

MOI ET L'AUTRE SUR LA SCÈNE

Alicja Rychlewska-Delimat

Le secret de Don Juan. Le personnage de Don Juan dans trois versions du mythe

La fascination du personnage de Don Juan ne s'explique pas rationnellement. Que peut-on voir d'attrayant dans cet homme cynique et méchant, pour qui la plus grande valeur est le plaisir des sens? Qu'y a-t-il d'extraordinaire dans l'histoire d'un débauché puni, même si cette punition vient directement du Ciel? Où devons-nous chercher le secret de son immense succès? L'analyse comparative des trois versions du mythe de Don Juan va chercher la réponse à ces questions.

Don Juan n'est pas un héros quelconque. En tant que personnage littéraire il appartient à la culture humaine universelle. Bien qu'il soit né d'un ouvrage particulier on a tendance à oublier son inventeur, tellement le héros est devenu autonome. Aucun pays, aucune époque ne l'ont ignoré – depuis la création de son prototype, donc dès le début du XVII^e siècle, jusqu'à l'époque contemporaine, il a trouvé l'expression dans un nombre très élevé des œuvres d'art, que ce soit la littérature, la musique ou la peinture.

Dans ce sens large, le personnage de Don Juan acquiert une dimension mythologique, comme tant d'autres motifs ou personnages – motifs (tels par exemple le "bon sauvage", Robinson etc.) qui ont leur *signifiant* dans la vie et leur *signifié* dans la conscience collective,¹ et qui fonctionnent comme mythes. C'est justement de cette façon que traitent ce motif certains critiques. D'après Denis de Rougemont, si le donjuanisme apparaît comme un mythe, alors, en tant que tel, il va illustrer, sous une forme artistique, les structures profondes du réel, les structures fondamentales du non-conscient universel.²

Mais en parlant de Don Juan il serait peut-être plus juste de mettre cette catégorie du mythe entre guillemets. Car il ne s'agit pas ici d'un mythe dans sa

¹ Cf.: R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil 1957.

² Cf.: D. de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1967, d'après: M. Sauvage, *Le cas Don Juan*, Paris, Seuil, 1953, p. 8.

forme pure, d'un mythe – épiphanie du mystère, narration et symbole.³ Don Juan n'est pas un héros mythique des contes archaïques dont parlait par exemple Eliade. Nous voulons donc traiter l'histoire de Don Juan et ses sens selon une des significations attribuées au mythe par Michel Tournier dans son autobiographie *Le Vent Paraclet*, c'est-à-dire comme "histoire que tout le monde connaît",⁴ mais qui acquiert toutefois quelques valeurs universelles.

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. – écrit Jean Rousset dans son étude *Le mythe de Don Juan* – On reconnaît là un trait propre au mythe, son anonymat lié à son pouvoir durable sur la conscience collective.⁵

Selon Rousset, ce qui permet aussi de considérer l'histoire de Don Juan comme mythe, c'est le fait qu'elle est fondée sur la mort, "sur la présence active du Mort, [...] agent de la liaison avec le sacré", et on peut y voir "une survivance d'anciens cultes des morts avec offrande de nourriture"⁶ (invitation à souper). Ce ne serait donc pas le personnage lui-même mais les circonstances de sa mort qui décideraient de son acception mythique.

Issu de la légende, le premier *Don Juan* – le drame *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina – fut sa première manifestation littéraire. On ignore les circonstances et la date exacte de sa création – on la place entre 1627 et 1630. Son auteur est peu connu lui aussi, on le connaît sous le nom de Tirso de Molina mais son vrai nom était Fray Gabriel Tellez, moine de l'ordre de la Merci.

Conçu en Espagne, cette terre qui, comme le dit Georges Gendarme de Bévette "semblait, par sa situation et par ses mœurs, prédestinée à donner le jour à une fable où se mêlent la profondeur du sentiment religieux, la violence des appétits et l'étrangeté des aventures",⁷ Don Juan, dans l'esprit populaire, sera toujours associé à ce décor espagnol, et plus précisément, sévillan.

On peut voir des raisons plus fortes de l'"espagnolisme" du héros, notamment dans la situation sociale et religieuse du pays. Or, les années de l'activité artistique de Tirso sont les années de la Contre-Réforme qui en Espagne était développée à un tel point que les guerres de religion et les idées de la réforme ne s'y manifestèrent pas.

Don Juan étant, par nature, en révolte contre l'orthodoxie sociale et religieuse du milieu, il est évident que son attitude sera plus héroïque [...] en Espagne que partout ailleurs. Car [...] les puissances contre lesquelles il se soulève, Dieu et l'Etat, sont aussi plus fortes qu'ailleurs.⁸

³ Cf.: G. Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, pp. 19–29.

⁴ Cf.: M. Tournier, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, p. 189, d'après: M. Mrozowicki, *Wersje, inwersje, kontrowersje*, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000, p. 16.

⁵ J. Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 7.

⁶ *Ibidem*, p. 5.

⁷ G. Gendarme de Bévette, *La légende de Don Juan*, Paris, Hachette, 1911, p. 10.

⁸ G. Maranon, *Don Juan et le donjuanisme*, Paris, Gallimard, 1958, p. 44.

La rigoureuse morale chrétienne de ces temps-là était donc la plus hostile à la morale gouvernée par les passions et les sens que représente Don Juan.

Le personnage de Don Juan n'était sans doute pas une invention originale de Tirso de Molina. Il existait à l'époque beaucoup de légendes populaires, parlant d'un jeune débauché qui invite un mort à souper, qui pouvaient inspirer l'auteur du *Burlador*. Si Tirso n'a pas inventé la fable, il fut le premier à mettre cette légende sur la scène de théâtre, à y donner le cadre d'une œuvre littéraire, devenue le point de départ de tant de versions postérieures. Le motif de Don Juan est devenu un des motifs "intertextuels", pour employer le terme de Gérard Genette.⁹ Et même, avec le temps, ce motif a acquis une valeur intersémiotique¹⁰ : il est apparu dans d'autres matières artistiques, telles que la peinture, la musique (où il peut devenir par exemple un livret d'opéra, un ballet ou un poème symphonique).

Les imitations ou les adaptations de la pièce de Tirso commencent à apparaître très tôt, et c'est surtout en dehors de l'Espagne. À côté de quelques scénarios anonymes, parus en Italie dans les années cinquante du XVII^e siècle, on connaît celui de Cicognini (entre 1640 et 1650), celui de Giliberto (vers 1652) qui s'inscrivent dans la convention de la *commedia dell'arte*. En France Biancolelli, Dorimon et Villiers donnent leurs versions de la légende (le même titre – *Le Festin de pierre*, pour les trois auteurs, vers 1660). Dans les adaptations françaises et italiennes le drame religieux de Tirso tend vers une comédie bouffe, une *commedia dell'arte* ; l'élément comique se développe au détriment de la signification religieuse.

C'est justement dans la version de Dorimon et dans celle de Villiers que Molière a puisé son inspiration. Sans doute n'a-t-il pas connu le texte espagnol et les pièces de ses contemporains jouissaient du succès auprès du public parisien. Le sujet était donc à la mode et semblait garantir le succès. Mais *Le Don Juan ou le Festin de pierre*, donné pour la première fois le 15 février 1665 au Théâtre du Palais Royal, disparaît de l'affiche après quinze représentations et c'est à cause du scandale que la pièce a provoqué. Les allusions de Molière à la situation actuelle, les attaques contre les défauts de la société (le libertinage, la fausse dévotion, l'hypocrisie) étaient trop virulentes.

Certes, dans la conception du drame et du personnage de Don Juan, Molière s'est inspiré de ses prédécesseurs, mais la part de l'originalité y est considérable. On y retrouve le reflet des mœurs et de la pensée du XVII^e siècle; le caractère du protagoniste, jusqu'alors mis au second plan, en est marqué. Le portrait du séducteur fait par Molière est riche et complexe.

Le XVII^e siècle donne encore en France la version de Rosimond (1669) et celle de Thomas Corneille (1677) qui est une adaptation de la pièce de Molière.¹¹

La réception du sujet donjuanesque au XVIII^e siècle n'est plus aussi impressionnante que dans le siècle précédent. On doit pourtant mentionner la version de Goldoni (1736) qui dénature la légende en supprimant le spectacle de la

⁹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

¹⁰ Cf.: S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.

¹¹ Pour le catalogue des versions de la légende de Don Juan voir: J. Rousset, op. cit.

statue parlante. Si Don Juan perd un peu de sa popularité sur le terrain de la littérature, il regagne, par contre, dans le domaine de l'opéra. On note un vrai foisonnement d'opéras. L'opinion de Kierkegaard, selon laquelle le personnage de Don Juan est parfaitement musical et qu'il est prédestiné à l'opéra,¹² semble être confirmée par de nombreuses compositions lyriques.¹³ Le couronnement de cette production est évidemment le chef-d'œuvre de Wolfgang Amadeus Mozart – *Don Giovanni ossia il dissoluto punito*, donné pour la première fois en octobre 1787 à Prague. Ce “*dramma giocoso in due atti*”, pour le livret de Lorenzo Da Ponte, remporte tout de suite un grand et durable succès.

Si l'histoire de Don Juan a perdu, dans les versions françaises et italiennes, le caractère moral et religieux proposé par *Burlador* au profit de l'élément comique, Mozart a choisi la solution intermédiaire. Il garde un certain équilibre entre le comique et le sérieux, les scènes familiales, voire bouffonnes, alternent avec les scènes à l'expression sérieuse. Le ton grave l'emporte tout de même dans les dernières parties de l'œuvre, plus solennelles et symboliques. On sent, à travers la musique de Mozart, aussi bien le séducteur que la mort.

Aujourd'hui quand on invoque le personnage de Don Juan on songe toujours à l'opéra de Mozart. C'est le génie de Mozart qui assura à Don Juan, plus qu'aucune autre version, la célébrité et l'immortalité. “Mozart a fait pour Don Juan ce que Goethe fera pour Faust” – écrit Pierre Jean Jouve dans sa monographie consacrée à *Don Giovanni*.¹⁴ Ainsi l'œuvre de Mozart apparaît comme une étape importante dans le développement de la conception du personnage. C'est justement l'opéra de Mozart qui va servir désormais d'inspiration et de référence à de nouvelles versions et c'est lui qui va susciter le nombre de commentaires et d'interprétations. De même, à partir de Mozart, le caractère de la production sur Don Juan change – elle prend une direction plutôt critique. Et Don Juan devient désormais un héros romantique.

Sous la plume des auteurs tels que Hoffmann, Pouchkine, Byron, Musset, Dumas, Zorilla, la légende ne retrouve que de faibles liens avec la fable primitive. Don Juan y apparaît comme un héros passionné, une âme inquiète et mystique aux prises avec la réalité, un héros qui parfois, contre la légende, se convertit. La vie et la personnalité de Don Juan sont, pour les auteurs romantiques, l'expression du “mal du siècle”.

Si Don Juan est vivant et actuel jusqu'à nos jours, s'il suscite toujours un grand intérêt, c'est que, comme le veut Jean Rousset, il apparaît comme mythe.¹⁵ Il appartient donc à la conscience humaine universelle et ainsi il nous concerne encore.

Don Juan espagnol, Dom Juan français¹⁶ ou l'Italien Don Giovanni, ne sont, en fait, que différentes incarnations du même personnage, des variations d'un type

¹² Cf.: S. Kierkegaard, *Ou bien ... ou bien. Les étapes spontanées ou l'érotisme musical*, trad. E. Prior, Paris, Gallimard, 1943.

¹³ Tels par exemple les opéras de Melani (1669), de Righini et de Calegari (1777), de Tritto (1783), de Gardi (1787) et celui de Gazzaniga (1787). Ce dernier précède directement la version de Mozart.

¹⁴ P.J. Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, Fribourg, Ed. Egloff, 1942, p. 11.

¹⁵ Cf.: J. Rousset, op. cit.

¹⁶ Nous employons l'orthographe *Dom* Juan lorsqu'il s'agit du héros de Molière.

humain dont les traits ont été fixés une fois pour toutes et dont on ne peut pas s'éloigner trop sans dénaturer son caractère propre.

A travers maintes reprises du thème, maintes conceptions différentes, Don Juan garde une certaine permanence, il possède des traits fondamentaux qui, malgré les modifications quelquefois considérables, demeurent essentiellement les mêmes, qui définissent le personnage. Ainsi, l'intérêt de notre essai serait de dégager, à partir des trois œuvres modèles, les traits communs du personnage plutôt que d'analyser les différences. On essaiera de discerner l'essentiel du donjuanisme ce qui permettra peut-être de répondre à quoi tient cette véritable fascination du personnage de Don Juan.

Parmi les nombreuses créations artistiques sur Don Juan nous n'avons choisi, pour notre analyse, que les œuvres les plus représentatives qui donnent la version la plus "classique" du thème. La comédie de Molière et l'opéra de Mozart sont des chefs-d'œuvre, que les autres versions sont loin d'égaliser. S'il s'agit de l'œuvre de Tirso de Molina, bien qu'elle soit aujourd'hui presque tombée dans l'oubli, elle mérite qu'on lui rende justice. Il nous a paru impossible de négliger l'importance de cette œuvre "fondatrice" à laquelle la légende doit sa diffusion et le mythe – sa création. C'est elle qui va servir de modèle auquel vont se référer les successeurs de Tirso.

C'est justement dans ce sens que le *Burlador* est important et intéressant. En tant que texte primitif, originaire par rapport aux autres, il va paraître comme *hypotexte*, pour employer la terminologie empruntée à Gérard Genette.¹⁷ Genette, en analysant les relations entre les textes littéraires, leur donne une notion générale de *transtextualité*, qu'il définit comme "tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes".¹⁸ La catégorie qui l'intéresse particulièrement c'est *hypertextualité* – "toute relation unissant un texte B (*hypertexte*) à un texte antérieur A (*hypotexte*) sur lequel il se greffe", ou, autrement dit, "un texte au second degré".¹⁹ Si *Burlador* apparaît comme *hypotexte*, toutes les versions postérieures seront ses *hypertextes*. Les modifications auxquelles procèdent leurs auteurs seront plus ou moins considérables et pourront aller dans différentes directions : transformation simple, imitation, parodie, pastiche etc. Les auteurs peuvent faire une polémique avec le texte original, lui donner un commentaire critique, bref – entamer un dialogue avec lui. Ils peuvent tout simplement reprendre les extraits entiers d'autres ouvrages. La question de paternité d'une œuvre artistique était autrefois conçue tout à fait différemment, les auteurs étaient donc beaucoup plus libres de puiser dans la production des autres, sans être accusés de plagiat.

Le thème de Don Juan, avec une multitude exceptionnelle de versions, mieux que tout autre histoire littéraire se prête à de telles analyses. Ce n'est pas tout de même notre intention directe dans la présente étude.

La question qui demande à être éclairée ensuite porte sur le genre des ouvrages analysés : pourquoi, à côté des œuvres littéraires, trouve-t-on un opéra? Or, l'opéra

¹⁷ Cf.: G. Genette, op. cit., p. 11.

¹⁸ Ibidem, p. 7.

¹⁹ Ibidem, p. 12.

est un genre qui possède ses deux aspects : l'aspect musical et l'aspect littéraire – le livret. Les deux créent le caractère dramatique. Le livret se présente donc comme une œuvre dramatique et obéit aux mêmes règles que tout autre texte dramatique. Mais l'opéra offre au spectateur un élément de plus : la musique qui incite des émotions, qui en elle-même, dans sa ligne mélodique contient déjà une charge émotionnelle, le drame acquiert ainsi une dimension nouvelle. Avec la musique, avec le chant, l'œuvre dramatique s'enrichit de nouvelles qualités, mais d'autre part la musique impose ses contraintes.

Les interférences entre la littérature et la musique (les autres arts en général) font objet de vastes études sémiotiques.²⁰ Ces recherches ont un caractère interdisciplinaire et doivent tenir compte de différentes matières et systèmes dont disposent différents arts. Le caractère littéraire de la musique se manifeste, selon Michał Głowiński, dans la tendance à sortir de sa matière et à dépasser ses limites naturelles.²¹

Dans le cas de l'opéra, le problème qui se pose en outre est la primauté des matières, et il ne s'agit pas uniquement de l'ordre de la composition. Le texte paraît être au service de la musique, le livret est donc secondaire par rapport à la partition musicale²² et doit y être subordonné, mais c'est le compositeur qui doit se conformer, en quelque sorte, au texte donné. L'équilibre entre le côté "musique" et le côté "drame" dans l'opéra est un idéal difficile à atteindre.

Certes, dans nos considérations, seul le côté littéraire de l'opéra va nous intéresser, il faut néanmoins se rendre compte de la spécificité de ce genre dramatique.

Dans l'histoire de Don Juan on peut dégager deux éléments fondamentaux qui sont inhérents à la légende : le thème du séducteur, de "l'homme à femmes" et le thème religieux qui entraîne l'élément du surnaturel. Aussi le personnage de Don Juan intéressera-t-il dans ces deux aspects : Don Juan vis-à-vis des femmes, ses victimes et Don Juan vis-à-vis du Ciel, représenté par le Mort.

Don Juan, qu'il soit le héros de Tirso, de Molière ou de Mozart, présente un caractère tellement complexe qu'il est impossible de donner une seule interprétation de sa personnalité. Sa brutalité, son cynisme et perfidie vont de paire avec une galanterie gracieuse, les bonnes manières et l'esprit de l'honneur. Il est tantôt sympathique, tantôt odieux ; plutôt léger et insouciant chez Tirso, il est méchant et hypocrite chez Molière. Il se rapproche ainsi à l'image de la société au sein de laquelle il fut né. Mais le trait essentiel du caractère de Don Juan, son trait "clef" est l'inconstance. C'est précisément l'inconstance qui distingue Don Juan d'une

²⁰ Cf. par exemple : S. Wystouch, op. cit.; *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław, Wydawnictwo PAN, 1980.

²¹ Cf.: M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, in: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, op. cit., p. 76.

²² Cf.: J. Trzynałowski, *Teatr i muzyka w kręgu koncepcji teatru instrumentalnego*, in: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, op. cit., p. 116.

multitude des héros littéraires. Elle est son choix conscient et résulte de sa conception de l'amour toute particulière.

L'amour tient chez Don Juan une place première mais il le comprend à sa manière, il s'éloigne des normes admises généralement, plus encore – il est hors toute morale. On a du tort à nommer "amour" la sensation qu'il éprouve, c'est plutôt "le désir inapaisé de toutes les femmes", comme le qualifie Gendarme de Bévotte.²³ Selon lui, dans le cas de Don Juan "c'est son corps seul qui aime. Dans la possession même [...] il ne livre rien de lui, la femme qu'il tient dans ses bras lui est indifférente, il ne prend d'elle qu'une sensation".²⁴ Don Juan réduit l'amour aux sens, le plaisir sensuel est son unique plaisir et unique besoin. La femme ne compte pas pour le séducteur – elle doit seulement assouvir ses besoins.

D'après Kierkegaard, l'amour sensuel que représente Don Juan ne tient pas à l'individualité de la femme. Ce n'est pas une femme concrète qui l'intéresse mais une féminité tout à fait abstraite. Don Juan cherche dans les femmes ce qu'elles ont toutes de commun : leur féminité, leur sexe.²⁵ Et c'est pour son propre épanouissement qu'il le fait, pour le développement de son individualité, au détriment de l'individualité et de l'honneur de la femme. "Ces épouses sont des repères [...] de sa propre construction" – écrit Julia Kristeva dans ses *Histoires d'amour* – "s'il les désire, il ne les investit pas comme objets autonomes, mais comme des jalons de sa propre construction".²⁶

Aussi Don Juan ne se soucie-t-il ni du rang social de sa victime, ni de son physique : "*purché porti la gonnella, voi sapete quel che fa*" – ainsi Leporello, le valet de Don Giovanni, finit son énumération des amantes de son maître, qu'il fait dans son fameux air "du Catalogue" (*Don Giovanni* de Mozart, acte I, sc.5) et qui est en même temps la meilleure caractéristique du séducteur. Les héroïnes du Catalogue qui font un nombre si élevé (plus de deux mille si l'on en croyait Leporello) sont les femmes de tout âge, de toute condition, pour Don Giovanni elles sont toutes égales : les "*contadine, cameriere, cittadine*" et les "*contesse, baronessa, marchesane, principessa*", chez chacune il trouve quelque chose d'attrayant : "*non si picca se sia ricca, se sia brutta, se sia bella [...] delle vecchie fa conquista pel piacer di porle in lista*" (ibidem). Ce n'est pas la qualité qui le préoccupe mais la quantité, il poursuit les femmes pour sa liste, pour le nombre.²⁷

"*Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui*" – explique Sganarelle à Gusman (Molière, acte I, sc.1). Chez Molière, Don Juan expose les principes de sa conduite dans un long monologue qui est sa profession de foi – son aveu ne permet pas d'avoir de doutes de son

²³ G. Gendarme de Bévotte, op. cit., p. 42.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Cf. : S. Kierkegaard, op. cit., pp. 97–131.

²⁶ J. Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris 1983, pp. 245–246.

²⁷ Aujourd'hui les psychologues verraient dans une telle attitude la volonté de confirmer sa virilité, sa performance.

immoralité : “*la constance n’est bonne que pour des ridicules; toutes les belles ont droit de nous charmer [...]*” (ibidem, sc.2). La fidélité est pour Don Juan “*un faux honneur*”, être fidèle c’est “*s’ensevelir pour toujours dans une passion, [...] être mort dès sa jeunesse [...] tout le plaisir de l’amour est dans le changement [...] Il n’est rien qui puisse arrêter l’impétuosité de mes désirs : je me sens un cœur à aimer toute la terre [...] j’ai sur ce sujet l’ambition des conquérants*” (ibidem). Dans l’opéra l’aveu de Don Giovanni est plus concis : “*elle (les femmes) per me son necessarie più del pan che mangio, più dell’aria che spiro! [...] chi a une è fedele verso l’altre è crudele*” (Mozart, acte II, sc.1).

Mais malgré ses ambitions de conquérant, Don Juan ne peut pas se vanter de grands succès, les conquêtes auxquelles on assiste dans les pièces en question ne sont pas très spectaculaires.

Les figures féminines présentées dans les trois œuvres analysées confirment ce caractère “cosmopolite” des goûts de Don Juan. Ce sont donc aussi bien les femmes de qualité que les paysannes. On peut observer une certaine logique dans les démarches que fait Don Juan pour séduire les femmes : ses procédés ne sont pas très recherchés ni subtils et consistent soit en incursion nocturne sous le masque d’amant (dans le cas des filles nobles), soit en serments d’amour et promesses de mariage (pour les paysannes).

“*Un mariage ne lui coûte rien à contracter [...] c’est un épouseur à toutes mains*” – c’est en ces mots que le valet Sganarelle caractérise son maître (Molière, acte I, sc.1). “*Je vous aime Charlotte [...] je n’ai point d’autre dessein que de vous épouser*” – s’écrie Don Juan (acte II, sc.2), ou Don Giovanni à Zerline : “*Io cangerò tua sorte [...] in questo istante io ti voglio sposar*” (Mozart, acte I, sc.9). Et toutes les filles : Thisbé et Aminta chez Tirso, Charlotte et Mathurine chez Molière ainsi que Zerline chez Mozart, se laissent abuser par les mots galants du séducteur. Mais il n’y a pas que les paysannes qui cèdent à ses charmes. Elvire, qui est une femme de qualité, s’est laissé enlever du couvent pour l’amour de Don Juan.

Absente de la version de Tirso de Molina,²⁸ Elvire a une place spéciale chez ses successeurs et elle y joue un rôle très important. Non seulement elle est la femme légitime de Don Juan et, par conséquent, elle a sur lui les droits légaux, elle est la seule femme à aimer véritablement le séducteur. Elvire moliéresque, délaissée et offensée par Don Juan, désespère. Mais même si, dans le premier temps, elle exhale sa fureur et exprime ses désirs de vengeance, elle y renonce aussitôt et elle va employer tous ses moyens pour sauver le pécheur du châtement. Elle ne réclame plus Don Juan pour elle, elle le réclame pour le Ciel. Elvire mozartienne est toujours prête à pardonner, toujours disponible à l’amour de Don Giovanni. Sa passion pour le séducteur est plus forte que le ressentiment et elle se le reproche : “*Ah! taci, ingiusto core, non palpitarmi in seno ; è un empio, è un traditore, è colpa aver pietà*” (acte II, sc.2).

²⁸ On ne peut pas voir les traits d’Elvire dans le personnage de la duchesse Isabelle.

Selon Jean Rousset le personnage d'Elvire donne au mythe donjuanesque une dimension supplémentaire : "avec Elvire, continuant d'aimer malgré l'abandon et le reniement, Don Juan est aimé d'une passion qui donne au personnage un relief, un attrait qui lui manquait".²⁹ Déchirée entre les sentiments, dirait-on, exclusifs : la haine et l'amour, Elvire est sans doute le personnage le plus émouvant et le plus vrai du point de vue psychologique.

Tout riche et complexe qu'il soit, le personnage d'Elvire a suscité moins d'intérêt que ne l'a fait celui d'Anna. En tant que fille du Commandeur Anna a un statut particulier dans le drame donjuanesque : elle lie le personnage de Don Juan à la statue, donc à la mort. Quand elle entre en jeu, le caractère des actions de Don Juan change, ses conquêtes se situent à un autre niveau – celui du crime. L'affrontement du libertin avec Anna n'est pas une aventure amoureuse de plus – il entraîne le meurtre. Par conséquent, Anna n'est pas une femme de plus à mettre dans le Catalogue, la relation avec elle se termine d'une façon tragique : elle est la femme qui apporte la mort.

Anna de Tirso est une "quasi-absence", comme le dit Jean Rousset.³⁰ Dona Ana de Ulloa n'existe que par son rapport avec le Mort. Même si elle n'est pas intéressante comme personnage, son existence prépare le dénouement. La solution adoptée par Molière – l'éviction totale du personnage d'Anna – peut paraître donc illogique. L'absence d'Anna affaiblit considérablement le lien entre le héros et la Statue. Les apparitions du Mort sont peu convaincantes, voire immotivées, le meurtre du Commandeur étant seulement mentionné par le valet. Ce qui faisait l'attraction de la légende dans ses versions antérieures – l'intervention du surnaturel – ne semble pas importer à Molière.

C'est Donna Anna de l'opéra de Mozart qui a suscité le plus grand nombre d'interprétations et de commentaires. Sa partie dans l'opéra est développée et importante, mais Anna, à la différence de l'omniprésente Elvire, ne poursuit pas Don Giovanni au sens propre du mot. Dans ses propos on voit une profonde tristesse et plus d'accablement et de résignation que de colère. Même si elle réclame la vengeance de son honneur souillé, elle se comporte comme fille orpheline plutôt que comme femme offensée.

L'interprétation toute romantique du personnage d'Anna, proposée par E.T.A. Hoffmann dans sa nouvelle de 1813, la présente comme antithèse du mal, du péché incarnés par Don Juan. Hoffmann voit en elle une femme prédestinée à sauver Don Juan, qu'elle aime secrètement. L'amour d'Anna va racheter Don Juan aussi dans d'autres versions romantiques du mythe.³¹

Dans ses *Palimpsestes* Gérard Genette parle d'une *valorisation* du personnage de Don Juan par l'amour d'une femme. La *valorisation* d'un personnage consiste, selon Genette, "à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psycho-

²⁹ J. Rousset, op. cit., p. 54.

³⁰ Ibidem, p. 49.

³¹ Par exemple chez Blaze de Bury (1834), Zorilla (1884) ou Tolstoï (1862).

logique, un rôle plus important et/ou plus ‘sympathique’, dans le système de valeur de l’hypertexte, que ne lui en accordait l’hypotexte”.³² Don Giovanni de l’opéra est ainsi plus riche et plus intéressant que le héros du *Burlador* (hypotexte). Son caractère ouvre de nouvelles voies d’interprétations, plus symboliques et poétiques.

Presque toutes les femmes séduites par Don Juan sont, dans un certain sens, éprises de lui, elles restent dans son pouvoir. Et la multiplicité de ses victimes confirme son inconstance, son goût pour le recommencement. Cette multiplicité est la définition du personnage.

L’inconstance de Don Juan apparaît donc comme une nécessité, une obligation. Le principe de sa “philosophie amoureuse” est le changement. La nouveauté, l’inconnu l’excitent, la tranquillité de la constance l’endort. Don Juan est condamné ainsi à une quête permanente. Les romantiques interprètent l’inconstance du héros comme une recherche de l’idéal, de l’absolu.

Pour l’esprit romantique Don Juan est assoiffé d’un amour idéal et éternel. Il cherche une femme unique qui pourrait le satisfaire pleinement, calmer enfin le feu dont il est dévoré. De telles interprétations exaltent le personnage de Don Juan, cherchent dans ses conquêtes un sens plus profond. Le héros acquiert ainsi une dimension nouvelle. Le désir de Don Juan devient sa fatalité, sa souffrance, son mal que rien et personne n’est capable d’apaiser. “Don Juan dépouille son antique personnage de libertin frivole, sceptique [...] pour devenir un amant tragique, tourmenté par d’inexprimables désirs, par des passions brûlantes et mortelles” – écrit Bévotte.³³ Et c’est alors que le donjuanisme se constitue, qui est une sorte de philosophie de l’amour, qui cherche à expliquer la psychologie du personnage et à trouver une motivation profonde de son inconstance.

Une des interprétations modernes du mythe, celle que Micheline Sauvage propose dans son ouvrage *Le cas Don Juan*, considère le donjuanisme comme une technique du temps.³⁴ Elle base ses prémisses sur l’opposition de deux personnages mythiques : Tristan et Don Juan, et leurs conceptions d’amour différentes.³⁵ Pour Sauvage les deux mythes s’expliquent par la notion du temps qui a ici un sens spécifique. Elle conçoit le temps comme une fuite, une perte, une usure ; le passé qui commande la temporalité de l’homme est une dimension destructrice. L’attitude de Don Juan est justement sa réplique au temps ainsi conçu : la fidélité, la constance se définissent par le temps, mais, en quelque sorte, contre lui. Il est naturel que le temps apporte plutôt le changement, l’altération et, par conséquent, l’infidélité. La fidélité serait donc l’abolition du temps. “Etre fidèle c’est faire comme si le temps n’existait pas” – écrit Micheline Sauvage – “ car si le futur répète le présent devenu passé, si la succession des temps dans le temps est le passage du même au même [...] c’est comme s’il n’y avait plus ni futur, ni présent, ni passé, donc plus de temps mais éternité.”³⁶

³² G. Genette, op. cit., p. 393.

³³ G. Gendarme de Bévotte, op. cit., vol. II, p. 10.

³⁴ Cf.: M. Sauvage, op. cit.

³⁵ Cf. également: K. Pospiszyl, *Tristan i Don Juan*, Warszawa, Iskry, 1986.

³⁶ M. Sauvage, op. cit., p. 72.

C'est justement cette solution qu'adopte Tristan. Sa passion, sa fidélité sont intemporelles. Il aime et il est aimé, pour ainsi dire, hors du temps, toujours d'une façon et d'une force égales. Le temps n'a pas de pouvoir sur les amants. A cet amour exclusif et éternel l'infidélité est inconcevable. L'attitude de Don Juan se définit donc par opposition à l'attitude de Tristan. Don Juan choisit le temps au détriment de l'éternité et ce choix le prive de l'éternité. C'est là l'essentiel du donjuanisme. Il apparaît comme une méthode qui consiste en rupture totale avec le passé, avec la permanence, la stabilité et en ouverture au futur, à la nouveauté. Il ne veut garder la femme plus un instant après l'avoir possédée, cela impliquerait un engagement de sa part, donc une habitude qu'il refuse. Quitter signifie pour Don Juan se libérer non seulement d'une femme, mais aussi de tout lien avec le passé. Et il quitte d'une façon définitive, sans laisser la moindre illusion à sa victime. Pour quitter une femme il n'attend pas qu'il s'ennuie d'elle, s'il la fuit ce n'est pas parce qu'elle ne l'attire plus mais parce qu'il en désire une autre. Selon M. Sauvage "la séduction n'est pas pour lui un but mais un moyen, le moyen de ne pas s'endormir, de ne pas vieillir".³⁷ Le donjuanisme apparaît ici comme une technique du renouvellement, du rajeunissement.

Dans son ouvrage *Morales du grand siècle*, Paul Bénichou explique l'insatiabilité de Don Juan par l'envergure du personnage, qui dépasse de loin les limites ordinaires de la condition humaine. Son inconstance est l'expression de "l'insatisfaction essentielle, du dégoût d'un plaisir limité, de l'ambition d'aller toujours au-delà des victoires déjà acquises".³⁸ Les strictes bornes des contraintes morales entravent Don Juan donc il les rejette ainsi que tout ce qui pourrait faire obstacle à son exigence de la liberté personnelle illimitée. Il se croit au-dessus du commun des mortels, les normes morales acceptées généralement ne le concernent pas, il les méprise et les brave à tout moment.

On doit cependant se garder de faire de telles généralisations : Don Juan de Molière n'est pas tout à fait le même que Don Juan de Tirso de Molina. Dans ce sens l'œuvre de Molière peut être perçue comme la manifestation de la "querelle" thématique – essentielle, selon Michel Riffaterre, dans l'intertextualité.³⁹ Elle demeure, par conséquent, dans les cadres de l'extratextualité, car elle "bénéficie de formations symboliques déjà constituées en dehors d'elle. Ainsi, il va sans dire que Molière, en dépeignant Don Juan, s'expose à traiter du sentiment amoureux".⁴⁰

Le héros de Molière est donc corrompu, il fait de l'amour pervers, l'unique but de sa vie. Celui de Tirso est avant tout *burlador*, persifleur et trompeur, on peut donc mettre ses aventures amoureuses sur le compte de sa jeunesse. Il est léger et

³⁷ Ibidem, p. 108.

³⁸ P. Bénichou, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 279.

³⁹ Cf.: M. Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, "La Pensée" 1980, octobre.

⁴⁰ *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*. Sous la rédaction de: M. Delcroix, F. Hallyn, Duculot, Paris 1990, chap. III, *Intertextualité* par L. Somville, p. 124.

insouciant plutôt que méchant et vicieux. Son penchant pour les femmes semble être instinctif et spontané.

Don Juan Tenorio, le héros de Tirso, est “le produit de son époque”. Sa personnalité est profondément marquée par l’esprit baroque. L’esthétique baroque était basée sur l’opposition du mouvement à l’immobilité, de l’inconstance à la permanence, du paraître à l’être. “*Un homme sans nom*” – ainsi se présente Don Juan dans la première scène du *Burlador* et ses nombreux déguisements prouvent qu’il choisit le changement, le paraître. Toujours en mouvement, en métamorphose, il est “l’homme aux cent masques”, selon le mot de Jean Rousset.⁴¹

Dom Juan de Molière, à la différence du héros tirsien, “introduit le calcul dans le plaisir et substitue à l’enthousiasme des sens une méthode et des principes de débauche”⁴² – comme le dit Bévoite. Sa volupté est froide et réfléchie. A sa brutalité et son intransigeance dans les contacts avec les femmes, à son égoïsme et son mépris de tout et de tous s’ajoute, dans la version de Molière, encore un trait, peut-être le plus hideux – l’hypocrisie. C’est, comme le dit Sganarelle, “*le comble des abominations*” (acte V, sc.2). Ce masque qu’il prend devant son père ou les frères d’Elvire, est le moyen de continuer impunément ses méfaits. Il ne respecte aucune autorité, il est libertin par excellence, qui bafoue toutes les valeurs morales, sociales et religieuses.

Le libertinage est, à côté de l’hypocrisie, le trait propre au héros moliéresque, il ne pouvait pas en être question dans le cas du *Burlador*. Comme le théâtre de Molière reflète les mœurs et l’état d’esprit de l’époque, il n’est pas étonnant que la pensée libertine ait trouvé sa manifestation dans *Le Dom Juan*. Georges Gendarme de Bévoite définit le libertinage comme “tendance à l’indépendance de l’individu envers toute règle imposée du dehors, envers toute discipline politique et religieuse établie par le pouvoir de l’Etat et de l’Eglise ou de la tradition”.⁴³ Ainsi les libertins refusent-ils toute autorité autre que leur propre conscience. Ils veulent s’affranchir de tout ce qui pourrait gêner leur indépendance, leur individualisme. Le libertinage peut apparaître sous deux aspects : comme la négation de la religion et de la morale au niveau des idées et au niveau “pratique”, au niveau des mœurs. Le libertinage intellectuel ne va pas obligatoirement de paire avec la corruption de mœurs mais c’est justement le cas de Dom Juan de Molière. Il est à la fois débauché et athée ; sa croyance est que “*deux et deux sont quatre*” (acte III, sc.1), ce qui exprime son refus total de Dieu et du surnaturel, dont il va pourtant mourir. Il rejette donc tout ce qui ne peut pas être vérifié par la raison. Les principes et les contraintes de la religion le gênent et s’il se révolte contre Dieu c’est parce qu’il est un obstacle à l’épanouissement de sa personnalité.

Ainsi, Don Juan lance un défi non seulement à la société avec sa morale et ses valeurs traditionnelles, il lance également un défi à Dieu. Il a l’audace de s’élever

⁴¹ J. Rousset, *L’intérieur et l’extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris 1968, p. 138.

⁴² G. Gendarme de Bévoite, op. cit., p. 126.

⁴³ Ibidem, pp. 108–109.

contre la Puissance Suprême. Le thème religieux est, à côté de la trame du trompeur, un des éléments constitutifs du mythe donjuanesque. Le motif de la statue animée ou du mort punisseur, perçu comme instrument de la justice divine, fut introduit par Tirso et repris par tous ses successeurs.

L'Invité de pierre, Le Festin de pierre, Il dissoluto punito – presque chaque version de la légende porte un titre ou un sous-titre suggérant l'élément fantastique. Et toujours, avec l'intervention de la Statue, on se trouve subitement au niveau du sérieux et du tragique. La singulière destinée de Don Juan devait servir de leçon morale : la mort causée par les forces surnaturelles apparaît comme nécessaire et inévitable. Le héros s'est préparé une telle fin par sa vie de débauché et de pécheur endurci. La justice terrestre n'est pas capable de l'atteindre, il y faut une intervention du Mort, messenger du Ciel et exécuteur du châtement divin. L'apparition de la Statue acquiert alors une fonction symbolique. "*Questo è il fin di chi fa mal! E de' perfidi la morte alla vita è sempre ugal*" (Mozart, acte II, *scena ultima*) – telles sont les dernières paroles de l'opéra, tel est le message du drame donjuanesque.

Si tous les auteurs ont conservé, après Tirso de Molina, le dénouement fantastique, ils adoptent des solutions différentes quant à l'attitude du héros face au Mort. Chez Tirso, Don Juan se montre au cours de la pièce insouciant et désinvolte. Il ne songe qu'aux plaisirs terrestres et remet à plus tard sa conversion et sa pénitence : "*la mort! nous avons bien le temps d'y penser!*" (Tirso de Molina, *passim*). C'est seulement dans la situation extrême, face à la Statue, émissaire du Ciel, qu'il se repent et implore sa clémence : "*Appelez un confesseur pour qu'il me donne l'absolution*". Pourtant la sentence de la Statue implacable ne lui laisse aucun espoir : "*Non, Don Juan, trop tard. Il n'est plus temps d'y penser [...] telle est la justice de Dieu! De tels crimes méritent de tels châtements*" (acte III, sc.21).

Le *Burlador* est avant tout un drame religieux, dont les intentions moralisatrices sont claires : l'exemple de Don Juan montre qu'il peut y avoir trop tard pour les regrets et pour le repentir. "L'idée-mère de la légende de Don Juan est celle de l'intervention directe de la Puissance divine après une longue impunité accordée au péché" – écrit Pierre Jean Jouve dans son étude sur *Don Juan* – "cette idée qui suppose l'impunité, suppose aussi la totale impuissance des éléments humains ; la vindicte personnelle doit échouer".⁴⁴ Le triomphe de la Statue de pierre et la mort épouvantable de Don Juan sont inévitables.

Si le héros tirsien n'a aucune chance du salut, aucune possibilité de racheter ses crimes, le héros de Molière, ainsi que celui de Mozart, rejettent une telle possibilité, ils refusent la grâce divine. Chez Molière le Spectre avertit le héros : "*Don Juan n'a plus qu'un moment à pouvoir profiter de la miséricorde du Ciel, s'il ne se repent ici, sa perte est résolue*", mais celui-ci est impassible : "*Non, non, il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive que je sois capable de me repentir*" (acte V, sc.5). Dans l'opéra, la Statue du Commandeur s'exprime dans le même sens : "*Pèntiti, cangia vita : è l'ultimo momento*" (acte II, sc.15), mais Don Giovanni, en refusant, se condamne à la mort éternelle.

⁴⁴ P.J. Jouve, *op. cit.*, p. 180.

On assiste alors à une autre *valorisation* du héros, dont parlait Genette, valorisation “par l’audace du libertinage impie”.⁴⁵ Son refus de repentir est un symbole de révolte, un geste héroïque de défi lancé au Ciel.

La mort de Don Juan est provoquée par les agents surnaturels – autorité qu’il a refusée, tout au long du drame, par sa vie et par sa profession de foi. Cela a une expression profonde : la justice divine concerne et atteint tous, indépendamment de leurs convictions. Personne ne peut y échapper, croyant ou athée, chacun est soumis à la même Autorité suprême.

Don Juan de Molière et de Mozart, bien que puni d’une façon terrifiante et condamné à l’enfer, n’est pas vaincu : jusqu’au dernier moment il reste fidèle à lui-même, héroïque dans son refus. La majesté de la Statue rencontre une majesté égale de Don Juan. “La grandeur de Don Juan n’est pas uniquement terrestre ; elle se manifeste également sur le plan métaphysique par une prétention à se situer au niveau de la divinité en la dédaignant ou en la bravant” – écrit Paul Bénichou.⁴⁶ Et c’est justement ce dénouement et non pas celui de Tirso, qui sera adopté dans les versions postérieures de la légende. Don Juan sera toujours perçu comme transgresseur des lois humaines, offenseur des morts, profanateur du sacré qui refuse de se reconnaître coupable et qui ne laisse pas la grâce agir sur lui.

Quelque interprétation que l’on adopte de la personnalité de Don Juan, elle traduit la fatalité de son destin. Ce séducteur inlassable et irrésistible est sa propre victime. Il se révolte contre ce que sa révolte ne peut pas atteindre : contre les lois morales et religieuses qui sont la base de l’existence des civilisations. La fin que la tradition lui a réservée est terrifiante mais elle est à la mesure de sa vie.

L’histoire de Don Juan est une source inépuisable d’interprétations, un sujet toujours actuel et la tentation de nombreux artistes. Le secret de sa popularité peut se voir dans la nature même du héros. C’est que le trait le plus développé chez lui, le trait qui régit toute son activité est le sens de la liberté. “*Viva la libertà!*” – s’écrie Don Giovanni dans la scène du bal de l’opéra (acte I, sc.22), et c’est son chant de joie de vivre. “Un reflet de la liberté divine” – dit à ce propos Pierre Jean Jouve.⁴⁷ L’indépendance individuelle, l’indépendance de la pensée envers tout ce qui la contraint a toujours fasciné les artistes qui se veulent, eux aussi, libres de tout préjugé. En refusant les normes contraignantes et n’obéissant qu’aux impulsions spontanées de sa nature, Don Juan apparaît comme défenseur des droits individuels de l’homme. De même, l’insatiabilité amoureuse de Don Juan est très proche des artistes qui ressentent constamment une certaine insatisfaction créatrice et cherchent toujours des formes et des solutions nouvelles. Comme Don Juan, ils ne se contentent jamais des trophées déjà acquises, leur recherche de la nouveauté est une recherche de la perfection.

⁴⁵ G. Genette, op. cit., p. 403.

⁴⁶ P. Bénichou, op. cit., p. 278.

⁴⁷ P.J. Jouve, op. cit., p. 268.

Malgré tous ses traits répugnants qui, semble-t-il, condamnent le héros, Don Juan sait accaparer non seulement l'intérêt de tant de générations d'artistes, mais il sait aussi éveiller une certaine sympathie indulgente des publics successifs. Et notre attitude devant ce héros doit être ambivalente : tout comme Sganarelle nous ressentons souvent envers Don Juan "une sorte de fascination, à la fois terrifiée et admirative".⁴⁸

Tajemnica Don Juana. Postać Don Juana w trzech wersjach mitu

Streszczenie

Artykuł jest analizą porównawczą trzech wersji mitu Don Juana : pierwszej literackiej wersji, autorstwa Tirso de Moliny (1627–30), komedii Moliera (1665) i opery Mozarta (1787). Pomimo różnorodności koncepcji tych dzieł, Don Juan zachowuje, w swych rozmaitych wcieleniach, pewne niezmiennie cechy, które determinują go jako postać literacką. Sama zaś historia Don Juana posiada stale elementy : wątek uwodziciela i wątek religijny, wiążący Don Juana ze Śmiercią, który pozwala rozpatrywać tę postać w kategoriach mitu. Postać Don Juana wzbudza niezmiennie zainteresowanie lecz również spore kontrowersje, a mnogość interpretacji świadczy o jej bogactwie i aktualności.

⁴⁸ J. Schérer, *Sur le Dom Juan de Molière*, Paris, SEDES, 1967, p. 98.

