenche le second délai imparti à Don Juan, sur l'issue duquel se focalise la totalité de la pièce :

« LA VOIX DE SGANARELLE [d'en haut]. Mes gages !

DON JUAN [à la statue]. Pourrais-je remonter, monsieur, quelques instants, pour lui payer ce que je lui dois ?

LA STATUE : Oui. J'attends.

(...)

DON JUAN [redescendant] Là, je suis quitte. Il a le coup de pied dans le cul qu'il mérite.

LA STATUE : Vous êtes revenu ?

DON JUAN : Cela m'a fait du bien. Ah ! J'en brûlerai mieux.

LA STATUE : Vous n'avez peur de rien, Don Juan. Et mon vieux cœur de porteur de cuirasse est sensible au courage. Allons, je vous fais grâce. Remontez. »¹

La parodie est également présente, dans cet exemple, avec un effet de surprise sur la nature des gages que Don Juan entend payer à Sganarelle. Mais, outre cet aspect trivial, le plus important est que cette présence de l'intertextualité permet de donner l'impression que la pièce d'Edmond Rostand commence, précisément, là où les autres s'achèvent. Cette originalité permet d'introduire un véritable dialogue entre les œuvres et entre les modèles.

Nous avons pu voir, en définitive, que nombre de pièces, qui reprennent le mythe de Don Juan, au 20^{ème} siècle, se placent dans la filiation de Molière et se plaisent à jouer avec sa pièce, *Dom Juan*, par le biais de nombreux renvois intertextuels. Mais certaines œuvres peuvent se réclamer de la filiation littéraire d'autres auteurs et laisser de côté les modèles les plus attendus, pour instaurer un dialogue plus original. C'est le cas du roman *La mort de Don Juan*, de Patrick Poivre d'Arvor. L'intertextualité y joue un rôle prépondérant, puisque nous avons déjà eu l'occasion de souligner que c'est uniquement par le biais de l'identification du héros, Victor Parker, à Lord Byron, auteur d'un Don Juan poétique et proche, lui-même, du séducteur mythique, par sa vie aventureuse et ses nombreuses conquêtes, que s'explique le titre du livre et que s'opère le rapprochement avec le mythe. Nous pouvons mentionner la première phrase du roman, qui situe, d'emblée, le narrateur à la première personne en admirateur et émule du Lord anglais : « Je m'appelle Victor Parker, comédien de profession. Byron a longtemps été mon héros. J'ai voulu m'identifier à lui parce qu'il était l'auteur d'un *Don Juan* qui me hantait. »²

Cependant, les références intertextuelles se font, dans ce roman, de façon particulière, puisqu'il s'agit, davantage, d'un dialogue avec Lord Byron et, à travers lui, avec Don Juan, que d'allusions à un texte, en particulier. Ainsi, le héros se plaît à évoquer sa vie amoureuse,

¹ Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan*, p.14-15

² Patrick Poivre d'Arvor, *La mort de Don Juan*, p.19

en la mettant en comparaison avec celle des deux prestigieux personnages. On a bien un clin d'œil au célèbre catalogue, mais il ne sert que de point de référence :

« Byron s'était vanté d'avoir possédé deux cents Vénitiennes, de tous âges et de toutes conditions. Deux cents femmes, rien qu'à Venise... Je rêvais, j'imaginai.

Casanova avait fait mieux, dans la même ville, Don Juan aussi. Plus de mille, *mille e tre*, jurait son valet Leporello, en Allemagne, en France, en Espagne, en Angleterre et dans d'autres contrées lointaines. Mais Byron, lui, n'avait passé que deux ans dans la Cité des Doges. Une femme nouvelle tous les trois jours... (...)

Les prostituées, ça ne compte pas. Contrairement à Byron, je n'ai jamais couché de ma vie avec une catin. »¹

Le narrateur du roman se met donc sur le même plan que Byron et que Don Juan. Il place, au même niveau, indifféremment, un personnage historique et un héros de mythe. Il brouille les frontières entre fiction et réalité.

Une autre originalité de ce roman est que, en dépit de la filiation littéraire, revendiquée dès les premières pages, le *Don Juan* de Byron ne fait l'objet que de peu d'allusions précises, dans le texte. L'œuvre est évoquée, mais ne fait pas l'objet de renvois intertextuels explicites : elle n'a, par conséquent, aucune présence matérielle, au sein du roman. Victor Parker prend, par exemple, appui sur le poème du Lord, pour prouver que Don Juan conservait la mémoire de ses conquêtes et pour, une fois de plus, se comparer à lui, mais il ne cite pas textuellement les propos auxquels il fait référence :

« Il n'y a rien de glorieux à avoir conquis sans en garder le souvenir. Ces cadeaux là comptent. (...) Don Juan lui-même se souvenait de tout. Byron l'a écrit dans le poème épique qu'il lui a consacré, s'identifiant à son héros. »²

On note bien, une fois de plus, le double jeu d'identification : Byron s'identifie à Don Juan et, par son intermédiaire, Victor Parker peut, lui aussi, se placer dans la lignée du héros mythique. On a, par ailleurs, l'illustration, dans le roman, d'une autre fonction de l'intertextualité : sa fonction argumentative, que Vincent Jouve définit en ces termes : « la référence à un texte reconnu et faisant autorité peut servir de justification à un propos ou une attitude. »³

De même, lors de la représentation théâtrale du *Don Juan* de Byron, à laquelle participe Victor Parker, le texte ne fait l'objet d'aucune citation ni d'aucune référence précise. Il est juste évoqué. On a ainsi l'impression que l'intertextualité, en convoquant les attentes du lecteur, dispense de répétitions inutiles et fait autorité d'elle-même : « *Don Juan* s'écoulait

¹ Ibid., p.76

² Ibid., p.79

³ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, p.120

toujours avec grâce, comme le doux murmure d'un jet d'eau dans un patio. »¹ Au contraire, une autre œuvre de Byron est citée textuellement : *Childe Harold*.² L'introduction de ces quelques vers renforce l'impression d'un dialogue établi, tout au long du roman, avec Lord Byron.

Enfin, la question de l'intertextualité est, une fois de plus, l'occasion d'interroger la question du langage puisque, dans ce roman, la présence des citations de Byron, dans la bouche de Victor Parker, prouve que le héros n'est plus libre de sa parole. Il n'est plus maître de ses propos, mais condamné à la répétition des phrases d'un autre : « Désormais mes propos ne m'appartenaient plus. »³ On peut voir, dans cette dépossession, une allusion à l'évolution du mythe, qui ne se dit plus que dans la répétition : les auteurs ne sont plus réellement libres de leur inspiration. Ils doivent s'accommoder des textes écrits avant eux, dont le souvenir éveille des échos, chez tous les lecteurs. On peut dire, pour cette raison, que l'intertextualité pose bien le problème de la réécriture du mythe et de ses modalités.

La mort de Don Juan, de Patrick Poivre d'Arvor, repose donc sur des références intertextuelles permanentes à Lord Byron, ce qui en fonde l'originalité. Mais d'autres auteurs, plutôt que de se réclamer d'un modèle en particulier, se plaisent à mélanger les allusions aux différents textes qui, avant eux, se sont intéressés au mythe de Don Juan.

Cette complexité du réseau intertextuel est, notamment, illustrée par l'œuvre de Pierre-Jean Rémy. En effet, son roman, *Don Juan*, se caractérise par un foisonnement des références littéraires à d'autres textes, mettant en scène le héros mythique. Or, ces textes se répondent entre eux, ce qui donne l'impression d'un vaste système d'échos. Les procédés de réécriture deviennent alors particulièrement riches.

Nous pouvons, en premier lieu, remarquer que certaines scènes de la pièce de Molière sont reprises dans le roman, mais de façon complètement détournée : la scène du pauvre et celle de la conversion hypocrite. Or, nous avons vu que ces deux passages font partie de ceux que les auteurs du 20^{ème} siècle se plaisent, le plus souvent, à reprendre. L'originalité dont fait preuve Pierre-Jean Rémy, dans le traitement qu'il en propose, illustre une réelle volonté de détournement. Ainsi, le Pauvre est remplacé par une pauvre, dont l'auteur se plaît à accentuer le côté repoussant et la laideur. De plus, la pièce d'or promise est associée, ici, au désir de se procurer un rat bouilli pour survivre à la famine. On a donc une tendance délibérée à l'avilissement du personnage, qui n'a plus rien du Saint Homme, occupé à prier Dieu.

¹ Patrick Poivre d'Arvor, *La mort de Don Juan*, p.172

² Ibid., p.174-175

³ Ibid., p.176

L'atmosphère religieuse est, en revanche, déplacée sur le lieu, puisque c'est dans une Eglise que Don Juan contraint la vieille à effectuer son blasphème :

« - Tu auras cette pièce et ton rat, si tu lèves bien haut tes jupes et me laisses examiner tes avantages.

La vieille portait déjà les mains à son cotillon gris de poussière ; mais Don Juan lui fit signe qu'il n'en avait pas fini.

- Puis si tu entres, ainsi mise, dans cette noble cathédrale et vas, toujours ainsi déshabillée, prier la Vierge au buisson ardent de te pardonner. »¹

On a une surenchère, dans le péché, de la part du héros. Enfin, l'issue est, elle aussi, modifiée, puisque la pauvre accepte, en définitive, de se plier à la volonté du gentilhomme et en meurt de plaisir, prise d'une attaque foudroyante :

« Quelques instants après, la vieille horriblement dénudée pénétrait dans l'église et se signait devant la Vierge au buisson d'argent cependant que Don Juan, la mâchoire crispée, contemplait intensément le visage de la Madone. (...) C'est au moment où il allait poser la main sur son épaule qu'elle s'écroula tout d'une pièce. Ses yeux étaient révoltés, elle était morte.

- Mourir de plaisir..., soupira Don Juan.

La pièce d'or était tombée à terre et roulait encore sur le pavé, cristalline et grave selon la pierre blanche ou noire qu'elle traversait. Il fit signe à Pedrille de la ramasser. »²

On a bien un effet d'inversion, dans cette réécriture de la scène : le Pauvre de Molière refuse de jurer mais obtient la pièce, tandis que la pauvre accepte le blasphème et, finalement, y prend plaisir, mais, au bout du compte, elle n'a même pas l'occasion de profiter de son aumône, qui retourne bien vite dans la bourse du héros.

La même liberté, prise à l'égard des modèles, est illustrée dans une seconde scène, inspirée de Molière : celle de la conversion hypocrite du libertin. Celle-ci est amplifiée puisqu'elle s'étend sur tout l'épisode, au cours duquel Don Juan demeure à Paris, sous le déguisement du Chevalier de Saint Alban. Cette amplification s'explique aisément par le passage du genre théâtral, beaucoup plus resserré, au roman. Or, cet épisode commence avec des références explicites à Molière et au motif de l'hypocrisie : « A l'auberge des Trois Ecus, le séducteur déguisé en dévot continua de même. »³ Le clin d'œil à Molière est encore plus évident, juste après, avec une citation explicite, non plus de la pièce *Dom Juan*, mais de *Tartuffe* : « Dieu vous entende, Edme, et qu'il me conserve en sa sainte garde, pour être dévot, je n'en suis pas moins homme. »⁴ Cette allusion à une autre pièce du dramaturge permet de

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.66

² Ibid., p.66-67

³ Ibid., p.199

⁴ Ibid., p.199. Cette phrase est, évidemment, un clin d'œil explicite à la réplique de Tartuffe à Elmire, à la scène 3 de l'acte III : « Ah ! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme/ Et lorsqu'on vient à voir vos célestes appas,/ Un cœur se laisse prendre et ne raisonne pas. » (Vers 966-968)

renforcer l'idée d'un jeu avec les modèles, apte à susciter, chez le lecteur, le plaisir de la reconnaissance.

Par ailleurs, tout comme pour la scène du Pauvre, celle de l'hypocrite est, elle aussi, détournée, dans son déroulement. En effet, le héros, tout comme la Pauvre, prend, peu à peu, plaisir au rôle qu'il s'est imposé, au point d'avoir même du mal, par la suite, à s'en détacher. Ainsi, au lieu de devoir ouvrir les yeux de son valet, sur la fausseté de sa conversion, c'est lui qui annonce, à ce dernier, qu'il commence à ressentir une inclination sincère pour son personnage :

« - Dois-je en conclure, mon maître, que vous serez désormais vertueux, non par dissimulation, mais par inclination ?
Don Juan bailla et éteignit sa pipe.
- Tu ne saurais mieux dire, Pedrille. Et maintenant, laisse-moi, car ces chastes discours risqueraient de me sembler insipides si je les devais poursuivre trop longtemps. »¹

La phrase de Don Juan peut être un clin d'œil ironique, adressé au lecteur, et un indice du caractère inédit et insolite d'un tel revirement de la part du héros. On peut donc dire, pour conclure, sur ces deux épisodes, que les changements opérés par Pierre-Jean Rémy montrent bien le détournement et la marge de liberté prise dans la reprise des éléments intertextuels. On a ainsi une véritable délectation dans le jeu avec les modèles littéraires.

La dernière référence à Molière est, d'ailleurs, explicitement parodique, puisque Don Juan cite, comme argument d'autorité, le nom du dramaturge, pour donner de la crédibilité à la farce grotesque qu'il vient d'inventer et qu'il s'apprête à jouer, avec la troupe de comédiens qui l'a accueilli :

« Si bien qu'à neuf heures précises, sur le petit théâtre de bois installé à Sainte-Menehould, le rideau se leva pour la première fois sur cette pièce impérissable, due à la seule imagination de Don Juan, seigneur de T. : *Scaramouche, ou la Revanche de Pantalon*, puisque l'auteur avait expliqué à M. Guillaume que, tout comme dans Molière, Pantalon revenait à la fin, joliment statufié, pour venger son propre meurtre. »²

La mise en abyme permet à la farce de s'inviter, dans le roman, par le biais de la présence d'une véritable scène de Commedia dell'arte. L'allusion à Molière renforce ici l'idée d'un plaisir à mélanger les modèles intertextuels.

L'intertextualité autorise donc des interférences entre les genres : nous avons vu que le théâtre, par le biais de la pièce de Molière ou de la Commedia dell'arte, trouve une place dans le roman de Pierre-Jean Rémy, tout comme l'opéra qui va avoir un rôle prépondérant dans

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.206

² Ibid., p.274

l'œuvre, à travers les nombreuses références au *Don Giovanni* de Mozart. Cette idée est d'ailleurs résumée par Litto Iokamidou :

« L'intertextualité ménage une gradation remarquable : de la farce ayant comme sujet sa propre vie, Don Juan passe aux répétitions de *Don Giovanni*, puis à la première de cet opéra ; à la fin, il prononce souvent des paroles directement extraites de Da Ponte. »¹

Cette citation met en avant l'importance des références intertextuelles à Mozart. En effet, l'opéra et le livret de Lorenzo Da Ponte sont un fil directeur de l'intrigue, ils sont véritablement au cœur du roman. Toute la quête du héros converge vers l'épisode dans lequel il assiste, le 23 octobre 1787, à la première représentation de l'œuvre de Mozart. Chaque personnage d'initiateur qu'il croise, sur sa route, le guide, en effet, un peu plus vers cette fameuse soirée, à Prague. Ainsi, le comte de Cagliostro aiguille Don Juan :

« Il faut d'abord que vous quittiez Paris, répéta Cagliostro. Suivez ces musiques au lieu de vous endormir dans le tout-ennui d'un inconfort bourgeois et crispé qui vous ressemble si mal. Suivez ces musiques et suivez ces femmes : ce sont elles qui vous montreront le bout du chemin. »²

Ce premier indice, qui met le héros, et, par la même occasion, le lecteur, sur la voie du rôle de la musique et l'achemine vers l'opéra, est complété par l'indication, beaucoup plus précise, de Casanova :

« Ecoutez, mon ami, dit-il. Il y a en ce moment à Prague un vieux complice à moi qui s'amuse à raconter une histoire qui ressemble à la vôtre. Allez le voir de ma part : il s'appelle l'abbé Lorenzo Da Ponte. Peut-être que lui, mieux que moi, pourra vous éclairer. »³

Le récit converge, tout entier, vers l'opéra de Mozart et il est significatif que les personnages qui l'orientent vers la représentation, sont des personnages historiques, au même titre que l'abbé Da Ponte et Mozart, qu'il rencontre, dans la suite du roman. On a donc un réseau qui se tisse entre tous ces personnages historiques et qui renforce l'impression d'un foisonnement de références intertextuelles. On peut, d'ailleurs, noter que ces figures cohabitent avec des personnages romanesques, comme la marquise de M., qui ne peut manquer d'évoquer *Les Liaisons Dangereuses*, de Choderlos de Laclos, et contribue fortement à convoquer le souvenir de Valmont⁴. Quant à Frère Narcisse, son nom et sa beauté nous renvoient davantage du côté de l'intertexte mythique.

¹ Litto Iokamidou, article « Roman », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.810

² Ibid., p.250

³ Ibid., p.328

⁴ Cette référence sous-jacente est d'autant plus importante que, comme nous avons pu le voir au chapitre 4, Valmont a régulièrement été associé, voire confondu, avec Don Juan, dans la réception contemporaine du mythe. Qui plus est, les héros de Laclos sont des contemporains du Don Juan de Pierre-Jean Rémy, qui a transposé le scénario mythique au 18^{ème} siècle. L'intertextualité contribue donc à renforcer cet ancrage du roman.

Pour revenir au *Don Giovanni* de Mozart, l'intertextualité est surtout présente lors de la mise en abyme de la représentation, au chapitre 10. Celle-ci est résumée et commentée, jusqu'à aboutir, à la fin du chapitre, à une citation textuelle et fidèle de l'opéra. Les propos qui amorcent cette représentation sont intéressants car ils soulignent l'importance des effets de réécriture et de reprise, pour l'histoire et l'évolution du mythe de Don Juan :

« C'est le 23 octobre 1787 que le rideau se leva pour la première fois sur *Don Giovanni*. L'opéra en deux actes de Mozart, sur un livret de l'abbé Da Ponte, est tiré de l'œuvre de Tirso de Molina qui avait déjà inspiré de nombreuses versions tant purement dramatiques- Villiers, Shadwell, Molière, bien-sûr- que lyriques, de Righini et Albertini à Gazzaniga. »¹

L'opéra est vu tout entier du point de vue du héros qui fait des rapprochements constants avec son propre itinéraire, ce qui produit un effet de dédoublement et souligne bien ce que l'auteur a emprunté à Mozart. Ainsi, la première entrée en scène de Leporello est commentée de la façon suivante :

« Quand le personnage de Leporello, qui n'était autre que son Pedrille, s'avança sur le devant de la scène pour chanter son ennui de servir et son désir de devenir à son tour gentilhomme, il demeura ainsi, retenant son souffle : il attendait. »²

Or, on remarque que le roman s'ouvre bien sur les plaintes du valet contre son sort et, surtout, contre son maître : « Bon Dieu ! Dix minutes encore ! Je lui donne encore dix minutes à ce fou et, si dans dix minutes ce fou n'est pas de retour, moi, je m'en vais. »³ Litto Iokamidou signale d'ailleurs cette inspiration intertextuelle des premières lignes du récit : « Ainsi, la première scène du roman, les plaintes qu'exprime Pedrille pendant son attente solitaire, est une prosification amusante de l'air que chante Leporello au début de *Don Giovanni*. »⁴

Le récit de la représentation est donc, en même temps, récit de sa réception, puisque la présence de Don Juan permet de transmettre, au lecteur, la gamme des sentiments ressentis, face au spectacle de sa propre vie. La tension extrême est, tout d'abord, évoquée :

« Les mains crispées sur la mince brochure qu'on lui avait tendue à l'entrée et qui n'était plus entre ses doigts qu'un chiffon déchiré, les dents serrées, le visage tendu par l'attention, il avait cette immobilité cataleptique qu'il avait déjà connue. »⁵

Elle cède ensuite la place, à la page suivante, à l'émotion, voire même au repentir : « Et ce fut le miracle : deux larmes, deux larmes seulement mais deux larmes véritables et comme il n'en

¹ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.365

² Ibid. p.365

³ Ibid., p.9

⁴ Litto Iokamidou, art. cit., p.809

⁵ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.365

avait jamais versé, coulèrent des yeux de Don Juan. »¹ Ce passage, avec l'insistance sur le mot « larmes », grâce au rythme ternaire, met en abyme l'effet cathartique de l'opéra sur le héros. L'intertextualité s'enrichit donc de ce procédé de dédoublement et de mise en abyme et offre, en plus des références à Mozart et à son œuvre, une réflexion sur les effets de la musique et de la représentation sur le spectateur.

Cet effet se poursuit, après la fin du spectacle, puisque la seule citation au discours direct, sous forme de dialogue, apparaît justement alors que Don Juan a quitté le théâtre. Elle est détachée du compte rendu de la représentation, comme si elle hantait le héros :

« Viendras-tu dîner avec moi ? » demandait dans l'opéra de Mozart la statue à Don Giovanni.

« Jamais je ne me suis laissé accuser de lâcheté... »

La statue s'avançait.

« Donne-moi ta main en gage. »

Mais Don Giovanni ne reculait pas.

« La voilà... Horreur ! »

Il avait senti la glace et le feu des enfers qui, déjà, le dévoraient.

« Quel est donc ce froid ? »

« Repens-toi. Change de vie : c'est ta dernière chance. »

Le regard de Don Juan était immobile et les mots de Mozart, sa musique, tonnaient à ses oreilles :

« Repens-toi, scélérat ! »

« Non. »

« Si. »

« Non. » »²

Cette citation entretient la confusion, puisque l'opéra ne se dissocie plus du roman et du sort du héros. Il n'y a plus de frontière entre Don Juan et Don Giovanni, ce qui brouille les pistes. L'intertextualité et l'intrigue principale se confondent et deviennent indissociables, ce qui semble être, désormais, une caractéristique des réécritures du mythe de Don Juan.

La complexité des références intertextuelles est renforcée par la présence, dans le récit de l'opéra de Mozart, d'un autre souvenir : celui d'Hoffmann. En effet, dans son conte *Don Juan. Aventures d'un voyageur enthousiaste*, le héros assiste, tout comme le personnage de Pierre-Jean Rémy, à la représentation du *Don Giovanni* de Mozart, mais un certain nombre de perturbations interviennent, modifiant quelques données de l'œuvre. Ainsi, Anna va prendre une importance inédite, au point d'éclipser les autres figures féminines. Cette aura est si forte que le voyageur va même ressentir sa présence et se persuader qu'elle est debout dans sa loge, derrière lui. Or, le roman de Pierre-Jean Rémy reprend cette même idée, puisque Don Juan est bien rejoint, dans le récit, par Anna mais, s'il ressent sa présence et échange même quelques

¹ Ibid., p.366

² Ibid., p.369

paroles avec elle, il ne se retourne, à aucun moment, vers elle et, par conséquent, il ne la voit pas clairement :

« Don Juan ne se retourna pourtant pas : il savait. (...) Et dans le même moment, une main gantée de soie noire se posa sur son épaule. (...) L'instant d'après, l'étreinte des doigts de soie se desserrait, un instant encore et Don Juan sut que Anna de F. était partie. »¹

Le souvenir du conte d'Hoffmann se superpose bien, en définitive, au récit de la représentation de Mozart.

On a donc une réelle volonté de dialogue, aussi bien entre les auteurs qu'entre les différents genres, dans lesquels le mythe a pu, au cours de son évolution, être transposé. Il faut, d'ailleurs, noter que Pierre-Jean Rémy est aussi critique musical et qu'il a écrit une analyse du film-opéra de Joseph Losey.² Or, ce détour par l'analyse filmique, quelques années, seulement, avant de s'atteler au roman, a pu influencer son regard sur l'opéra de Mozart et laisser des traces dans l'œuvre de fiction, ce qui confirme cette idée que, au 20^{ème} siècle, les frontières entre les arts se diluent, au profit de la recherche d'un nouveau langage, plus total.

Cette réflexion, autour du langage, se retrouve dans une dernière particularité du roman : la volonté de transposer la musique dans le texte narratif. Litto Iokamidou confirme cette originalité de l'auteur, qui ne transpose pas seulement, dans son récit, quelques passages du livret de Lorenzo Da Ponte, mais tente, également, de mettre en mots ses partitions musicales :

« Des citations transposées apparaissent aussi chez Pierre-Jean Rémy : outre la particularité des citations musicales, traduites en mots (par exemple la description des gammes musicales), nous trouvons des phrases qui adaptent Mozart. »³

L'évocation de ces musiques revient comme un leitmotiv, tout au long de l'intrigue. Par exemple, lors de l'épisode de Tancy, alors que Don Juan est dans la peau d'un paysan, les musiques reflètent son état d'âme. L'arrivée de l'étranger, venant de Camargue, le replonge, l'espace d'un instant, dans les sombres mélodies qu'il avait réussi à oublier : « De nouveau résonnèrent dans la nuit les sombres musiques qu'il avait oubliées. »⁴, alors que la paix de la vie à la campagne lui apporte des notes beaucoup plus apaisantes : « Comme la veille, Don Juan était entendu sur sa paille, et les musiques qu'il entendait étaient toujours allègres,

¹ Ibid., p.366-367

² Pierre-Jean Rémy, *Don Giovanni, Mozart, Losey*, 1979. Nous renvoyons, ici, au chapitre 2, de la présente étude, dans lequel le film de Joseph Losey a été présentée de façon plus détaillée, en faisant référence, notamment, aux travaux de Pierre-Jean Rémy, à son sujet.

³ Litto Iokamidou, art. cit., p.809

⁴ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.181

légères... »¹ Ce contraste est intéressant car le paysan de Camargue évoque les compagnons du Mazet, dont Don Juan a gâché la noce à la Carmejane, déclenchant la traque meurtrière, à l'origine de la tuerie de Tancy. Or, le mariage de Suzanne et du Mazet est un des premiers épisodes, empruntés à Mozart, dans le roman, puisqu'il fait écho aux noces paysannes de Zerline et Masetto, dans l'opéra. Il est donc logique que l'obsession musicale du héros prenne son origine dans ce passage précis du récit.

La perception de ces musiques se fait avec de plus en plus de netteté, à mesure que l'intrigue avance et que le héros progresse dans sa quête. Les transcriptions gagnent, par la même occasion, en précision. Ainsi, chez le comte de Cagliostro, Don Juan les retrouve, ce qui donne l'occasion au narrateur d'en fournir une description la plus précise possible, en dépit des difficultés inhérentes aux limites du langage :

« Tant que la musique dura, Don Juan retint son souffle. Il observait le visage réfléchi des musiciens, et ce que chacun d'entre eux faisait naître d'accords ou de mélodies sous ses doigts racontait un moment de la vie de Don Juan comme si les personnages qui avaient suivi pas à pas son drame entraient un à un en scène, depuis le Commandeur assassiné dont la voix était celle, très sombre, d'une contrebasse, jusqu'aux violons les plus aigus et les plus éthérés pour dire la voix du pâle Octave. C'était ainsi tout un théâtre d'ombres musicales qui glissait devant lui dans la pièce, né des harmonies d'artistes non moins éphémères. »²

Cette scène fonctionne comme une prolepse qui annonce la représentation de l'opéra et c'est durant cette dernière que la transposition de la musique, dans le roman, atteint son plus grand degré de précision :

« Ces terribles accords qui étaient le prélude du drame, puis l'andante tragique qui annonce le Commandeur et le second mouvement, *molto allegro*, déchaîné et fiévreux, angoissé et dévorant dont le rythme même est celui du héros criminel et dévoré de toutes les passions du monde. (...) mais ce soir-là, c'était le sens même de chaque mouvement de l'orchestre entier qui s'ouvrait devant lui comme un livre qui aurait été celui de sa vie. »³

Les termes techniques, appartenant à la musicologie et aux partitions musicales, montrent bien que le narrateur se rapproche, de plus en plus, d'une transcription exacte, tandis que la comparaison, à la fin de la citation, avec le livre, rappelle que l'on est bien du côté d'un véritable dialogue entre les différents moyens d'expression artistique.

Cette présence de la musique, qui vient élargir et enrichir la question de l'intertextualité, dans les réécritures modernes du mythe de Don Juan, se retrouve, également, dans un autre roman : *Don Juan* de Denis Tillinac. En effet, les échos aux autres versions du scénario mythique y sont remplacés par d'autres types de références, qui assurent son principe

¹ Ibid., p.183

² Ibid., p.248

³ Ibid., p.365

fédérateur au récit et forment tout un réseau de réminiscences culturelles. Celles-ci peuvent être musicales ou picturales mais c'est la musique qui occupe la place prépondérante. Daniel-Henri Pageaux ne manque d'en souligner le rôle, dans la construction du roman :

« Dans une vie qui paraît faite d'une continuelle production d'impressions, de sensations qui vont et viennent du présent au passé, la musique assure un principe d'unité et de continuité. Elle est associée aux conquêtes : chacune renvoie à un air précis qui sert de point de repère, repère doublement sensuel (charnel dans l'ensemble et plus particulièrement auditif). Don Juan a la conquête, la liaison harmonique et sonore. La musique est donc le principe de classement de ces conquêtes, de ces liaisons. Elle est une sorte de moyen mnémotechnique. Mieux ou pire : écouter de la musique, par exemple, en compagnie de sa femme Claire, c'est lui être infidèle en pensée du moins : la musique tire de l'oubli « des scènes d'amour innombrables » (p. 32). Aline, sa première femme, c'est Satie»¹

Cette analyse confirme bien l'importance des références à la musique, comme fil directeur, qui permet de tisser des liens entre les différentes conquêtes amoureuses. Elles remplacent donc, en quelques sortes, le fameux catalogue, tenu par le valet, et préservent le héros de la perte totale de mémoire, qui caractérise Don Juan. Le narrateur, lui-même, met ce rôle en évidence :

« Le disque s'est arrêté. Adieu, Judy ! Sans Bach, je ne distingue plus les traits de son visage. Du reste j'ai oublié la fin de notre histoire, je me vois sans elle dans un avion qui s'envolait vers une autre ville, je ne sais plus laquelle. »²

Mais le lien entre les compositions musicales et le souvenir des femmes aimées est, en réalité, reconstruit par le héros après coup, et non dans la simultanéité des aventures amoureuses. On voit donc bien qu'il y a une véritable réflexion esthétique, de la part du narrateur :

« Les *Gnossiennes* de Satie, c'était Aline, ma première femme, la première nuit, dans cet hôtel au-dessus de Vevey d'où nous espérions voir les vignes, le lac et les montagnes ; mais la pluie et le brouillard estompaient le paysage, nous faisons l'amour à perte de temps. J'avais découvert ces compositions à notre retour, je les avais écoutées dans notre appartement de la rue de Pontoise. Musique triste et drôle, subtilement futile. Soudain une Gnossienne m'avait restitué sans préavis le corps d'Aline cette nuit-là, (...) par l'effet de cette alchimie mystérieuse qui depuis toujours ressuscite un fragment amoureux dans son écrin visuel quand j'écoute un morceau de musique. Je suis à Bologne avec Clara lorsque le violon de la *Sonate à Kreutzer* lâche ses insinuations vipérines, à Istanbul avec Hélène par l'entremise de Telemann, à Marlborough avec Linda, ma seconde épouse, si je tire Haendel de ma discothèque.

Beaucoup d'images, saintes ou profanes, en une journée de musique. (...)

Au cœur d'une passion, je n'ai ni le temps ni le goût d'écouter de la musique ; elle n'en module pas moins mes sensations. Ma main sous une robe ouvre un bal secret et voilà que Bach accompagne suavement le naufrage si l'égérie prend la chose à la légère. Brahms égrène sa complainte s'il y a dans les parages un mari meurtri, des enfants en rade, la plaie d'une culpabilité qui suppure. »³

¹Daniel-Henri Pageaux, « Fugue : Don Juan en Auvergne avec Denis Tillinac », in *Rencontres, échanges, passages. Essais de littérature comparée*, p. 225

²Denis Tillinac, *Don Juan*, p.139

³Ibid., p.32-33

Le système de correspondances, entre les compositions musicales et les femmes, est fondamental, dans ce roman, mais il est complété, comme nous l'avons dit, par des échos à d'autres formes d'expression artistique, en particulier picturales. Le héros de Denis Tillinac est donc un esthète qui vit toute sa vie et, notamment, ses relations avec les femmes, par le biais de l'art. Cette dimension est mise en avant par Daniel-Henri Pageaux :

« La musique fait partie d'une éducation artistique qui a beaucoup compté : la peinture (une visite au Louvre) et la musique « sculptent » des « modèles » qu'il va ensuite trouver dans la vie quotidienne (p. 13). Le pictural, la plastique, le sonore lui fournissent donc ce principe de vie et d'interprétation du monde. Parmi les caractéristiques de ce Don Juan, il faut invoquer l'attitude esthète qui l'amène à tout voir à partir et en fonction de toiles, et, on vient de le voir, de mettre sa vie en relation avec la musique. La peinture sert à définir les particularités physiques de la femme : au choix, Giotto, Botticelli, Vermeer, Rembrandt (Claire en liseuse, c'est Vermeer, mais les yeux « étaient d'un Rembrandt », p. 83). Mais c'est bien plus : « Elle a les épaules Grand Siècle, c'est un Rubens élagué par Matisse, en tout cas, c'est la sensualité des Flamands » (p. 86).

La peinture ou la musique servent à définir des particularités, des repères, mais elles sont évidemment un prodigieux écran que Don Juan pose sur le monde. Le monde extérieur est déréalisé et ce sont les références picturales et musicales qui lui donnent une certaine cohérence. »¹

Ces analyses permettent, en somme, de penser que le langage ordinaire ne suffit plus pour dire le mythe. Le héros est, désormais, en quête d'un langage plus total. Le désir de faire pénétrer la musique, dans l'écriture du mythe, s'associe, de plus, à l'idée que nulle forme d'expression artistique ne s'accorde aussi bien au personnage de Don Juan que le langage musical. C'est, d'ailleurs, par exemple, la thèse défendue par Sören Kierkegaard, comme nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner² :

« Don Juan se prête absolument à la musique. Sa libido s'exerce dans le domaine des sens, il séduit par la puissance démoniaque de la sensualité, il séduit toutes les femmes. La parole, la réplique ne lui appartiennent pas ; elles le feraient dépendre de la réflexion. A tout prendre, il n'a pas de durée, mais il va bon train dans un continu évanouissement, exactement comme la musique, finie dès qu'elle se tait pour reprendre vie à ses accents renouvelés. »³

La question de l'intertextualité prend, en définitive, une place prépondérante dans les réécritures modernes du mythe de Don Juan. Elle s'enrichit de toute une réflexion autour du langage. Cette réflexion se complète d'une autre particularité du 20^{ème} siècle : l'introduction d'une dimension réflexive et métalittéraire. Ainsi, la réécriture du mythe semble devenir, au 20^{ème} siècle, indissociable du commentaire critique sur ce dernier.

¹ Daniel-Henri Pageaux, art. cit., p. 225

² Sur cette idée d'une affinité profonde entre le mythe, en général, et plus particulièrement, le mythe de Don Juan et la musique, nous renvoyons au chapitre 2, dans lequel les analyses de Sören Kierkegaard ont, notamment, été abordées et développées.

³ Sören Kierkegaard, *L'Alternative : les Stades immédiats de l'Eros ou l'Eros et la musique*, propos cités par Axel Preiss, in *Le mythe de Don Juan*, p.44-45

B) L'émergence d'une dimension réflexive et métalittéraire.

Nous avons pu voir que l'intertextualité prenait une place particulièrement importante, dans les réécritures que les auteurs contemporains proposent du mythe de Don Juan. Celle-ci s'accompagne de toute une réflexion sur le langage et sur l'écriture, en général, et contribue fortement, par l'instauration d'un jeu avec les différentes références et d'une distance critique, à ce que l'on pourrait qualifier de « déconstruction » du mythe. Mais c'est l'introduction d'une dimension réflexive, ajoutée à cette présence intertextuelle, qui est, sans aucun doute, la principale caractéristique du 20^{ème} siècle et qui permet, de la façon la plus significative, d'aboutir à cette « mise en crise » de l'écriture. Litto Iokamidou associe, d'ailleurs, intertextualité et insertion d'un discours critique autour du mythe :

« Mais la plus grande particularité de l'intertextualité donjuanesque réside dans l'incorporation par le roman du discours critique, des innombrables analyses concernant soit le psychisme du personnage, soit une de ses versions littéraires ou musicales. »¹

Nous nous attacherons, dans un premier temps, à la question de l'analyse psychologique du héros mythique. En effet, plusieurs critiques, au nombre desquels Jean Rousset, se sont attachés à souligner la tendance des auteurs du 20^{ème} siècle à se focaliser sur ce qui se cache derrière le comportement amoureux de Don Juan et derrière son inaptitude à la fidélité. Ces interrogations débouchent sur un désir de percer le passé du séducteur, de revenir sur son enfance, afin d'explorer les « troubles profonds de la psyché »² On assiste donc à ce que l'on pourrait qualifier de « dérive psychanalytique », au sein même des textes littéraires. Jean Rousset ne manque pas de mentionner les effets pervers de cette évolution : il parle, ainsi, du « risque de confondre le héros mythique avec le patient, avec le donjuan commun que le psychologue examine, que le thérapeute prétend traiter ; le mythe se dissipe ou se fait relayer par d'autres modèles mythiques : Narcisse, Tristan, Œdipe... »³ Le lien entre l'introduction de ce discours critique et l'affaiblissement de la dimension mythique est donc clairement affirmé ici.

¹ Litto Iokamidou, p.810

² Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.171

³ Ibid., p.171

Parmi ces interprétations psychanalytiques, on peut, notamment, évoquer la question du rôle de la mère, grande absente des versions traditionnelles du mythe, et voir comment, certains auteurs, parviennent, au 20^{ème} siècle, à réintroduire cette interrogation sur le rapport à la mère, pour tenter d'expliquer le comportement de Don Juan. Véronique Gély souligne, en effet, à quel point la figure maternelle est effacée, dans les premières versions du mythe :

« Mais Don Juan lui-même a-t-il une mère ? Dans les premières versions théâtrales du mythe, avant celle de Molière, et dans la plupart des autres, la mère de Don Juan n'existe pas. Alors que régulièrement le père du héros vient affronter son fils, jamais sa mère n'apparaît, elle n'est même pas évoquée. »¹

Or, cette préoccupation, a posteriori, pour ce qui pourrait permettre de comprendre le rapport du héros aux femmes et à l'amour revient à déconstruire, pour ensuite le reconstruire de toutes pièces, un personnage que la littérature nous livrait, jusque là, d'une pièce. Otto Rank insiste sur ce paradoxe. Il revient, lui aussi, sur la tendance nouvelle à recourir à la psychanalyse, pour réinventer l'évolution psychologique du héros : « les poètes se sont imaginés l'évolution de ce caractère qui est entré tout fait dans la littérature, (...) c'est-à-dire qu'ils ont intuitivement essayé de deviner les mobiles psychologiques qui l'animaient. »² Bien entendu, une telle démarche reste problématique car elle soulève une question : peut-on traiter un héros mythique, personnage de fiction, comme une personne réelle, ou comme un patient ordinaire ?

On peut retrouver des traces de cette intrusion de la psychanalyse, dans l'évolution et dans la réception du mythe de Don Juan, dans le roman de Patrick Poivre d'Arvor : *La mort de Don Juan*. Le narrateur y fait, en effet, plusieurs allusions aux rapports qu'il a eus, dans l'enfance, avec sa mère et ces renseignements invitent fortement le lecteur à réinterpréter son comportement à l'égard des femmes, à la lumière de ces nouvelles données. Cette nouvelle dimension est fortement liée, comme le remarque Véronique Gély, à la narrativisation du scénario mythique. S'il est acceptable qu'une pièce de théâtre, à la temporalité très resserrée, passe sous silence la naissance et l'enfance du héros, une telle omission est beaucoup plus délicate à légitimer dès lors que Don Juan devient un personnage romanesque : « Mais plus le temps passe, plus Don Juan glisse du théâtre au récit, et plus il semble intolérable qu'il surgisse sans mère et sans histoire d'une enfance ignorée. »³

La naissance de Victor Parker présente déjà des motifs qui, dans le cadre d'une analyse psychanalytique, ne manqueraient pas d'être interrogés et de susciter l'intérêt. Evoquant son

¹ Véronique Gély, article « mère », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.615

² Otto Rank, *Don Juan et le Double*, p.215

³ Véronique Gély, art. cit., p.616

premier cri, qui « se voulait mâle et assuré »¹ il raconte avoir manqué, en réalité, de s'étouffer avec son cordon ombilical et conclut, au sujet de cet incident :

« Sans doute cet oisillon égaré serait-il bien resté quelques années de plus dans le ventre tout chaud de sa maman. Peut-être me suis-je dit qu'il n'y avait rien à espérer de cet univers d'adultes et que les criailles de toutes ces femelles à mon chevet, ma mère, ma grand-mère et la sage-femme, ne laissaient rien présager de bon. »²

La référence au « ventre tout chaud » de la mère peut revêtir une connotation érotique cachée et expliquer la quête du héros, qui cherche, en chaque femme, à renouer avec les sensations intra utérine. De plus, l'évocation d'un univers entièrement féminin et dépeint avec le substantif péjoratif de « femelles » suggère un rapport problématique à cet entourage de femmes, pouvant occasionner des blocages, à l'âge adulte. On voit bien, dans ce passage, comment le romancier se plaît à disséminer des indices, incitant à une relecture psychanalytique de son œuvre.

Cet accent mis sur la naissance et la petite enfance du héros, dont les psychologues et psychanalystes du 20^{ème} siècle n'ont cessé de mettre en évidence l'importance, dans le développement ultérieur de la personnalité, correspond à ce qu'Otto Rank qualifie de motif « anamnétique ». En effet, il postule que l'évolution du mythe de Don Juan, au 20^{ème} siècle, reprend la tripartition, présente dans le domaine médical et psychologique, entre ce qui relève de l'anamnèse, de l'étiologie et de la symptomatologie : « On pourrait, en poursuivant cette étude en détail, établir des groupes de motifs auxquels pourraient facilement être appliqués les termes d'anamnestiques, d'étiologiques et de symptomatologiques. »³ Or, la « description détaillée de l'enfance de Don Juan »⁴ figure bien parmi les ouvrages qu'il qualifie d'ouvrages de type anamnétique.

La suite du roman, en s'attachant aux conséquences de la séparation des parents de Victor Parker et en évoquant les répercussions de l'absence du père et de l'emprise démesurée de la mère, s'inscrit plutôt du côté des préoccupations étiologiques. Le narrateur laisse, en effet, suggérer que ces circonstances particulières, dans lesquelles le héros grandit, peuvent être interprétées, par le lecteur, comme des causes de son donjuanisme. Le désir de remonter aux origines du comportement de Don Juan et de lui trouver, a posteriori, des explications possibles est clairement affiché :

¹ Patrick Poivre d'Arvor, *La mort de Don Juan*, p.30

² Ibid., p.30-31

³ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, p.215

⁴ Ibid., p.216

« Ce fut d'abord la séparation de mes parents. Je n'en souffris pas outre mesure, car le bruit de leurs disputes avait empoisonné mon enfance. Pourtant, mon père me manquait. Ma mère qui, depuis son départ, le vouait chaque jour aux flammes de l'enfer pour manquer à tous ses devoirs d'époux et de parent, avait reporté sur moi tous ses espoirs et sa fierté. Je m'empressai de la décevoir presque en tous points : je détestais son goût immodéré pour la religion, son caractère autoritaire, sa propension à la tragédie tout autant que la course à l'excellence qu'elle tentait de m'inculquer. L'image qu'elle me donnait des femmes- irritables, possessives, confites en dévotion et facilement pleureuses- fit naître en moi l'envie de les soumettre plutôt que de les aimer, encore moins de les plaindre.

A la mort de ma grand-mère Marie, chez qui j'avais souvent cherché refuge, j'ai fui cet univers féminin et étouffant. Un enfant qui juge ses parents se fabrique une idée du monde égoïste et dure et apprend, ce fut mon cas, à se taire. Ou à se livrer le moins possible. (...)

C'est ainsi que j'appris à mépriser toute autorité. »¹

La mère apparaît explicitement, dans ce passage, comme le miroir, à travers lequel le héros va construire son rapport aux femmes. Elle est donc à l'origine de son inconstance amoureuse et de son besoin de domination, sur ses conquêtes (« les soumettre plutôt que les aimer »). De plus, même la révolte, autre caractéristique du comportement donjuanesque, semble être inscrite dans cette enfance tourmentée, comme le suggère la dernière phrase. Enfin, l'évocation des « flammes de l'enfer », dans les malédictions que la mère adresse au père absent, ne manque pas de renvoyer au scénario mythique et d'encourager le rapprochement entre cette description de l'enfance du héros et le mythe de Don Juan. De ce fait, on a bien, ici, l'étiologie du donjuanisme, reconstruite et fictionnalisée, par l'auteur, sous l'influence de la psychanalyse.

Par ailleurs, c'est le désir de s'éloigner de cette mère étouffante et castratrice qui lance, dans ce roman, le héros, dans la carrière amoureuse :

« J'en profitai pour prendre davantage de distance avec ma mère qui m'infligeait ses plaintes et ses récriminations à chacune de mes visites. En dépit de mon jeune âge, de ma compassion pour sa solitude de femme délaissée et de l'amour qu'elle me portait, je voulus m'éloigner d'elle autant que possible. Et comme je rêvais de quitter cette île lugubre engoncée dans ses préjugés, je décidai, pour payer mes études à l'Ecole des Sciences économiques et politiques, de m'adonner à deux penchants exaltants et parfois lucratifs : les voyages et l'amour. »²

On peut dire que, dans *La mort de Don Juan*, la mère n'est plus mise à l'écart de l'intrigue et qu'elle joue, au contraire, un rôle important dans la formation de la personnalité du héros, ce qui témoigne d'un réel désir de proposer de nouvelles interprétations au comportement de Don Juan et de remonter à ses origines, pour en élucider les causes. La figure maternelle, chez Patrick Poivre d'Arvor, rejoint les personnages de « mères impossibles », évoqués par Véronique Gély. Il est particulièrement important de relever qu'elle range, à leurs côtés, la

¹ Patrick Poivre d'Arvor, *La mort de Don Juan*, p.34-35

² Ibid., p.44

mère de Don Juan dans le poème de Lord Byron. Or, nous avons eu l'occasion de voir l'importance de l'intertextualité byronnienne dans le roman. Il est donc intéressant de confronter les analyses de Véronique Gély sur le personnage de la mère, chez Byron, avec le traitement qu'en propose *La mort de Don Juan* :

« Or les personnages inventés par Mérimée et par Byron sont des mères « impossibles », insupportables : la caricature ou la parodie ne sont peut-être en fait que d'autres moyens de dire le mystère de l'inexistence d'une mère de Don Juan. (...) Leur introduction dans le récit justifie, explique le départ de Don Juan. (...) Inhibante et castatrice, une mère pareille est faite pour être quittée. (...) Mérimée comme Byron font, de fait, porter à la mère une lourde part de la culpabilité de Don Juan. »¹

Mais, si la présence maternelle retrouve un rôle, au 20^{ème} siècle, le discours psychologique et psychanalytique, qui fleurit chez certains auteurs, n'en conserve pas moins toute son importance à la figure du père. Le duel avec le Commandeur a pu être vu, d'ailleurs, dès les origines du mythe, comme un substitut du meurtre du Père, ce qui lui donnait une coloration œdipienne. Celle-ci est reprise, dans les réécritures modernes du mythe, mais en la déplaçant sur le père biologique du héros. La rivalité père-fils est ainsi mise en avant, dans le roman de Denis Tillinac : *Don Juan*. Le narrateur déclare : « Je suis seul sur la terre. Mon père me hait, ma mère est décédée, mes fils sont des étrangers et mon épouse s'en ira, comme ses devancières. »² Le verbe employé, « haïr », est très fort et ne laisse aucun doute sur cette opposition, entre Don Juan et son père. Ce dernier ne manque pas une seule occasion de dévaloriser et critiquer son fils. Par exemple, il le dénigre, en s'interrogeant sur le succès qu'il remporte auprès des femmes : « Mon père répète souvent : « Je me demande ce qu'elles lui trouvent. » ».³

Cette haine, entre le héros mythique et son père, est encore plus explicite dans le roman d'Yves Salgues, *Don Juan 40*. Elle naît de la jalousie, puisque Jean Brumaire et son père, Alexis Brumaire, se retrouvent en concurrence pour la même femme, maîtresse du père à l'origine, mais qui succombe, par la suite, aux charmes du fils et vit une aventure passionnée avec ce dernier : Mercedes Olguin. La référence œdipienne est évidente ici puisque Don Juan devient rival de son père et, en s'interposant entre sa maîtresse et lui, vit, pour ainsi dire, une relation amoureuse avec une figure maternelle de substitution. La coloration incestueuse est donc, également, sous-jacente. Le motif du meurtre est, lui aussi, présent mais il est inversé

¹ Véronique Gély, art. cit., p.616-617

² Denis Tillinac, *Don Juan*, p.100

³ Ibid., p.101

car le parricide est remplacé par une tentative d'infanticide. C'est, en effet, le père qui a le dessus, dans cette rivalité, et le héros apparaît comme étrangement résigné face à sa défaite :

« Don Juan savait à quoi s'attendre avec Brumaire : son langage chantourné, sa formulation indéçise l'avertissaient mystérieusement que lui- l'enfant prodigue- allait être trahi par son géniteur. Il allait être tué, lui, Don Juan, par le sous-préfet de Reims, Alexis Brumaire, qui commettrait un infanticide sur sa personne. L'extraordinaire était qu'il se présentât devant la mort sans volontés ni états d'âme : comme y vont les amoureux ; il se persuadait de son assassinat comme d'une formalité d'octroi, la dernière : la porte de la vie se fermerait sans bruit derrière son dos, la porte du néant s'ouvrirait sans un grincement devant son front, on n'entendrait même pas le claquement sec des balles. »¹

Ce passage montre bien cette haine entre père et fils mais, contrairement aux attentes, Don Juan semble refuser le combat. Cette scène prend tout son sens si on la met en parallèle avec une autre, qui intervient à la fin du roman. En effet, Jean Brumaire une fois marié, c'est à son père de devenir l'amant de son épouse et donc d'inverser, une nouvelle fois, le scénario œdipien. Or, c'est cette seconde confrontation du père et du fils qui aboutit, cette fois-ci, au meurtre du Père, puisqu'Alexis Brumaire tombe foudroyé, en reconnaissant son fils. Mais, tout comme dans le premier extrait, Don Juan ne tente, en aucun cas, de se défendre contre son père ou de se dresser contre lui. Au contraire, il apparaît comme un « fils repentant », prêt à implorer le pardon de son géniteur :

« Il renversa le paravent des Indes et, les bras ouverts et tendus, marcha vers son père, fils repentant, pour implorer son pardon et le faire interdire de jeu. Le préfet du Rhône ne put exprimer ni stupeur, ni terreur, ni émotion de paternité : à l'instant même où il reconnaissait Jean, une formidable décharge électrique lui grillait le cœur. »²

On a donc bien, dans ce roman, tout un jeu autour du mythe d'Œdipe et du complexe que la psychanalyse en a tiré, pour expliquer la sexualité infantile et la rivalité Père-Fils. Mais les inversions, dont le schéma œdipien fait l'objet, soulignent le manque de personnalité et d'assurance du héros, dans ce roman, défaut qui se ressent dans son rapport aux femmes et à l'amour.

Mais, la question du rapport au père n'est pas la seule à donner l'occasion à une analyse psychologique de Don Juan, dans le roman. En effet, le héros mythique est, chez Yves Salgues, traité comme un cas clinique, un patient au sens propre du terme et il va être diagnostiqué, à plusieurs reprises, par différents personnages, pour un certain nombre de pathologies mentales. On rejoint alors le troisième volet de la tripartition annoncée par Otto Rank, et citée plus haut : la symptomatologie. Le premier à s'improviser thérapeute et à tenter

¹ Yves Salgues, *Don Juan* 40, p.217

² Ibid., p.414

de diagnostiquer le héros dans ses maux est son meilleur ami : Odilon Ducharme. Le côté fantaisiste et aléatoire de ses connaissances médicales montre bien qu'il s'agit surtout, pour le romancier, de mettre en abyme le discours critique et clinique, au sein de son roman, même si celui-ci n'a pas de réels fondements psychologiques ou médicaux. Il n'en reste pas moins que Don Juan apparaît bien comme un personnage atteint d'un certain nombre de pathologies mentales et, la première d'entre elle, lui vient de son addiction au jeu :

« Il fallait résister à l'effroi des mots et se laisser placidement convaincre que John Autumn était fou et que le traitement mental de sa maladie relevait de l'internement dans un de ces établissements qu'on désignait autrefois par une expression pimpante et festive : une « petite maison » ; la traduction moderne en était : un asile, un hôpital où l'on soignait les déments. (...) Les dérangements cérébraux participant des altérations honteuses, il n'en fallait point parler : déjà ce secret commençait à peser lourd. (...) Comment s'atteler à la thérapie du mal sans l'avoir défini en termes de médecine ? (...) donc il accola *jocus* à *mania*.

Epouvante des épouvantes ! Jean Brumaire- alias John Autumn- était atteint de jocusmanie. La psychiatrie (ou médecine des âmes) le rangerait donc dans la catégorie des jocusmaniaques : des fous du divertissement. Pour sauver son ami, Odilon Ducharme commit une imposture : il se délégua docteur-médecin. Psychiatre, aliéniste, asilaire, qu'importait l'appellation ! »¹

Le mot forgé, et inventé, de « jocusmania » montre bien le côté farfelu du diagnostic d'Odilon Ducharme. Or, ce terme étant posé, l'ami s'improvise médecin et replace la maladie, qu'il vient de créer de toutes pièces, dans le champ de la psychiatrie. On peut donc voir, dans ce passage, une mise en abyme de l'attitude des auteurs du 20^{ème} siècle, qui s'improvisent psychologues et n'ont de cesse de trouver des explications au comportement du héros. Celui-ci devient alors, comme nous l'avons dit, un cas clinique, que tous cherchent à diagnostiquer.

De fait, certaines femmes qui le fréquentent, comme Magda Felgiebel, par exemple, tentent de le décrire et d'expliquer ses faits et gestes en empruntant les termes de la psychiatrie. Ainsi, c'est le mot de « névropathe » qui est utilisé :

« Ce sont les yeux d'un serpent noir des Indes ; ils débordent d'un venin malade ; ils appartiennent à un fou dangereux ; je ne me sens jamais en sécurité avec ce Jean Brumaire, que je l'aie sur moi ou sous mes dents. Anton, mon agneau, il me fait peur ; sous l'amant inspiré dont les caresses me laissent froide, un névropathe se cache, un dément me guette, prêt à surgir. »²

Le regard de Magda, sur le héros, est celui d'un clinicien, face à un patient : froid et neutre. Il diffère complètement du jugement que les conquêtes féminines du héros portent, traditionnellement, sur lui : il n'est plus dangereux par son pouvoir de séduction, mais au sens pathologique du terme, ce qui modifie profondément l'approche que l'on peut avoir du

¹ Ibid., p.64-65

² Ibid., p.326

personnage, et du mythe, en général¹. En effet, l'attrance de Don Juan pour les femmes, son insatiable besoin de les posséder deviennent des symptômes d'un déséquilibre mental, comme le souligne le narrateur :

« Maintenant au courant de son penchant impérieux pour Bella di Rapallo, les frères Montholon ne se soucièrent point de sa mine : elle était celle d'un malade au regard obsédé d'un désir démentiel. »²

Ce terme de « malade » est précisé par la suite. Ainsi, il est affiné en « féminamanie » : « (...) il souffrait beaucoup- et au présent- de son incurable féminamanie ». Ce mot est forgé, tout comme celui de jocusmanie, sur le latin « femina », femme, et « mania »³. On a donc, une fois de plus, l'impression que ce qui importe est davantage de montrer le besoin des critiques de mettre des diagnostics sur le comportement du héros, plutôt que de proposer des analyses fiables et fondées, d'un point de vue médical. Ces pathologies, plus ou moins fantaisistes, se mêlent, d'ailleurs, à d'autres, qui existent réellement en psychiatrie : l'érotomanie, par exemple, remplace la « féminamanie » : « notre érotomane en conçoit par trois fois une volupté prodigieuse qui, au lieu de s'altérer de sa répétition, s'en augmentait. »⁴ L'emploi du terme reste cependant flou et ne semble pas être rigoureusement conforme à son acception médicale.

On peut dire, en définitive, que le roman d'Yves Salgues illustre particulièrement bien le désir des auteurs du 20^{ème} siècle d'insérer, au sein de leurs œuvres, des allusions au discours critique sur le héros. Ce dernier porte ici la trace des avancées et de l'importance croissante, à l'époque où se situe l'action du roman, de disciplines telles que la psychiatrie et la psychanalyse. Néanmoins, l'aspect, parfois fantaisiste, des notions employées et des pathologies évoquées montre bien une prise de distance de l'auteur, qui présente son héros

¹ Cette dérive du donjuanisme vers la psychopathologie et, même, vers la catégorie clinique des « perversions sexuelles » contribue à la déconstruction du mythe. En effet, le don juan n'est plus qu'un pervers narcissique, un « collectionneur ». Il est rangé aux côtés des sadiques, des érotomanes, des exhibitionnistes... et perd, progressivement, tout lien avec le héros mythique, dont il conserve, pourtant, le nom. On retrouve cette approche pathologique du libertinage dans des ouvrages tels que *Psychanalyse du libertin*, d'Alberto Eiguer. Ce dernier pose la question suivante, et c'est aussi le titre du premier chapitre de son ouvrage : « les libertins sont-ils des pervers ? » Or, la référence à Don Juan ne tarde pas, pour venir à l'appui de cette réflexion, ce qui met en évidence cette dérive interprétative. (Alberto Eiguer, *Psychanalyse du libertin*, p.16 et ...)

Ce détournement du mythe est illustré, également, par certaines séries télévisées. Ainsi, la série *Esprits criminels*, série de profilage qui s'intéresse aux tueurs en série, consacre un épisode à un séducteur, explicitement présenté comme un don juan, qui instrumentalise ses charmes pour se venger des femmes et, au bout du compte, les assassiner. Ce dernier est explicitement présenté comme un pervers narcissique. La frontière entre donjuanisme et perversion est, ici, complètement abolie. (*Esprits criminels*, « Leçon de séduction », saison 4, DVD 3, épisode 1).

² Ibid., p.356-357

³ Ibid., p.389

⁴ Ibid., p.399

comme un cas clinique, tout en stigmatisant la tendance actuelle à vouloir décortiquer son comportement et à en comprendre toutes les motivations.

Par ailleurs, cette multiplication des théories, autour du héros et de sa psychologie, peut être mise en abyme, au sein des œuvres, par le biais de personnages qui se présentent, dans le récit, comme des spécialistes de Don Juan et du mythe et qui ont rédigé des travaux à ce sujet. On assiste ainsi à une insertion d'un discours critique, qu'il soit sérieux ou complètement parodique, au sein des textes de fiction. Ces personnages sont amenés, la plupart du temps, à confronter leur savoir sur Don Juan, en général, avec le héros original, qu'ils fréquentent, dans l'œuvre en question. Ils sont donc dans une position analogue à celle des lecteurs, qui ne peuvent que constater et relever les innovations de l'auteur, par rapport au scénario mythique traditionnel et aux attentes liées au héros. La mise en abyme fonctionne donc comme un clin d'œil et incite à adopter un regard critique et distancié, sur l'écriture.

Dans *Don Juan 40*, c'est Mercedes Olguin qui se fait le porte-parole des travaux menés sur le personnage mythique, en résumant à Jean Brumaire les conclusions de la thèse d'un membre de sa famille sur Don Juan Tenerio :

« Son trisaïeul maternel- Adolfo de Linares, recteur de l'université de Séville- avait soutenu sa thèse d'agrégation sur Tirso de Molina et longuement écrit et publié sur le premier Don Juan de la dynastie littéraire : Juan Tenerio, celui-là même qui avait défié Dieu par la passion des femmes, sous Vélasquez et dans l'austère héritage catholique transmis par Philippe II. »¹

La déformation de Tenorio en Tenerio est un indice discret du côté fantaisiste de l'évocation de cette « thèse d'agrégation », qui n'a, de toute évidence, jamais existé et qui n'est mentionnée, par l'auteur, que dans le but de permettre une comparaison avec le héros. En effet, les « analyses de [son] savant trisaïeul »² la portent à opposer, sur le plan des conquêtes amoureuses, celui qu'elle nomme « Tenerio » et Brumaire, auquel elle conserve ici, curieusement, le nom de « Don Juan », produisant un effet de confusion et de dédoublement :

« Conquérant absolu, il était ton contraire absolu, ne serait-ce que par le choix de ses liaisons ; toi, Don Juan, tu ne te départiras jamais de ton esthétique des apparences ; jamais tu n'approcheras une laideronne, une tuberculeuse, une bossue ; toi qui n'as aucune spiritualité, qu'as-tu recherché et trouvé en moi ? Mon corps- et rien de plus... Ta quête, Don Juan, est douce et sans problème ; celle de Tenerio était dramatique, incessante, agissant sur lui comme un harcèlement, elle obéissait à une exigence qui se décidait dans l'instant et au mépris de tous les dangers. (...). A l'inverse des séducteurs dont tu fais partie, il n'avait pas de critère préférentiel ; la femme était l'être suprême qu'il préférait, mais il les préférait toutes ; c'est à partir de toutes qu'il aiguillait ses sens et les dirigeait sur des itinéraires particuliers. (...) Tenerio est le Don Juan des douleurs et des larmes blanches ; toi, Jean Brumaire, tu es le Don Juan de tous les comforts bourgeois, mais ce n'est pas une raison pour te souhaiter de souffrir.»³

¹ Yves Salgues, *Don Juan 40*, p.196-197

² Ibid., p.197

³ Ibid., p.197-198

On a bien ici une mise en abyme du discours critique au sein du récit. Si Mercedes se place sous l'autorité de son prestigieux aïeul, elle n'en développe pas moins ses propres conclusions, afin d'intégrer Jean Brumaire aux analyses évoquées : « Si tu veux le fond de ma pensée (...) »¹

Par ailleurs, le point de vue de Brumaire, sur ces digressions érudites, fonctionne comme une mise à distance comique de cette tentative d'analyse, puisqu'il est plus sensible aux charmes de l'oratrice qu'à la teneur de ses propos, ce qui en émousse quelque peu la crédibilité :

« Elle était intarissable, et Don Juan se persuadait qu'une compagne intellectuelle est parfaitement supportable à la condition que, divine ou affreuse, elle soit désirée par son compagnon. (...) Il se délectait d'entendre Mercedes discourir du père éternel de tous les Don Juan du monde ; il voulait bien la suivre jusqu'à l'avant-dernier acte de la vie de Tenerio, mais à la condition qu'elle en occultât la mort. (...) Au fait, Tenerio était-il mort ? La culture exigüe de Don Juan ne l'autorisait pas à répondre. »²

Le refus d'aborder la mort du héros montre une certaine crainte de Brumaire, qui se projette dans ce Tenerio, mais il suggère également qu'en réalité Don Juan n'est jamais tout à fait mort, puisqu'il se perpétue en chacun des personnages qui réactualisent les grandes caractéristiques du scénario mythique. Mercedes sous-entend, d'ailleurs, cette distinction, lorsqu'elle précise : « Je ne t'ai pas raconté le héros de la pièce, je t'ai raconté la genèse du mythe. »³ Ainsi, si le héros de la pièce de Tirso de Molina meurt, le mythe, lui, se renouvelle perpétuellement et la question de Brumaire : « Au fait, Tenerio était-il mort ? » n'est pas si absurde qu'elle en a l'air, au premier abord. Elle n'en met pas moins en évidence son inculture, qui contraste avec le débordement d'érudition dont fait soudain preuve Mercedes.

Le roman d'Yves Salgues, par l'invention de cette « thèse d'agrégation » fantaisiste, d'un certain Adolfo de Linares, met en abyme les nombreuses analyses érudites, dont a fait l'objet Don Juan. Cependant, celles-ci sont présentées par l'intermédiaire d'un autre personnage du roman : Mercedes Olguin. Le discours critique est donc évoqué de façon indirecte et porte aussi la trace de l'opinion de celle qui s'en fait le porte-parole.

Au contraire, dans le *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester, ce sont directement des personnages du roman qui prennent en charge ces interprétations, puisque deux d'entre eux sont les auteurs de travaux sur le héros et sur le mythe. Il semblerait même que ce point

¹ Ibid., p.197

² Ibid., p.198

³ Ibid., p.200

commun soit à l'origine de l'intérêt que vont leur porter Don Juan et, surtout, Leporello et qu'il soit même une raison de leur présence, au sein de l'intrigue, un critère de choix.

Le narrateur, en premier lieu, est, en effet, l'auteur de plusieurs articles sur Don Juan, dont un, en particulier, a attiré l'attention de Leporello :

« ¿Recuerda usted que cierta vez escribió un artículo sobre Don Juan ? (...) Escribí varios artículos sobre ese caballero.»¹

On assiste, ensuite, à la mise en abyme d'une véritable scène de lecture, et même d'explication de textes. En effet, l'article est décrit dans sa matérialité et il est fait mention des passages que le héros et son valet ont soulignés. On a donc une innovation intéressante puisque les principaux intéressés sont les premiers lecteurs de l'analyse qui les concerne et deviennent, à leur tour, critiques de texte, en la commentant et en évaluant la pertinence :

« Leporello traía en la mano un recorte de periódico pegado a una hoja grande de papel, con letras azules como siglas.

- Los otros no fueron tan afortunados; pero en éste, hay una frase que nos agradó.

La frase estaba subrayada con lápiz rojo.

- Don Juan le agradeció mucho este cumplido, que es, además, una intuición certera ; porque, en efecto, Don Juan ha perfumado sus manos en cuerpos vivos de mujeres y las ha sacado traspasadas de olor como si las sacase de un cestillo de rosas.»²

On a ici un effet de pseudo citation puisque Leporello introduit et commente, dans ses propos, la phrase de l'article fictif du narrateur, que Don Juan a tant appréciée. La mise en abyme est encore complexifiée ici et le héros mythique devient un double du lecteur, qui lit les analyses écrites sur lui et leur donne, ou non, son approbation. Le côté pompeux et stéréotypé de la phrase goûtée par Don Juan peut fonctionner comme un clin d'œil comique de l'auteur, qui prend ses distances par rapport à de telles interprétations de son personnage.

Mais le narrateur n'est pas le seul personnage du roman à apparaître comme un spécialiste de Don Juan puisqu'une des principales héroïnes féminines de l'œuvre, Sonja, est, quant à elle, l'auteur d'une thèse de doctorat sur le héros mythique :

« Sonja no me respondió. Se levantó, revolvió entre los papeles de una mesa, y me alargó un cuaderno escrito a máquina. Leí la cubierta. Se titulaba : « Don Juan. Une analyse du mythe. »

- Mi tesis doctoral. Fue aprobada en la Sorbona hace dos meses.

¹ « Vous souvenez-vous qu'il vous est arrivé d'écrire un article sur Don Juan ? (...)

- J'ai écrit plusieurs articles sur ce gentilhomme. » Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.35, trad. française, p. 34

² « Leporello tenait à la main une coupure de journal collée sur une grande feuille de papier, portant des lettres bleues semblables à des sigles.

- Les autres n'ont pas été aussi heureux, mais, dans celui-ci, il y a une phrase qui nous a plu.

La phrase était soulignée au crayon rouge.

- Don Juan vous a été très reconnaissant de ce compliment, qui est, de plus, une intuition fondée ; parce qu'il est bien vrai que Don Juan a parfumé ses mains sur les corps vivants des femmes et les en a retirées saturées de parfum comme s'il les sortait d'une corbeille de roses. » Ibid., p.35, trad. française, p.35

Empecé a hojearla. »¹

Une fois encore, le texte est mentionné dans sa matérialité et on assiste à une scène de lecture, puisque le narrateur se met à feuilleter le travail de Sonja, tout comme Leporello a feuilleté le sien, auparavant. Cette répétition mime, en quelques sortes, le cheminement du discours critique, qui se nourrit de la lecture des œuvres successives et des différentes interprétations, déjà effectuées, pour tenter de les étayer et d'apporter des éclairages nouveaux. C'est d'ailleurs la démarche que présente la jeune femme, puisqu'elle prend la peine d'expliquer la méthodologie qui est la sienne, dans la rédaction de sa thèse :

« - Hay algo que no me ha dicho todavía. ¿De dónde le vino el interés por « Don Juan » como objeto de su investigación ?
- Kierkegaard, Mozart. Más tarde, Molière y algún poeta. Curiosidad intelectual.
- No creo que ninguna mujer pueda sentir, ante Don Juan, una curiosidad meramente intelectual.
- (...) Le aseguro que jamás he tenido ninguna intuición especial sobre el ser de Don Juan o sobre su significado. Mi tesis no añade nada : recopila, sistematiza, allega materiales antes nunca juntados; los organiza, y establece conexiones. Es un trabajo científico moderno. Señaló el cuaderno con gesto burlón. »²

La thèse de Sonja est donc présentée comme un travail de synthèse, sur les différentes approches du mythe et du personnage de Don Juan. Cependant, elle est immédiatement remise en question par le regard désapprobateur que porte sur elle le héros mythique en personne. L'originalité de Gonzalo Torrente Ballester est de donner à Don Juan un droit de réponse aux discours critiques dont il a fait si souvent l'objet :

« - El me dijo que es una tesis equivocada. (...)
- Me lo dijo la misma tarde en que mi tesis fue aprobada en la Sorbona. (...) Fue entonces cuando me dijo que mi tesis estaba equivocaba, y que el verdadero Don Juan Tenorio no se parecía en nada a aquel sujeto cuyo retrato moral yo había trazado, y a mí me hizo gracia y casi me halagó, y aquel agrado fue el primer síntoma de una fascinación que creció, desde entonces, cada día. »³

¹ « Sonia ne me répondit pas. Elle se leva, fouilla dans les papiers qui étaient sur une table, et me tendit un cahier écrit à la machine. Je lus la couverture. Le titre était : « Don Juan. Une analyse du mythe. »

- Ma thèse de Doctorat. Je l'ai soutenue en Sorbonne il y a deux mois. Je me mis à la feuilleter. » Ibid., p.56, trad. française, p.54

² « Il y a quelque chose que vous ne m'avez pas encore dit. D'où vous est venu cet intérêt pour *Don Juan* comme sujet de recherche ?

- De Kierkegaard, de Mozart. Plus tard, de Molière et de certains poètes. Pure curiosité intellectuelle.
- Je doute fort qu'il existe une femme qui, face à Don Juan, puisse ressentir une curiosité purement intellectuelle. (...)

- Je vous assure que je n'ai jamais eu aucune intuition spéciale sur l'essence de Don Juan ou sur sa signification. Ma thèse n'apporte rien de nouveau : j'ai compilé, synthétisé, j'ai regroupé des matériaux qui jusqu'alors n'avaient pas été réunis ; je les ai organisés et mis en relation. C'est un travail scientifique moderne. Elle montra le cahier d'un geste moqueur. » Ibid., p.59, trad. française, p.57

³ « Lui m'a dit que c'était une thèse erronée. (...) Il me l'a dit le soir même de ma soutenance de thèse en Sorbonne. (...) C'est alors qu'il me dit que ma thèse était erronée et que le véritable Don Juan Tenorio ne ressemblait en rien à l'individu dont j'avais brossé le portrait moral, ce qui m'amusa et me flatta presque, et ce plaisir fut le premier symptôme d'une fascination qui, depuis lors, grandit de jour en jour. » Ibid., p.59-60, trad. française, p.57-58

L'expérience de Sonja, qui passe de la posture froide du critique à la fascination de la femme éprise, et tombe sous le charme de Don Juan, sans même savoir à qui elle a affaire et sans pouvoir s'expliquer comment, peut fonctionner comme un avertissement à la dérive interprétative qui, à force de décortiquer le mythe, passe à côté de ce qui est, peut-être, le plus important : le charme et le plaisir de la lecture, ainsi que la fascination pour le personnage.

Gonzalo Torrente Ballester se plaît, en somme, à jouer avec la dimension réflexive de certains passages de son œuvre et à multiplier les effets de mise en abyme, pour amener le lecteur à réfléchir à la question de la réception du mythe et à prendre ses distances par rapport à la surenchère interprétative, afin de revenir, d'une certaine manière, au plaisir de la fiction. C'est d'ailleurs ce que vont faire les deux personnages : le narrateur se laisse emmener dans une aventure extraordinaire, dans laquelle il oublie toutes les incohérences et accepte comme un point de départ que Don Juan et Leporello puissent être encore vivants à notre époque. Quant à Sonja, elle cède au pouvoir de séduction du héros et délaisse l'approche « purement intellectuelle » qu'elle revendiquait, pour s'adonner à la passion la plus irrationnelle.

Un autre auteur se plaît à mettre en scène des spécialistes de Don Juan, mais dans un but, cette fois-ci, explicitement parodique : Henry de Montherlant, dans sa pièce *La Mort qui fait le trottoir*. En effet, la scène 2 de l'acte III est consacrée aux discours, sur le héros, de trois « penseurs-qui-ont-des-idées-sur-Don Juan ». Le choix de la désignation est un premier indice de la parodie, puisque les personnages sont, respectivement, présentés par l'auteur sous les termes de : « premier penseur-qui-a-des-idées-sur Don Juan », « deuxième penseur-qui-a-des-idées-sur Don Juan » et « troisième penseur-qui-a-des-idées-sur Don Juan ». Ces périphrases, ainsi que l'emploi des traits d'union, produisent un effet comique. Celui-ci est encore amplifié par la didascalie introductive de la scène, qui précise l'aspect physique, tout à fait caricatural, des ces trois « penseurs » :

« Les Penseurs sont difformes comme on pouvait l'être dans l'Espagne du XVIIème siècle. Le premier Penseur (« le docteur ») est bedonnant et dindonnant. Le second (le littérateur) est minuscule, hydrocéphale, barbu, cagneux, avec une voix d'eunuque. Le troisième (le philosophe) est long comme une asperge et lunaire. Tous avec des lunettes extravagantes. »¹

Les termes de « docteur », « littérateur » et « philosophe » nous mettent, d'emblée, face aux différentes approches possibles, sur le personnage et sur le mythe, et aux éventuelles querelles d'école. L'onomastique renforce la dimension comique, comme le souligne cette réplique de la « Double Veuve » :

¹ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.126

« (...) (*Présentant le Premier Penseur.*) Angelus Bornibus, le grand docteur international, qui part mercredi pour le congrès de Munich. (*Présentant le Second Penseur.*) Don Tintin de Retintin, soleil de nos lettres, qui a été triomphateur du récent congrès de Bologne. (*Présentant le Troisième Penseur.*) M. le Catedratico Blablabla y Blablabla, titulaire de la chaire d'organo-psychie à l'Université Corral de las Gallinas, bien connu pour sa belle étude : *Le mythe, l'anti-mythe et la démystification du démystifié* ; M. le Catedratico revient du congrès de Paris. Tous ces messieurs de classe internationale. (...) »¹

La parodie est tout à fait évidente ici, avec les jeux de mots, tant sur le pseudo latin du nom « Bornibus » que sur l'espagnol. Le titre de cette « belle étude », quant à lui, suggère immédiatement, en avançant une chose et son contraire, la vanité de propos creux, qui tournent en rond et se paient de grands mots pour, au bout du compte, ne rien dire. Ces penseurs ont, au départ, une opinion commune sur Don Juan, avant d'exposer leurs divergences, puisque la Double Veuve précise : « Tous pensent que Don Juan a dépassé le stade de la personne pour accéder à celui de mythe. Vivant, il est déjà l'objet de leurs travaux. »² Cette phrase fonctionne comme un clin d'œil puisque, en effet, au moment où Montherlant reprend le personnage de Don Juan, dans sa pièce, celui-ci est, d'ores et déjà, devenu un mythe. Une des caractéristiques du héros mythique serait donc sa capacité à susciter des discours critiques. L'effet de mise en abyme est encore accentué ici.

Mais ce point commun ne permet pas de masquer la divergence des approches, entre les trois Penseurs, mettant ainsi en abyme la présence de « querelles d'école », au sein des différentes interprétations du mythe. L'analyse du Premier Penseur, c'est-à-dire du docteur, est plutôt psychologisante :

« Les motifs anamnétiques, étiologiques et symptomatiques du défoulement sexuel de notre héros peuvent se réduire à un seul : il est en quête de l'absolu, c'est-à-dire de Dieu. Tout être raisonnable croit en Dieu, et par conséquent les grands esprits plus que quiconque... »³

Le début du raisonnement reprend les trois catégories, permettant de décrire les troubles psychologiques, telles que les a d'ailleurs mentionnées Otto Rank⁴. Quant à la déduction de la croyance en Dieu, on peut noter que le raisonnement tourne à vide et s'apparente, plus ou moins, à un syllogisme : « Tout être raisonnable croit en Dieu », « les grands esprits sont des êtres raisonnables », donc « les grands esprits, plus que quiconque, croient en Dieu ». La réaction du Penseur, face aux objections d'Alcacer, souligne le manque de fondement de son analyse puisque, quel que soit l'argument avancé, le docteur en déduit la présence de Dieu et

¹ Ibid., p.127

² Ibid., p.127

³ Ibid., p.128

⁴ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, p.215 et...

prouve, par conséquent, la validité de sa thèse : « Là encore, je retrouve Dieu. Toujours Dieu ! »¹

Le second penseur réagit, quant à lui, en sa qualité d'homme de lettres, puisqu'il va afficher une approche artistique et transférer l'absolu de Dieu, évoqué par le docteur, en absolu de l'Art. La quête du héros ne serait alors pas religieuse, mais artistique. Là encore, on retrouve une parodie d'une approche relativement banale du mythe, stéréotypée, et qui n'est pas étayée par des arguments pertinents :

« (...) ce n'est pas seulement l'absolu du divin qu'il a poursuivi à travers les femmes, c'est un absolu pareil à celui de l'art. Le drame du séducteur, c'est le drame même de l'artiste, qui n'arrive jamais à réaliser parfaitement ce qu'il imagine, comme Don Juan n'arrive jamais à réaliser l'amour. Don Juan, ou le créateur sans le savoir. Car Don Juan n'a ni notion qu'il est un symbole, ni du symbole qu'il est. »²

L'impuissance à conserver un amour serait assimilable à une impuissance à créer, ce qui rapprocherait la quête du séducteur de celle de l'artiste. Mais les deux dernières phrases stigmatisent le goût du Penseur pour les belles formules toutes faites, qui ne veulent pas vraiment dire grand-chose.

Enfin, l'opinion du troisième penseur retourne à une interprétation davantage inspirée de la psychanalyse, ce qui correspond à sa qualité de philosophe. Celle-ci est influencée, là encore, par les analyses d'Otto Rank³. En effet, le personnage reprend la théorie selon laquelle Don Juan et son valet seraient les deux faces antithétiques d'une même personnalité. Ainsi, le héros ne pourrait aller aussi loin dans l'immoralité et le péché que grâce à la présence d'Alcacer, qui incarne, en quelque sorte, sa conscience critique. Otto Rank est donc ouvertement plagié par le Troisième Penseur :

« Seigneur Alcacer, il vous faut connaître et reconnaître que vous n'êtes pas entité mais identité. Il existe entre vous et Don Juan une interaction psychologique. Votre fonction est d'éliminer tous les éléments susceptibles de mettre un frein à sa personnalité. Don Juan ne peut être si téméraire et si désinvolte que parce que sa peur, ses scrupules et la critique de ses actions viennent s'incarner dans votre peur, dans vos scrupules et dans votre critique. »⁴

Le langage psychanalytique est parodié, par la suite, puisque le Troisième Penseur poursuit, en comparant Alcacer à la « représentation ou la projection de la partie de la personnalité de Don Juan étrangère ou contraire à son moi conscient. »⁵ La dimension

¹ Ibid., p.128

² Ibid., p.129

³ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, plus particulièrement, le chapitre II, « La division de la personnalité entre maître et valet », p.153 et...

⁴ Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p.130

⁵ Ibid., p.130

parodique est accentuée par l'aparté entre Alcacer et la Double Veuve, qui fonctionne comme une didascalie interne et souligne l'allure caricaturale et grotesque du personnage :

« ALCACER : Merci. (*Bas à la Veuve*) Pourquoi est-ce qu'il s'ouvre l'œil comme cela à chaque instant ?

LA DOUBLE VEUVE, *bas* : Parce qu'il a la paupière qui retombe à cause de sa fatigue cérébrale. Vous savez, il pense énormément. »¹

Ces trois approches érudites sont confrontées au regard critique et à la réception d'Alcacer, qui incarne le bon sens pratique. Sa défense fait ressortir les travers de ces discours trop complexes et intellectuels, mais dans un raisonnement d'une simplicité et d'une naïveté qui confèrent, elles aussi, une certaine dimension comique :

« Et moi, Messieurs les intelligents, je tiens que vous n'êtes pas intelligents du tout. Car, dans tout ce que vous dites, vous voyez toujours ce qui n'est pas, vous ne voyez jamais ce qui est. (...) Vous avez chacun votre clef, mais les portes qu'ouvrent vos clefs donnent sur le vide. Don Juan et moi, dont vous avez tous conclu en disant que nous étions des imbéciles, c'est nous qui sommes les intelligents, et non vous. Car, pour naviguer dans une vie aventureuse à l'extrême, pleine de traverses et de chausse-trapes, nous avons dû bien connaître ce qui est, le connaître d'une connaissance très exacte et très juste, et c'est cela, être intelligent. »²

Alcacer incarne l'ancrage dans la réalité, dans le concret, par opposition aux interprétations trop abstraites et intellectuelles des trois penseurs.

La conclusion sur laquelle terminent les Penseurs est, également, intéressante puisqu'elle explique bien le foisonnement des idées reçues, sur le héros, et la multiplication de discours critiques, qui ne sont pas toujours pertinents. En effet, Don Juan aurait la capacité de se plier à toutes les interprétations et de les susciter. Cette plasticité est interprétée, par les Penseurs, comme une preuve de l'inconsistance du personnage mythique, comparé à un « sac vide » :

« SECOND PENSEUR : Il est d'ailleurs nécessaire qu'il ne soit pas intelligent pour que- nous autres- nous puissions mettre en lui tout ce qui ne s'y trouve pas. Don Juan, c'est une défroque, un sac vide.

TROISIEME PENSEUR : Un prétexte. Pour penser sur lui, nous n'avons pas besoin de lui. Sans nous, il n'existerait pas. Mais, après tout, existe-t-il ? C'est une question qui vaudrait d'être soulevée. »³

La métaphore de la « défroque » et du « sac vide » montre bien que, en définitive, chaque critique plaque, sur le héros mythique, ses analyses et ses fantasmes, afin de le plier à son discours et à ses déductions. En cela, il n'est bien qu'un « prétexte » aux interprétations, dont on peut se passer ou, du moins, ne pas réellement tenir compte.

¹ Ibid., p.131

² Ibid., p.132-133

³ Ibid., p.133-134

La même idée est présente dans la pièce d'Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan*, avec l'utilisation d'une métaphore comparable. En effet, le Diable compare le héros mythique à un « costume vide » : « LE DIABLE, au Pauvre : Traîne-moi jusqu'ici ce beau costume vide où chacun glissera son rêve... »¹ Le dramaturge se plaît, justement, à souligner cet aspect du personnage, tout au long de sa pièce, puisque le Diable va s'évertuer à mettre en abyme successivement, pour mieux les déconstruire, les différentes interprétations du mythe. Le héros se trouve alors confronté à la multiplication des discours critiques, à son sujet, puisque le Diable se livre à une véritable explication de texte, à ses côtés, commentant certaines scènes clés du scénario mythique et les interprétations qui en ont été faites, pour en démasquer la vanité.

La scène du Pauvre est, par exemple, passée au crible de cette analyse. C'est le héros qui aborde cette question :

« DON JUAN : Ah ! si, quand même, un geste ! Un mot ! Le fameux mot et le geste par quoi j'annonçai la tempête au siècle ! Souviens-toi qu'un jour où, mon manteau jeté sur mon visage, je fuyais les sergents au fond d'un paysage, j'ai rencontré le Pauvre...
LE DIABLE : Oui, parlons-en un peu. »²

La réplique du Diable indique bien la volonté d'analyser cette scène du mythe, reprise par de nombreux auteurs et source de multiples interprétations, afin de la démythifier et de réfuter les idées reçues. Ainsi, à l'interprétation enthousiaste du héros, qui y voit un appel à la Révolution et attribue, à ses propos, un sens profond et fort, il répond par l'ironie, afin de bien montrer que cette signification a, en réalité, été plaquée par les critiques, qui ont commenté et disséqué ce passage :

« DON JUAN : Il demandait un sou pour l'amour de son Dieu, et j'ai dit, lui faisant d'un louis d'or l'aumône, ce mot qui mit du feu dans cette pièce jaune : « Pour l'amour de l'humanité ! »
LE DIABLE : L'humanité !
DON JUAN : J'ai, le premier, ce mot dans l'histoire jeté !
LE DIABLE : Ce que c'est que d'avoir passé par la France ! »³

L'ironie est présente, à la fois, dans la façon dont est repris le mot « humanité » et dans l'exclamation finale. L'allusion à la France, tout en faisant référence à Molière, à qui revient l'invention de cette scène avec le Pauvre, montre bien que le mythe s'enrichit de nouvelles significations, à chaque réécriture. Ainsi, la Révolution française, ou encore les idées des philosophes des Lumières, ont ajouté de nouvelles significations, aux propos du héros mythique, qui ne pouvaient être contenues dans la scène initiale, écrite au 17^{ème} siècle.

¹ Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan*, p.137

² Ibid., p.129

³ Ibid., p.129

La confrontation avec le Pauvre ne fait que confirmer la fausseté de ces interprétations puisque le personnage dément l'influence que veut s'attribuer le héros mythique. Le Diable peut alors triompher et pousser Don Juan à reconnaître l'évidence : « LE DIABLE : Rien ne pousse où le bouc a brouté. Voilà le fond. Le reste était surajouté. J'imprime le sabot de corne à ton front pâle. »¹ Le verbe « surajouter » s'accorde bien à l'idée selon laquelle on a voulu ajouter des significations aux faits et gestes du héros mythique, sans que celles-ci soient forcément fondées. La métaphore de l'écorce que l'on décortique reprend ce même motif, en soulignant la nécessité de dépouiller le personnage des couches successives que le discours critique a plaquées sur lui :

« LE DIABLE : T'ai-je décortiqué de ta dernière écorce ? La voilà, cette intelligence !...

DON JUAN : Ah !

LE DIABLE : Cette force !

DON JUAN : Ah !

LE DIABLE : Cette volonté !

DON JUAN : Ah !

LE DIABLE : Cette liberté ! Tu sais le mot que Polichinelle a jeté ?

DON JUAN : Tais-toi !

LA VOIX DE POLICHINELLE, au fond : La paillardise ! »²

Le Diable dépouille le héros de toutes les qualités qu'on a pu lui prêter, une à une, tout simplement en répétant chacun de ces termes, sur un ton ironique. Don Juan perçoit l'ironie de la situation, lorsqu'il réalise que, en dépit de toutes les analyses formulées sur lui et auxquelles il a essayé, tour à tour, de se raccrocher, le mot de la fin revient, en définitive, à Polichinelle : « Ah ! C'était bien la peine de se croire un des fronts de l'insolence humaine pour que le dernier mot reste à Pulcinella ! »³ Le discours critique cède la place à la comédie, au théâtre de Guignol, ce qui peut être interprété comme un clin d'œil, destiné à relativiser les analyses trop sérieuses et trop pompeuses.

On peut dire, en somme, qu'Edmond Rostand présente, dans sa pièce, une dimension réflexive, qui permet d'interroger le sens du mythe et de le déconstruire, en discréditant successivement les interprétations fournies, par les différentes analyses critiques, de la quête du héros. Cette intention est affichée dès le début de l'œuvre, et Monique Schneider ne manque pas de revenir sur ce désir de mise à distance du discours critique. Elle part, pour ce faire, de deux vers d'Edmond Rostand, qu'Otto Rank a choisi de placer en exergue à son

¹ Ibid., p.135

² Ibid., p.136-137

³ Ibid., p.137

étude¹ : « Vois avec quelle ardeur d'exégèse et d'envie/ Le nez des professeurs s'est fourré dans ma vie. »²

Selon elle, cette mise en échec des tentatives d'interprétation du mythe redouble la *Burla* du héros et introduit un climat de méprise généralisée. Les critiques, tout comme les lecteurs, en général, viennent ainsi grossir la foule des personnages dupés par Don Juan :

« Dévoiler, démasquer Don Juan : une telle exigence est aussi bien à l'œuvre dans les textes qui mettent en scène le personnage que dans les exégèses qui s'engagent dans sa poursuite. Le jeu de méprise qui s'installe sur la scène théâtrale ne risque-t-il pas alors de s'emparer de la quête interprétative ? Déployant une identité en fuite, disséminant des doubles, Don Juan ne déjoue-t-il pas l'entreprise qui s'emploie à traquer le sens de ses paroles tout comme il tente d'esquiver les diverses formes d'arrestation auxquelles se livrent les poursuivants ? (...) Les exégètes viendraient-ils grossir la troupe des femmes trompées et des défenseurs du droit matrimonial bafoué ? Une telle participation à l'action est peut-être inévitable si on mesure l'enjeu du débat opposant Don Juan à ses poursuivants. La question fondamentale n'est autre que celle de la parole et de son double impact : parole qui oblige, s'insérant dans le champ juridique, parole qui séduit, allumant ainsi le rapport au désir. »³

Les procédés de mise en abyme, omniprésents dans les réécritures contemporaines du mythe, mettent, par ailleurs, en évidence sa capacité à se renouveler sans cesse et à générer de nouveaux scénarios, de nouvelles œuvres et de nouvelles interprétations. C'est le message adressé par la fin du roman de Pierre-Jean Rémy, qui, dans une mise en abyme du travail de l'écrivain, sous-entend que l'histoire de Don Juan peut être répétée à volonté, au bon vouloir des auteurs : « Dans le livre de l'abbaye de Saint-Florian, celui qui rédigeait la chronique des T. ou des F. avait déjà trouvé à Don Juan un héritier : fils, frère, cousin, simple compagnon, cela importait-il ? »⁴ Cette fin ouverte, qui insiste sur la possibilité de perpétuel recommencement, contribue, selon Anne Plantagenêt, à la démythification et à la déconstruction du mythe :

« Cette mise en abyme ne va pas sans une volonté de démythification, fréquente d'ailleurs dans les « Don Juan » du 20^{ème} siècle. (...) Et cette histoire recommence sans cesse, au bon vouloir des auteurs. »⁵

Cette difficulté des écrivains du 20^{ème} siècle à conclure, à achever leur œuvre, renvoie à la remise en question, à l'époque contemporaine, d'un certain nombre de certitudes. Le récit ne semble plus avancer, de façon linéaire, vers une fin prévue par l'auteur. Cette vision orientée de l'histoire, qui est aussi, comme le rappelle Philippe Daros, celle d'une certaine conception

¹ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, p.143

² Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan*, p.59

³ Monique Schneider, *Don Juan et le procès de la séduction*, p.7

⁴ Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*, p.410

⁵ Anne Plantagenêt, article « Pierre-Jean Rémy », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.779

de l'Histoire¹, disparaît donc, des romans de notre corpus, pour laisser place à des œuvres ouvertes, dans lesquelles le romancier se perd, autant qu'il essaie de perdre son lecteur.

On peut également rapprocher l'allusion finale du roman de Pierre-Jean Rémy, qui affirme la capacité du mythe à perdurer et recommencer sans cesse, de la fin choisie par Roger Fairelle, pour son roman *La vie voluptueuse de Don Juan*, à la différence près que, cette fois-ci, ce n'est pas sur le processus de démythification et de déconstruction que l'auteur s'attache à mettre l'accent, mais plutôt sur la construction de la légende et sur la « mythification » du héros. Il n'en reste pas moins que l'on a bien, encore une fois, une mise en abyme de la création littéraire et une réflexion métalittéraire, sur l'écriture et le travail de constitution du mythe. La dimension réflexive est donc bien présente chez les deux romanciers :

« Cependant la légende de Don Juan grandissait, prenait cette forme trouble et mystérieuse qu'elle devait toujours garder. Elle se répandait à l'étranger. Elle pénétrait dans la littérature et le théâtre. Le doute bizarre qui subsistait quant à sa mort fit qu'on crut le voir et le reconnaître en divers endroits de l'Europe. (...) Un moment vint où on ne sut même plus si Don Juan avait bien été le seigneur de Mañara- ou un autre. Mais Don Juan était plus grand que jamais. Don Juan était mort et n'était pas mort. Don Juan devenait immortel, éternel, comme toutes les grandes créatures de passion ou de génie marquées par le destin d'un sceau particulier, étrange et indéchiffrable. A tout jamais, il devait continuer à faire rêver et pâlir d'envie bien des hommes, et à faire battre le cœur des femmes. »²

La réflexion sur l'écriture est encore approfondie, dans le roman de Gonzalo Torrente Ballester, où elle se double d'une analyse sur le théâtre. Le narrateur s'improvise, en effet, critique d'art et commente, en même temps qu'il y assiste, la représentation théâtrale mise en abyme à la fin du roman. La dimension réflexive de l'écriture est particulièrement présente :

« Y yo estaba irritado. Mi devoción por el buen teatro me impedía aprobar aquella payasada. De buena gana hubiera subido al escenario y hubiera gritado a los espectadores que no era tolerable tal falta de respeto a uno de los momentos más sublimes de la escena universal. Les hubiera recitado el cuadro quinto de Zorrilla, que, desde el principio, se me recordaba en todas sus palabras, y del que parecía parodia lo que acababa de ver. (...) Nuevas y más graves objeciones críticas bullían en mi cabeza. Hacía de ellas pedestal para sentirme superior al dramaturgo que había escrito aquello. »³

¹ Philippe Daros part d'une réflexion sur l'évolution de l'emploi de l'adjectif « certain », au 20^{ème} siècle, pour remarquer que : « Les fins, de l'homme, de l'art (et en particulier du roman), de l'histoire, du « sens », prophétisées tout au long du siècle dernier, auront sans doute marqué la fin de l'emploi (où le devenir figure) de ces concepts selon leurs définitions usuelles, héritées de la pensée classique. En jouant une fois de plus sur le mot, sur les sens du mot *certain*, on dira que le 20^{ème} siècle aura été celui de la fin de l'Histoire comme téléologie, de l'homme comme sujet d'une anthropogenèse organisant un monde souverainement modelé, à son image, de l'art comme régime représentatif codifié reflétant le monde en forme d'unité organique ; la fin d'une certaine conception de l'histoire, d'une certaine conception de la littérature et de l'art, bref d'un certain anthropocentrisme. » (« Quel récit possible à présent ? » in *Les mémoires de la violence. Littérature, peinture, photographie, cinéma*, p.229-230)

² Roger Fairelle, *La vie voluptueuse de Don Juan*, p.474

³ « Quant à moi, j'étais furieux. Mon amour pour le bon théâtre m'interdisait d'applaudir cette pitrerie. Je serais volontiers monté sur la scène pour crier aux spectateurs qu'un tel manque de respect à l'un des moments les plus

Ce passage met en évidence la dimension parodique de toute cette séquence du roman, ainsi que ce qu'elle emprunte à d'autres auteurs, tels que Zorrilla. On a donc une véritable secondarité de l'écriture et le narrateur s'improvise dramaturge, dans son désir de corriger les fautes de goût et les aberrations auxquelles il assiste. Litto Iokamidou commente d'ailleurs, lui aussi, cet extrait, ce qui en confirme l'importance, dans l'économie du roman :

« Le *Don Juan* de Torrente Ballester se termine par une longue pseudo-citation : le narrateur décrit et rapporte le dialogue d'une pièce à laquelle il assiste, pièce fictionnelle, qu'il entend tout de même corriger aux endroits qui ne lui plaisent pas, par des allusions à des textes réels : un extrait de Zorrilla (*Don Juan Tenorio*, 1844), dont le narrateur affirme avoir gravé en mémoire chacune des paroles, est donc récité, afin de corriger cette « pitrerie » qu'est à ses yeux la pièce qu'il est en train de suivre. »¹

La mise en abyme est complexifiée, dans ce roman, par l'interférence, entre le récit de la représentation théâtrale, sous forme narrativisée, et l'insertion du discours critique. Nous pouvons, pour conclure sur cet exemple, reprendre la suite de l'analyse de Litto Iokamidou : « Il semble que ce roman illustre à quel point le mythe de Don Juan, repris dans l'univers du roman, se prête à une véritable autodérision de l'écriture. »²

Mais un auteur pousse encore plus loin cette « autodérision de l'écriture » et l'étend à une véritable réflexion sur le langage et sur ses limites, aboutissant même, par moments, à une totale déconstruction de ce même langage : Julian Rios, dans son roman *Larva*. Dans l'étude qu'il consacre à cette œuvre, Daniel-Henri Pageaux met en relation cette question de la déconstruction de la langue avec celle du traitement imparti au mythe de Don Juan et qui est, selon lui, à la fois de l'ordre de la « démythification » et de la « remythification » :

« Ainsi, la construction verbale, le patchwork culturel qu'est le Don Juan de Julian Rios est-il le lieu d'un double travail d'écriture, ou d'un double processus poétique : démythification (du point de vue du stéréotype espagnol du Don Juan macho) et remythification par contamination avec d'autres mythes ou références européennes. Mais il semble plus important et plus original de souligner le travail parallèle à celui de la démythification hispanique : la déconstruction de la langue et de la culture hispaniques, ou plus précisément castillanes. »³

sublimes du théâtre universel était intolérable. Je leur aurais récité le cinquième tableau de Zorrilla dont j'avais gravée en mémoire chacune des paroles, du début jusqu'à la fin, et dont ce que je venais de voir me semblait être une parodie. (...) De nouvelles objections et des critiques encore plus sérieuses bouillonnaient dans ma tête. J'en faisais un piédestal d'où affirmer ma supériorité sur le dramaturge qui avait écrit cela. » Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, p.370-371, trad. Française, p. 351

¹ Litto Iokamidou, article « Roman », in *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, p.809-810

² Ibid., p. 811

³ Daniel-Henri Pageaux, « Don Juan traverse la Manche : introduction à la lecture de *Larva* », in *Rencontres, échanges, passages. Essais de littérature générale et comparée*, p.213

Le langage est, d'emblée, placé au centre du roman, par son sous-titre : « Babel d'une nuit de la Saint-Jean », qui renvoie au mythe de la Tour de Babel et remonte aux origines même des différentes langues. Or, le livre est à l'image de cette Tour de Babel puisqu'il mélange constamment les langues et n'hésite pas à associer, dans une même phrase, mais aussi au sein d'un même mot, plusieurs d'entre elles. L'espagnol est mis à rude épreuve et Don Juan apparaît comme un « Falstaffsificateur », c'est-à-dire, probablement, un « falsificateur », qui ne trompe plus seulement les femmes mais aussi les lecteurs et le langage lui-même :

« Anamorphose maintenant, non. Avec des trucs turcs, non. Don Juan Falstaffador ! Falstaffsificateur ! Sors ton vieux castillan de son castel, hors caste. Burlador de Seville, tourne la page. Turn the page. Gare au ferratum ! »¹

Daniel-Henri Pageaux commente, d'ailleurs, cette note et en souligne l'importance dans la poétique de Julian Ríos et dans son entreprise de déconstruction du langage :

« Don Juan ici n'est pas un homme corrompu : c'est un corrompeur de mots (p. 448). S'il est un *burlador*, un abuseur, un trompeur, il l'est avant tout avec la langue espagnole. Par la voix de son maître, un certain Julian Ríos, ou par celle de *Herr Narrator*, il doit obéir à un mot d'ordre : « *Desencastilla tu viejo castellano !* »/ « Sors ton vieux castillan de son castel » (p. 310 en espagnol et en français). Mais décastillaniser peut aussi être traduit, du point de vue du travail poétique, par déterritorialiser. »²

La pratique des « mots valises », des mots forgés, et des jeux de mots en tous genres, est un premier aspect de ce renouveau du langage, proposé par l'auteur. On peut prendre l'exemple de l'« Autodaphénix »³ Ce terme, qui unit l'auto-da-fé et le phénix, joue autour du motif du feu, destructeur dans un cas et symbole de renaissance dans l'autre, ce qui fait de ce mot inventé un terme intéressant, qui présente une union des contraires, tout en permettant de faire le lien avec « Phoenix Lodge », lieu évoqué à la ligne précédente. On pourrait, dans le même ordre d'idée et pour ne prendre que quelques exemples, citer les termes « infernotations », qui est une réduction d'« infernales » et de « notations », et « rhapsodamusichiste »⁴. Ce dernier mot est particulièrement riche à commenter, puisqu'il combine la « rhapsodie », empruntée au domaine musical et artistique en général, ainsi que le mot « musique ». Mais on peut aussi y lire une allusion au « masochiste », voire même, si on inverse les voyelles de « soda », au « sadomasochiste ».

¹ Julian Ríos, *Larva*, p.310

² Daniel-Henri Pageaux, art. cit., p.214

³ Julian Ríos, *Larva*, p.20

⁴ Ibid., p.18

Ce jeu d'échos permanents incite le lecteur à une lecture plus active, attentive, qui revient constamment en arrière et tisse en permanence des liens entre les termes. D'ailleurs, le roman est présenté comme « roman à clef », qu'il faut décrypter :

« L'in-trifolio de notre roman à Klee ? : Trifouillant dans notre trifolie à deux : Trèfles à reflet, folio à follet, effeuillage recto verso, dur de la fouille, en feuilletant les noctules anuscrits de nos scriptes des flash-bacchanales, script-tease à décrypter, à moitié analphabètes. »¹

Le motif du décryptage est présent, à la fois, dans l'emploi du verbe, mais aussi, dans la multiplicité des jeux de mots, présents dans cette note : « manuscrite » est remplacé par « anuscrite », remplaçant la main par l'anus, le « striptease devient un script-tease, une écriture qu'il fait déshabiller, décortiquer pour la comprendre...

Daniel-Henri Pageaux insiste sur l'importance de ce renouvellement de l'écriture :

« Les mots sont incertains (il y a une ombre de Lord Chandos qui erre dans Londres, p. 529). Ils créent une sorte d'immense et continue anamorphose verbale, en une suite de jeux qui les déforment, les reforment, les annulent et les font renaître, selon des principes dont l'ensemble constitue la base de la poétique de Julian Rios : superpositions, additions, agglutinations (mots valises), et bien-sûr dédoublements. »²

La métaphore du labyrinthe est, elle aussi, régulièrement convoquée, pour décrire le cheminement du livre et les pièges du langage qu'il ne cesse de tendre au lecteur : « Son son. Oui-da, rusé. Labyrinthe aigu recueille voix affaiblies. »³ C'est donc le caractère énigmatique de l'œuvre qui est mis en avant : « Il est tellement énigmatique. Aïe. Trop. Tout rentre, tout mue, tout change de chemise dans ce fourre-tout d'histoire sans fin. »⁴ Le lecteur risque, à tout moment, d'être pris au piège, trompé, comme le suggère cette note : « C'est l'heure de leur leurre, de se laisser leurrer, du quidamprocoque. »⁵ Il doit donc s'adapter au nouveau type de lecture que lui propose l'auteur. Celle-ci est exposée, par Daniel-Henri Pageaux, puisqu'il insiste sur le fait que le roman de Julian Rios renonce à la lecture traditionnelle, linéaire, de gauche à droite pour une autre démarche qui fait de constants va-et-vient entre le texte de la page de droite, les notes de la page de gauche, mais aussi les « notes de l'oreiller », à la fin du livre :

« C'est ici que *Larva* voudrait rompre un autre maléfice, celui des lettres standardisées, normalisées de l'imprimerie et retrouver le dynamisme de l'écriture sous la forme du graphisme et de la calligraphie. (...) Ce sont des chiffres qu'il faut relier en traçant des lignes pour faire apparaître des mots. C'est le masque de Milalias qu'il faut inclure sous forme de dessin. C'est le 8 allongé l'*ocho echado*, l'infini, qui hante le texte et devient une paire de lunettes, un ruban de Moebius, cher à

¹ Ibid., p.12

² Daniel-Henri Pageaux, art. cit., p.215

³ Julian Ríos, *Larva*, p.425

⁴ Ibid., p.423

⁵ Ibid., p.426

Calvino ou au dessinateur M.C. Escher, un paraphe ou un gigantesque masque (p. 118), matérialisation graphique du titre *Larva* : masque. Mais plus sûrement boucle double de l'infini : « A la fin de la lecture, commence l'infini de la lecture » (p. 116). La formule vaut comme mode d'emploi.

Larva inaugure, comme quelques autres œuvres admirées de Julian Ríos (Rabelais, Sterne, Paz, Cortazar, Joyce...), un nouveau protocole de lecture, un nouveau contrat entre l'écrivain et son lecteur, entre le poète et son auditoire, entre l'acteur sur la scène des mots et le lecteur spectateur. (...) Assurément *Larva* exige un lecteur à la hauteur de la provocation qu'elle propose. La langue inventive appelle un lecteur actif qui pourrait faire sien le principe de Milalias : « chaque escargot fait lentement son propre argot. » (p. 482.) »¹

Par ailleurs, cette nouvelle lecture, dotée d'une plus grande épaisseur, s'accompagne d'une mise en abyme du langage et de l'écriture, dans le roman, ce que Daniel-Henri Pageaux qualifie de « matérialité de l'écriture » :

« Aussi *Larva* restitue-t-il, comme dans tout texte spéculaire, l'écriture dans sa matérialité. La nuit de la Saint-Jean est une nuit d'encre (p. 99). Les dernières images sont celles de Milalias tapant sur sa machine à écrire (Tap, Tap...p.544) et de Babelle en train d'écrire, alors que le livre se termine : écriture sans fin. »²

Cette présence, au sein du roman, de retours permanents au travail de l'écriture et à tout ce qui s'y associe (évocation de la langue, des mots, des lettres...) est illustrée, par exemple, dans une note de la page 424 :

« Mots dispersés. Dispersécutés... Déchaîne la langue, es-tu disposé ? Prose it, proscriptus ! Prosit, langoureux ! (Carmen Mordax ! : La double méprise pour une prose prospère mais périmée...) Il faut proserpinailler sur une prose si proustitoutée et prostrée (allons, ne vous prosternez pas ((prosternere hostem...)) devant les prosimiens ((prosecte tristitia)) et face à tant de prosepompeïenne ! En avant aprotat prosélytiste... Prospice ! :) pour proscrire la traite des noires et des blanches. Mots dispersés, pas pressés, pour parvenir à la Libérature. »³

La multiplicité des jeux de mots, autour de « prose », illustre bien ce désir de libérer le langage, qui aboutit à la création du mot « Libérature », c'est-à-dire l'association de « libération », « liber » (« livre » en latin) aussi peut-être, et de « littérature ». Cette idée est, d'ailleurs, reprise dans l'image de la « traite des noires », qui introduit le thème de l'esclavage et qu'il faut « proscrire », terme qui contient, qui plus est, en lui, le début du mot « prose » et la fin du mot « écrire »... Or, l'ajout, après « des noires » de « et des blanches » tire la métaphore du côté de l'écriture qui se fait justement par la superposition des lettres noires et des pages blanches, tout en convoquant la référence à la musique, omniprésente, comme nous l'avons vu, dans l'intertexte mythique. Il s'agit donc bien de libérer la langue, de déconstruire le langage traditionnel et ses carcans. Mais cette entreprise a des répercussions

¹ Daniel-Henri Pageaux, art. cit., p.216

² Ibid., p.215

³ Julian Ríos, *Larva*, p.424

sur le traitement du mythe, qui se trouve mis à mal par tous ces bouleversements et par le regard irrévérencieux que l'auteur se plaît à jeter sur ses éléments traditionnels. Daniel-Henri Pageaux y voit même une « mise à mort » du mythe de Don Juan mais celle-ci s'accompagne, néanmoins, de la possibilité d'une possible renaissance, à l'image du dénouement du roman, qui, de la mort du héros fait naître un être nouveau :

« Mais il me plaît que le texte de Julian Rios qui orchestre l'achèvement du mythe donjuanesque, sa mise à mort par une mise en mots, soit aussi celui qui permet de remonter à ce qui en serait le possible commencement. *Larva* serait ainsi, du double point de vue de l'histoire littéraire la plus traditionnelle et de la poétique, le livre apocalyptique par excellence, l'alpha et l'oméga de la geste d'un certain Don Juan. »¹

L'évolution du mythe, au 20^{ème} siècle, se traduit donc par la réflexion sur l'écriture et sa mise en crise, par le biais de l'ironie, de la parodie, des jeux sur le langage, voire de la création d'une nouvelle forme de langage. Quant à l'insertion, au sein des œuvres, d'un discours critique sur le mythe, par le biais de différents procédés et, notamment, la multiplication des effets de mise en abyme et de passages à portée métalittéraire, elle est également caractéristique du 20^{ème} siècle. On peut alors se demander si ce n'est pas cette capacité à susciter, sans cesse, l'intérêt des critiques et à se prêter aux interprétations les plus variées, qui explique la survie du mythe et la fascination qu'il continue à exercer au fil des siècles. Serions-nous, alors, en mesure d'affirmer, comme le fait Jean-Louis Picoche, avant de clôturer son ouvrage dédié à Don Juan en Espagne, que « Don Juan ne meurt jamais »² ?

¹ Daniel-Henri Pageaux, art. cit., p.217

² Jean-Louis Picoche, *Don Juan en Espagne*, p.112.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, qui nous a permis de dégager les grandes lignes de force de l'évolution du mythe de Don Juan, en France, au 20^{ème} siècle, il peut sembler intéressant de conclure en deux temps.

Tout d'abord, il paraît fondamental de réintroduire quelques considérations d'ordre chronologique et de les confronter aux œuvres de notre corpus, dont la publication s'échelonne, rappelons-le, sur un siècle (la plus ancienne réécriture retenue, *La vieillesse de Don Juan*, de Pierre Barbier et Mounet-Sully, date, en effet, de 1906, et la plus récente, *La mort de Don Juan*, de Patrick Poivre d'Arvor, de 2004).

Par ailleurs, nous aimerions nous interroger, à la suite, notamment, des travaux de Danielle Perrot-Corpet sur Don Quichotte au 20^{ème} siècle, sur la notion de figure mythique. En effet, Don Juan partage, avec le héros de Cervantès, son origine espagnole mais les deux personnages littéraires n'ont pas la même postérité et leur réception, à l'époque contemporaine, diffère de façon notable. Dès lors, nous pourrions nous demander si Don Juan est, lui aussi, à l'heure actuelle, devenu une figure mythique ou s'il parvient à conserver entièrement son statut de mythe. Cette réflexion nous permettra de nous interroger, en définitive, sur les spécificités du scénario donjuanesque : quels éléments du mythe de Don Juan peuvent expliquer sa résistance aux nombreuses tentatives de déconstruction, que nous avons tentées de mettre en évidence, au fil de nos analyses ?

La perspective que nous avons choisie d'adopter, tout au long de notre étude, a donc été, comme nous venons de le rappeler, résolument synchronique. En effet, il paraissait inenvisageable de proposer un plan chronologique et une telle organisation diachronique n'aurait pas semblé pouvoir répondre à la problématique qui était celle de ce travail. Notre étude nous a ainsi amené à envisager les textes comme autant de versions synchroniques du mythe. Nous avons, en cela, suivi l'approche structuraliste des mythes et, notamment, la définition qu'en propose Claude Lévi-Strauss, pour qui un mythe correspond à une histoire, ainsi qu'à l'ensemble de ses variantes. Or, Jean Rousset, comme nous avons pu le voir, s'attache à montrer l'intérêt de cette démarche, qui possède le mérite de ne pas établir de hiérarchie entre les différentes versions du scénario mythique recensées. C'est en plaçant

toutes les variantes sur le même plan et en évacuant la question des sources, des influences ou de la primauté chronologique que le critique parvient à isoler les trois invariants du scénario donjuanesque et c'est de ces invariants que nous sommes partis, pour tenter de dégager l'originalité et les enjeux du traitement contemporain du mythe.

Sans remettre en cause nos analyses et les conclusions que nous avons pu formuler, il peut paraître éclairant de s'interroger sur la possibilité de faire intervenir, néanmoins, une chronologie. En effet, l'histoire du mythe de Don Juan est ponctuée d'œuvres qui en ont très nettement infléchi l'évolution. Nous avons ainsi pu démontrer l'influence considérable, non seulement, de la comedia de Tirso de Molina, acte de naissance de Don Juan, mais aussi de la pièce de Molière et de l'opéra de Mozart et Da Ponte. Ces trois chefs d'œuvres contribuent à construire une représentation du héros, de laquelle les auteurs contemporains ne cessent de s'inspirer, de façon plus ou moins explicite. Mais d'autres réécritures font également date : ainsi, les auteurs romantiques, à la suite de Prosper Mérimée, proposent une nouvelle interprétation de la destinée donjuanesque, qui, elle aussi, ne manque pas de trouver une postérité au 20^{ème} siècle. Peut-on alors, de la même manière, établir, au 20^{ème} siècle, un ou plusieurs textes charnières ? Y'a-t-il, au sein de notre corpus, des réécritures qui, indépendamment de leurs qualités littéraires propres, ont une importance telle, dans l'évolution du mythe, que l'on peut dire qu'il y a un avant et un après ?

Une première possibilité, qu'il importe, sans aucun doute, d'explorer, rejoint la question de la féminisation du mythe. En effet, lorsqu'il publie *Les Don Juanes*, en 1922, Marcel Prévost insiste sur le caractère inédit de son entreprise : la tentative d'appliquer le donjuanisme à des personnages féminins est, d'emblée, présentée comme révolutionnaire et particulièrement audacieuse. Pourtant, le roman, en lui-même, n'a pas suscité le retentissement attendu et a du mal à s'imposer comme une œuvre majeure, au sein des réécritures donjuanesques. Paradoxalement, cette orientation rencontre plus de répercussions dans la critique que dans la littérature. Notons, cependant, qu'elle réapparaît, également, au cinéma, avec le film de Roger Vadim, *Don Juan 73. Ou si Don Juan était une femme*, en 1973.

Sans être explicitement influencés par Marcel Prévost, deux auteurs reprennent, eux aussi, cette réflexion autour de la féminisation de Don Juan : Roland Topor et Julian Rios. Par les innovations formelles dont ils font preuve et par l'originalité du traitement qu'ils proposent du personnage de Don Juan, ces derniers occupent, peut-être, une place plus importante dans l'évolution du mythe ou, du moins, dans sa déconstruction. La pièce de Topor, *L'Ambigu*, notamment, pourrait être considérée comme une étape, au 20^{ème} siècle, puisque l'auteur y

pousse le genre théâtral jusqu'à ses plus extrêmes limites et parvient à proposer une relecture particulièrement originale, autour de la thématique du double, très présente, par ailleurs, dans la critique donjuanesque contemporaine.

Une autre ligne de force se dessine également, aux côtés du motif de la féminisation du héros mythique : la mise en abyme du discours critique sur le mythe, au sein même des œuvres de fiction. Une œuvre prend alors une importance particulière, parmi les réécritures de notre corpus : la pièce d'Edmond Rostand. En effet, *La dernière nuit de Don Juan*, en 1921, semble ouvrir la voie à l'introduction d'une dimension réflexive, que plusieurs auteurs, à sa suite, ne manqueront pas d'exploiter. Si Otto Rank y voit, au sens propre, l'acte de décès de Don Juan, Monique Schneider, au contraire, montre bien que Rostand, en tournant en dérision les nombreuses analyses critiques dont le héros a déjà fait l'objet, propose un mode de lecture qui va, ensuite, guider toute une partie de la réception du mythe : la *burla* donjuanesque s'étend au lecteur, puisque le personnage échappe sans cesse à toutes les tentatives d'interprétations. Henry de Montherlant, par exemple, développe ce procédé de mise en abyme, en accentuant encore la dimension parodique. Le mythe de Don Juan ne semble plus, dès lors, pouvoir s'écrire sans prendre en considération son propre processus de constitution et de cristallisation. Le héros mythique est désormais conscient de cette mythification ou, s'il ne s'en rend pas compte lui-même, les autres personnages sont là pour le lui rappeler, au sein même de la fiction. Les adaptations cinématographiques s'inscrivent, elles aussi, dans cette évolution : au cinéma, Don Juan, lorsqu'il apparaît à l'écran, est déjà un mythe et la renommée s'est déjà emparée de lui, de son vivant, et avant même que l'action ne commence.

Dans les années 1920 semblent donc se dessiner deux des grandes lignes de force qui permettent de rendre compte de l'évolution du mythe, au 20^{ème} siècle. Marcel Prévost et Edmond Rostand ouvrent la voie à de nouvelles explorations, autour du scénario mythique, qui permettent d'en renouveler les réécritures. Dans un cas comme dans l'autre, il est important de noter que ces nouvelles orientations entretiennent un lien étroit avec le discours critique. L'époque contemporaine semble trouver, dans ce dialogue permanent entre littérature de fiction et exégèse, sa principale signature. La question posée par les *Don Juanes*, quant à la possibilité de réécrire Don Juan au féminin, n'est pas sans rapport avec le contexte historique de la parution du roman : la première guerre mondiale a remis en cause la place des femmes dans la société et a permis à ces dernières de s'attribuer des fonctions et des prérogatives jusqu'à présent exclusivement masculines. Moins marquée historiquement, *La dernière nuit de Don Juan* amorce plutôt une tendance, qui s'accroît tout au long du 20^{ème}

siècle. En effet, la critique littéraire est en plein essor au 20^{ème} siècle et les travaux sur Don Juan ne vont cesser de se multiplier, ce qui enrichit les possibilités de mise en abyme, proposées par Edmond Rostand et reprises, à sa suite, par de nombreux auteurs.

Une autre étape charnière, un peu plus tardive, se dessine avec le roman espagnol de Gonzalo Torrente Ballester, en 1963. En effet, si Don Juan a déjà fait l'objet de traitements narratifs, le romancier ne se contente pas d'opérer une transposition générique mais exploite véritablement toutes les ressources offertes par le genre romanesque : jeux sur les focalisations et sur la temporalité, mises en abyme... On retrouve cette complexification de la narration, par exemple, dans le roman de Pierre-Jean Rémy, vingt ans plus tard. Les deux auteurs se rejoignent par leur désir d'élargir la temporalité, jusque-là très resserrée, des pièces de théâtre, d'accorder une épaisseur accrue aux personnages et d'introduire une réflexion du héros sur lui-même et sur son destin. Chez Pierre-Jean Rémy, celle-ci devient même une véritable quête, aussi bien existentielle qu'artistique, sous le signe de l'opéra de Mozart. Les deux romanciers privilégient, également, des fins ouvertes, qui semblent toutes deux suggérer que le mythe est voué à une répétition éternelle et que ce qui importe, plus que le dénouement de l'intrigue, est cette perpétuation de l'acte d'écriture.

Un peu plus tardive, cette évolution peut s'expliquer par l'essor, à partir des années 1960, du Nouveau Roman, qui remet en cause les codes de la fiction réaliste et ouvre la voie à des œuvres beaucoup plus novatrices. Cette influence littéraire est accompagnée par l'essor, dans le domaine de la critique, de la narratologie, qui explore tous les aspects de l'écriture romanesque et, notamment, les questions du point de vue, de la temporalité... Bien entendu, aucun des romans de notre corpus ne s'inscrit dans le Nouveau Roman mais on peut, néanmoins, penser qu'ils conservent une certaine prise de distance avec les règles du roman traditionnel et un goût pour le jeu avec la narration et avec le lecteur. On retrouve, d'ailleurs, dans *Larva*, en 1983, cette volonté, poussée à l'extrême, de déconstruction du réalisme et du récit classique. Le caractère ludique de cette expérimentation peut aisément se placer dans la filiation de certaines initiatives des Nouveaux Romanciers ou même de l'Oulipo. Le traitement narratif du mythe de Don Juan s'inscrit donc dans le cadre beaucoup plus large des réflexions que le 20^{ème} siècle a menées sur le genre romanesque, en général.

Féminisation, réflexivité et traitement romanesque sont donc trois aspects fondamentaux des réécritures du mythe au 20^{ème} siècle. Il est, en dernier lieu, intéressant de remarquer que les œuvres qui amorcent chacune de ces trois nouvelles orientations s'inscrivent, avant tout, dans la lignée de Tirso de Molina et, surtout, de Molière et de Mozart. On retrouve, somme

toute, très peu d'éléments correspondants à la relecture romantique du scénario mythique. Les quelques romans qui reprennent les données issues de la légende de Miguel de Mañara (*Saint Don Juan* de Joseph Delteil ou *La vie voluptueuse de Don Juan*, de Roger Fairelle, notamment) n'ont pas réellement fait date au sein de la littérature donjuanesque contemporaine. Ce constat pourrait s'expliquer par le fait que le destin de Miguel de Mañara, personnage historique, est entièrement écrit. Il est, certes, modifié par la légende mais il laisse moins de place à l'imagination des romanciers contemporains que l'histoire de Don Juan Tenorio, qui est réduite, dans les versions initiales du mythe, à une structure très simple, sur laquelle il est très facile de greffer des variations. Le théâtre, en concentrant l'action sur les derniers instants de la vie du héros, a, notamment, laissé de nombreux vides que les romanciers contemporains, tels que Gonzalo Torrente Ballester et Pierre-Jean Rémy, se sont plu à combler.

Après avoir essayé de resituer les différentes réécritures du personnage de Don Juan dans une perspective diachronique, il importe, en dernier lieu, de réfléchir à la place que ce dernier occupe, au 20^{ème} siècle, aux côtés d'autres figures mythiques : Don Quichotte, notamment, comme nous l'avons annoncé, au début de notre conclusion, mais aussi Faust, qu'il a rencontré, à plusieurs reprises, tout au long de son évolution, ou encore Carmen, parfois présentée comme son homologue féminin. Cette ultime confrontation nous permettra alors de nous interroger sur les raisons de la fascination que le mythe de Don Juan continue à exercer, à l'époque contemporaine.

Né à l'époque baroque, Don Juan est souvent rapproché de Faust et nous avons pu voir que les auteurs contemporains n'ont pas manqué d'exploiter, et même, d'accentuer cette affinité entre les deux héros. Faust rencontre fréquemment Don Juan, au 20^{ème} siècle, que ce soit dans les textes critiques ou au sein même des œuvres littéraires qui, depuis le Romantisme, se plaisent à les mettre en présence.

Une autre figure, pourtant peu présente dans la littérature et la critique donjuanesques, peut être associée aux deux « jumeaux mythiques »¹ et faire l'objet d'une confrontation intéressante avec eux : celle du « Chevalier à la Triste Figure », Don Quichotte de la Manche.

Don Juan, Faust et Don Quichotte sont, en effet, presque contemporains, même si Don Juan arrive un peu après les deux autres.² Ils se dressent, tous trois, contre l'ordre et la morale

¹ Micheline Sauvage, reprendre la page...

² Hanania Alain Amar imagine même le scénario possible d'une rencontre entre les deux héros. En effet, il déclare, en préambule à sa fantaisie dramatique en quatre actes, qui a pour but de mettre en scène le procès de

de leur époque. Frédérick Tristan voit dans l'apparition contemporaine de ces trois figures, la preuve d'une évolution majeure de la littérature :

« Décidément, la littérature à ce moment, dans toute l'Europe, a pris ses véritables responsabilités. Ce ne sont plus des docteurs soumis à une loi qui vont présenter des personnages. Ce sont des créateurs résolument tournés vers l'avenir. Comment ne pas s'arrêter sur les échos proprement historiques que ces grands mythes font surgir des profondeurs de la conscience occidentale ? »¹

Pourtant, dès lors qu'on les projette dans le monde moderne, leurs révoltes prennent des sens fondamentalement différents.

Faust peut être vu comme le défenseur du progrès et de la science contre l'ordre divin. Il est, également, le héros de l'individualisme. Nous pouvons, néanmoins, nous demander si cette modernité de la quête du personnage n'a pas perdu, à notre époque, une partie de son caractère révolutionnaire. Danielle Perrot-Corpet remarque, à ce sujet, que Faust est « absous [par] l'Occident moderne » :

« Chaussons les lunettes de Girard : Faust est sauvé lorsque se profile le règne de l'individu... c'est-à-dire lorsque se généralise le nivellement des aspirations et la copie effrénée (et farouchement occultée) du semblable. Ou : axiome néo-goethéen à l'usage des millions de petits Faust d'aujourd'hui : « Just do it ». »²

Don Quichotte, au contraire, est défini, par cette dernière, comme le « héros des temps anciens, jeté dans un monde désormais ouvert à l'expérience scientifique et aux échanges marchands. »³ On perçoit, dès lors, les résonances que son opposition peut prendre, à notre époque. Celui qui était un héros tourné vers le passé s'oriente alors vers une nouvelle forme de modernité, qui peut être décrite comme une « modernité antimoderniste », elle même incarnation, d'une certaine façon, du « postmodernisme »⁴.

Don Juan, pour sa part, a une position plus complexe. Il a, de toute évidence, perdu une partie de sa dimension transgressive, puisque son opposition aux normes de la société monogamique et à la propriété des femmes n'a, de nos jours, plus véritablement lieu d'exister. Sur ce chapitre, son attitude est même dépassée et pourrait apparaître comme relativement conservatrice, dans la mesure où elle postule une inégalité entre les sexes, face à l'amour et au désir. Mais on ne saurait, comme nous avons eu l'occasion de le démontrer, réduire Don Juan

Don Quichotte et de Don Juan pour « crime odieux de quête de l'Absolu » : « Historiquement, Don Quichotte, « né » en 1605 et Don Juan, créé par Tirso de Molina en 1620, auraient eu la chance de se rencontrer s'ils avaient existé. » (*De Don Quichotte à Don Juan ou la quête de l'absolu*, p.9)

¹ Frédérick Tristan, *Don Juan le révolté*, p.24-25

² Danielle Perrot-Corpet, *Don Quichotte, figure du XXème siècle*, p.89

³ Ibid., p.87

⁴ Ibid. 91. Danielle Perrot-Corpet montre, en effet, que la notion de modernité peut s'inverser. Elle s'appuie, pour expliquer l'idée de la « modernité antimoderniste » de Don Quichotte sur Henri Meschonnic, qui note que « la modernité est critique, et s'inverse en critique de la modernité ». (Ibid., p.65)

à son comportement amoureux. Micheline Sauvage souligne que le véritable combat du héros est celui qu'il mène contre le Temps et c'est là que réside la véritable portée mythique de sa révolte :

« Don Juan est le prisonnier du temps. C'est comme le héros totalement temporel qu'il a, parmi les mythes, son originalité unique et irréductible. C'est comme héros délibérément temporel qu'il est démoniaque. »¹.

Or, cette lutte désespérée n'a pas perdu de sa modernité et pourrait rejoindre celle que Don Quichotte mène contre ses moulins à vent. Don Juan conserve sa grandeur mythique dans la mesure où les auteurs ne le privent pas de cette révolte et de l'angoisse existentielle, qui en résulte souvent. Si, au contraire, ils ne se focalisent que sur ses conquêtes amoureuses, ils lui font courir le risque de s'affaiblir et de ne plus représenter qu'un type, celui du coureur de jupons, du don juan.

Cette question du temps est d'autant plus importante qu'elle permet de mesurer l'écart qui subsiste entre Faust et Don Juan, d'un côté, et Don Quichotte, de l'autre. En effet, par leur confrontation, ce sont deux conceptions opposées du temps qui s'affrontent. Don Juan et Faust incarnent la fuite en avant, alors que, selon Danielle Perrot-Corpet, Don Quichotte représente, justement, « le refus de cette fuite en avant. L'imitation du passé, la fidélité à Dieu, le désintéressement sont à Don Quichotte ce que l'innovation, la rébellion et l'avidité sont à Faust »² et, dans une certaine mesure, à Don Juan.

Cette opposition entre deux façons de concevoir le rapport au temps se retrouve à un autre niveau, puisqu'on peut le transposer à la réception des trois figures mythiques et à la façon dont elles sont parvenues, toutes trois, jusqu'à nous. En effet, il est intéressant de remarquer que Don Quichotte résiste davantage aux transformations et aux inventions des auteurs. Il a tendance à conserver, au fil des réécritures, les mêmes grandes caractéristiques immuables. Au contraire, les mythes de Don Juan et Faust ont fait l'objet de tant de variations et de métamorphoses qu'ils finissent par courir le risque de perdre leur identité propre. Danielle Perrot-Corpet y voit un argument en faveur de Don Quichotte et de sa résistance à l'épreuve du temps :

« D'aucuns penseront néanmoins que, de même que celui de son demi-frère don Juan, le mythe de Faust, né dans le défi à Dieu est voué à s'étioler, à tellement se transformer qu'il en devient de nos jours méconnaissable. (Ici, don Quichotte, se battant contre les moulins à vent laissés pour compte à l'homme par un Dieu qui a plié bagage, marque un point.) »³

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.198

² Danielle Perrot-Corpet, op. cit., p.87

³ Ibid., p.97

Ne peut-on pas, pour notre part, nuancer cette affirmation, et voir dans ces innombrables métamorphoses une preuve de la capacité des deux premiers mythes à se renouveler et à échapper à la sclérose ? En définitive, l'enjeu est, peut-être, tout simplement, de trouver le délicat point d'équilibre entre variation et déconstruction.

Par ailleurs, ces différences ne doivent pas masquer ce qui rapproche, en fin de compte, Don Juan de Don Quichotte. En effet, tous deux incarnent, d'une certaine façon, la figure du paria. Danielle Perrot-Corpet souligne le succès des interprétations de l'œuvre de Cervantès, sous l'angle d'une défense de la marginalité, opprimée par une société rigide et trop répressive. Il est, à ce sujet, intéressant de constater que l'on retrouve le même discours normatif et la même volonté de ramener le personnage littéraire dans une problématique de déviance par rapport à la norme, dans le cas de Don Quichotte et dans celui de Don Juan. C'est même dans cet écart par rapport à la norme communément admise que se situerait, désormais, l'héroïsme. Fernandez conclut, au sujet de Don Quichotte :

« Parce que, dans la figure de celui qui s'écarte de la norme et brave les pouvoirs établis, nous reconnaissons le héros par excellence de notre temps, aucun personnage de la littérature classique n'est plus proche de nous »¹

Ce constat semble tout aussi pertinent, si on l'applique à Don Juan.

La thématique de la marginalité est d'autant plus riche à exploiter qu'elle nous permet d'inclure, aux côtés de Don Quichotte et de Don Juan, une troisième figure mythique : celle de Carmen. En effet, la gitane est, par définition, un personnage marginal, d'autant plus qu'elle incarne, avant tout, la liberté et le refus des normes, dans lesquelles la société du 19^{ème} siècle enferme les femmes. Celle que l'on qualifie souvent d'homologue féminin de Don Juan partage, avec ce dernier, plusieurs traits. Pourtant, contrairement à lui, elle a du mal à se détacher du cadre espagnol, sur lequel Prosper Mérimée a, d'emblée, mis l'accent. Il en va de même pour Don Quichotte, fortement rattaché à la Manche et, surtout, à Cervantès. Don Juan semble, par conséquent, être le seul à pouvoir prétendre à davantage d'universalité et à faire l'objet de fréquentes délocalisations. Cette singularité s'explique, sans doute, par le fait que le scénario donjuanesque réside, avant tout, dans une structure et celle-ci est assez forte pour être reconnaissable, en dehors du cadre espagnol.

Cependant, la comparaison entre ces trois personnages confirme que l'Espagne demeure une grande pourvoyeuse de matière mythique. De plus, les réminiscences donjuanesques, réactivées, notamment, par le cinéma, et que l'on retrouve dans des figures telles que celles du

¹ Propos cités par Danielle Perrot-Corpet, Ibid., p.137

macho ou du latin lover, montrent qu'en dépit des apparences, Don Juan n'a pas complètement perdu son hispanité.

Au-delà du caractère espagnol, le rapprochement entre Don Juan et Don Quichotte nous amène à nous pencher sur un dernier point. En effet, il est fondamental de rappeler que le Chevalier à la Triste Figure est indissociable du dispositif narratif, mis en place par Cervantès, et ce lien persiste, dans les réécritures contemporaines, comme le constate Danielle Perrot-Corpet :

« Loin d'isoler le personnage de l'œuvre, les nouvelles lectures de *Don Quichotte* tirent la leçon des échecs comme des victoires du protagoniste, en les replaçant dans l'ensemble du dispositif romanesque inventé par Cervantes (...) »¹

Don Juan, en revanche, existe en dehors des œuvres, car il possède l'ingrédient essentiel du mythe : il est, avant tout, une histoire, organisée en une concaténation de séquences. C'est cette structure qui le rend si propice aux réécritures. Organisées autour d'une idée fixe, les aventures du héros de Cervantès ne peuvent pas se constituer en scénario mythique. Par conséquent, si Don Juan est un mythe littéraire, c'est-à-dire un mythe issu de la littérature, Don Quichotte est, davantage, une figure mythique.

En revanche, le *Don Quichotte*, en tant qu'œuvre, est devenu un mythe de la littérature. Si la dimension réflexive et les mises en abyme étaient déjà présentes, dans le roman de Cervantès, Danielle Perrot-Corpet remarque que c'est au 20^{ème} siècle que le personnage, lui-même, devient une véritable « figure de l'activité littéraire ou de l'écrivain sans mandat »²

Or, il est légitime de se demander si l'entrée du mythe de Don Juan, dans le genre romanesque, ne lui permet pas d'inclure, à son tour, cette spécularité. Nous avons, en effet, pu constater que les réécritures narratives du scénario donjuanesque multiplient les mises en abyme et les réflexions sur le processus d'écriture ou sur le langage, en général. Cette double évolution, qui tend à faire de Don Juan, à la fois, un mythe littéraire et, dans une certaine mesure, au 20^{ème} siècle, un mythe de la littérature, explique, peut-être, sa productivité et sa vitalité.

En intégrant, au sein même des œuvres littéraires, un discours critique sur le héros ou sur les autres invariants du schéma mythique, les auteurs contemporains achèvent d'illustrer la palingénésie du mythe, sa capacité d'auto-engendrement. Cette faculté à se nourrir, en permanence, de toutes les interprétations, même hâtives ou contestables, prononcées à son égard, est-elle, en définitive, la garantie de la survie du mythe ? La réponse ne semble pas être

¹ Ibid., p.96

² Ibid., p.83

si simple et Micheline Sauvage pointe du doigt certaines limites à la plasticité du mythe, puisqu'elle rappelle que « Don Juan n'est plus pour personne une glaise ductile et docile, passivement prête à devenir ce qu'on voudra. »¹

Si le mythe de Don Juan n'est pas indéfiniment malléable, il apparaît, néanmoins, comme étonnamment résistant. En effet, à en croire Otto Rank, *La dernière nuit de Don Juan*, d'Edmond Rostand, marquait, en 1921, son acte de décès. Pourtant, en 1978, Jean Rousset, un peu plus optimiste, nous rappelle que, tel le phoenix, Don Juan pourrait bien renaître de ses cendres :

« Dira-t-on que Don Juan, comme mythe, semble condamné ? Oui, sans doute, si l'esprit général, la température culturelle dominante demeurent ce qu'ils sont. Mais qui sait ? Les temps changeront, et avec Don Juan rien n'est jamais joué ; il a manqué périr au XVIII^{ème} siècle ; il pourrait renaître une fois encore. Il y suffirait d'un nouveau Mozart ! »²

Don Juan serait-il, alors, éternel ? C'est, du moins, l'opinion revendiquée par Michel Berveiller :

« Faute d'une histoire dûment attestée, Don Juan n'est pas seulement tout ce qu'on a fait de lui dans le passé, mais encore tout ce qu'il plaira aux hommes d'aujourd'hui et de demain qu'il soit. Pour survivre, un être mythique doit incessamment se renouveler de la sorte. Ainsi fait Don Juan. Et c'est en ce sens, d'abord, qu'on peut le dire *éternel*. »³

« Notre vieil ami Don Juan », c'est par cette traduction de l'un des premiers vers du *Don Juan* de Lord Byron, que Pierre Brunel choisit d'introduire son *Dictionnaire de Don Juan*⁴, soulignant, ainsi, la familiarité que tout un chacun ressent, à l'égard du héros mythique. Micheline Sauvage, quant à elle, pousse encore plus loin cette proximité, puisqu'elle n'hésite pas à affirmer que « Don Juan, c'est nous »⁵.

L'étonnant pouvoir de fascination de Don Juan et l'emprise qu'il continue à exercer sur nous ne s'expliquent-ils pas, justement, par le fait qu'il est, à la fois, comme le sous-entend cette formulation, l'Autre, c'est-à-dire l'alter ego, le double refoulé ou rejeté, mais aussi le reflet de chacun d'entre nous ? Don Juan serait-il alors, définitivement, notre contemporain ?

¹ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.13

² Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p.180-181

³ Michel Berveiller, *Eternel Don Juan*, p.7

⁴ Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, p.I

⁵ Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, p.198

BIBLIOGRAPHIE

Note sur l'organisation de la bibliographie.

Pour faciliter l'utilisation de cette bibliographie, nous avons choisi de distinguer, tout d'abord, la bibliographie primaire, la bibliographie secondaire et la filmographie. Cependant, une telle répartition demeurerait encore trop vaste et nous avons donc décidé, pour plus de clarté, de proposer des sous-catégories, afin de pouvoir mieux organiser les références. Pour le détail de cette organisation, nous renvoyons au sommaire ci-dessous.

Nous tenons, par ailleurs, à préciser qu'une bibliographie sur un sujet tel que le nôtre ne peut manquer d'être extrêmement vaste. Nous avons essayé de la limiter aux ouvrages les plus pertinents, par rapport à l'extension géographique et chronologique de notre sujet. En ce qui concerne les ouvrages plus généraux, nous avons ainsi pris le parti de ne mettre que ceux qui nous ont directement servi lors de ce travail. De même, des auteurs tels que Tirso de Molina, Molière ou Mozart ont fait l'objet d'un nombre considérable d'études. Nous n'indiquerons ici que celles que nous avons utilisées ou consultées pour nos recherches.

Sommaire de la bibliographie.

I. Bibliographie primaire.

- 1/ Réécritures du mythe de Don Juan aux 20^{ème} et 21^{ème} siècles, composant notre corpus.
- 2/ Autres versions littéraires du mythe de Don Juan utilisées ou consultées.
- 3/ Autres textes littéraires utilisés ou consultés.

II. Bibliographie secondaire.

- 1/ Ouvrages de littérature générale et de littérature générale et comparée.
- 2/ Etudes sur le mythe en général.
- 3/ Ecrits critiques sur Don Juan.
- 4/ Autres textes critiques.

III. Filmographie.

- 1/ Adaptations cinématographiques du mythe de Don Juan
- 2/ Autres films étudiés.

I - Bibliographie primaire

1. Réécritures du mythe de Don Juan aux 20^{ème} et 21^{ème} siècles, composant notre corpus.

- ANOUILH, Jean. *Ornifle ou le courant d'air*, éditions de la Table Ronde, Paris, 1955.
- AZORIN, *Don Juan*, éditions José María Martínez Cachero, Madrid, Espasa Calpe, 1977, traduction française par Christian Manso, Paris, José Corti, collection « Ibériques », 1992.
- BARBIER, Pierre et MOUNET-SULLY, Jean. *La vieillesse de Don Juan*, *L'Illustration Théâtrale*, n°34, Paris, 2 juin 1906.
- BOURBON-BUSSET, Jacques de. *Confession de Don Juan*, Albin Michel, Paris, 1987
- DELTEIL, Joseph. *Saint Don Juan*, in *Œuvres complètes*, éditions Bernard Grasset, Paris, 1961, pages 351 à 460.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre. *L'homme couvert de femmes*, éditions Gallimard, collection L'Imaginaire, Paris, 1925, nouvelle édition, 1953.
- FAIRELLE, Roger. *La vie voluptueuse de Don Juan*, J.C. Lattès, édition spéciale, Paris, 1973.
- MONTHERLANT, Henry de. *La mort qui fait le trottoir*, éditions Gallimard, Paris, 1958.
- POIVRE D'ARVOR, Patrick. *La mort de Don Juan*, éditions Albin Michel, Paris, 2004
- PREVOST, Marcel. *Les Don Juanes*, éditions Flammarion, collection « Sélect », Paris, 1922.
- REIGNIER, Henri de. *Les scrupules de Sganarelle*, Société du Mercure de France, Paris, 1908.
- REMY, Pierre-Jean. *Don Juan*, éditions Albin Michel, Paris, 1982
- RIOS, Julian. *Larva : Babel d'une nuit de la Saint Jean*, édition espagnole 1983, trad. par Denis Fernandez-Récatola et Julian Ríos, éditions José Corti, collection « Ibériques », Paris, 1995.
- ROSTAND, Edmond de. *La dernière nuit de Don Juan*, éditions Eugène Fasquelle, Paris, 1921.
- SALGUES, Yves. *Don Juan 40*, éditions Albin Michel, Paris, 1995
- SCHMITT, Eric-Emmanuel. *La nuit de Valognes*, Actes Sud, Paris, 1991, nouvelle édition Magnard, collection « Classiques et contemporains », Paris, 2004.
- TILLINAC, Denis. *Don Juan*, éditions Robert Laffont, collection « Pocket », Paris, 1998.
- TOPOR, Roland. *L'Ambigu*, éditions Bernard Dumerchez, collection « Skênê », Paris, 1996.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Don Juan*, ediciones El Destino, Barcelone, 1963, nouvelle édition, Alianza Editorial, Madrid, 1998, traduction française par Eliane Lavaud Quetigny, éditions Aleï, Paris, 1988.

VAILLAND, Roger. *Monsieur Jean*, éditions Rencontres, Lausanne, 1967.

2. Autres versions littéraires du mythe de Don Juan utilisées ou consultées.

APPOLINAIRE, Guillaume. *Les trois Don Juan*, Bibliothèque des Curieux, collection « L'Histoire romanesque », Paris, 1914.

BARBEY D'AUREVILLY, J.A. « Le plus bel amour de Don Juan », in *Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes*, t.II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1966, Réédition, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. « Don Juan aux Enfers », in *Les Fleurs du Mal, Œuvres Complètes*, éditions Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., Paris, 1975-1976.

BERNA, Henri. *Conversion d'un don Juan. Pièce en cinq actes*, éditions Le Manuscrit, 2001.

BYRON. *Don Juan*, traduction française nouvelle et notes de Laurent Bury et Marc Porée, Gallimard, Folio Classique, Paris, 2006.

DA PONTE, Lorenzo. *Don Giovanni*, livret pour l'opéra de Mozart (1787), dans *Mémoires et Livrets*, par J.F. Labie, Le Livre de Poche, Paris, 1980.

DROUIN, Nicolas, dit DORIMON. *Le Festin de Pierre*, in *Théâtre*, éd. Nazzocchi Doglio M., La Riche, Nizet, 1992.

DUMAS, Alexandre. *Don Juan de Marana*, Paris, Marchant, 1836 (édition originale), in *Trois Don Juan* (Dumas, Tolstoï, Espronceda), édition Loïc Marcou, Paris, Florent-Massot, 1995.

FRITSCH, Max. *Don Juan ou l'amour de la géométrie*, traduction française par Henry Bergerot, Gallimard, collection « Théâtre du monde entier », Paris, 1969.

GRABBE, Christian Dietrich. *Don Juan et Faust*, trad. J.F. Chalrum, ed. Desclée de Brouwer, coll. Bibliothèque européenne, Paris, 1956

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Don Juan. Une aventure fabuleuse arrivée à un voyageur enthousiaste*, collection Les langues modernes-bilingue, Librairie Générale Française, Paris, 1991

KIERKEGAARD, Sören. *Journal du séducteur*, traduction française par F. et O. Prior, et M.H. Guignot, Gallimard, Folio essais, Paris, 1943.

LANTERI, Jean-Marc. *Initiales DJ*, pièce créée en novembre 2004, théâtre de la Tempête, Paris

LENAU, Nikolaus Niembsch von Strehlenau, dit Nikolaus. *Don Juan*, traduction française de Walter Thomas (édition bilingue), Aubier-Montaigne, Paris, 1971.

MERIMEE, Prosper. *Les âmes du Purgatoire*, in *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1834, réédition in *Théâtre de Clara Grazil, Romans et nouvelles*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1978.

MILOSZ, Oscar-Vladislas de L. *Miguel Mañara*, éditions André Silvaire, Paris, 1957.

MILOSZ, Oscar. *Don Juan et Méphiboseth*, éditions André Silvaire, Paris, 1988.

MOLIERE, Jean-Baptiste Poquelin, dit. *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, dans *Œuvres Complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », T. II, 1973. Cependant, l'édition utilisée pour les citations, dans le corps de la thèse, est, celle de Larousse, Paris, 2006.

POUCHKINE, Alexandre. *L'Invité de Pierre*, dans *Œuvres Complètes*, tome II, *Œuvres Poétiques*, sous la direction d'Efim Etkind, traduction par Jean-Louis Backès, éditions de L'Age d'Homme, Lausanne, 1981.

RAVENNES, Dominique. *On l'appelait Don Juan*, éditions Robert Laffont, Paris, 1958.

SAND, Georges. *Le château des Désertes*, Michel Lévy, Paris, 1854.

T'SERSTEVENS, Albert. *La légende de Don Juan*, Jean Gonet, Paris, 1946

TIRSO DE MOLINA, Frère Gabriel Téllez, dit. *El Burlador de Sevilla*, édition, préface et notes de Pierre Guénoun, Aubier Flammarion, collection bilingue, Paris, 1968

ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*, edición de Aniano Peña, Ediciones Catedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2001

3. Autres textes littéraires utilisés ou consultés.

BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de. *Théâtre. Le Sacristain, Le barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La mère Coupable*, Garnier, coll. « Classiques Garnier », Paris, 1980

CASANOVA, *Histoire de ma vie*, choix et présentation de Jean-Michel Gardair, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1986

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, trad., présentation et éd. de Jean-Raymond Fanio, Librairie Générale Française, Paris, 2008

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust et le second Faust*, trad. Par Gérard de Nerval, texte établi par Maurice Allemand, Garnier, coll. « Classiques Garnier », Paris, 1962

LACLOS, Choderlos de. *Les liaisons dangereuses*, in *Œuvres Complètes*, édition de Laurent Versini, Gallimard, Paris, 1979

LOUYS, Pierre. *La femme et le Pantin : roman espagnol*, Librairie Générale Française, Paris, 2001

MALLARME, Stéphane. *L'Avant-Dire* in *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1989

MARGUERITTE, Victor. *La Garçonne*, Flammarion, Paris, 1988

MOLIERE, Jean-Baptiste Poquelin, dit. *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1973 (2 volumes)

MERIMEE, Prosper. *Carmen*, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, Paris, 1996

OVIDE. *Les Métamorphoses*, trad. Georges Lafaye, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, Gallimard, coll. Folio Classiques, Paris, 2003

PASCAL, Blaise. *Pensées*, ed. Classiques Garnier, Paris, 2010

PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*, Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1998 (3 volumes).

RICHARDSON, Samuel. *Lettres anglaises ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*, trad. par l'abbé Prévots, ed. Desjonquères, Paris, 1999

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de. *Oeuvres romanesques*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Tome I, 1990, Tome II, 1995

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, trad. Jean-Michel Déprats, notes de Mériam Korichi, Gallimard, coll. Folio plus Classique, Paris, 2005

SOPHOCLE. *Œdipe Roi*, trad. Victor-Henri Debidour, postface et notes de Francis Goyet, Librairie Générale Française, coll. Livre de Poche Classique, Paris, 1996

STOCKER, Bram. *Dracula*, trad. Jacques Finné, Garnier Flammarion, Paris, 2004

Tristan et Iseut : les poèmes français, la saga norroise. Textes originaux et intégraux présents, traduits et commentés par Daniel Lacroix et Philippe Walter, Librairie générale française, Paris, 1989

II - Bibliographie secondaire.

1. Ouvrages de littérature générale et de littérature générale et comparée.

AMOSSY, Ruth. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Nathan, Paris, 1991

AMOSSY, Ruth et HERCHBERG PIERROT, Anne. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Nathan Université, Paris, 2004

ASSOUN, Paul-Laurent. *Littérature et psychanalyse*, Ellipses, « Thèmes et études », 1996

AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire c'est faire*, Seuil, Paris, 1970

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, collection Tel, Paris, 1978

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psychanalyse et littérature*, PUF, Paris, 2002

BOILEAU, Nicolas. *L'Art Poétique*, Bordas, coll. L'Univers des Lettres, Paris, 1984

BRUNEL, Pierre (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, édition du Rocher, Paris, 1988

BRUNEL, Pierre (dir.). *La critique littéraire*, PUF, « Que sais-je ? », 1977

BRUNEL, Pierre. *Mythocritiques. Théorie et parcours*, PUF, collection « Ecriture », Paris, 1992

CORVIN, Michel (dir.) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse Bordas, Paris, 1998

DAROS, Philippe. *L'art comme action. Pour une anthropologie du fait littéraire*, Honoré Champion, Paris, 2012

ECO, Umberto. *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les œuvres narratives*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Grasset, 1985 (1^{ère} édition 1979)

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*, 1962, Seuil, trad. française, 1965, collection « Points », 1979

GENETTE, Gérard. *Discours du récit*, Seuil, coll. Points Essais, Paris, 2007

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, coll. Points Essais, Paris, 1982

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Seuil, coll. Points Essais, Paris, 1987

HOLLIER, Didier. *De la littérature française*, Bordas, 1993

JAUSS, H-R. *Pour une esthétique de la réception*, trad. française par G. Maillard, Gallimard, Paris, 1978, 1^{ère} édition 1972.

JOLLES, André. *Formes simples*, trad. Antoine-Marie Buguet, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1972

JOUBE, Vincent. *Poétique du roman*, Armand Colin, coll. Cursus Lettres, Paris, nouvelle édition, 2007

KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969

LITTRE, Emile. *Dictionnaire de la langue française*, édition nouvelle, Encyclopaedia Britannica France, Versailles, 1999

LUKASC, Georg. *La Théorie du roman*, suivi de *Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács*, par Lucien Goldmann, Gallimard, Paris, 1989

MAUREL, Anne. *La critique*, Hachette, « Contours littéraires », 1994

MILNER, Max. *Freud et l'interprétation de la littérature*, CDU, SEDES, 1980

NOURISSIER, François. *Dictionnaire des genres littéraires*, Encyclopedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1997

PAGEAUX, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, coll. Cursus série Littérature, Paris, 1994

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Le bûcher d'Hercule. Histoire, critique et théorie littéraire*, Honoré Champion, Paris, 1996

PIEGAY-GROS, Nathalie. *L'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996

POULET, Georges. *Etudes sur le temps humain*, Presse Pocket, Paris, 1989-1993

POULET, Georges. *La conscience critique*, José Corti, Paris, 1971

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1983-1985

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris, 1972, 2^{ème} édition, 1981

ROUSSET, Jean. *L'intérieur et l'extérieur*, José Corti, Paris, 1968

ROUSSET, Jean. *Forme et signification*, José Corti, Paris, 1963, réédition 1986

SMADJA, Robert. *Introduction à la philosophie de la littérature. La littérature dans les limites de la simple raison*, Honoré Champion, Paris, 2009

SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2010

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1993

SELLIER, Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature*, 1984.

TADIE, Jean-Yves. *La critique littéraire au XXème siècle*, Belfond, 1987, Presses Pocket, « Agora », 1997

THUMEREL, Fabrice. *La critique littéraire*, Armand Colin, coll. Cursus Lettres, Paris, 1998

TODOROV, Tzvetan. *Critique de la critique*, Seuil, collection « Poétique », Paris, 1984

TROUSSON, Raymond. *Les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, 1965

2. Etudes sur le mythe, en général :

- ALBOUY, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1968
- BARTHES, Roland. *Mythologies*, Seuil, coll. Points Essais, Paris, 1957
- BUSINE, Alain. « Le dernier des mythes : Marcel Proust », in *Le Magazine Littéraire*, n°311, juin 1993, p.52-55
- CAMPBELL, Joseph. *Les héros sont éternels*, Seghers, Paris, 1987
- CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André et WALTER, Philippe (dir.). *Questions de Mythocritique*. Imago, Paris, 2005
- DETIENNE, Marcel. *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris, 1981
- DUBISSON, Daniel. *Mythologies du 20^{ème} siècle. Dumézil, Lévi Strauss, Eliade*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Asq, 2008
- DUMEZIL, Georges. *Mythe et épopée*, NRF, Gallimard, Paris, 1968
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod-Bordas, Paris, 1979
- DURAND, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg international, 1979
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963
- ELIADE, Mircea. *Mythe, rêves et mystères*, Idées, Gallimard, Paris, 1972
- FRYE, Northrop. « Littérature et mythe », *Revue Poétique*, n°8, 1971
- GELY, Véronique (dir.). *Mythe et récit poétique*, Association des Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont Ferrand, 1998
- GELY, Véronique. « Théâtralité du mythe ? », in *Théâtralité et genres littéraires*, textes réunis et présentés par Anne Larue, colloque international de l'Université de Reims du centre de recherche sur la lecture littéraire et de la section de littérature générale et comparée, Publications de la Licorne, Poitiers, 1994
- GELY, Véronique. « Les sexes de la mythologie : mythes, littérature et gender », in *Littérature et identités sexuelles*, ed. A. Tomiche et P.Zoberman, Paris, Lucie éditions, « Poétique Comparatiste », SFLGC, 2007, p.47-90
- JUNG, C.G. *Types psychologiques*, trad. Y. Le Lay, Genève, Librairie de l'Université Georg, 1968
- KECK, Frédéric. *Claude Lévi-Strauss. Une introduction*, Agora, Pocket, nouvelle édition, 2011

- LEVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*, Pocket, coll. Agora, Paris, 1998
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale II*, Pocket, coll. Agora, Paris, 1997
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Le cru et le cuit, Mythologiques I*, Plon, Paris, 1964
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Du miel aux cendres, Mythologiques II*, Plon, Paris, 1966
- LEVI-STRAUSS, Claude. *L'origine des manières de table, Mythologiques III*, Plon, Paris, 1968
- LEVI-STRAUSS, Claude. *L'homme nu, Mythologiques IV*, Plon, Paris, 1971
- LEVI-STRAUSS, Claude. « Mythe et musique ; Aux gens de Tokyo, deux textes inédits de Claude Lévi-Strauss », trad. Catherine Clément, in *Le Magazine Littéraire*, n°311, juin 1993, p.39-48
- MADOU, Jean-Pol. « Langue, mythe, musique. Rousseau, Nietzsche, Mallarmé, Lévi-Strauss » in *Littérature et musique*, dir. Raphaël Célis, publications des facultés universitaires Saint Louis, Bruxelles, 1982
- PARIZET, Sylvie (dir.) *Mythe et littérature*, Société française de littérature générale et comparée, « Poétiques comparatistes », Paris, 2008
- PIAGET, Jean (dir.). *Formation et survie des mythes*, actes du Colloque de Nanterre, 1974, Paris, Les Belles Lettres.
- RANK, Otto. *Le mythe de la naissance du héros*, suivi de *La légende de Lohengrin*, Payot, Paris, 1983
- ROUGEMONT, Denis de. *L'amour et l'Occident*, édition remaniée et augmentée, Plon, Paris, 1956
- ROUGEMONT, Denis de. *Les mythes de l'amour*, 1972, rééd. Albin Michel, Paris, 1996
- SELLIER, Philippe. *Le mythe du héros*, Bordas, Paris, 1970
- SELLIER, Philippe. « Récits mythiques et productions littéraires », Trames, in *Mythes, Images, Représentations*. Actes du Congrès de Littérature générale et comparée, Limoges, 1977.
- SELLIER, Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » in *Littérature* n°55, octobre 1984, p.112-116

3. Ecrits critiques sur Don Juan :

- ABIRACHED, Robert et FERRERI, Maurice. *Don Juan ou la fugue de la séduction*, Actes Sud, Arles, 2000
- AMAR, Hanania Alain. *De Don Quichotte à Don Juan ou la quête de l'absolu*, L'Harmattan, Paris, 2007
- ANDREANI, Eveline et BORNE, Michel. *Les Don Juan ou la liaison dangereuse. Littérature et musique*, L'Harmattan, coll. Musique et Musicologie, Paris, 1996
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Le pervers et la femme*, Anthropos, Paris, 2^{ème} édition, 1995
- BECERRA SUARES, Carmen. *Estudio comparado de Don Juan*, Universidade de Vigo, 1997
- BECERRA SUAREZ, Carmen. « Don Juan en el cine : De Molière a Jacques Weber », *Arbor : ciencia, pensamiento y cultura*, 2011, vol 187(748), p.259
- BEN EZZEDINE, Zitouna. *Mythes fondateurs, mythes reconstituteurs : étude de Don Quichotte, Don Juan et La Célestine, chez Azorin (1873-1967) ; Miguel de Unamuno (1864-1936) et Ramiro de Maeztu ((1874-1936)*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Françoise Etievre, Université Sorbonne Nouvelle, Ecole Doctorale Europe latine et Amérique latine, Paris, 2011
- BERVEILLER, Michel. *L'éternel Don Juan*, Hachette, Paris, 1961
- BIECHE, Nicole. *Don Juan démythifié ?* Thèse de Doctorat sous la direction de Jacqueline de Labriolle, Université de Paris 3, Sorbonne Nouvelle, Paris, 1972
- BIET, Christian. *Don Juan, mille et trois récits d'un mythe*, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, Paris, 1998
- BOIS, Mario. *La trilogie de Séville : Don Juan, Figaro, Carmen*, Marval, Paris, 1999
- BONHOMME, Béatrice (dir.) *Don Juan : actes du Colloque*, Nice, 12 mars 1994, Centre de recherches littéraires et pluridisciplinaires, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1995
- BOUDIER, Isabelle. *Mille e tre : psychopathologie du séducteur à travers le mythe de Don Juan*, Thèse de médecine, sous la direction de Pascal Hérial, Dijon, 1999
- BRADI, Lorenzo di. *Don Juan : la légende et l'histoire*, Librairie de France, Paris, 1930
- BRUNEL, Pierre (dir.). *Dictionnaire de Don Juan*, Robert Laffont, collection Bouquins, Paris, 1999

- BRUNEL, Pierre. « Le Don Juan d'ETA Hoffmann », in *L'Alphée. Cahier de Littérature*. Numéro 4-5, « Opéra et littérature », 1^{er} mai 1981, Atelier Saint Michel, Paris
- BRUNEL, Pierre (dir.) Introduction à *Don Juan insolites*, actes du Colloque, organisé à la Sorbonne, en 2004, par le Centre de recherche en littérature comparée de Paris Sorbonne, PUPS, Paris, 2008
- BRUNEL, Pierre et LOSADA-GOYA, José-Manuel (dir.) *Don Juan : Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau. Analyses et synthèses sur un mythe littéraire*, Klincksieck, Paris, 1993
- CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'Absurde*, Gallimard, coll. Les Essais, Paris, 1976
- DALLA VALLE, Daniela. « Des Don Juan pastoraux », in *Don Juan insolites*, actes du colloque, dir. Pierre Brunel, 2004
- DUMESNIL, René. *Le Don Juan de Mozart : Don Giovanni*, Plon, Paris, 1955
- DUMOULIE, Camille. *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993
- DURON, Jacques. *Mozart et le mythe de Don Juan*, éditions Richard-Masse, Paris, 1965
- FELMAN, Soshana. *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, édition du Seuil, Paris, 1980
- FERNANDEZ, Luis Miguel. *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, Universidade de Santiago de Compostela, 2000
- FISBACH, Erich. *A propos de Don Juan*, Alfil, Paris, 1993
- GAUCHEZ, Maurice. *Essai sur Don Juan*, La Flandre Littéraire, Ostende Bruges, 1926
- GENDARME DE BEVOTTE, Georges. *La légende de Don Juan I. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Slatkine, Paris, 1906
- GENDARME DE BEVOTTE, Georges. *La légende de Don Juan II. Son évolution dans la littérature du romantisme à l'époque contemporaine*, Hachette, Paris, 1911
- GELY, Véronique. « Don Juan et le mythe du héros, de Tirso de Molina à Molière », in *Bulletin de Liaison de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, n°15, 1994, p.87-114
- GELY, Véronique. « Don Juan. L'hôte abusif. », in *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, dir. Alain Montandon, Bayard, Paris, 2004, p.1069-1078
- GLASS, Charles. « Sex, the city and the Dona Juanas (predatory females do not inspire great art) », *New Statesman* (1996), Feb.12, 1999, vol. 128 (4423), p.14(1)

- GONZALES TROYANO, Alberto. *Don Juan, Figaro, Carmen*, Fundación José Manuel Lara, ICAS, 2007
- GOUNOD, Charles. *Le « Don Juan » de Mozart*, éd. d'Aujourd'hui, coll. Les Introuvables, Paris, 1980
- HAUC, Jean-Claude. *L'appétit de Don Juan*, Cadex, 1994
- HOCQUARD, Jean-Victor. *Le « Don Giovanni » de Mozart*, Aubier Montaigne, Paris, 1978
- JACOB, Aurore. *La désacralisation des mythes dans les réécritures dramatiques contemporaines : une étude à partir du mythe de Médée et de Don Juan*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Joseh Danan, Université de Paris 3, Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008
- JOUVE, Pierre-Jean. *Le Don Juan de Mozart*, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Musique/Passé/Présent », Paris, 1986, réédition 2004
- KIERKEGAARD, Sören. « Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical » in *Ou bien... Ou bien...*, Gallimard, Paris, 1943, traduit du danois par F. et O. Prior et M.H. Guignot
- KRISTEVA, Julia. *Histoires d'amour*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1983
- KOFMAN, Sarah et MASSON, Jean-Yves. *Don Juan ou le refus de la dette*, Galilée, Paris, 1991
- LANCIEN, Brigitte (dir.) *Don Juan, l'aventure d'un mythe*, Ellipses, Paris, 2003
- LASAGA MEDINA, José. *Las metamorfosis del seductor: ensayo sobre el mito de Don Juan*, Síntesis, Madrid, 2004
- LEFEVRE, Alain. *Don Juan et Hamlet : une étude psychanalytique : les mille et un éclats du désir dans les séductions et les jalousies*, L'Harmattan, Paris, Montréal, 1998
- LORENZO DE DEFELITTO, Ana María et NEGRI, Eithel Orbit. « *Don Juan* » de Azorín, *una novela ?*, préface de Juan Carlos Ghiano, La Plata, Buenos Aires, 1981
- MACCHIA, Giovanni. *Le théâtre de la dissimulation : de Don Giovanni à Don Rodrigo*, scénarios du XVIIème siècle, trad. Paul Bédarida, Le Promeneur, Paris, 1993
- MACCHIA, Giovanni. *Vie, aventure et mort de Don Juan*, trad. Claude Perrus, Desjonquères, Paris, 1990
- MADARIAGA, Salvador de. *Don Juan y la Don-Juanía*, Ed Sudamericana, Buenos Aires, 1950
- MAEZTU, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina : ensayos en simpatía*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981
- MARANON, Gregorio. *Don Juan et le donjuanisme*, Gallimard, Paris, 1967

MASSIN, Jean. *Don Juan. Mythe littéraire et musical*, Textes réunis et présentés par Jean Massin, éditions Complexe, Paris, 1993.

MINGUET, Charles. *Don Juan*, Editions Hispaniques, Paris, 1977

MOLHO, Maurice. *Mythologiques : Don Juan, La vie est un songe*, José Corti, Paris, 1995

NEIGER, Ada. *Il vampiro, Don Giovanni e altri seduttori*, Dedalo, Bari, 1998

ORTIZ, Lourdes. *Don Juan : el deseo y las mujeres*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2007

PAGEAUX, Daniel-Henri. « Fugue : Don Juan en Auvergne avec Denis Tillinac », in *Rencontres, échanges, passages, essais et études de littérature générale et comparée*, L'Harmattan, Paris, 2005

PAGEAUX, Daniel-Henri. « Ouverture : Don Juan de Salzbourg à Malagar en passant par Aix-en-Provence », in *Rencontres, échanges, passages. Essais et études de Littérature générale et comparée*, L'Harmattan, Paris, 2005

PAGEAUX, Daniel-Henri. « Symphonie : Don Juan traverse la Manche. Introduction à une lecture de *Larva* de Julián Ríos. », in *Rencontres, Echanges, Passages : essais, études de Littérature générale et comparée*, L'Harmattan, Paris, 2005

PELLE LE CROISA, Pierre. *Don Juan, le profane : le défi du Diable*, ed. Detrad, Paris, 2010

PEREZ BUSTAMANTE, Ana Sofia. *Don Juan Tenorio en la España del Siglo XX. Literatura y ciné*. Cátedra, 1998

PICARD, Michel. *Libertinage et tragique dans l'œuvre de Roger Vailland*, Hachette, Paris, 1972

PICOCHÉ, Jean-Louis. *Don Juan en Espagne*, Ellipses, Paris, 1999

PIVETEAU, Olivier. *Le Don Juan malgré lui : Don Miguel de Mañara entre histoire, légende et littérature*, éditions Classique Garnier, Paris, 2010

POUGET, Jean-Pierre. « Le Don Juan d'Alexandre Dumas père et celui de Roland Topor », in *Don Juan insolites*, dir. Pierre Brunel, Actes du Colloque, PUPS, Paris, 2008

PREISS, Axel. *Le mythe de Don Juan*, Bordas, Paris, 1991

PUJANTE GONZALES, Domingo. « L'Ambigu de Roland Topor : Don Juan séduit par lui-même », in *Don Juan insolites*, dir. Pierre Brunel, Actes du Colloque, PUPS, Paris, 2008

RACHLINE, François. *Le pari de Don Juan*, PUF, coll. Perspectives Critiques, Paris, 2000

RANK, Otto. *Don Juan et le Double*, trad. S. Lautman, Payot, Paris, 1973

REICHLER, Claude. *La diabolie : la séduction, la renardie, l'écriture*, éditions de Minuit, Paris, 1979

REMY, Pierre-Jean. *Don Giovanni, Mozart, Losey*, Albin Michel, Paris, 1979

ROUSSET, Jean. *Le mythe de Don Juan*, Armand Colin, coll. U Prisme, Paris, 1981

SAID ARMESTO, Victor. *La leyenda de Don Juan : origenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, Sucesores de Hernando, Madrid, 1908

SAINT-PAULIEN. *Don Juan : mythe et réalité*, Plon, Paris, 1967

SAUVAGE, Micheline. *Le cas Don Juan*, Seuil, Paris, 1953

SCHNEIDER, Monique. *Don Juan et le procès de la séduction*, Aubier, Paris, 1994

SIMON, Claudine. *Don Juan et la nature*, Thèse de Doctorat sous la direction de Michel Corvin, Université de Paris 3, Sorbonne Nouvelle, Paris, 1994

SNEYERS, Germaine. *Un grand type littéraire, Don Juan suivi d'extraits du Trompeur de Séville de Tirso de Molina et du Festin de Pierre de Molière*, Office de publicité, Bruxelles, 1943

TAN, Hauw-Gie. *La matière de Don Juan et les genres littéraires*, Presses Universitaires de Leyde, Leyde, 1976

TARRIBA UNGER, Maria. « El último Don Juan », *Nexos : sociedad, ciencia, literatura*, 21.252 (dec.1998), p.91

TRISTAN, Frédérick. *Don Juan, le révolté : un mythe contemporain*, Ecriture, Paris, 2009

VAN LOO, Esther. *Le vrai Don Juan*, SFELT, Paris, 1950

VOGELWEITH, Guy. « Don Juan et Narcisse », in *Don Juan, analyse d'un mythe*, vol.2, *Obliques*, Nyons (Drôme), 1974

4. Autres textes critiques :

ABIRACHED, Robert. *Casanova ou la dissipation*, nouvelle édition, Titanic, Eguilles, 1996

AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2005

BACKES, Jean-Louis. *Musique et littérature. Essai de Poétique comparée*, PUF coll. Perspectives littéraires, Paris 1994

BADINTER, Elisabeth. *XY de l'identité masculine*, ed. Odile Jacob, Paris, 2004

BAILLY, Jean-Christophe. *Poursuites*, ed. Christian Bourgeois, coll. Cahiers de l'Odéon, Paris, 2003

- BALTASSAT, Jean-Daniel. « Les faux frères : Don Giovanni, le soleil noir », in « Casanova, Splendeur et misère d'un courtisan : Exposition à la BNF », *Télérama Hors série*, dir. Bernard Mérigaud, p.40-44
- BANTCHEVA, Denitza. Préambule à « L'écran amoureux », in *Cinémaction* n°107, dir. Guy Hennebelle, Corlet, 2003.
- BERTHIER, Nancy. « En avoir ou pas... *Macho* de Juan José Bigas Luna », in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, dir. Guy Hennebelle, Corlet, 2001
- BONNEFOY, Claude. *Le cinéma et ses mythes*, Hachette, Paris, 1965
- BOULLY, Fabien, CHENILLE, Vincent et HACHE-BRISSET, Françoise. *James Bond, figure mythique*, éditions Autrement, Paris 2008
- BOYER, Martine. « *Petit précis pornographique : le corps ouvert* », in « *Le machisme à l'écran* », *Cinémaction* n°99, dir. Guy Hennebelle, Corlet, 2001
- BRUNEL, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Armand Colin, Paris, 1974
- CADARS, Pierre. « Carmen, une voix dans le désert des hommes », in « La marginalité à l'écran », *Cinémaction* n°91, dir. Françoise Puaux, Corlet, 1999
- CADARS, Pierre. *Les séducteurs du cinéma français (1928-1958)*, ed. H. Veyrier, Paris, 1982
- CARCAUD-MACAIRE, Monique et CLERC, Jeanne-Marie : *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, 2004
- DABEZIES, André. *Le mythe de Faust*, Armand Colin, coll. Uprisme, Paris, 1972
- DABEZIES, André. *Visages de Faust au 20^{ème} siècle : littérature, idéologie et mythe*, PUF, Paris, 1967
- DAROS, Philippe. « Quel récit possible à présent ? » in *Les mémoires de la violence. Littérature, peinture, photographie, cinéma*, Textes réunis par Philippe Daros et Michel Gironde, sous la direction de Michel Gironde, L'Harmattan, Paris, 2009
- DEL CASTILLO, Michel. *Le sortilège espagnol*, Fayard, Paris, 1977
- DUMAS, Catherine. *Du Gracioso au valet comique : contribution à la comparaison de deux dramaturgies, 1610-1660*, Honoré Champion, Paris, 2004
- EIGUER, Alberto. *Psychanalyse du libertin*, Dunod, Paris, 2010.
- FEENSTRA, Pietsie et LAGNY, Michèle. *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995) : à corps perdus*, L'Harmattan, Paris, 2006
- FILAIRE, Marc-Jean et ROTH-BETTONI, Didier : *L'ado, la folle et le pervers : images et subversion gay au cinéma*, H&O éditions, Béziers, 2008

- FORESTIER, Georges. *Esthétique de l'identité dans le théâtre français 1550-1680 : le déguisement et ses avatars*, Droz, Genève, 1998
- FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. française, 1933 ; Gallimard, 1971
- FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*, 1917, Payot, 1951, nouvelle édition, 1971
- FREUD, Sigmund. *Totem et tabou*, 1912, Payot, 1947, nouvelle édition, 1971
- FREUD, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, 1905, NRF, 1962
- GOLDMANN, Annie. « L'adaptation cinématographique des opéras : le conflit image-son », in *Film et Histoire*, dir. Marc Ferro, éditions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1984
- GOLIOT-LETHE, Anne et VANOYE, Francis. *Précis d'analyse filmique*, Armand Colin, 2007
- HEURE, Gilles. « Il ne croit pas au mérite... Entretien avec Chantal Thomas » in « Casanova, Splendeur et misère d'un courtisan : Exposition à la BNF », *Télérama Hors série*, dir. Bernard Mérigaud, p.18-25
- HEURE, Gille. « Les Faux Frères : Sade, le monstre froid », in « Casanova, Splendeur et misère d'un courtisan : Exposition à la BNF », *Télérama Hors série*, dir. Bernard Mérigaud, p.44-46
- HOCQUARD, Jean-Victor. *Mozart, l'amour, la mort*, Jean-Claude Lattès, 1992
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, La Différence, Paris, 1995
- JULLIER, Laurent et LEVERATTO, Jean-Marc. *Les hommes-objets au cinéma*, Armand Colin, 2009
- LEANDRO, Anita. *Le personnage mythique au cinéma : étude des représentations de Carmen*, Thèse de Doctorat sous la direction de Michel Marie, soutenue en 1997 à l'Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle
- LOCATELLI, Aude. *Littérature et musique au 20^{ème} siècle*, PUF, coll. Que sais-je ?, Paris, 2001
- LOMBARD, Gaël. « Dracula ou l'exploit du sacré dans *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola », in « Le surhomme à l'écran », *Cinémaction* n°112, dir. David Bigorgne, Corlet, 2004
- LOUBINOUX, Gérard. « L'adaptation filmique de *Don Giovanni* », in « L'univers de Joseph Losey », *Cinémaction* n°96, dir. Denitza Bantcheva, Corlet, 2000
- MARCEAU, Félicien. *Casanova ou l'anti-Don Juan*, Gallimard, Paris, 1985

- MARIE, Michel. *Les grands pervers au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2009
- MARIGNY, Jean. *La fascination des vampires*, Klincksieck, Paris, 2009
- MAURIAC, François. *Mozart et autres écrits sur la musique*, éd. Encre Marine, 2002
- MOINE, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2010
- MORIN, Edgar. *Les Stars*, Seuil, collection Points Essai, 1972
- O SHAUGNESSY, Martin. « Le séducteur : un macho comme les autres ? », in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, dir. Guy Hennebelle, Corlet, 2001.
- PERISSE, Xavier. *Elles en rêvent toutes. Les séducteurs du siècle*, Livrasis, Paris, 1993
- PERROT-CORPET, Danielle (dir.). *Don Quichotte au XXème siècle : réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Actes du Colloque Interdisciplinaire, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003
- PERROT-CORPET, Danielle. *Don Quichotte, figure du XXème siècle*, Klincksieck, Paris, 2005
- PICARD, Michel. *Libertinage et tragique dans l'œuvre de Roger Vailland*, Hachette, Paris, 1972
- PIETTE, Isabelle. *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique 1970-1985*, Presses Universitaires de Namur, 1987
- PINEL, Vincent. *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*. Larousse, Paris, 2000
- PINTARD, René. *Le libertinage érudit dans la première moitié du 17^{ème} siècle*, nouvelle édition augmentée d'un avant-propos, de notes et d'une réflexion sur les problèmes de l'histoire du libertinage, Slatkine, Paris, 2000
- PUAUX, Françoise. Introduction à l'article de Martin O'Shaugnessy : « Le séducteur : un macho pas comme les autres ? » in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, dir. Guy Hennebelle, Corlet, 2001
- ROSS, Philippe. *Dracula*, éditions J'ai lu, coll. Les grands films, 1990
- SABOURAUD, Frédéric. *L'Adaptation*, Cahiers du Cinéma, collection « Les petits Cahiers », SCEREN-CNDP, avril 2006
- SIPIERE, Dominique. « *Don Giovanni* », in « L'univers de Joseph Losey », *Cinémaction*, n°96, dir. Denitza Bantcheva, Corlet, 2000
- SORLIN, Cécile. *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2010
- SMADJA, Robert. *Poétique du corps. L'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, éditions Peter Lang, Berne, 1988
- SOLLERS, Philippe. *Casanova l'admirable*, Gallimard, Paris, 1999

THOMAS, Chantal. *Casanova, un voyage libertin*, Gallimard, Paris, 1998
 TULARD, Jean. *Le mythe de Napoléon*, coll.U2, Armand Colin, Paris, 1972
 VAILLAND, Roger. *Laclos par lui-même*, Seuil, Paris, 1962
 VANOYE, Francis. *Récit écrit-récit filmique*, Nathan, Paris, 1989
 VERNANT, Jean-Pierre. *Œdipe et ses mythes*, éd. Complexes, Paris, 2006
 VIVIANI, Christian. *Les séducteurs du cinéma américain*, ed. H. Veyrier, Paris, 1984
 VOGLER, Christopher. *Le guide du scénariste : la force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*, traduction Francine Atoch, Dixit, Paris, 1998
 WAGNER, Richard. *Œuvres en Prose*, tome IV, « Opéra et drame », Editions d'aujourd'hui, coll. Les introuvables, 1976

III - Filmographie.

Nous ne proposons ici que les références des films effectivement exploités et cités dans notre étude. Nous renvoyons, pour une liste plus complète des adaptations cinématographiques du mythe de Don Juan, au tableau proposé par Vincent Magnier, dans l'article « cinéma » du *Dictionnaire de Don Juan* (sous la direction de Pierre Brunel), p.199.

1. Adaptations cinématographiques du mythe de Don Juan.

BANOS, Ricardo. *Don Juan Tenorio* (Espagne), 1906
 BANOS, Ricardo. *Don Juan Tenorio* (Espagne), 1921
 BANOS, Ricardo de. *El castigador castigado* (Espagne), 1936
 BERGMAN, Ingmar. *L'œil du Diable* (Suède), 1960
 BERRY, John. *Don Juan* (France), 1955
 BLUWAL, Marcel. *Don Juan ou le festin de pierre* (France), 1965
 GARCIA BERLANGA, José Luis. *Don Juan* (téléfilm espagnol pour la TVE), 1997
 KORDA, Alexandre. *La vie privée de Don Juan* (Grande Bretagne), 1934
 L'HERBIER, Marcel. *Don Juan et Faust* (France), 1922.
 LEVEN, Jérémy. *Don Juan de Marco* (Etats-Unis), 1995
 LOSEY, Joseph. *Don Giovanni* (France), 1979
 MERCERO, Antonio. *Don Juan mi querido fantasma* (Espagne), 1990
 SAENZ DE HEREDIA, José Luis. *Don Juan* (Espagne), 1950
 SHERMAN, Vincent. *Les aventures de Don Juan* (Etats-Unis), 1948

SUAREZ, Gonzalo. *Don Juan en los infiernos* (Espagne), 1991
VADIM, Roger. *Don Juan 73 Ou si Don Juan était une femme*, (France), 1973
WEBER, Jacques. *Don Juan* (France), 1998

2. Autres films étudiés.

ALMODOVAR, Pedro. *Todo sobre mi madre* (Espagne), 1998
BADHAM, John. *Saturday night fever* (Etats-Unis), 1977
BIGAS LUNA, Juan. *Jamón, Jamón* (Espagne), 1992
BIGAS LUNA, Juan. *Macho (huevos de oro)*, (Espagne), 1993
BROWNING, Tod. *Dracula* (Etats-Unis), 1931
COPPOLA, Francis Ford. *Bram Stoker's Dracula* (Etats-Unis), 1992
DE LA IGLESIA, Alex. *El crimen Ferpecto* (Espagne), 2004
DUVIVIER, Julien. *La femme et le pantin* (France), 1959
FRANCIS, Freddie. *Dracula et les femmes* (Grande Bretagne), 1968
GREMILLON, Jean. *Gueule d'amour* (France), 1937
HAMILTON, Guy. *Diamonds are forever*, (Grande Bretagne), 1971
HARDWICKE, Catherine. *Twilight. Chapitre 1 : fascination* (Etats-Unis), 2009
HAZANAVICIUS, Michel. *OSS 117. Rio ne répond plus.* (France), 2009
JORDAN, Neil. *Entretien avec un vampire* (Etats-Unis), 1994
KAPLAN, Nelly. *Plaisir d'amour* (France), 1991
MARGHERITI, Antonio. *Du sang pour Dracula* (film franco-italien), 1960
MURNAU, Friedrich Wilhelm., *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Allemagne), 1922
NIBLO, Fred. *Blood and sand* (Etats-Unis), 1922
SAURA, Carlos. *Carmen* (Espagne), 1983
VAN DYKE, Woodbridge Strong. *I married an angel*, (Etats-Unis), 1942

INDEX

A

Acciajoli, Filippo, 190, 191
Albouy, Pierre, 26
Almódovar, Pedro, 342, 343, 344
Andréani, Eveline, 170, 190, 194, 195, 210, 217, 220,
221, 222, 223, 225, 226, 227
Anouilh, Jean, 14, 132, 391, 419, 423, 424, 434, 590, 613,
615, 617, 621, 623, 625, 634, 635, 636, 835, 836, 882,
891, 898, 914, 915, 924, 925, 935, 945, 948, 949, 977,
978, 979, 980
Assoun, Paul-Laurent, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110
Auzolle, Cécile, 202, 203
Azorín, José Martinez Ruiz, dit, 14, 487, 489, 683, 684,
963, 1041

B

Backès, Jean-Louis, 228, 236, 241, 1033
Badham, John, 338
Baltassat, Jean-Daniel, 167, 169, 170
Baños, Ricardo de, 263, 264, 265, 266, 267, 273
Barbier, Pierre, 13, 930, 947, 1020
Barthes, Roland, 8, 57, 58, 61, 62, 68, 111, 278, 308
Baudelaire, Charles, 135, 273, 391, 392, 664, 838, 901,
1046
Bellemin-Noël, Jean, 90
Bergman, Ingmar, 278, 301, 303, 305
Bernard de Courville, Florence, 283
Berry, John, 278, 289, 291, 293
Bertati, Giovanni, 191, 192, 193, 194
Berthier, Nancy, 339, 340, 341
Berveiller, Michel, 39, 40, 41, 46, 52, 121, 144, 217, 218,
283, 320, 321, 322, 323, 356, 357, 358, 359, 360, 361,
362, 380, 1029
Bigas Luna, Juan, 339, 341, 342, 1044
Bizet, Georges, 32, 346
Bluwal, Marcel, 316, 317, 319
Bond, James, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339
Borne, Michel, 156, 190, 194, 195, 210, 217, 221, 222,
223, 226, 227, 355, 456, 793
Bouilly, Laurence, 333, 334, 335, 336
Bourbon-Busset, Jacques de, 13, 435, 443, 467, 535, 544,
550, 551, 631, 691, 739, 919
Boyer, Martin, 342, 348
Boyer, Michèle, 342, 348
Browning, Tod, 350
Brunel, Pierre, 8, 12, 13, 14, 15, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27,
28, 29, 31, 35, 36, 37, 42, 43, 50, 69, 70, 71, 73, 74,
91, 92, 95, 97, 102, 106, 107, 111, 112, 118, 131, 135,
141, 142, 144, 176, 183, 196, 197, 198, 199, 200, 201,
202, 208, 209, 217, 221, 239, 259, 270, 271, 272, 273,
286, 315, 358, 359, 361, 363, 364, 367, 368, 370, 371,
372, 376, 377, 382, 383, 388, 389, 390, 393, 454, 457,
458, 465, 484, 492, 523, 552, 561, 569, 570, 603, 609,
611, 646, 649, 651, 663, 667, 671, 677, 679, 698, 699,
709, 732, 741, 744, 748, 751, 756, 758, 767, 772, 778,

794, 863, 864, 878, 880, 892, 893, 895, 899, 936, 945,
958, 961, 965, 970, 988, 996, 1013, 1015, 1029, 1040,
1042, 1047

Byron, George Gordon, Lord, 56, 136, 655, 656, 657, 658,
659, 665, 667, 719, 720, 721, 722, 735, 787, 818, 819,
884, 983, 984, 985, 999, 1029

C

Cadars, Pierre, 323, 346
Carcaud-Macaire, Monique, 260
Carmen, 29, 32, 33, 72, 144, 246, 328, 345, 346, 347,
348, 352, 643, 701, 1018, 1024, 1027, 1034, 1039,
1041, 1044, 1045, 1048
Casanova, Giacomo, 6, 10, 14, 23, 73, 83, 84, 88, 89, 110,
113, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153,
154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164,
165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 194, 195,
218, 234, 235, 323, 324, 325, 326, 329, 330, 334, 346,
359, 382, 388, 395, 396, 539, 656, 657, 733, 734, 735,
737, 946, 947, 948, 984, 988, 1043, 1044, 1045, 1046,
1047, 1053
Chauvin, Danièle, 69
Chenille, Vincent, 333, 334, 335, 336
Chopin, Frédéric, 195
Claudon, Francis, 197, 198, 200, 201, 202
Clerc, Jeanne-Marie, 260, 266
Colatrella, Marie-Luce, 359, 383, 384
Coppola, Francis Ford, 348, 351, 352, 1045

D

Da Ponte, Lorenzo, 165, 169, 170, 171, 174, 175, 191,
192, 193, 194, 195, 211, 213, 218, 223, 237, 382, 395,
496, 648, 693, 694, 735, 736, 803, 973, 988, 989, 991,
1021
Dabezies, André, 24, 34, 131, 135, 142, 272, 273
Dargomyski, Alexandre, 196, 197, 198, 199, 200, 201,
204
Daros, Philippe, 22, 1013, 1014, 1044
Dean, James, 321, 322
Delteil, Michel, 13, 101, 124, 132, 134, 141, 397, 413,
414, 415, 416, 418, 435, 440, 449, 450, 451, 461, 462,
468, 472, 473, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 490, 560,
563, 571, 617, 678, 679, 680, 698, 699, 700, 704, 811,
812, 814, 815, 890, 897, 936, 1024
Didier, Béatrice, 343, 646, 757, 758, 965, 967, 968, 1035,
1044
Dracula, 348, 349, 350, 351, 352, 1034, 1045, 1046, 1048
Drieu la Rochelle, Pierre, 465, 544, 554, 555, 560, 561,
620, 660, 663, 893, 908, 910, 940, 943, 944, 950
Dumas, Alexandre, 115, 136, 285, 568, 863, 958, 1032,
1042
Dumoulié, Camille, 22, 90, 91, 92, 97, 98, 102, 103, 106,
107, 125, 126, 130, 131, 139, 140, 141, 367, 368, 369,
370, 371, 372, 373, 374, 375, 379, 457, 464, 476, 569,
793, 879, 887, 888, 902
Duvivier, Julien, 347, 348

E

Eiguer, Alberto, 104, 1002
Eliade, Mircea, 34, 793, 1037

F

Fairelle, Roger, 13, 101, 132, 147, 457, 459, 460, 461,
462, 473, 479, 480, 481, 490, 545, 546, 554, 562, 596,
597, 598, 641, 643, 709, 710, 713, 714, 715, 716, 717,
748, 749, 766, 768, 770, 771, 772, 773, 779, 782, 783,
885, 897, 916, 917, 918, 919, 1014, 1024
Faust, 6, 23, 24, 25, 34, 35, 37, 68, 73, 112, 113, 131,
135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 155,
176, 197, 202, 204, 270, 271, 272, 273, 303, 312, 349,
396, 413, 456, 458, 469, 1024, 1025, 1026, 1032,
1033, 1044, 1047, 1053
Feenstra, Pietsie, 32, 344, 345
Felman, Soshana, 573
Fernandel, Fernand-Joseph-Désiré Contandin, dit, 290
Fernández, Luis Miguel, 258, 259, 260, 261, 262, 263,
264, 265, 266, 268, 269, 273, 274, 275, 276, 277, 900,
903, 937
Fernandez-Bravo, Nicole, 142, 961
Filaire, Marc-Jean, 343
Fisher, Terence, 350
Flynn, Errol, 283
Forestier, Georges, 587, 600, 763, 764, 765, 766, 770,
771
Freddie Francis, 255, 348, 350, 351, 352, 1034, 1045,
1047, 1048
Freud, Sigmund, 92, 97, 98, 1036

G

Gabin, Jean, 322, 328, 329
Gades, Antonio, 345
García Berlanga,, 263
Gardi, Francesco, 193
Gazzaniga, Giuseppe, 191, 193, 194, 989
Gély, Véronique, 95, 97, 303, 314, 364, 698, 699, 726,
727, 751, 757, 996, 998, 999
Gendarme de Bévoitte, Georges, 20, 22, 25, 29, 30, 32,
38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51,
52, 53, 54, 55, 56, 57, 63, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80,
86, 91, 119, 361, 364, 365, 366, 372, 374, 375, 957
Genette, Gérard, 19, 669, 677, 700, 702, 972
Gibson, Alan, 350
Goldmann, Annie, 185, 187, 229, 247, 248, 253, 255,
1036
Gorikker, Vladimir, 197, 199
Grabbe, Christian Dietrich, 130, 142, 271, 272, 273
Grémillon, Jean, 328
Gut, Serge, 196

H

Hache-Brisset, Françoise, 333, 334, 335
Hans, Jean-François, 270, 271, 272, 315
Heuré, Gilles, 163, 173

Hoffmann, Ernst-Theodor-Amadeus, 10, 40, 54, 55, 56,
130, 131, 136, 214, 215, 216, 218, 228, 233, 236, 237,
239, 240, 242, 459, 648, 990, 991, 1040

I

Iglesias, Julio, 341
Iokamidou, Litto, 570, 649, 650, 666, 667, 669, 677, 698,
700, 703, 704, 705, 709, 988, 989, 991, 995, 1015
Ishaghpour, Youssef, 228, 229, 245, 246

J

James Bond, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 1044
Jolles, André, 25, 118
Jordan, Neil, 348, 351
Jouve, Pierre-Jean, 176, 205, 206, 207, 208, 214, 219,
220, 224, 225, 890, 973, 984
Jung, Carl Gustav, 34, 42, 60

K

Kierkegaard, Sören, 143, 175, 176, 177, 183, 184, 185,
186, 187, 188, 202, 205, 211, 214, 236, 647, 754, 994,
1006
Korda, Alexandre, 278, 280, 281, 284, 286, 295
Kristeva, Julia, 97, 175, 972

L

Laclos, Choderlos de, 156, 383, 384, 385, 389, 390, 401,
430, 559, 960, 988, 1047
Lacoue-Labarthe, Judith, 183, 879, 880, 881, 884, 886,
887
Lagny, Michèle, 32, 344, 345
Leandro, Anita, 72, 246
Lee, Christopher, 336, 350
Lenau, Nikolaus, 130, 131, 196, 200, 201, 202, 204, 288,
887, 1040
Letourneux, Mathieu, 370, 371, 895
Leven, Jérémy, 278, 306, 307, 308
Leveratto, Jean-Marc, 325, 334, 335
Lévi-Strauss, Claude, 15, 35, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 66,
68, 69, 178, 179, 180, 181, 182, 775, 793, 1020, 1037,
1038
Listz, Franz, 196
Locatelli, Aude, 240, 241
Lombard, Gaël, 352
Losada-Goya, José-Manuel, 751
Losey, Joseph, 175, 177, 185, 209, 211, 216, 217, 223,
239, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255,
256, 352, 991, 1043, 1045, 1046
Loubinoux, Gérard, 248, 250, 253
Louÿs, Pierre, 347
Lovelace, 73, 167, 168, 382, 383, 384, 385, 389, 390, 394

M

Macchia, Giovanni, 381, 390
Madou, Jean-Pol, 179, 180, 181, 182
Magnier, Vincent, 141, 199, 259, 270, 271, 285, 286,
288, 315, 1047

Mallarmé, Stéphane, 179, 180, 181, 182, 241, 542, 1038
 Mañara, Miguel de, 6, 10, 23, 24, 28, 48, 83, 110, 111,
 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122,
 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133,
 135, 136, 137, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 148,
 149, 150, 153, 154, 155, 156, 158, 172, 173, 272, 279,
 285, 294, 359, 360, 389, 396, 397, 412, 413, 418, 456,
 460, 474, 475, 476, 478, 479, 480, 481, 490, 554, 599,
 680, 700, 710, 712, 713, 714, 715, 716, 784, 815, 841,
 897, 918, 1014, 1024, 1033, 1042, 1053
 Manso, Christian, 478, 479, 484, 486, 487, 489, 683,
 1031
 Marañon, Gregorio, 6, 30, 31, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86,
 87, 88, 89, 97, 105, 651, 904, 912, 916, 918, 923, 926,
 946, 956, 957, 1053
 Marceau, Felicien, 147, 149, 150, 151, 153, 154, 155,
 157, 158, 167, 168
 Marcou, Loïc, 671, 744, 745, 1032
 Margheriti, Antonio, 351
 Margueritte, Victor, 970
 Marie, Michel, 25, 72, 152, 246, 260, 266, 304, 305, 325,
 328, 346, 348, 359, 390, 391, 392, 414, 416, 417, 418,
 445, 449, 679, 699, 700, 733, 752, 897, 998, 1035,
 1044, 1045
 Marigny, Jean, 348, 350
 Massin, Jean, 11, 12, 130, 134, 135, 138, 177, 192, 197,
 200, 201, 202, 204, 213, 214, 215, 216, 459, 493, 494,
 495, 497, 519, 524, 539, 540, 859, 860, 901, 938, 971,
 1042
 Masson, Jean-Yves, 175
 Mauriac, François, 176, 227
 Melani, Alessandro, 190, 191
 Mercero, Antonio, 278, 289, 295, 301, 302
 Mérimée, Prosper, 10, 32, 113, 115, 117, 119, 120, 121,
 122, 128, 129, 131, 271, 285, 345, 347, 478, 491, 670,
 716, 999, 1021, 1027
 Merteuil, Marquise de, 383, 401, 430, 455, 456, 971
 Molho, Maurice, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 118, 129, 130
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit, 2, 3, 10, 17, 32, 54,
 100, 125, 155, 157, 161, 162, 164, 169, 174, 175, 186,
 194, 195, 205, 206, 214, 215, 216, 218, 223, 261, 262,
 270, 271, 273, 274, 276, 288, 290, 311, 312, 314, 315,
 316, 317, 318, 324, 357, 358, 360, 367, 368, 371, 372,
 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 385, 386,
 387, 390, 394, 395, 397, 399, 402, 416, 420, 421, 422,
 423, 429, 454, 455, 456, 466, 495, 496, 497, 499, 500,
 522, 523, 528, 529, 530, 539, 555, 556, 571, 572, 573,
 576, 578, 579, 583, 588, 590, 597, 598, 612, 619, 621,
 622, 623, 625, 635, 639, 646, 653, 658, 690, 698, 705,
 731, 741, 758, 759, 760, 769, 781, 802, 807, 833, 834,
 851, 856, 891, 912, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979,
 980, 981, 982, 983, 985, 986, 987, 989, 996, 1006,
 1011, 1021, 1023, 1030, 1039, 1040, 1043
 Molinaro, Edouard, 350
 Montherlant, Henry de, 13, 89, 102, 273, 386, 387, 392,
 419, 426, 427, 428, 429, 434, 466, 472, 537, 540, 542,
 543, 587, 588, 591, 592, 600, 602, 613, 620, 807, 809,
 810, 811, 824, 825, 826, 828, 829, 835, 881, 882, 888,
 889, 891, 926, 927, 932, 948, 950, 1007, 1008, 1009,
 1022
 Morin, Edgar, 270, 275, 276, 277, 321
 Mounet-Sully, 930, 932, 947, 1020
 Moura, Jean-Marc, 367, 368, 890, 891, 892

Mozart, Wolfgang Amadeus, 2, 3, 6, 10, 16, 17, 40, 46,
 55, 136, 165, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177,
 179, 180, 183, 185, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195,
 196, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210,
 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221,
 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234,
 236, 238, 239, 244, 247, 250, 251, 255, 256, 271, 312,
 352, 359, 360, 367, 381, 382, 395, 396, 397, 453, 493,
 494, 496, 497, 505, 511, 522, 523, 524, 539, 540, 567,
 595, 612, 647, 648, 658, 667, 693, 713, 733, 736, 737,
 752, 798, 803, 804, 890, 936, 938, 973, 988, 989, 990,
 991, 992, 1006, 1021, 1023, 1029, 1030, 1032, 1040,
 1041, 1043, 1045, 1046, 1053
 Murnau, Friedrich Wilhelm von, 273, 303, 350

N

Narcisse, 108, 109, 401, 470, 471, 507, 753, 754, 755,
 756, 798, 799, 801, 863, 988, 995, 1043
 Niblo, Fred, 327

P

Pageaux, Daniel-Henri, 5, 15, 23, 24, 31, 32, 33, 34, 35,
 36, 37, 38, 60, 107, 139, 140, 227, 243, 244, 364, 453,
 454, 685, 686, 696, 774, 775, 868, 869, 870, 875, 910,
 933, 934, 993, 994, 1015, 1016, 1017, 1018, 1019
 Palacio, Jean de, 936, 945, 970, 972
 Parizet, Sylvie, 367, 376, 377, 522, 523
 Pattinson, Robert, 351
 Pérez Bustámante, Ana Sofia, 263, 274, 275, 278
 Perrot-Corpet, Danielle, 1020, 1025, 1026, 1027, 1028
 Piette, Isabelle, 236, 238, 239, 240
 Pinel, Vincent, 257
 Piveteau, Olivier, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120,
 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131,
 132, 133, 134, 136, 137, 145, 474, 475, 476, 679, 680
 Poivre d'Arvor, Patrick, 13, 89, 101, 159, 164, 655, 656,
 659, 665, 719, 720, 721, 722, 785, 818, 884, 885, 898,
 936, 947, 983, 985, 996, 997, 998, 1020
 Pouchkine, Alexandre, 130, 131, 196, 197, 198, 199, 204,
 284, 887, 1040
 Pouget, Jean-Pierre, 862, 863, 958
 Preiss, Axel, 611, 648, 901, 902, 994
 Prévost, Marcel, 13, 313, 314, 564, 565, 821, 823, 963,
 965, 966, 968, 969, 970, 1021, 1022
 Prost, Christine, 176, 208, 209, 217, 221
 Proust, Marcel, 182, 242, 550, 1037
 Pujante González, Domingo, 957, 958, 961

R

Rank, Otto, 92, 95, 96, 97, 107, 108, 125, 126, 129, 134,
 176, 223, 224, 297, 300, 456, 457, 567, 569, 597, 612,
 713, 714, 715, 716, 720, 721, 723, 858, 922, 996, 997,
 1000, 1008, 1009, 1012, 1013, 1022, 1029
 Régnier, Henri, 13, 290, 458, 574, 575, 576, 578, 581,
 591, 602, 603, 608, 609, 610, 612
 Rémy, Pierre-Jean, 13, 96, 146, 164, 175, 176, 177, 209,
 211, 216, 217, 223, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237,
 239, 241, 242, 250, 251, 252, 254, 255, 383, 389, 392,
 395, 397, 398, 399, 400, 402, 413, 418, 463, 469, 470,

471, 495, 496, 497, 498, 502, 503, 519, 522, 523, 524, 525, 535, 536, 547, 549, 550, 555, 558, 574, 583, 590, 615, 616, 648, 693, 695, 703, 705, 723, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 736, 737, 751, 752, 754, 755, 759, 761, 764, 767, 769, 770, 771, 775, 777, 778, 779, 780, 782, 783, 785, 796, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 806, 905, 908, 936, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 1013, 1014, 1023, 1024

Revol, Lise, 732, 741, 748, 756, 767, 772, 778

Richardson, Samuel, 167, 384

Ríos, Julian, 14, 684, 685, 686, 687, 688, 773, 774, 869, 962, 1016, 1017, 1018, 1031, 1042

Ross, Philippe, 351

Rostand, Edmond, 13, 285, 292, 300, 465, 468, 469, 471, 472, 542, 543, 564, 850, 851, 857, 858, 859, 886, 982, 983, 1011, 1012, 1013, 1022, 1029

Roth-Bettoni, Didier, 343

Rousset, Jean, 6, 20, 21, 22, 24, 35, 36, 39, 42, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 74, 125, 132, 174, 176, 178, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 212, 214, 216, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 296, 322, 385, 388, 456, 492, 493, 497, 531, 552, 573, 621, 640, 647, 648, 649, 670, 671, 685, 698, 709, 758, 759, 761, 780, 782, 787, 790, 792, 793, 794, 803, 804, 805, 824, 828, 831, 835, 849, 868, 900, 995, 1020, 1029, 1053

S

Sabouraud, Frédéric, 258

Sade, Donatien Alphonse François, marquis de, 156, 169, 172, 173, 323, 382, 393, 394, 395, 400, 1045

Saéñz de Heredia, 267, 268, 269, 271, 273, 295

Salgues, Yves, 13, 146, 147, 391, 395, 459, 482, 484, 552, 553, 557, 561, 562, 626, 629, 631, 665, 667, 680, 681, 701, 702, 717, 760, 866, 925, 936, 943, 944, 946, 999, 1000, 1002, 1003, 1004

Saura, Carlos, 32, 345

Sauvage, Micheline, 9, 29, 33, 46, 47, 49, 52, 55, 56, 75, 77, 78, 79, 87, 89, 90, 91, 92, 95, 97, 115, 116, 121, 135, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 158, 172, 315, 319, 366, 370, 457, 458, 462, 466, 492, 494, 496, 497, 500, 503, 539, 543, 646, 795, 848, 849, 881, 887, 888, 1024, 1026, 1029

Schmitt, Eric-Emmanuel, 13, 107, 132, 419, 430, 432, 433, 434, 526, 530, 531, 554, 555, 559, 592, 593, 643, 805, 807, 860, 896, 923, 924, 926, 952, 954, 973, 974, 975, 976, 977

Schneider, Monique, 98, 99, 100, 101, 102, 109, 573, 574, 1012, 1013, 1022

Sellier, Philippe, 35

Sherman, Vincent, 278, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 294

Shreck, Max, 350

Sipière, Dominique, 352

Smadja, Robert, 664, 676, 677

Sollers, Philippe, 152, 171, 172

Souiller, Didier, 646, 757, 758

Stravinsky, Igor, 196, 202, 203, 204

Suárez, Gonzalo, 258, 273, 274, 275, 276, 277

T

Thomas, Chantal, 144, 159, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 172, 173, 202, 1033, 1045

Tillinac, Denis, 13, 89, 101, 159, 164, 241, 242, 243, 244, 391, 392, 435, 438, 439, 440, 441, 443, 447, 451, 452, 526, 532, 533, 537, 549, 550, 553, 557, 618, 621, 624, 651, 659, 665, 688, 690, 691, 695, 696, 697, 705, 707, 738, 739, 740, 741, 742, 821, 822, 886, 887, 889, 892, 896, 898, 933, 934, 935, 938, 939, 947, 992, 993, 994, 999, 1042

Tirso de Molina, Frère Gabriel Téllez, dit, 2, 3, 8, 9, 10, 15, 17, 23, 28, 31, 37, 43, 46, 47, 48, 63, 64, 65, 70, 91, 93, 94, 95, 104, 107, 112, 113, 115, 118, 121, 122, 123, 131, 134, 135, 155, 168, 175, 205, 261, 267, 270, 289, 303, 306, 310, 314, 323, 356, 357, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 376, 390, 394, 396, 412, 423, 424, 453, 454, 455, 456, 490, 495, 496, 497, 539, 557, 625, 646, 661, 668, 670, 687, 698, 714, 717, 751, 757, 762, 763, 774, 790, 794, 795, 800, 802, 849, 870, 871, 872, 879, 897, 903, 973, 989, 1003, 1004, 1021, 1023, 1025, 1030, 1040, 1043

Topor, Roland, 13, 89, 108, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 875, 876, 878, 954, 957, 958, 960, 961, 962, 963, 1021, 1042

Torrente Ballester, Gonzalo, 14, 132, 140, 146, 147, 387, 388, 389, 397, 402, 403, 406, 411, 412, 413, 418, 464, 467, 470, 557, 564, 615, 665, 669, 670, 671, 672, 674, 677, 742, 743, 744, 746, 776, 787, 822, 837, 844, 846, 847, 848, 858, 859, 925, 926, 1004, 1005, 1006, 1007, 1014, 1015, 1023, 1024

Trousseau, Raymond, 26, 27, 28, 68

V

Vadim, Roger, 278, 309, 310, 312, 314, 1021

Vailland, Roger, 13, 376, 389, 419, 420, 421, 422, 423, 425, 431, 434, 466, 526, 527, 529, 530, 537, 540, 542, 556, 557, 558, 595, 599, 620, 621, 622, 637, 638, 829, 831, 834, 889, 890, 896, 912, 916, 960, 980, 981, 982, 1042, 1046

Valentino, Rudolph, 322, 326, 327, 328

Valmont, Vicomte de, 10, 14, 23, 73, 162, 167, 168, 169, 359, 382, 383, 384, 385, 389, 392, 401, 430, 988

Van Dyke, Woodbridge Strong, 346, 347

Van Loo, Esther, 116, 145

Viviani, Christian, 321, 326

W

Weber, Jacques, 216, 315, 1039

Z

Zorrilla, José, 46, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 270, 271, 274, 296, 388, 422, 457, 790, 791, 973, 1014, 1015

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	8
PREMIÈRE PARTIE : NOUVELLES LECTURES	18
CHAPITRE 1 : NOUVELLES PERSPECTIVES CRITIQUES	19
1. RELECTURES DU MYTHE DE DON JUAN PAR LA CRITIQUE.	24
A) <i>De Bévoitte à Rousset : vers la constitution de Don Juan en tant que mythe littéraire.</i>	24
B) <i>Le tournant structuraliste : du Mythe de Don Juan au Dictionnaire de Don Juan.</i>	57
2. DON JUAN COMME « CAS » : APPROCHES CLINIQUES, PSYCHOLOGIQUES OU PSYCHANALYTIQUES DU HÉROS.	75
A) <i>Don Juan comme cas clinique : les hypothèses de Gregorio Marañón.</i>	81
B) <i>Le héros mythique et la psychanalyse : des relations complexes.</i>	90
3. LE HÉROS MYTHIQUE ET SES AVATARS.	111
A) <i>Entre mythe, histoire et légendes : rencontres de Don Juan avec Miguel de Mañara et avec le docteur Faust.</i>	113
B) <i>Casanova : un autre concurrent historique de Don Juan ?</i>	144
CHAPITRE 2 : LE MYTHE DE DON JUAN ET LA MUSIQUE	174
1. DON JUAN : UN MYTHE MUSICAL ?	178
2. IMPORTANCE DE MOZART AU 20^{ÈME} SIÈCLE.	205
3. NOUVELLES FORMES DE PRÉSENCE DE LA MUSIQUE AU 20^{ÈME} SIÈCLE.	228
CHAPITRE 3 : LE MYTHE DE DON JUAN REVISITÉ PAR LE CINÉMA	257
1. ADAPTATIONS DE DON JUAN À L'ÉCRAN.	260
2. VERS UNE DÉMYTHIFICATION : DISTANCE, RÉFLEXIVITÉ ET PARODIE.	278
3. SÉDUCTEURS, « MACHOS », « LATIN LOVER » ET FEMMES FATALES... RÉMINISCENCES DONJUANESQUES ?	319
DEUXIÈME PARTIE : NOUVELLES FIGURES	354
CHAPITRE 4 : AUTOUR DU LIBERTINAGE : NOUVELLES FIGURES DU HÉROS	355
1. PLACE DE LA RELIGION DANS LE MYTHE DE DON JUAN AU 20^{ÈME} SIÈCLE.	360
A) <i>Quelques jalons historiques.</i>	360
B) <i>La dimension religieuse du mythe au 20^{ème} siècle.</i>	397
C) <i>Athéisme de Don Juan et laïcisation du mythe.</i>	419
2. NOUVELLES IDENTIFICATIONS DU HÉROS.	434
A) <i>Don Juan mystique : vers une nouvelle religiosité ?</i>	434
B) <i>Nouvelles figures du Diable.</i>	453
C) <i>Don Juan martyr et saint.</i>	474
CHAPITRE 5 : LES NOUVELLES FIGURES FÉMININES, UN RÔLE ESSENTIEL DANS L'ÉVOLUTION DU MYTHE....	492
1. ÉVOLUTION ET DIVERSIFICATION DE LA DISTRIBUTION DES PERSONNAGES FÉMININS.	495
A) <i>Anna et Elvire : deux figures particulières au sein du mythe.</i>	495
B) <i>Eviction du Mort et modifications de la distribution des personnages féminins.</i>	525
2. FEMMES ET MÉMOIRE.	538
A) <i>Le motif de la liste.</i>	538
B) <i>La mémoire en question.</i>	547
3. L'IMPORTANCE ACCRUE DES FEMMES.	552
A) <i>Le rôle croissant des femmes dans la définition du personnage de Don Juan.</i>	552
B) <i>Une prise de pouvoir des femmes ?</i>	558
CHAPITRE 6 : DES COMPARES AUX PERSONNAGES SECONDAIRES : ÉMERGENCE DE NOUVELLES FIGURES.	567
1. PERSISTANCE ET ÉVOLUTION DES RAPPORTS MAÎTRE/VALET AU SEIN DU MYTHE.	570
A) <i>Importance de la parole et codification des rapports maîtres/valets.</i>	570
B) <i>Vers une prise de pouvoir du valet ?</i>	589
2. NOUVEAUX PARTENAIRES DE DON JUAN.	611
A) <i>Du valet à l'employé : nouveaux statuts pour les comparses du héros.</i>	611

B) <i>Une relation d'une nouvelle sorte : Don Juan et l'amitié.</i>	625
TROISIÈME PARTIE : DÉCONSTRUCTION	645
CHAPITRE 7 : LE PASSAGE À LA FORME ROMANESQUE : UNE RELECTURE FONDAMENTALE DU MYTHE	646
1. LA TRANSPOSITION NARRATIVE : UNE RÉINVENTION TOTALE DU MYTHE ?	650
A) <i>Identification problématique du héros.</i>	650
B) <i>Les techniques narratives au service d'une relecture du mythe.</i>	676
2. SYSTÈME DES PERSONNAGES ET PERSISTANCE DU THÉÂTRE	708
A) <i>Un système de personnages sous le signe du double.</i>	708
B) <i>Réminiscences théâtrales : figures de l'acteur.</i>	757
CHAPITRE 8 : L'EUPHÉMISATION DU CHÂTIMENT	792
1. NOUVELLES FORMES DE PRÉSENCE DU MORT AU 20^{ÈME} SIÈCLE.	796
A) <i>La remise en question du surnaturel.</i>	796
B) <i>Un goût prononcé pour la parodie.</i>	824
2. DIVERSIFICATION DES FORMES DE CHÂTIMENT.	849
A) <i>Des châtiments variés et originaux.</i>	849
B) <i>L'euphémisation du châtimement et ses conséquences.</i>	878
CHAPITRE 9 : VERS UNE DÉCONSTRUCTION DU MYTHE ?	900
1. UN HÉROS PROBLÉMATIQUE.	903
A) <i>Don Juan au 20^{ème} siècle : un anti héros ?</i>	903
B) <i>Problèmes de genre et questionnement identitaire : vers une féminisation du héros ?</i>	937
2. LA MISE EN CRISE DE L'ÉCRITURE.	972
A) <i>Omniprésence et importance de l'intertextualité.</i>	972
B) <i>L'émergence d'une dimension réflexive et métalittéraire.</i>	995
CONCLUSION	1020
BIBLIOGRAPHIE	1030
INDEX	1049
TABLE DES MATIÈRES	1053