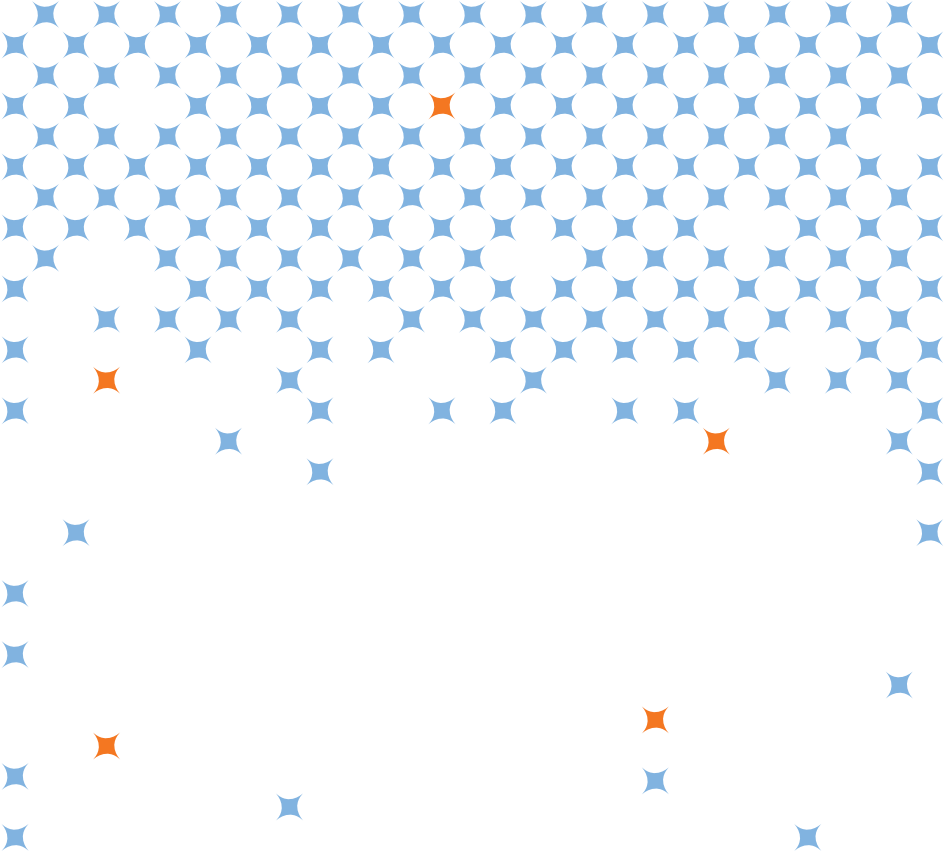
E-scriptio

La réécriture du mythe
Dom Juan de Molière

Nikol Martinková Burianová

NAKLADATELSTVÍ
Jihočeské univerzity
v Českých Budějovicích



E-scriptio

2022

Tato elektronická publikace je upravenou verzí diplomové práce *La réécriture du mythe: Dom Juan de Molière*, obhájené v roce 2020 na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

Recenzenti:
prof. PhDr. Jitka Radimská, Dr.
doc. Mgr. Václava Bakešová, Ph.D.

© Nikol Martinková Burianová
© Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích,
Nakladatelství Jihočeské univerzity
v Českých Budějovicích, 2022

ISBN 978-80-7394-885-6

Table des matières

Remerciements **7**
Introduction **8**
I. Le mythe **11**
1. Le mythe ethno-religieux 14
2. Le mythe littéraire 19
La nature dialogique du mythe 24
La classification des mythes littéraires 29
II. Le mythe de Don Juan **32**
1. La perspective diachronique 32
L'évolution chronologique 32
L'évolution latérale 35
2. La perspective synchronique 40
III. Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre **46**
1. Don Juan Tenorio 46
2. La mort 50
3. Le groupe féminin 56
4. Le libre arbitre 58
5. La constance et la mobilité 60
6. L'échange 65
7. Le redoublement 66
IV. Le Festin de Pierre **70**
1. De la prose aux vers 72

V. Les mythèmes donjuanesques **84**
1. Dom Juan 84
Un libertin par excellence 84
Un héros révolté 88
Un beau parleur 95
Un comédien hypocrite 101
2. Le Mort 107
3. Le groupe féminin 114
4. La constance et la mobilité 118
5. L'échange 122
6. Le libre arbitre 124
7. Le dualisme 127
Conclusion **131**
Annexes **143**
Tableau récapitulatif 143
Illustrations **145**
Sources d'illustrations 145
Bibliographie **150**
Sources primaires 150
Sources secondaires 150
Biographie de l'auteure **155**
Résumé **156**
Summary **157**

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord Madame Veronika Černíková qui m'a encadrée tout au long de cette étude. Qu'elle soit également remerciée pour sa gentillesse, sa disponibilité permanente, ses corrections ainsi que pour sa patience et ses encouragements.

Parallèlement, je voudrais exprimer ma reconnaissance envers Madame Jitka Radimská pour ses conseils, ses commentaires et ses suggestions. J'exprime ma gratitude à Monsieur Jiří Žahour, bibliothécaire de l'Institut national du patrimoine de Český Krumlov, pour sa prévenance.

Enfin, merci à Jakub pour son soutien assidu.

Introduction

Pouvons-nous parler de Don Juan comme d'un mythe littéraire ? Il s'agit d'une première question à se poser. Le personnage du grand séducteur est sans doute entré dans l'histoire littéraire, et il est bien enraciné dans la conscience culturelle de la civilisation occidentale. Pourtant, répondre affirmativement à cette question n'est pas évident étant donné le caractère problématique de la définition du mythe et de l'histoire donjuanesque.

La première partie de l'étude sera consacrée à la définition et l'articulation théorique du mythe et avant tout du mythe littéraire, à la clarification de ces concepts et à l'unification de la terminologie. En nous appuyant largement sur les travaux de Philippe Sellier, notamment sur son étude *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?,* sur *Mythes grecs au figuré* de Jean-Pierre Vernant et *Thèmes et mythes* de Raymond Trousson, nous arriverons à la différenciation du schéma mythique (les mythèmes essentiels qui font partie de toutes les variantes du mythe) et du mythe littéraire (la configuration particulière des mythèmes constitutifs dans le mythe). Cette clarification terminologique révélera la nature dialogique du mythe. Ensuite, nous porterons notre attention sur la réécriture du mythe littéraire, qui constitue une catégorie de textes assez particulière parce que l'interprétation du récit concret est influencée à la fois par le schéma mythique et par

les autres mythes littéraires, c'est-à-dire les autres versions écrites du mythe.

Après l'exploration théorique des mythes littéraires, nous essayerons de montrer pourquoi Don Juan peut être qualifié de mythe littéraire. Tout d'abord, nous suivrons la trace chronologique de l'histoire de Don Juan depuis sa première manifestation au XVIIe siècle, attribuée au dramaturge espagnol Tirso de Molina, jusqu'aux versions écrites par les auteurs contemporains comme Henry de Montherlant ou Michel Butor. L'attention sera portée également à l'évolution latérale, constituée des changements de genre et des métamorphoses du mythe. Mais il ne faut pas oublier l'aspect de la réception qui joue un rôle essentiel dans l'actualisation du texte mythique. Nous aborderons également brièvement la réception du héros qui a subi des changements profonds à travers les quatre siècles d'existence du récit donjuanesque.

Avant d'analyser les versions différentes de Don Juan, nous établirons les mythèmes essentiels qui sont indispensables au scénario fixe, cette structure permanente constitue le schéma mythique. Notre point de départ sera la classification effectuée par Jean Rousset qui considère « le héros », « la mort » et « le groupe féminin » comme les mythèmes constitutifs du mythe donjuanesque. Nous ajouterons à ce dispositif triangulaire les autres mythèmes, d'après nous essentiels, au scénario fixe : « le libre arbitre », « la constance et la mobilité », « l'échange » et « le redoublement ».

La partie analytique de ce texte s'ouvre par l'étude de l'hypotexte *Trompeur de Séville* de Tirso de Molina, où le schéma mythique de base est déjà établi. Finalement, nous nous focaliserons sur l'analyse de trois versions de la réécriture moliéresque : *Dom Juan ou Le Festin de Pierre,* édition de

1682, *Le Festin de Pierre, édition nouvelle et toute différente de celle qui a paru jusqu'à présent* de 1683 et *Le Festin de Pierre*, mis en vers par Thomas Corneille en 1683. Les mythèmes de base qui sont indispensables à la structure permanente seront non seulement analysés mais nous suivrons leurs évolutions, leurs glissements et leurs transformations d'une version à l'autre tout en les comparant avec les mythèmes du mythe littéraire qui leur servent d'hypotexte.

En adoptant l'approche structuraliste, nous essaierons de dévoiler le caractère mythique du texte en esquissant la configuration fixe de mythèmes qui s'actualise et varie en fonction du contexte de sa genèse. Cependant, le nombre de mythes littéraires qui traitent l'histoire de Don Juan est trop élevé pour permettre une étude comparative exhaustive. De ce fait, il nous paraît indispensable d'effectuer un choix raisonnable. Tirso de Molina donna naissance au mythe donjuanesque, probablement sans le savoir, en établissant ses mythèmes constitutifs. Néanmoins, ce n'est qu'avec Molière que le véritable schéma mythique naquit. C'est pourquoi l'étude de l'évolution des mythèmes s'avère cruciale. De plus, le fait que le mythe littéraire de Molière subit lui-même une réécriture nous permet de recourir à une double comparaison et d'avancer l'hypothèse qu'il y aura des écarts moins considérables dans la réécriture des versions moliéresques qu'entre le mythe littéraire français et son hypotexte espagnol.

I. Le mythe

Qu'est-ce qu'un mythe ? Voici une question apparemment simple, mais vu le nombre de travaux qu'elle a suscités, elle nous paraît pertinente. D'après Philippe Sellier, il s'agit d'un récit fondateur « placé hors du temps ordinaire », « anonyme et collectif, élaboré oralement au fil des générations » et souvent « tenu pour vrai » (1984 : 113). Pourtant, cette définition ne peut pas être employée universellement pour plusieurs raisons. Aujourd'hui nous appelons des mythes les récits dont nous connaissons les auteurs, par exemple le mythe de la caverne de Platon ou bien le mythe de l'Odyssée par le poète grec, Homère. Dans cette perspective, le critère de l'anonymat n'est plus applicable. Il est à noter que la perception du mythe a changé au moment de sa fixation sous la forme écrite. Dès lors, la frontière entre le mythe et la littérature est devenue plus vague et incertaine, et par conséquent la définition de ce concept se montre encore plus problématique. Selon l'Encyclopédie Larousse, « étymologiquement, "mythe" vient de *muthos*, qui, dans la langue grecque du milieu du Ve siècle avant notre ère, désigne encore un énoncé considéré comme vrai. *Muthos* et *logos* ("raison") restent synonymes [...] » (« Mythe », s.d.) Par suite, à l'origine la désignation du « mythe » connotait la vérité. La vérité prétendue des textes mythiques d'aujourd'hui date des temps où « les deux mots signifiaient

également “parole”, “récit”, quel que soit leur contenu. » (Vernant, 1996 : 30) Cependant, depuis plus de deux mille ans, ces deux termes ne sont plus interchangeables. Jean-Pierre Vernant dans son *Mythes grecs au figuré* remarque : « [...] *muthos* s’applique à des assertions qu’on se refuse à admettre comme vraies [...] » (1996 : 31).

Par conséquent, la définition proposée par Sellier ne paraît pas valable car la difficulté à saisir les mythes est manifeste. Ce sont des textes qui nous montrent « la vérité primitive » et qui portent la valeur explicative mais qui sont faux, dans la perspective moderne, et qui ne peuvent pas être considérés simplement comme des énonciations véridiques. Paul Ricœur définit le mythe comme :

> un récit traditionnel, portant sur des événements arrivés à l’origine des temps et destiné à fonder l’action rituelle des hommes d’aujourd’hui et de manière générale à instituer toutes les formes d’action et de pensée par lesquelles l’homme se comprend lui-même dans son monde. (1987 : 12)

Mais tout de suite il ajoute que pour les hommes contemporains, le mythe a perdu sa valeur étiologique et sa fonction explicative, d’où il s’ensuit qu’ils ne sont plus « tenu[s] pour vrai ». Jean-Pierre Vernant nous éclaire sur la cause de cette évolution : « le mythique appartient aux événements et aux personnages trop anciens pour qu’on puisse disposer, à leur sujet, d’une connaissance assurée. Ils ne sont ni irréels, ni imaginaires, ils échappent seulement, dans l’approche que nous avons, aux prises d’un savoir positif » (1996 : 34). C’est leur éloignement qui les rend opaques, nous ne pouvons plus accoler le temps du mythe à celui de l’histoire que

nous connaissons, de plus nous ne pouvons relier les lieux mythiques à notre géographie. Paul Ricœur dans son article pour l'Encyclopædia Universalis explique qu' « à ce titre, le mythe perd sa fonction explicative pour devenir exploratoire et compréhensible ». (« Mythe », s.d.)

En effet, c'est cette oscillation entre la réalité et la fabulation qui donne aux textes mythiques la puissance d'expression et qui leur donne une énergie vitale pour l'existence. La mythologie concerne toute l'humanité dans sa dimension collective mais aussi individuelle. Pour le souligner, citons encore une fois un historien et anthropologue Jean-Pierre Vernant :

> Ce que raconte la mythologie n'apparaît pas comme faux sans être reconnu pleinement comme vrai. On y croit sans y croire. La marge d'interprétation personnelle, le choix de certaines versions de préférence à d'autres, la liberté d'en prendre et d'en laisser font donc partie de la règle du jeu, et du plaisir que le lecteur y trouve. (1996 : 41)

Une autre difficulté tient à la terminologie qui est ambiguë. Les autres termes comme « motif, type, fable, légende etc. sont volontairement utilisés comme synonymes du mot mythe » (Trousson, 1981 : 15). Comment saisir ce phénomène ? Apparemment, pour plus de clarté, il semble avantageux de « ranger » les informations et les concepts dans les catégories. Pour cette raison, nous allons découper le mythe en plusieurs types et sous-types, dont les plus fondamentaux sont les mythes dits ethno-religieux et les mythes littéraires.

1. Le mythe ethno-religieux

En suivant la classification établie par Philippe Sellier, nous nous concentrons tout d'abord sur le premier groupe, les mythes ethno-religieux, qui remplissent une fonction socio-religieuse et qui correspondent au

> récit traditionnel assez important pour avoir été conservé et transmis de génération en génération au sein d'une culture, et qui relate les actions de dieux, de héros ou d'êtres légendaires dont la geste se situe dans un autre temps que le nôtre, dans l'ancien temps [...] (Vernant, 1996 : 25)

Il est à remarquer que malgré sa complexité, cette description n'est pas suffisamment concrète et le sens du mot mythe reste toujours opaque. Où se trouve la frontière qui distingue les récits « importants » des récits négligeables ? Cela implique-t-il que les mythes ne sont pas transférables à travers les cultures et le temps ? Claude Lévi-Strauss mentionne dans son *Anthropologie structurale* que tous les lecteurs sont capables de reconnaître un récit mythique. La base significative de mythes ne repose ni sur le style de leur narration, ni sur leur syntaxe mais sur l'histoire qui est racontée. Ce qui est d'après lui essentiel, c'est le fait que le sens du mythe est donné par la combinaison et par la synthèse de tous les éléments mythiques. Le sens du mythe peut être obtenu grâce à la combinaison de textes mythiques variés.

Comme l'avance Roland Barthes dans ses *Mythologies* « le mythe est une parole » et il précise par la suite : « le mythe est un système de communication, c'est un message ». Partant de

ce fait, un mythe désigne un certain mode de signification, c'est une parole qui est générée par l'histoire. À ce point, le mot clé dans ce sens est l'histoire, ce qui nous renvoie vers l'affirmation que le mythe se situe dans « un autre temps que le nôtre, l'ancien temps ». Cependant, il faut actualiser ces mythes afin de leur donner un sens pour les lecteurs ou locuteurs contemporains. Assurément, l'attitude des cultures envers les mythes est instable. Il reste à préciser également que l'aspect de la collectivité, qui est attribué aux mythes, joue un rôle dans la difficulté à les expliquer et les comprendre.

Pour comprendre des textes mythiques, il faut déchiffrer des sens qui ont été accumulés à travers l'histoire en y ajoutant toutes ces transformations et actualisations. Dans les mythes nous remarquons certains éléments constitutifs qui tendent à se répéter et qui forment une certaine base du mythe. Claude Lévi-Strauss appelle ces éléments des « mythèmes » en déclarant que le mythe est formé de « grosses unités constitutives ou mythèmes » (1958 : 142), qui se situent à un niveau supérieur aux phonèmes, morphèmes ou bien sémantèmes. Lévi-Strauss explique que ces mythèmes ne sont pas équivalents aux phonèmes de la langue. Contrairement à Roland Barthes, il est persuadé que la comparaison de la parole avec le mythe n'est pas pertinente. En fait, le mythe utilise l'outil du discours pour se construire, il fait

> partie intégrante de la langue, c'est par la parole qu'on le connaît, il relève du discours. Si nous voulons rendre compte du caractère spécifique de la pensée mythique, nous devrons donc établir que le mythe est simultanément dans le langage et au-delà. (Lévi-Strauss, 1958 : 230)

> [Il est] 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. (1958 : 239–240)

Mais comment distinguer ces mythèmes ? La méthode proposée par les structuralistes repose sur l'analyse minutieuse de chaque mythe en regard de son contexte historique et ethnographique et sur la description de la séquence d'événements dans le récit. Bref, il faut créer un tableau synoptique comparatif des différentes phases mythiques en cherchant des relations entre un sujet et un prédicat. Ces relations peuvent être traduites en des phrases les plus courtes possible des événements dans la narration. À titre d'exemple, citons un mythème tiré du mythe d'Œdipe, que nous pouvons formuler comme suit : « Œdipe épouse sa mère ». Pourtant, il faut souligner que les mythèmes ne correspondent pas à des relations isolées, mais à ce que Lévi-Strauss appelle des « paquets de relations », un ensemble de rapports de même nature. En somme, les mythèmes acquièrent leur sens grâce à la combinaison de ces paquets. Cette méthode permet de classer ces unités constitutives selon un axe vertical, la chaîne paradigmatique où nous regroupons en colonnes l'ensemble des mythèmes qui expriment le même type de relations, et selon un axe horizontal, la chaîne syntagmatique, sur lequel nous trouvons les mythèmes dans leur ordre de succession dans le récit concret. En un mot, cette approche nous permet de considérer la nature synchro-diachronique du mythe.

Le mythe ethno-religieux, d'après Paul Ricœur, a exercé une fonction symbolique, celle qui consiste à dévoiler les limites de l'homme avec le sacré. Le mythe a sans doute une

valeur symbolique, mais il ne se limite pas à un symbole. Il existe deux regards possibles et bien opposés sur la fonction du mythe. Paul Ricœur propose la fonction scientifique (il parle d'un mythe exploratoire et compréhensif), tandis que Pierre Brunel attribue au mythe la fonction explicative en le considérant né du mystère. Essentiellement, le mythe nous propose des réponses à celles de nos interrogations auxquelles il est impossible de répondre.

> Je me trouve devant quelque chose que je ne comprends pas, dont aucune théorie ne m'explique la cause. Je cherche donc un autre type d'explication, sans le secours ni de la raison ni de l'expérience scientifique. Je crée une cause. (Brunel, 1992 : 18)

Dans cette perspective, la mythologie constitue un héritage précieux de nos ancêtres qui nous aide à mieux comprendre notre position dans l'univers et qui nous guide dans la vie. Grâce aux mythes nous pouvons nous stabiliser dans un monde chaotique.

Roland Barthes décrit le mythe comme « un langage qui ne veut pas mourir : il arrache aux sens dont il s'alimente une survie insidieuse » (2004 : 197). Le mythe est un récit omniprésent dans des narrations différentes qui font partie de notre culture. Sa force réside dans son pouvoir de transformation, d'hibernation et d'actualisation selon les besoins de la société.

Notre monde, telle une mosaïque immense, est composé de mythes très diversifiés. Or il est difficile d'expliquer un phénomène qui nous accompagne en permanence et qui est en évolution perpétuelle. Le mythe nous échappe presque toujours

et pourtant il est nécessaire de le saisir. « Le mythe ne peut se prendre que dans une multiplicité de récits, et il nous laisse en face d'une diversité sans fin des systèmes symboliques », ajoute Paul Ricœur (1969 : 395). Dans le même essai il parle de la « multiplicité infinie » des mythes en soulignant que l'univers des mythes n'est pas tranquille et réconcilié car « les mythes n'ont cessé d'être en lutte les uns avec les autres. » (1969 : 395)

Aussi aux yeux de Gilbert Durand, la sémantique du mythe se manifeste dans un « palais de miroirs » où chaque mot renvoie à des significations cumulatives. Ce qui est pour lui important c'est l'analyse des « isotopismes symboliques et archétypaux », parce que les éléments constitutifs du mythe ne reposent pas au niveau de la phrase, comme proposé par Lévi-Strauss, mais à un niveau encore plus élevé, celui du symbole ou de l'archétype. Dans *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand a d'ailleurs défini le mythe comme « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de thèmes [...] qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. » (1996 : 64)

Il en résulte que la caractérisation des mythes nommés ethno-religieux n'est pas sans ambiguïté tandis qu'il existe plusieurs possibilités de les saisir. Pour Ricœur le mythe est un « symbole », pour Barthes il représente une « parole », pour Lévi-Strauss il désigne « l'ensemble des mythèmes », pour Gilbert Durand un « essaim d'images » et pour Meslin il s'agit d'un « trésor d'expériences générationnelles ».

Cependant, quelques conclusions peuvent être tirées de la confrontation des concepts des auteurs mentionnés. Pour commencer, l'interprétation du mythe se déroule à un niveau plus élevé que le textuel, parce que le langage mythique est

plutôt un métalangage ; nous opérons dans la sphère des symboles et des archétypes. Dans cette perspective, le mythe porte toujours une valeur collective. Ensuite, le mythe ne peut pas être considéré dans son état isolé mais dans l'ensemble de toutes ses variantes et transfigurations. À cet égard, la succession d'événements dans le récit n'est pas tellement importante pour la signification du mythe. L'enjeu du mythe se trouve dans sa multiplicité et dans l'opposition structurale des « mythèmes » car les mythes manifestent une force ambivalente dans leurs intérieurs en luttant entre eux-mêmes. Ce fait est conditionné par un troisième principe : la dynamique et la vivacité car le système de mythes tend aux changements. En dernier lieu, nous pouvons rappeler les fonctions de mythes qui sont soit explicatives, soit exploratoires en véhiculant les connaissances qui sont plus ou moins tenues pour vraies.

Si nous avançons vers la deuxième catégorie des mythes, désignée par Philippe Sellier, celle qui regroupe les mythes littéraires, la situation devient encore plus complexe.

2. Le mythe littéraire

L'étude des mythes littéraires est une discipline assez jeune, née dans les années 1930 avec l'essor de la psychanalyse. Dans l'article *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire*, Sellier note que pour plusieurs auteurs, comme Claude-Lévi Strauss ou Jean-Pierre Vernant, le mythe s'oppose à la littérature, conséquemment l'appellation mythe littéraire est un « syntagme bâtard » (115 : 1984). Il faut tout d'abord reconnaître les différences majeures entre les mythes et les mythes littéraires.

Les mythes littéraires sont d'habitude écrits et signés. Non seulement nous disposons du nom de l'auteur, mais encore nous ne les considérons pas véridiques. Par ailleurs, quels sont les critères pour pouvoir donner l'étiquette de « mythe littéraire » aux textes ? Comment distinguer des mythes dans la littérature ? Si les mythes concernent l'histoire assez lointaine, les mythes littéraires peuvent-ils être créés ? Et si oui, comment le faire ?

Revenons à la problématique de la terminologie qui témoigne de la nature particulièrement complexe non seulement des mythes ethno-religieux mais surtout des mythes littéraires. Par exemple Raymond Trousson assimile le « mythe » et le « thème » à plusieurs reprises dans son livre qui porte un titre révélateur : *Thèmes et mythes*. Simon Jeune propose de désigner par « types » ce que Trousson qualifiait de « thèmes » en précisant que le type est

> un 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'imagination des écrivains qui en ont fait le type d'un certain caractère ou d'une certaine destinée. (1967 : 62)

De plus, il semble assimiler le mot « mythe » au mot « thème » en les employant dans une relation de la coordination :

> On connaît en particulier l'extraordinaire fortune du type et du mythe de Tristan symbolisant l'amour fatal qui balaie toutes les contraintes morales ou sociales, et qui finalement s'affirme plus fort que la mort même. (1967 : 65)

Raymond Trousson dans le livre cité supra, *Thèmes et mythes*, fait la même chose : « on peut considérer que les mythes ou les thèmes sont demeurés la représentation symbolique d'une situation humaine exemplaire [...] » (1981 : 35). Une confusion naît de l'emploi de ces termes, non seulement au niveau purement terminologique mais aussi au niveau sémantique. Pierre Brunel dans sa *Mythocritique* rappelle que la substitution d'un mot à l'autre est toujours regrettable parce que le mythe subit alors une double réduction : « réduction au nom du héros mythique principal, réduction a une situation particulière » (1992 : 29). Autrement dit, il n'est pas loisible de limiter le mythe de Don Juan à l'incarnation du thème du séducteur car il englobe plus que cela. Dans les différentes versions, par exemple dans celle de Tirso de Molina ou de Molière, il se comporte plutôt comme quelqu'un qui abuse non seulement des femmes mais aussi du roi ou de toutes les autorités. Cet exemple concret du mythe littéraire montre bien que la notion de mythe dépasse celles du type ou du thème. Brunel le résume en écrivant que « le mythe est un ensemble, qui ne saurait se réduire ni à une situation simple [...] ni à un type. » (1992 : 29-30) Pour les besoins de cette étude, déterminons donc comme le premier principe du mythe littéraire le fait qu'il s'agit plutôt d'un système de thèmes et de motifs.

Les mythes littéraires tendent à la réécriture, phénomène qui ne manque pas d'éveiller l'attention des historiens et des critiques littéraires. Peut-être est-ce pour cette raison que c'est la littérature comparée qui a manifesté le plus grand intérêt dans l'étude des mythes littéraires. Le but principal des comparatistes est de décrire des « passages » : passage d'une langue à l'autre, d'une forme d'expression à une autre ou d'un pays à un autre.

Le mythe représente un type de discours compréhensible de tous, le reprendre, c'est gagner une énonciation très puissante. D'où la tendance à reprendre et à réécrire les mythes en général. En utilisant des récits mythiques, nous entrons dans un espace immense plein d'intertextualité et d'hypotextes plus ou moins connus.

Nous avons repris la conception du texte comme un tissu désignée par Julia Kristeva et développée par Rolland Barthes dans son article *Théorie du Texte* :

> Avant la critique mettait unanimement l'accent sur le « tissu » fini (le texte étant un « voile » derrière lequel il fallait aller chercher la vérité, le message réel, bref le sens), la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile. (2002 : 61)

Par conséquent, dans un même texte, plusieurs textes fonctionnent. Nous reconnaissons habituellement ce fait, mais dans le cas de mythes ce concept se révèle encore plus complexe : « le mythe, langage préexistant au texte, mais différant dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui » (2002 : 63).

Dans le cas des mythes littéraires, cette mobilité est facilement perceptible. Si nous acceptons la conception lévi-straussienne, les mythèmes dépassent les limites temporelles et spatiales. Les mythèmes sont capables de transformation selon les contextes géographique et historique. Souvent l'étude du mythe se manifeste comme une recherche de l'origine du

mythe. Les théoriciens essaient de chercher un texte « original » ou « primitif », une version privilégiée. Ainsi certains peuvent considérer le texte de Marlowe ou de Goethe comme les textes qui ont donné naissance au mythe de Faust selon leurs préférences et interprétations. Cette approche s'avère néanmoins inutile dans le cas des mythes du fait de leur inaccessibilité temporelle. Il n'est pas nécessaire d'essayer de tracer la piste du mythe, Lévi-Strauss évoque une perspective holiste, partant du fait que le mythe est formé de toutes ses variantes et de toutes ses combinaisons. Le mythe est un organisme vivant qui se transforme et s'actualise sans cesse. Le sens du mythe est donné par le mélange de tous ces éléments. Conséquemment, nous pouvons remplacer la perspective diachronique par un point de vue synchronique. C'est-à-dire chercher un « schème », mot emprunté au critique littéraire français Pierre Brunel, ou une « structure permanente », formule proposée par Jean Rousset, qui donne aux événements du mythe littéraire une organisation particulière.

Toutefois, le danger de l'approche holiste repose sur le fait, que le chercheur peut se perdre dans une pléthore des textes mythiques. Non seulement certains mythes littéraires ont des origines assez anciennes, comme ledit Faust, mais encore nous devons les chercher à travers des cultures différentes : tâche assez compliquée pour les théoriciens et les comparatistes. C'est pourquoi il faut admettre que la quête des origines du mythe littéraire est aussi vaine que celle d'un mythe ethno-religieux. D'où le deuxième principe à retenir : il ne faut pas chercher une version originale. La valeur d'une version littéraire du mythe est déterminée par son authenticité, ce que Brunel décrit comme « la qualité de sa référence aux archétypes » (1992 : 34) qui se trouvent dans l'inconscient individuel ou collectif.

Par ailleurs, Pierre Brunel dans *Mythocritique* soutient que nous avons « trop souvent considéré l'histoire littéraire d'un mythe comme l'histoire d'une dévalorisation, et comme l'histoire de la dévalorisation d'un modèle. » (1992 : 34) Par conséquent, le but de ce travail n'est pas de révéler les origines des textes mythiques, mais d'étudier l'évolution du mythe de Don Juan à partir des versions choisies.

Essentiellement, pour les raisons citées ci-dessus, l'objectif de cette étude n'est pas d'étudier un mythe littéraire concret ; en revanche nous essayerons d'établir un « schème » des éléments mythiques qui se présentent dans les textes donnés. À ce propos, la définition du « thème » proposée par Trousson dans le livre *Un problème de littérature comparée* : *les études de thèmes* peut nous être utile. Un thème est d'après lui « l'expression particulière d'un motif, son individualisation ou, si l'on veut, le résultat du passage du général au particulier » (1981 : 13). Le mot clé est « l'individualisation », la façon dont les éléments mythiques sont organisés dans une œuvre particulière. L'intérêt de ce travail sera de les trouver, de les décrire et de les comparer dans plusieurs textes qui traitent le même « mythe », celui de Don Juan.

La nature dialogique du mythe

L'analyse et l'interprétation du texte se font autour de ces éléments mythiques qui soit manifestent leur présence, soit se trouvent à l'état latent. Ces structures peuvent être désignées simplement comme mythes. Comme Brunel l'explique dans sa *Mythocritique* « le mythe est un langage préexistant au texte, mais [qui] diffère dans le texte, [et] est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui » (1992 : 63). D'après lui : « un

texte peut reprendre un mythe, il entretient une relation avec lui » (1992 : 68), et cette relation peut être amicale ou hostile. Dans cette perspective structurale, nous pouvons essayer de « découper » ces éléments. Du point de vue herméneutique, tous les textes entrent dans un certain discours littéraire. Chaque écrivain veut dépasser ses ancêtres, veut se distinguer. La psychanalyse parle du complexe d'Œdipe. Dans ce sens les auteurs sont « jaloux » de leurs « pères littéraires » et ils cherchent des moyens ou procédés nouveaux pour s'exprimer. En conséquence, l'élément mythique joue un double rôle très contradictoire : il est à la fois une affirmation d'un certain « thème », en choisissant un personnage ou une situation mythique, nous entrons dans le champ habité par les créations des autres en acceptant les éléments littéraires auparavant inventés et vivants. Il s'ensuit que l'originalité de l'auteur ne repose pas sur son invention de sujet, car la matière est déjà connue, mais ce qui est important c'est la façon dont cette matière est élaborée. En même temps, il est aussi une négation de cet élément car l'auteur veut s'opposer à ces précurseurs en créant une œuvre originale. Don Juan de Tirso de Molina représente un autre Don Juan que celui de Byron ou de Mozart. Bien que tous les mythes littéraires soient créés par l'imagination, il y a juste un petit espace qui les différencie. Toutefois, tous ces éléments possèdent une flexibilité en étant facilement adoptables, au surplus ils restent ouverts aux modifications. Ouvrons ici une parenthèse, pour donner la parole à André Jolles. Ce que nous appelons ici, d'après Brunel, l'élément mythique est désigné par lui comme une « forme simple ». Cette forme est une entité abstraite et virtuelle, qui se manifeste dans une œuvre particulière sous un « geste verbal ». Nous parlons alors d'actualisation d'élément mythique.

Dans le chapitre intitulé *Le mythe selon Jolles*, Brunel explique : « Puisque la forme simple est virtualité, il faudra étudier la manière dont elle s'actualise dans des formes actuelles et en particulier dans des formes littéraires. » (1992 : 16) En effet, le mythe littéraire possède multible signification vu son caractère dialogique.

Dans sa première acception, le mythe littéraire correspond à un élément, thème ou forme abstraite qui est plus proche des mythes ethno-religieux. Ce caractère fictif est conservé dans l'inconscient individuel aussi bien que collectif. L'histoire de Faust, de Tristan ou de Don Juan sont habituellement connues. Étant donné que nous pouvons toujours nous poser la question de la paternité, le mythe littéraire semble également échapper à la datation concrète. En comparaison avec les mythes « culturels », nous disposons des noms d'auteurs, mais la problématique réside dans leur quantité, car le nombre des « auteurs » nous empêche d'attribuer un « mythe » à un « auteur » particulier. Il est à rappeler encore une fois l'affirmation qu'un mythe comporte toutes ses versions, par conséquent tous les écrivains participent à la construction du mythe. Sous cette notion d'un élément hypothétique, nous regroupons alors des « mythèmes » straussiens et des « thèmes » troussoniens dans la suite de cette étude.

Dans sa deuxième acception, le mythe littéraire désigne une forme concrète, une réalisation particulière d'un mythe. Il nous paraît utile de mentionner la conception du *geste sémantique* qui a été élaborée par un esthéticien tchèque, Jan Mukařovský. Ce « geste » désigne un « principe d'unification sémantique » (1966 : 100) qui se trouve dans toutes les œuvres d'art. Ce qui d'après lui est essentiel, c'est l'activité produite par le « sujet », c'est-à-dire par le lecteur ou le spectateur, bref

quiconque donne une signification à un objet d'art en l'interprétant. Le sujet ajoute un sens à l'œuvre, il peut y apporter des significations qui ne recoupent pas nécessairement les intentions de l'auteur. Dans cette perspective le geste sémantique peut être caractérisé comme « une intention concrète, qui n'est pas qualitativement prédéterminée » (1966 : 100). Cette affirmation s'applique facilement à toutes les œuvres d'art, non seulement à la littérature. L'importance de l'individu ou du sujet dans l'interprétation des mythes a été déjà mentionnée. La notion de geste sémantique représente alors un principe qui crée un système immense qui concerne les multiples aspects de la littérature. Il semble ne pas être appliqué à la sémantique de la littérature sans obstacle, car la littérature ne peut pas être simplement étudiée de façon empirique. Nous ne pouvons pas nier la nécessité d'intégrer des lecteurs/spectateurs dans la compréhension des mythes littéraires. Grâce au fait que les aspects mythiques sont basés sur la collectivité et sur l'inconscience archétypale, ce rappel est autorisé.

Essentiellement, cette deuxième nature de mythe, c'est-à-dire sa forme concrète, s'approche de la littérature quand le premier aspect, la forme abstraite, tend aux mythes originaux (ethno-religieux).

Prenons le cas de Don Juan, la première catégorie va désigner un « thème donjuanesque », le personnage de séducteur et de libertin. Cette image est créée par la synthèse de tous les Don Juans connus. Il s'agit d'une entité bien abstraite qui est constituée du portrait de Dom Juan de Molière, de Mozart ou de Pouchkine. Cette incarnation peut être modifiée par les facteurs externes, soit par la manière dont ce « mythe » est perçu dans une période donnée ou dans une culture

particulière. Quel morceau de cet ensemble immense est momentanément favorisé ? Également, nous devons prendre en compte la politique, la pop culture ou l'économie. Le thème donjuanesque a connu sa renaissance dans la période romantique du fait que ce caractère du libertin et du « héros révolté » était à la mode. Au contraire, le public du temps de Tirso de Molina a admiré la nature théologique de la pièce et Don Juan faisait office d'exemple de la manifestation de la justice divine qui punit un pécheur.

Quant à la deuxième catégorie, le mythe renvoie à la manifestation concrète d'un thème. Comme dans le poème de Charles Baudelaire *Don Juan aux enfers*, le conte de Prosper Mérimée *Les âmes du purgatoire*, ou le film *Don Juan* de 1926 réalisé par Alan Crosland. La réalisation particulière est la seule chose qui puisse devenir l'objet de comparaison, dans le cas de la forme abstraite cette comparaison n'est pas réalisable. Les possibilités des comparatistes sont pourtant limitées car nous devons nous fier aux textes disponibles, qui sont usuellement écrits, mais naturellement, nous admettons que cette liste n'est pas exhaustive. Rappelons la conception gestaltiste, d'après laquelle le tout est différent de la somme de ses parties, la partie dans un tout signifie une autre chose que cette même partie isolée ou incluse dans un autre tout : « elle tire des propriétés particulières de sa place et de sa fonction dans chacun d'entre eux » (« Psychologie de la forme », 2020). Cette théorie explique parfaitement le statut des mythes littéraires.

La confusion terminologique est issue de cette double nature du mythe et du fait que plusieurs auteurs ne font pas la distinction entre ces deux entités. Pour éviter cette confusion, dans la suite de cette étude nous allons choisir la

sobriété et la propreté terminologique en distinguant deux catégories, la première sera nommée tout simplement « schéma mythique » et la deuxième « mythe littéraire ».

La classification des mythes littéraires

Philipe Sellier divise les mythes littéraires en quatre catégories. Le premier regroupe « des reprises de récits d'origine mythique consacrés dans le panthéon culturel occidental » (1984 : 115). Nous pouvons y classer des histoires originaires de la Grèce et de la Rome Ancienne, qui forment la base de la culture européenne, telles les histoires d'Antigone, d'Œdipe, d'Orphée ou d'Électre. Ces histoires, qui sont entrées dans la littérature, par opposition au récit historique, ne sont pas véridiques, mais leur fonction est purement esthétique et poétique simplification intenable. Vernant est persuadé que « la maîtrise du champ mythologique est une condition nécessaire pour s'intégrer pleinement à la civilisation gréco-romaine du début de notre ère. » (1996 : 38) Philippe Sellier les nomme « les étalons de mythes littéraires » parce qu'ils sont souvent reçus comme des modèles dans la mythographie.

La catégorie suivante englobe des mythes politico-héroïques qui a pour protaganistes, à titre d'exemple, les grands personnages d'Alexandre, de César ou de Louis XIV, mais qui peut inclure également les événements réels ou semi-fabuleux. Ainsi, nous pouvons mentionner la Révolution française ou la guerre de Troie. Sellier ajoute : « [qu'] ici "mythe" renvoie à la magnification de personnalités (Alexandre) ou de groupes (les révolutionnaires) [...] » (1984 : 117). Dans cette catégorie les frontières entre la fabulation et la réalité, entre le récit historiographique et le récit fictif restent encore une fois

vagues. Il faut ajouter qu'ici la signification du terme « mythe » diffère de groupe précédent. Si dans la première catégorie nous pouvons employer les expressions « thème » ou « type » comme des termes équivalents au mot mythe (habituellement nous parlons du thème faustien, du type donjuanesque), dans ce deuxième groupe, le mot renvoie plutôt à la signification de la mystification et de la fabulation, car souvent ces mythes ont été créés avec certaine intention, particulièrement politique. En diffusant ces sortes de mythes nous influençons l'interprétation et l'explication de l'histoire mais également du présent. Dans cette capacité du mythe réside non seulement sa force mais également son danger. Le discours mythique est omniprésent et il touche le passé aussi bien que le présent.

La troisième catégorie implique des lieux mythiques. Philipe Sellier parle de « lieux qui frappent l'imagination certes, mais qui n'incarnent nullement une situation se développant en récit » (1984 : 116). Les lieux comme le Grand Canal ou la basilique Saint-Marc illustrent une signification qui peut ensuite être impliquée dans l'art.

La catégorie suivante comporte des mythes littéraires bibliques. L'appellation n'est pas définitive car Sellier y range Le Mythe du Lilith, Le Mythe du Golem ou bien Le Juif errant. Ces textes religieux nous montrent qu'un mythe peut naître tout à coup grâce à la réussite exceptionnelle d'une œuvre.

Pour finir la liste des mythes proposée par Sellier, il faut ajouter la catégorie des mythes nouveau-nés. Comme le décrit Denis de Rougemont dans son œuvre *L'Amour et l'Occident* :

> Un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus

> ou moins analogues. Le mythe permet de saisir d'un seul coup d'œil certains types de relations constantes, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes. (2001 : 19)

Aussi satisfaisante que puisse sembler cette définition, Philipe Sellier remarque qu'elle se révèle assez vague par l'usage de termes comme « simple et frappante », « plus ou moins » ou « certains types ». En tous cas, les récits de Faust, Tristan et Yseut ou Don Juan sont sans difficulté désignés comme des mythes littéraires. Pourtant, la question du pourquoi se pose. Pourquoi ne considérons-nous pas le personnage de Casanova comme un personnage mythique ? Qu'est-ce qui le distingue de Don Juan ? Pourquoi l'un est-il entré dans le discours mythique et l'autre pas ? Ce sont des questions auxquelles nous reviendrons plus tard dans ce travail.

II. Le mythe de Don Juan

Dans ce chapitre nous nous concentrons sur le mythe de Don Juan d'une manière dichotomique. Premièrement, le mythe peut être approché dans une perspective diachronique, c'est-à-dire qu'il est possible non seulement d'analyser comment le mythe a évolué au fil des siècles, mais également quels sont les changements de genre liés à la réécriture du mythe.

Deuxièmement, le mythe peut être étudié du point de vue synchronique. Le noyau de cette partie repose sur l'analyse des mythèmes qui constituent le mythe. Comment peuvent-ils être analysés ? Comment peuvent-ils se combiner ? Y a-t-il « un scénario fixe » pour le mythe de Don Juan ? Nous essaierons de trouver la réponse à ces questions.

1. La perspective diachronique

L'évolution chronologique

La première manifestation du mythe de l'un des plus grands libertins, Don Juan, est attribuée au poète et dramaturge espagnol Gabriel José López Téllez plus connu sous le nom de Tirso de Molina. Écrite et jouée en 1630, sa comédie intitulée *El Burlador de Sevilla, y combidado de piedra*, en traduction *Le tricheur de Séville et le convive de pierre*, fournit une trame et un nom aux récits donjuanesques. Il semble que Tirso

de Molina trouva la source de sa matière dans des légendes très anciennes et répandues. Jean Rousset dans *Le Mythe de Don Juan* expose trois contes différents qui racontent des histoires auxquelles les récits traitant le sujet de Don Juan font allusion. Il ajoute que nous disposons de « plus de 250 versions orales qui ont été recueillies » (1976 : 112). Les traits à la fois distinctifs aussi bien que constitutifs que tous ces contes (aussi bien que la tradition donjuanesque) ont en commun consistent de l'outrage au Mort, suivi par l'invitation du Mort. D'après Rousset, le cœur du mythe est formé par un héros qui se trouve face à face avec le Mort.

Il est à noter que le personnage de Don Juan peut être également inspiré par un noble qui, d'après le *Larousse*, vécut réellement en Espagne au XIVe siècle. La *Chronique de Séville* nous rapporte une légende d'après laquelle un fils de l'amiral, Don Juan Tenorio, aurait tué le Commandeur dont il avait séduit la fille dans un couvent de franciscains. Selon des moines, la statue du Commandeur se vengea. (« Don Juan », s.d.) Par conséquent, il semble que le mythe de Don Juan naquit d'une légende populaire, elle-même issue d'un événement réel.

La pièce de Molina bénéficia d'un grand succès grâce aux thèmes du profanateur et de la repentance tardive qui correspondent au goût du baroque espagnol. Au thème théologique de la grâce s'ajoute un autre thème, également essentiel pendant le baroque, celui de l'inconstance dont le *Tricheur de Séville* est un modèle.

Pendant les années 1640, il y avait des adaptations non seulement italiennes, dont la comédie de Cicognini, *Il convitato di pietra* (1640–1650 ?), mais aussi françaises, rappelons les pièces de Dorimon – *Le Festin de Pierre ou Le fils criminel*

(1659) et de Villiers – *Le Festin de Pierre ou Le fils criminel* (1660). (Rousset, 1976 : 243)

Bien que ce soient des troupes de théâtre ambulantes italiennes qui diffusèrent cette matière à travers toute l'Europe, le mythe gagna son statut grâce à deux auteurs exceptionnels : Molière, dont la comédie *Dom Juan ou le Festin de pierre* est datée de 1665, et Wolfgang Amadeus Mozart qui composa l'opéra *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (1786) avec le librettiste italien Lorenzo da Ponte. Effectivement, ces deux créateurs firent de Don Juan un véritable mythe.

Jean Massin, dans son *Don Juan*, distingue deux phases de l'évolution des textes donjuanesques :

> La première, la baroque, va de Tirso à Mozart, de la naissance à la maturité parfaite du mythe ; la seconde, la romantique, partira de cette perfection même, perfection ouverte et non close, pour essayer de transformer le mythe sans le déformer. (1993 : 12)

Nous avons déjà évoqué que la période du romantisme exalta le thème de Don Juan. Mentionnons tout au moins quelques œuvres donjuanesques, ce sont dans l'ordre chronologique : Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann avec son récit *Don Juan* (1813) ; George Gordon Byron – *Don Juan* (1819–1824) ; Christian Dietrich Grabbe – *Don Juan und Faust* (1829) ; Alexandre Pouchkine – *L'invité de pierre* (1830) ; Alfred de Musset – *Une Matinée de Don Juan* (1833) ; Prosper Mérimée – *Les Âmes du Purgatoire* (1834) ; Alexander Dumas – *Don Juan de Marana ou La Chute d'un ange* (1836) ; José Zorilla – *Don Juan de Tenorio* (1844) ; Nikolaus Lenau qui a écrit *Don Juan* en 1844 et

finalement Charles Baudelaire avec son œuvre posthume *La Fin de Don Juan*, publiée en 1887. Après la vague du romantisme, le mythe continua à vivre en étant repris et fixé par une autre succession de poètes. Il serait raisonnable d'ajouter une troisième période, qui commence vers la fin du XIXe siècle. Rappelons des auteurs tels que George Bernard Shaw – *Man and Superman* (1901–1903) ; Edmond Rostand – *La Dernière Nuit de Don Juan* (1921) ; Michel de Ghelderode – *Don Juan ou Les amants chimériques* (1928) ; Max Frisch – *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (1953) ; Henry de Montherlant – *Don Juan* (1958) ou Michel Butor qui a écrit *Une chanson pour Don Juan* (1975). Il est à noter que pour Jean Massin, le mythe de Don Juan ne répond plus aux besoins des lecteurs du XIXe et du XXe 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. » (1993 : 71) Il ajoute : « [t]ous intéressants ou amusants ou instructifs, mais aucun ne nous fait plus jamais frissonner ou simplement vibrer ». (1993 : 71) Pouvons-nous l'apprécier encore ? Peut-il être ressuscité et réincarné ? À chacun de décider.

L'évolution latérale

À côté de son évolution chronologique, il est possible d'observer un autre aspect de l'évolution du mythe de Don Juan, constitué des changements de genre et des métamorphoses du mythe. Ces changements de genre, qualifiés par Jean Rousset de « latéraux », peuvent être étudiés afin de voir comment ils modifient l'intrigue de Don Juan.

Comme le remarque Raymond Trousson dans ses *Thèmes et mythes,* en choisissant certain histoire mythique, le créateur se trouve devant un thème qui lui impose plus d'obligations que de liberté. « Le créateur confronté avec le thème éprouve beaucoup plus de servitude que d'indépendance. Nécessairement entravé dans le traitement du sujet par la préexistence des personnages et des situations. » (1981 : 79) En choisissant un mythe, qui est déjà installé dans la tradition et qui a sa place dans la conscience collective, l'auteur est obligé d'accepter et de respecter certaines restrictions. Souvenons-nous que chaque auteur cherche en même temps à se dérober à la tradition en traitant le sujet sous un nouvel éclairage. Il veut libérer le personnage de ses stéréotypes en lui donnant de nouvelles caractéristiques ou propriétés. Prenons le cas de Don Juan de Montherlant, l'auteur a voulu libérer son héros en réaction contre l'abondante littérature qui a souhaité faire de Don Juan un personnage complexe. Au contraire, l'auteur désire ici créer un personnage simple, pur, dépouillé de tout le romantisme dont il a été paré, son objectif était de proposer un personnage superficiel et exalté. Cependant, cette réécriture reste toujours fortement liée à la tradition donjuanesque. Le mythème constitutif du mythe, la chasse aux femmes, est repris par Montherlant. Sa nouvelle représentation de Don Juan ne chasse plus les femmes par orgueil ou rejet du code moral mais pour se sentir vivant et pour oublier sa vieillesse. Bien que la fin soit inverse, nous pouvons y trouver des mythèmes donjuanesques comme le meurtre du Commandeur ou celui de la statue. Cet exemple nous montre la difficulté du mythe à échapper au réseau mythique enraciné dans l'histoire littéraire.

Grâce à la collectivité, qui représente une des caractéristiques du texte mythique, l'horizon d'attente chez les lecteurs

joue un rôle essentiel dans l'interprétation des mythes littéraires. D'après la critique de réception, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue. En revanche, elle prépare son public à sa réception par des indications, directes ou indirectes, par des signaux cachés ou ouverts ou bien par des références implicites. (Jauss, 2001) Par conséquent, l'auteur doit affronter des attentes très fortes en employant un sujet mythique. Raymond Trousson explique que « l'auteur qui accepte de représenter les situations classiques où évolue le héros et surtout qui adopte le nom de Don Juan, se trouve automatiquement engagé dans le thème. » (1981 : 80)

Bien sûr il reste un espace pour la création originale. Chaque auteur peut choisir la forme littéraire sous laquelle il va exécuter l'histoire du mythe. Il est naturel que ces glissements d'un genre à l'autre aient pour conséquence des modifications de l'histoire donjuanesque. Jean Rousset s'interroge : « comment modifie-t-on l'histoire de Don Juan en la racontant de tant de façons différentes ? » (1976 : 130) Nous avons déjà énuméré des textes variés qui ont été écrits au cours de plusieurs siècles, nous avons également vu que le choix du genre passe du théâtre à l'opéra mais aussi par les textes en prose, nouvelles ou romans. À l'origine, le mythe de Don Juan fut codé sous la forme dramatique et nous pouvons constater que le genre théâtral se montre le plus productif et le plus convenable à l'histoire de Don Juan. Pourquoi ? Il faut tout d'abord admettre que le théâtre permet la transmission du message directement au public. Celle-ci est encore facilitée par les expressions corporelles, l'intonation ou la mimique. L'histoire représentée peut paraître comme plus complexe car le spectateur « reçoit sans intermédiaire un spectacle qui lui est livré dans sa totalité ». (Rousset, 1976 : 159) Au théâtre, ce qui

est essentiel, c'est l'action. Le théâtre est caractérisé par la limitation temporelle du fait que les spectateurs ne sont pas capables d'être attentifs plus de deux heures et demie environ. Conséquemment, l'histoire doit être dépeinte par la juxtaposition des actions les plus significatives. En comparaison avec le roman, le metteur en scène n'a pas d'espace pour le développement des personnages, il n'a pas la possibilité d'instaurer des relations complexes entre eux ou de présenter le schéma détaillé du temps et de l'espace. Trousson a défini la vie de Don Juan sur scène comme « une addition d'épisodes menant à la punition finale » (1981 : 84). De ce point de vue, le genre dramatique se révèle comme la forme la plus adéquate.

La transposition de genre peut être étudiée aussi à l'intérieur du système dramatique. Comme l'explique Rousset dans le cas des métamorphoses latérales qui se sont effectuées pendant le XVIIIe siècle :

> le thème glisse du drame écrit aux versions semi-orales de la comédie italienne, revient à l'écrit, passe au chanté, à l'opéra qui domine la fin de la période. (1976 : 1368)

En effet, vers la fin du XVIIIe siècle, nous remarquons une vague de Don Juan, ou Don Giovanni dans la traduction italienne, dans l'opéra et pas seulement en Italie. L'immense popularité de Don Juan mis en musique pendant cette époque-là peut être expliquée assez facilement : l'opéra, notamment l'opéra buffa a été à la mode dans les années 70–90 du XVIIIe siècle en Europe. Pour la même raison, pendant les XIXe et XXe siècles, le mythe de Don Juan fut transformé en récits narratifs auxquels l'opéra céda le pas. « Les versions non théâtrales sont pourtant nombreuses, romans et nouvelles, sans

parler des essais, aux XIXe et XXe siècles, elles font partie de l'histoire du mythe » (1976 : 158), ajoute Jean Rousset.

En guise de conclusion, nous pouvons remarquer qu'il n'existe pas d'œuvre littéraire née ex nihilo. Chaque œuvre est dépendante du contexte et de la tradition où elle a été écrite. Aussi bien, l'évolution littéraire de Don Juan reflète le goût de son époque et du territoire. De plus, cette évolution se montre logique et cohérente historiquement et sociologiquement.

Dans la suite de cette étude, nous nous focaliserons sur les façonnements théâtraux du mythe. Notamment nous allons analyser la pièce « initiale » de Tirso de Molina et la comédie en prose de Molière. Ce duo constitue les représentations les plus répandues, les plus connues dans le monde donjuanesque. Tirso de Molina créa un Don Juan baroque. Moine, l'auteur était sensible aux questions théologiques de la grâce et de la prédestination, problèmes abordés par la Contre-Réforme. À ces thèmes théologiques s'ajouta le sujet primordial du baroque : l'inconstance. Don Juan chez Tirso de Molina incarne cette caractéristique qui s'oppose à la permanence de Dieu. La pièce souligne essentiellement son mépris des règles et des tabous aussi bien que la relation de l'homme avec le surnaturel. Les mythèmes sont déjà bien ancrés dans le mythe : un jeune homme inconstant, la rencontre du Mort et les femmes outragées.

Après l'échec de *Tartuffe*, Molière se servit d'un sujet déjà élaboré en restant fidèle au mythe : son héros est toujours un modèle de l'inconstance, un épicurien vivant dans l'instant sans aucun souci de son avenir. Il est un non-croyant qui ose affronter la mort de même que Dieu. En comparaison

avec Don Juan de Tirso de Molina, ce nouveau Dom[1] Juan possède un trait particulier – l'hypocrisie. Sans doute Molière y reprit son thème *tartuffien* mais cette fois, la pièce connut le succès. Il doua aussi son héros d'une avidité libertine, d'un mystère mais aussi d'une frénésie sensuelle. Molière mit fin à la magnificence et au pathétique baroque. Dans l'esprit de la société française du XVIIe siècle, il créa des personnages typiques avec des traits caractéristiques, souvent avec l'intention de moraliser, mais essentiellement pour se moquer et pour faire rire. Il éleva le genre moyenâgeux de la farce à un genre reconnu.

2. La perspective synchronique

Selon Didier Anzieu,

> le mythe est un récit composé par un enchainement de phrases fondamentales distinctes ; ces « mythèmes » ou éléments mythiques de base sont communs à plusieurs mythes, un mythe particulier se caractérise par le choix des mythèmes et par la façon de les organiser. (1970 : 124)

Dans cette optique, il est évident que pour étudier les mythes, il est indispensable de les analyser non seulement dans une perspective diachronique mais aussi de considérer les modulations

[1] Molière orthographie le nom de son héros « Dom Juan », avec un « m », et non « Don Juan », comme ses prédécesseurs

et les changements entre ces « paquets de relations ». Raymond Trousson l'explique :

> [e]n effet, l'analyse d'un mythe consiste à démanteler le récit pour en isoler les éléments premiers, à leur tour confrontés avec ceux des autres versions du mythe, toutes mises sur le même plan. Le récit de départ, loin d'être un tout fermé, s'ouvre sans cesse à tous les autres récits possibles à partir des mêmes données, dans un agencement organique où nulle combinaison n'est privilégiée. (1981 : 62)

Ces mythèmes sont les plus petits dénominateurs de sens symbolique que les mythes ont en commun. Cependant, leur position est double : ils sont autonomes, du point de vue de leur place et signification, mais en même temps ils sont rattachés à un système mythique. Dans *Mythes et littérature* de F. Monneyron et J. Thomas nous trouvons que :

> l'élaboration littéraire porte justement sur le choix de ces mythèmes, sur leur traduction, sur leur modification, par rapport à des colorations spécifiques de l'œuvre. Ces colorations relèvent assurément de l'imaginaire personnel de l'auteur, de ce que Charles Mauron appelait son « mythe personnel ». (2002 : 33)

Bref, quels sont les éléments distinctifs qui forment le scénario du mythe de Don Juan ? Jean Rousset distingue trois unités constitutives : « le Mort », « le groupe féminin » et « le héros, Don Juan. »

D'après Rousset, l'important est le rapport de réciprocité entre ces unités mais aussi à l'intérieur de chacune d'elles.

« Maintes combinaisons sont concevables qui assurent au mythe sa mobilité, son élasticité et par suite sa réserve de virtualités, donc de métamorphoses. » (1976 : 9)

Dans la suite de cette étude, nous analyserons les œuvres choisies à l'égard de cette décomposition en mythèmes. Nous essayerons de trouver les mythèmes constitutifs de ces œuvres aussi bien que d'en trouver d'autres possibles qui constituent le noyau de l'histoire donjuanesque.

Ajoutons encore que Gilbert Durand dans *Champs de l'imaginaire* définisse l'évolution des mythèmes, donc des mythes, en termes de « pérennité », de « dérivations » et « d'usure ». Faisons une petite digression pour expliquer ces termes.

La pérennité repose sur le fait que la disposition de mythèmes s'orchestre autour d'un « mythe idéal » considéré comme « la synthèse de toutes les leçons mythèmiques ». (1979 : 316) N'oublions pas que le modèle idéal ne désigne pas le texte initial ou originaire.

La deuxième notion, « la dérivation », est responsable de la tension dans le système mythique. La stabilité et la mobilité sont les deux qualités des mythes qui les organisent. Il reste à préciser que le système, sous l'optique des structuralistes, est défini comme « un système dans lequel chacun des éléments (ou signes) n'est définissable que par les relations d'équivalence ou d'opposition qu'il entretient avec les autres, cet ensemble de relations formant la "structure". » (« Structuralisme », 2018)

Cependant, il faut insister sur le fait que le système mythique n'est pas statique et fermé, en revanche, ses propriétés sont le dynamisme, l'ouverture et la mobilité. Frédéric Monneyron, avec Joël Thomas, explique qu'un mythe possède :

> les deux dynamismes organisateurs qui le font vivre, entre une tendance à l'ordre et à l'organisation, et une tendance au désordre et à la désorganisation, toutes deux potentiellement vivifiantes et potentiellement mortifères. Car le mythe est impossible à fixer. Il est doué d'une mobilité essentielle. (2002 : 34)

Pour souligner cette proposition, citons encore Gilbert Durand qui affirme que : « le mythe, lorsqu'on essaie de le fixer, c'est un peu comme en physique quantique quand on essaie de fixer la particule microphysique, on perd son contenu dynamique. » (1996 : 87)

Cette inclinaison aux changements est essentielle pour l'étude de mythes. Le mythe d'après Barthes signifie une « certaine forme », il n'est pas défini par l'objet de sa communication mais par la manière dont cette communication est effectuée. (2004 : 107) C'est-à-dire qu'un mythe est un système de communication qui répond aux changements dans la société et dans la culture. Sa capacité de métamorphose constitue sa caractéristique inhérente.

En troisième lieu, Durand parle de « l'usure ». Les éléments mythiques peuvent finir comme des thèmes schématisés ou appauvris. Quoi qu'il en soit, nous arrivons à un moment où la force créatrice du mythe est éteinte. Frédéric Monneyron note que nous sommes « dans une logique d'usure, comme déperdition quantitative et surtout, qualitative. » (2002 : 35)

Cette troisième notion est un aboutissement logique de la dérivation. Dans le cas de Don Juan il serait utile d'observer comment le mythe a été « profané » au fil de siècles. Le mythème qui se révèle essentiel chez Tirso de Molina, le châtiment divin du pécheur, n'est plus significatif dans les

textes du XXe siècle. Dans son œuvre *Don Juan*, Jean Massin explique que « la structure de Don Juan, même modifiée ou remaniée, demeure identifiable et le contenu mental qu'elle exprime reste adéquat à la réalité socio-historique. » (1993 : 69) Cette « réalité socio-historique » représente un point fondamental pour la compréhension de l'évolution des mythes. Nous avons maintes fois constaté qu'un mythe (aussi bien qu'un mythe littéraire) est une parole, ou une expression de la société (si bien qu'il répond à ses besoins et à l'esprit de l'époque). De ce point de vue, ce n'est pas par hasard que Don Juan a été créé pendant l'âge baroque, également, ce n'est pas par accident que le romantisme l'a exalté et disloqué.

Jean Massin explique la nouvelle direction du mythe de Don Juan dans la période romantique :

> [l]a réalité socio-historique d'un monde accouché bon gré mal gré par les révolutions politiques et les explorations intellectuelles posait les problèmes d'une nouvelle modernité, problèmes auxquels le contenu mental du mythe n'était plus, à son tour, en état de répondre. (1993 : 70)

Ainsi, il apparaît qu'il existe un rapport étroit entre le texte mythique et la période de sa création. C'est pourquoi nous parlons de l'impossibilité de saisir et de fixer un mythe dans son contenu car Don Juan est devenu indépendant de son texte fondateur par Tirso de Molina.

Pour Jean Rousset la question se pose :

> que reste-t-il du prototype, du pécheur, du libertin et de ses affrontements avec le Ciel dans le petit-maître du XVIIIe siècle, dans l'homme à femmes de la fin du XIXe ? La

> substance mythique s'est évaporée, l'identité première s'est effacée sous l'effet d'une dislocation [...] (1976 : 8)

Néanmoins, cette « usure du mythe » nous montre que le mythe a réussi. Le donjuanisme désigne plus que la situation ou le personnage, c'est un concept qui est imprimé dans la conscience collective littéraire. Jean Rousset résume que Don Juan « vit d'une vie autonome, il passe d'œuvre en œuvre, d'auteur en auteur, comme s'il appartenait à tous et à personne ». (1976 : 7) D'où vient son « anonymat », qui constitue une propriété importante des mythes. L'anonymat donjuanesque se rattache à « son pouvoir durable sur la conscience collective, celui-ci va de pair avec son aptitude à toujours naître et renaître en se transformant » (1976 : 7).

Il reste à préciser que l'usure d'un mythe ne signifie pas sa mort. Il ne s'agit pas d'une perte sémantique, plutôt d'une substitution du sens. Comme un exemple d'usure, mentionnons la parodie qui est toujours issue d'un texte mais qui le transgresse et le dépasse en lui donnant un nouveau sens.

Il en résulte que le mythe ne peut pas mourir. Comme Gilbert Durand le constate : « je crois effectivement qu'un mythe ne disparaît jamais ; il se met en sommeil, il se rabougrit, mais il attend un éternel retour, il attend une palingénésie » (1996 : 101). Jean Rousset conclut ses réflexions avec l'affirmation qu'avec « Don Juan rien n'est jamais joué, il a manqué périr au XVIIIe siècle, il pourrait renaître une fois encore. » (1976 : 181) C'est parce que le mythe est « un langage qui ne veut pas mourir ». (Barthes, 2004 : 197)

III. Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre

El Burlador de Sevilla, y combidado de piedra, comédie écrite par le moine espagnol Tirso de Molina, a été jouée en 1630 et traduite en français pour la première fois en 1851 par Charles Poitvin sous le titre *Le Séducteur de Séville ou le Convive de marbre.* (« El Burlador de Sevilla, y combidado de piedra », 2019)

Le séducteur de Séville représente une œuvre littéraire primitive qui crée le mythe de Don Juan. Nous trouvons dans cette version le trio des mythèmes constitutifs, identifiés par Jean Rousset : le héros, le mort et les femmes. Nous y ajoutons quatre mythèmes supplémentaires qui nous paraissent également essentiels : le libre arbitre, la constance et la mobilité, les échanges et le redoublement.

1. Don Juan Tenorio

Bien que le personnage de Don Juan occupe une position clé dans le mythe, il semble assez difficile de le définir ou de le décrire. Au début, le séducteur apparaît comme un « homme sans nom », un masque qui n'existe d'abord qu'à travers les paroles des autres. Ce n'est que dans la scène 5, Acte I qu'il révèle son identité.

Il est un comédien qui prend volontairement une sorte d'identité fictive pour séduire. Habituellement, il imite l'amant attendu tout en profitant de l'obscurité de la nuit. Isabelle aussi bien que Dona Anna sont trompées par la mystification du séducteur.

> Isabelle : Ciel ! Qui donc êtes-vous ? (I, 1)
> Anna : Traître ! Vous n'êtes pas le marquis ! Vous m'avez dupée ! (II, 13)

En plein jour ce type de mystification n'est plus possible, son discours, disons corporel, est remplacé par la parole, Jean Rousset le décrire comme le « discours amoureux par lequel il persuade les jeunes plébéiennes, au grand jour et sous sa propre identité, de la passion qu'il n'éprouve pas. » (1976 : 82). Il séduit la paysanne en lui promettant « mille colliers précieux » et « mille anneaux sertis de perles transparentes » (III, 8), bref il l'excite par la perspective d'une promotion sur l'échelle sociale. À ce propos nous pouvons constater le comportement de Don Juan assez vil et pathétique. Dans son cas il n'est pas possible de parler de la séduction au sens propre du mot car dans sa séduction il n'y a rien de subtil. Les femmes de haut rang sont grossièrement trompées, et en ce qui concerne les paysannes, il les séduit en exerçant le pouvoir qui découle de sa position sociale plus élevée. Dès lors il apparaît plutôt comme un tricheur et un menteur qu'un séducteur.

Tout en trompant son entourage, il n'hésite pas à montrer son vrai visage au spectateur. En proclamant ouvertement : « séduire, tromper, c'est toute ma vie ! » (I, 15) et encore : « [...] duper une femme et la séduire est mon plus vif plaisir... [...] »

(II, 8), il expose assez clairement sa personnalité et ses intentions. Dans la version de Tirso de Molina, nous trouvons d'ailleurs beaucoup d'apartés qui nous révèlent le véritable caractère du protagoniste, révélant ainsi le but didactique de la pièce. Don Juan est décrit explicitement comme un pécheur qui mérite d'être damné.

Il est à noter que le masque, le déguisement et la dissimulation, ensemble avec le jeu d'ombre et de lumière, caractérisent la pièce entière tout en l'attachant à l'esthétique baroque. Déjà dans la première scène, nous assistons au théâtre d'ombres chinoises entre Don Juan et Isabela : le fond de la pièce repose alors sur la méprise et la reconnaissance. Nous sommes témoins de la surprise d'Isabela qui, à la lumière d'un flambeau, comprend que l'homme, avec lequel elle a passé une nuit, n'est pas son futur mari, Octavio.

Isabela : Je vais chercher une lumière.
Don Juan : Pourquoi ?
Isabela : Pour connaitre le visage de mon bonheur.
Don Juan : Cette lumière, je l'éteindrai.
Isabela : Ciel ! Qui donc êtes-vous ? (I, 1)

Le personnage de Don Juan est composé de deux éléments contraires et pourtant complémentaires. Étant à la fois un homme des ténèbres et un homme de la lumière, il représente la figure satanique qui souffle le flambeau d'Isabela. Rappelons qu'étymologiquement, Lucifer signifie en Latin « porteur de lumière » et en effet, l'élément de la lumière et du feu sont important dans la pièce car le personnage de Don Juan est toujours accompagné par une certaine forme du feu ce qui est illustré par maintes expressions : Octavio

est « brûlé par l'amour » (I, 8), Tisbea sait « allumer en Don Juan une flamme » (I, 12) ou le séducteur veut éclairer le mystère avec un flambeau (III, 12) pour être enfin brûlé par le feu infernal (III, 20).

Le Trompeur représente le fauteur de troubles, le démon qui jouit d'avoir perturbé l'ordre. Dans l'ouverture, il ne fait aucun effort pour ne pas être découvert. En revanche, il trouve un plaisir pervers à être révélé. Il est un démon, qui, en détruisant la réputation de la duchesse, cherche un divertissement répréhensible. Dans la Bible, le diable est « menteur et père du mensonge » (« Jean 8 : 44 ») et en fait, Don Juan est le père des menteurs. De plus, étymologiquement le diable est « celui qui divise » (« Diable », 2019), il divise les hommes entre eux et surtout sépare la communauté humaine de Dieu. Ici, Don Juan sépare les amants, soit Isabela et Octavio, soit les villageois Aminta et Batricio ou un père et sa fille. D'après Jean Massin, Don Juan apparaît toujours comme ennemi. (1993 : 14) Ce scélérat conquiert des femmes pour gagner n'importe quelle entreprise, pour un divertissement, seulement à la recherche du mal et du plaisir.

Notons que cette conquête se fait dans la souffrance féminine et que Don Juan est fier de ses capacités de séducteur insolent. Il n'essaie pas de se justifier et au surplus, il appréhende les conséquences de son comportement : « [...] Mais puisque vous voulez que je parle, voici la vérité : j'ai trompé la duchesse Isabela et j'ai abusé d'elle. » (Acte I, scène 5) Pour ne citer qu'un autre exemple, prenons l'Acte II, scène 12 :

Catalinon : Vous êtes un fléau pour les femmes, mon maître. Pour les mettre en garde contre vous, il faudra que le crieur

public proclame : « Méfiez-vous du séducteur ! Méfiez-vous du pire dupeur d'Espagne ! »
Don Juan : C'est un titre qui me plait assez.

Il s'ensuit que le Trompeur comprend très bien le concept de l'honneur, mais sa posture envers ce phénomène reste ambiguë pendant la pièce. D'un côté, le mystificateur fait un effort pour prouver son honneur face au Commandeur : « [j]'ai de l'honneur et je tiens mes serments, car je suis chevalier » (III, 14), d'un autre côté il ne s'y tient pas avec les femmes envers lesquelles il manque toujours de parole. Partant de ce fait, le Trompeur se montre plus machiste que son successeur qui est plutôt négligent quant au respect de la morale et des conventions. Ce dupeur sème la confusion en jetant dans la perplexité les autres personnages : Octavio « devient fou » (I, 9), le marquis de la Mota est condamné à la prison sans en connaître la raison et finalement Batricio jaloux accuse son épouse innocente.

Dans cette perspective il est évident qu'il est difficile de caractériser le héros parce qu'il est plein de contrastes : il trompe son environnement, mais il se montre honnête pour le spectateur ; il se comporte différemment le jour et la nuit ; sa conduite envers les hommes et les femmes est également différente (souvenons-nous du concept de l'honneur) et après tout il est un homme des ténèbres toujours accompagné du feu. Et c'est ainsi qu'il correspond parfaitement à l'esthétique baroque.

2. La mort

En tant que moine, Tirso de Molina créa une œuvre dramatique et religieuse avec une fonction didactique. Sa lecture

est inscrite dans la tradition de « l'auto sacramental », pièce de théâtre espagnole basée sur une allégorie religieuse. Il s'agit d'un spectacle populaire lié au culte du saint sacrement ayant comme thème central le mystère de l'Eucharistie. (Batallion, s.d.) Dans cette optique, la fin surnaturelle reflète le thème central du baroque, le débat de la liberté de l'homme et de sa prédestination. Nous reviendrons sur ce sujet plus tard. La damnation de Don Juan est annoncée pendant toute la pièce, du fait que tout le monde souligne sa culpabilité et son châtiment. « Que le Ciel te punisse, démon ! » (I, 5) s'exclame son oncle ; son père Don Diego le prévient que « Dieu le châtie[ra] quand il lui conviendra [...] » parce que « [...] Dieu est un juge redoutable ». (II, 11) ; également son valet, Catalinon, l'interroge : « Vous n'y pensez pas ? Songez à ce que vous avez fait, et songez que jusqu'à la mort la vie la plus longue est bien courte, et qu'après la mort, il y a l'enfer ! » (III, 6).

Le premier contact avec le Mort gravite autour du thème de la vengeance. « Ci-gît le plus loyal des gentilshommes, attendant du Seigneur qu'il le venge d'un traître. » (III, 10), lisons-nous dans l'épitaphe d'un homme tué par la main du héros. Alors, le Commandeur attend sa vengeance, ce qu'il n'obtiendra que par le défi jeté par Don Juan.

Remarquons que dans cette version, le Dieu présenté par l'auteur correspond plutôt à celui de l'Ancien Testament. Il s'agit d'un Dieu menaçant et vengeur qui régit la justice par la loi du talion. C'est pourquoi le commentaire de Don Juan sur la statue du Commandeur ne peut pas rester sans réponse : « l'inscription est plaisante ! On veut donc se venger, bon vieillard à la barbe de pierre ? » (III, 10) Sur ce point, l'épitaphe provoque chez le protagoniste le désir non seulement de ridiculiser sa victime mais également de montrer sa fierté et son

orgueil. « Je vous attends cette nuit, pour souper, à mon hôtellerie. S'il vous plaît de vous venger, vous pourrez m'y défier, encore qu'il ne doive pas être commode de se battre avec une épée de pierre ! » (III, 10)

Dans la suite, l'outrage au Mort gagne une dimension encore plus complexe : il se moque non seulement du Commandeur en le saisissant par la barbe mais aussi de la mort et de Dieu à cause du caractère sacré du sépulcre. L'erreur de Don Juan consiste à ne pas avoir vu la fonction médiatrice de la Statue. Il se considère en sécurité complète du fait qu'il est persuadé que la vengeance aura lieu après la mort mais que celle-ci est encore loin : « [...] car si vous attendez ma propre mort, ne vous bercez pas de vains espoirs : j'ai tout mon temps » (III, 10). Jean Massin ajoute : « le Convive de pierre l'entraîna en enfer à l'heure fixée pour son trépas sans lui accorder un délai supplémentaire pour faire venir un prêtre et se mettre en règle avec le Ciel. » (1993 : 26)

La puissance de ce mythème dans la pièce est accrue par l'ignorance absolue de la mort de la part de Don Juan. Il se condamne tout seul en disant à Aminte pour la séduire : « Si je manquais à ma parole, que Dieu me punisse de mort. (*À part.*) Je suis vivant, c'est l'essentiel... » (III, 8) À cet égard, il ne pèse ni ses mots ni la puissance de Dieu sur les êtres vivants. Cette affirmation peut être étayée par une autre déclaration : « Imbécile, aurais-tu peur d'un mort ? Que ferais-tu s'il était vivant ? Ta peur est ridicule et honteuse. » (III, 13) Ainsi commente-t-il la peur de son valet au moment où la Statue est venue à souper.

La deuxième apparition du Mort est plongée dans une atmosphère encore plus sobre. L'identité du visiteur, qui est venu chez Don Juan, reste assez longtemps inconnue ce qui

crée un effet de tension et d'attente sur les spectateurs. Sur ce point, il est à noter qu'après la tension, la scène contient également une espèce de mise en relief. Bien que le silence du Commandeur fasse monter la tension et l'anxiété, les dialogues des « vivants », en particulier les répliques de Catalinon, font retomber l'atmosphère sinistre. Ses interrogations représentent une source de comique : « Comment allez-vous ? Fait-il bon vivre dans l'autre monde ? Est- ce un pays plat ou montagneux ? Les poètes y sont-ils bien traités ? » (III, 13)

La dernière scène de la pièce porte une dimension sacrée en rappelant la Cène. Cependant, Don Gonzalo dégrade à dessein le rite de la Passion du Christ du fait qu'il se moque de Don Juan en lui donnant du vinaigre au lieu de vin. À cet égard, Don Juan symbolise le Christ déchu ou le Christ ironique. La scène épulaire se déroule dans le tombeau, le cadre symbolique de la nuit et de l'espace enfermé. Le Trompeur a été déjà identifié comme un homme de ténèbres et, effectivement, la pièce s'ouvre et se finit au cœur de la nuit. Mais contrairement à la scène d'ouverture, qui présente une lumière qui illumine la vérité, la scène finale est engloutie dans les flammes infernales. La nuit donjuanesque est ainsi comprise au sens du mensonge ou du masque à l'opposition de la lumière du jour qui connote la vérité ou la justice.

Notons que le feu qui accompagne la Statue n'est pas toujours du même caractère. La deuxième apparition de Don Gonzalo est liée plutôt au feu divin purgatoire : « Inutile, le ciel m'éclaire… » (III, 15) déclare Don Gonzalo en se retirant de la maison du séducteur. Ici la Statue est accompagnée (au sens figuré) par Dieu, il s'agit d'une dimension divine positive qui fonctionne comme un avertissement et qui laisse encore la possibilité à Don Juan de se repentir. Néan-

moins, la troisième apparition du Mort ne symbolise plus celle d'un médiateur entre le ciel et la terre, en revanche la Statue représente un fléau venu de l'enfer. Le feu en tant que lumière divine est remplacé par le feu de la damnation. « Ah ! Je brûle, je m'embrasse, je suis mort ! » (III, 20) Tout l'être de Don Juan est en flamme, le feu le dévore. Il s'ensuit que Don Juan, symboliquement, ne peut être vaincu que par une créature des ténèbres. L'homme de feu, qui fait souvent « brûler » les autres, prenons le cas de sa victime Tisbea qui crie « Au feu ! Je brûle ! [...] » (I, 18), est finalement puni par sa propre arme. Également, au début, c'est Don Juan qui demande à Isabelle de lui donner la main, mais dans la dernière scène, il se trouve dans la situation inverse : c'est lui qui doit donner la main. Dans tous les cas, ce geste est associé à la damnation et la perte, qu'il s'agisse d'honneur ou de vie.

La supériorité du Commandeur sur Don Juan se montre également par son ironie. Autrement dit, le Burlador qui se moquait de tous et qui manipulait hommes et femmes est enfin manipulé par le Commandeur : « [...] Je ne croyais pas que tu viendrais, toi qui mens à tout le monde. » (III, 20) Ce propos sarcastique provoque chez Don Juan une réaction assez violente, attentif qu'il est à conserver son honneur ostentatoire.

> Don Juan : Me prends-tu pour un lâche ?
> Don Gonzalo : Oui, je t'ai vu t'enfuir, la nuit où tu m'as tué.
> Don Juan : J'ai fui pour ne pas être pas reconnu. À présent me voici. Dis ce que tu me veux. (III, 20)

Ce dialogue illustre plusieurs aspects de la personnalité donjuanesque. Tout d'abord Don Juan est courageux tant que cela sert sa réputation, mais ne l'est plus lorsqu'il est menacé.

Dans cette perspective, sa fuite relève de la lâcheté. Ensuite, Don Gonzalo profite de la fierté et du sentiment d'honneur déplacé de Don Juan pour le manipuler. La réplique du Commandeur « [...] N'aie pas peur. » (III, 20) provoque la colère de Don Juan et son acte insensé de donner sa main au Mort. Autrement dit, il se laisse prendre à la fourberie du Commandeur.

> Don Gonzalos : Donne-moi la main. N'aie pas peur.
> Don Juan : Moi, peur ? (Il lui tend la main.) Ah ! ton feu me brûle ! (III, 20)

Ses réponses hyperboliques pendant la dernière scène, comme : « Je mangerais tous les serpents de l'enfer, si tu me les servais ! » (III, 20), aussi bien que le déplacement de la dalle du tombeau sont motivés seulement par sa démesure et son orgueil.

Ainsi, le séducteur comprend l'invitation comme un défi. Effectivement, il se rend à la rencontre du Commandeur pour asseoir sa renommée. « [...] Demain, j'irai à la chapelle où je suis invité, pour que Séville admire mon courage et tremble devant moi ! » (III, 15)

À vrai dire, il ne semble pas être conscient de la proximité de la mort ni de son destin avant sa punition finale. Étant un jouisseur qui valorise le présent au détriment de l'au-delà, il ne se pose pas des questions concernant le jugement dernier. Son refus de prendre en considération que la mort peut survenir n'importe quand témoigne de sa conviction qu'il pourra toujours modifier sa conduite au dernier moment. L'attitude du Don Juan espagnol face à la possibilité de se repentir repose sur ce calcul. Son choix privilégie l'instant contre l'éternité.

3. Le groupe féminin

Les victimes féminines sont inévitables pour le scénario donjuanesque. Tirso de Molina créa un groupe équilibré et diversifié en y faisant figurer des personnages nobles et des villageois, chacun doué d'une caractéristique différente pour pouvoir être considéré comme un « type ». Jean Rousset a raison de souligner que Don Juan « se soucie aussi peu d'être aimé que d'aimer » (1976 : 43). De plus, ses victimes s'unissent dans leur sentiment de la haine ou de désespoir pour réclamer à l'unisson la vengeance ou la réparation. Tisbea s'unit avec Isabela dans sa honte en réclamant à être vengée du dupeur, Aminta vient à la cour en demandant son époux promis. De prime abord, il peut sembler que seule Donna Anna ne revendique pas ses droits. Pourtant, c'est tout le contraire. Étant la fille du Commandeur tué par le personnage principal, sa position parmi les autres femmes séduites se révèle différente. La fille du Mort sans doute représente une position clé dans le groupe en réassurant un lien direct entre le héros et le Mort. Ce qui paraît surprenant, c'est le fait qu'à « la différence de ses trois compagnes, elle ne bénéficie d'aucune présence scénique [...] » (1976 : 48). Son personnage se réduit à une voix qui, malgré cette incomplétude, résonne fortement dans le reste de la pièce à travers le personnage de la Statue. Ainsi, Don Juan comprend sa punition dans ce contexte : « [...] hélas ! Mes coups ne frappent que le vide... Je n'ai pas dupé ta fille : elle avait déjà découvert ma ruse ! » (III, 20) Pourtant, le Commandeur incarne la punition de tous ses méfaits sexuels. Dès lors, puisqu'à ses yeux son châtiment ne découle que du péché d'avoir séduit Donna Anna, Don Juan se trouve jusqu'à la

fin dans l'impossibilité de comprendre ses erreurs et le vrai sens de sa punition.

Ne faisant aucune différence entre ses proies, Don Juan limite les femmes à des articles dans son catalogue en érodant complètement leurs individualités.

Par ailleurs, ce sujet peut être abordé sous un autre angle. Gardant en mémoire le but religieux de l'œuvre, Don Juan peut être analysé comme un instrument du châtiment des femmes. La société du XVIIe siècle attribua toujours une grande valeur à l'honneur dont les femmes sont dépositaires. En même temps, la société les considérait comme frivoles et inconstantes (à cause du péché originel). Dans cette perspective, les femmes furent les gardiennes de l'honneur que les hommes ne cessèrent de vouloir leur dérober, ce qui évidemment créa une forme de paradoxe. Ajoutons que d'après l'héritage patriarcal chrétien, la sexualité ne fait pas perdre leur honneur aux hommes, il s'ensuit que ce genre de péché est proprement féminin. De ce point de vue, au moment où la duchesse Isabela reçoit Octavio avant le mariage dans sa chambre, elle est coupable. Sans l'intervention de Don Juan, ce crime serait resté impuni. Incarnant la femme légère et inconstante, Isabela donc sert d'exemple de cette misogynie d'origine chrétienne. À cela s'ajoute la confusion entre la valeur individuelle (l'honneur) et le renom. L'infidélité d'une femme déshonore non seulement également tous les membres (masculins) de sa famille y compris le mari, le père, le frère ou l'oncle qui ont après tout un droit égal à la vengeance.

Le protagoniste fonctionne comme un outil de châtiment dans l'épisode de Tisbea. Elle est coupable d'avoir rejeté l'amour par son orgueil. Elle se réjouit d'être le désespoir des

pêcheurs et d'être désirée : « [j]e dédaigne et je charme les pêcheurs de Tarragone, que les feux argentés de la côte protègent des pirates, je suis sourde à leurs soupirs, insensible à leurs prières, indifférente à leurs promesses » (I, 10).

Elle trouve une certaine forme de plaisir pervers dans la souffrance de son admirateur, Anfriso : « [j]e prends plaisir à son chagrin, et ses tourments font mes délices » (I, 10), affirme-t-elle. Étant condamnée pour son orgueil, sa séduction représente son châtiment car comme le dit Catalinon, Don Juan est « la perte des femmes » (I, 15).

Remarquons que le personnage de Tisbea offre un miroir au destin du héros en nous présentant une analogie entre ces deux personnages. Tous les deux seront enfin punis là où ils ont péché. Tisbea est punie par la souffrance amoureuse, Don Juan par le geste de « donner la main », dans ce contexte, le châtiment de Tisbea préfigure celui de Don Juan. L'effet de miroir, motif essentiel de l'esthétique baroque, émerge dans cette scène d'une autre manière encore. Son quasi-monologue d'éplorement, de folie et d'horreur après la fuite de Don Juan qui l'a trompée, fait écho au monologue d'orgueil du début de la scène. Les autres types de parallélismes seront étudiés plus en détail ci-dessous.

4. Le libre arbitre

Le thème du libre arbitre, question épineuse non seulement dans le contexte de l'époque baroque, a déjà été abordé. La volonté humaine de se déterminer librement crée une opposition entre le destin (la prédestination) et la liberté morale, antinomie qui réside au cœur de nombreuses disputes

théologiques à travers l'histoire. Le concept du libre arbitre est lié fortement au problème concernant la responsabilité de nos péchés : si le péché est un acte commis par l'homme qui, lui-même, est l'œuvre de Dieu, alors Dieu ne serait-il pas pour l'essentiel l'auteur du mal ? Nous sentons que ces considérations subtiles nous mènent au bord de l'hérésie. *Wikiberal* l'explique : « Dieu a conféré à sa créature, avec le libre arbitre, la capacité de mal agir, et par-là même, la responsabilité du péché ». Néanmoins, une problématique encore plus piquante émerge : celle de la volonté. La scolastique, avec la figure de Thomas d'Aquin, définit alors habituellement ce concept comme « *facultas voluntatis et rationis* », c'est-à-dire la faculté de volonté et de raison. Dans ce sens, la genèse du libre arbitre est conditionnée par le choix conscient, défini par Thomas d'Aquin comme « *l'actus proprius* ». Il s'ensuit que les mécanismes inséparables du « *liberum arbitrium* » sont d'une part la morale, car l'homme est moralement responsable de sa conduite, d'autre part la raison, car le choix reste toujours conditionné par la raison humaine qui nous distingue des animaux dont les actes sont basés sur les instincts.

Pourtant, choisissons-nous vraiment librement ? Il semble que nos choix sont toujours conditionnés par plusieurs motifs ou facteurs (internes ou externes).

Ce concept se trouve également au cœur de la problématique fondamentale concernant le rôle de la grâce divine dans le salut. Si nous attribuons le libre arbitre aux hommes, nous nions en quelque sorte la puissance divine. La réponse peut être trouvée dans l'existence de deux types de grâces : la grâce suffisante et efficace. Gardons en mémoire que d'après les Jésuites, seule la grâce gratuitement octroyée par Dieu, la grâce suffisante, peut accomplir l'œuvre du salut. En

revanche, les Jansénistes évoquent la grâce efficace qui est attribuée seulement aux élus. D'après ceux-ci, nos actes terrestres ne suffisent pas pour atteindre la grâce divine.

Don Juan Tenorio choisit librement la vie d'un pécheur en valorisant la jouissance de l'instant contre l'éternité. Il désire contourner la menace du temps en réaffirmant sa « présence ». Les notions de volonté et de rationalité ne sont pourtant pas exclues, car il ne nie pas l'existence de Dieu ou de la mort, mais il les considère encore assez éloignés de lui. Il est préparé à modifier sa conduite mais au dernier moment, d'où son refus d'écouter les avertissements et les signes qu'il reçoit : il se croît le maître de son destin. Son inévitable châtiment peut être analysé dans ce paradigme du péché d'orgueil car au moment où l'échéance arrive, il n'a plus le temps ni la possibilité de tricher. Cette impuissance de l'homme qui veut se repentir trop tard manifeste une dimension édifiante et didactique. Tirso de Molina rétablit Dieu au centre des préoccupations humaines du fait que la vengeance divine basée sur le jugement dernier concerne tout le monde dans toutes les circonstances.

De ce point de vue, Don Juan Tenorio a tort dans ses considérations et finalement, il les regrette. À cause de son mauvais jugement, il choisit le chemin de l'enfer.

5. La constance et la mobilité

D'ailleurs, le Burlador est un homme du mouvement qui met tout le monde en activité. Dès l'ouverture nous entrons directement dans l'action. Son arrivée chez Tisbea produit une réaction dans la communauté : Tisbea, prise de folie, se jette

dans les vagues, ainsi ses valets Corydon et Amphryse se lancent à sa poursuite. Par suite, c'est le Burlador qui crée le mouvement de panique et le désordre à l'intérieur de la société : à la fois désordre physique et mental. Il faut admettre que le rythme d'allegro caractérise bien tous les Don Juan. Cependant, l'aspect d'instantanéité et d'opportunité est plus présent chez le Burlador. Le Trompeur de Séville est l'homme du rapt, qui attaque brusquement, presque automatiquement, au moment où l'occasion se présente. Reprenant conscience dans les bras de Tisbea après le naufrage, il proclame immédiatement des sentiments passionnés pour elle, sans savoir, en effet, de qui il est amoureux. Don Juan brûle d'impatience, comme le résume Jean Rousset : « [...] il court d'une proie à l'autre, pressé de prendre et de passer, il ne se donne ni le temps ni la peine de projeter, de méditer ses rapts. [...] Il attaque parce que l'occasion l'entraîne. » (1976 : 96) La séduction de Donna Anna est également basée sur la coïncidence. Au lieu du Marquis de la Mota, c'est lui qui obtient le billet de Donna Anna dans lequel elle invite le Marquis dans son boudoir. Ainsi le Trompeur admet que « le hasard [le] sert ». (II, 8) Il est évident que le mythème du dynamisme et de la spontanéité est plus signifiant dans la comédie de Molina en raison du fait que le mouvement et l'importance du temps constituent une autre caractéristique essentielle de l'esthétique baroque. La rapidité va de pair avec l'instantanéité tandis que dans toutes les versions, nous rencontrons les mécanismes qui l'immobilisent. En premier lieu il est indispensable de mentionner la mort mais également la gent féminine.

C'est Don Juan qui représente l'épicentre de l'action, c'est lui qui fait bouger et agir les autres, en effet, sans le personnage

de Don Juan, les autres semblent manquer de motivation pour agir. Le mouvement de Don Juan entraîne les autres personnages dans leur voyage à travers la vie, en constituant un élan vital, une énergie de leurs destins.

Sa trajectoire est assez sinueuse, mais il convient d'examiner un autre aspect marquant de la pièce, celui de l'enfermement. La pièce s'ouvre à Naples, d'où il flotte jusqu'à la plage de Tarragone. La vaste surface de la mer est ensuite remplacée par les rues de Séville, et la ville se réduite encore au village Dos Hermanos pour enfin s'achever dans le tombeau fermé. Ainsi, le mouvement du héros est définitivement d'un caractère descendant : son saut de balcon le mène sous terre (ou bien à l'enfer ?).

Sa mobilité est également exprimée verbalement et son dynamisme se traduit par le cri des autres. Dans l'ouverture Don Pedro demande de l'arrêter ; Don Diego crie : « Arrêtez-le ! » (II, 19) ; Tisbea prie de le poursuivre (I, 18) ; et Anfriso veut le suivre (I, 18). Pourtant, il semble qu'aucun d'entre eux ne peut le rattraper car seule l'autorité divine a la capacité de l'immobiliser.

Le Burlador personnifie l'inconstance par sa fuite, face ses devoirs ou son passé. Ce qui est essentiel pour la pièce, c'est le sentiment de l'urgence qui est partagé par tous les personnages. « Hâte-toi de me dire ce qui est arrivé », « Parle vite ! » (I, 5) insiste Don Pedro auprès de Don Juan. Cette urgence de découvrir la vérité et de châtier est ensuite remplacée par l'urgence de la fuite (« Saute par ce balcon. »), puis par l'urgence de rendre une justice expéditive pour sceller la vérité. À vrai dire, la comédie est surtout basée sur la modalité injonctive et interrogative. Non seulement Don Juan fait bouger et agir les autres, mais encore il détermine le rythme.

Son inconstance prend également la forme du changement. La métamorphose se manifeste dès l'ouverture de la pièce espagnole, où en prétendant être Duc Octavio, le protagoniste séduit Isabela. Pour ne citer qu'un d'autre exemple, mentionnons également l'Acte II, scène 13, où il veut être pris pour le Marquis de la Mota.

En feignant d'être quelqu'un d'autre, il montre clairement une autre de ses caractéristiques : le goût de l'identité fluctuante. Il semble que Don Juan Tenorio a pour seule obsession de tromper et de mystifier. Sa façon de séduire repose sur la duperie. Soit il assume une identité différente (dans le cas d'Isabela ou d'Anna), soit il séduit avec un langage fleuri (Tisbea), soit il gagne les femmes par la tromperie (Aminta). Il est donc un séducteur irrésistible qui trouve le plaisir dans la tromperie. Ses répliques : « [...] Séduire, tromper, c'est toute ma vie ! » (I, 15), « J'adore mystifier ! » (II, 13), ou « J'ai tout mon temps. Trompons encore. » (III, 6) en témoignent. Le Burlador se fait souvent passer pour un autre. Jean Massin insiste sur le fait que Don Juan « [...] ne recherche pas l'anonymat, il se donne à connaître quand il le faut [...] » du fait que « chaque instant est neuf et demande une liberté neuve » (1993 : 20). Ajoutons que cette « liberté » est assurée par l'identité neuve qui lui permet de commencer de zéro, comme un inconnu. Il est actionné tant par le désir de diversité que par la hâte de partir.

Étant d'une identité fluctuante, il semble assez difficile de le saisir ou de le détenir. Premièrement, la véritable « burla » de Don Juan consiste en sa possibilité d'orchestrer sa métamorphose « d'homme sans nom » (I, 1) en homme renommé. Son personnage se montre à la fois anonyme et illustre. En refusant de donner son nom, il annule le premier sacrement,

celui du baptême qui permet la rédemption. Lorsqu'il donne son identité, ce n'est que de façon indirecte en se présentant comme le neveu de Don Pedro Tenorio :

> Don Pedro : Nous voici seuls. Montre-moi ton courage.
> Don Juan : J'en ai mon oncle, mais non pas contre vous.
> Don Pedro : Qui donc es-tu ?
> Don Juan, *se découvrant* : Je vous l'ai dit : votre neveu. (I, 5)

Cette silhouette anonyme n'a aucune identité pour pouvoir les prendre toutes. Cependant, la moquerie de substitution met en péril sa propre identité.

Deuxièmement, Don Juan est décrit comme un personnage polymorphe qui d'un côté personnifie un jeune homme galant et de l'autre côté un homme de ténèbres. Le récit fait par Don Pedro à Octavio donne quelques caractéristiques de son identité par son évocation héroïque :

> [...] Je reste seul avec l'homme [Don Juan], décidé à le désarmer, mais sans doute était-il l'incarnation du démon en personne, car il se transforme en fumée et disparaît par le balcon, dans le feuillage des ormes... [...] (I, 9)

Au surplus, il le décrit comme un homme vaillant qui, tout en agonisant, se relève tout à coup :

> [...] Vos gens se lancent à sa poursuite, mais à peine ont-ils franchi la porte qu'ils le trouvent agonisant comme un serpent recoquillé. Il se relève pourtant, et comme les gardes s'avancent en criant : « À mort ! », voilà que tout baigné de sang, il s'échappe et disparaît. [...] (I, 6)

Le symbole du serpent lui-même est en effet assez ambivalent. Pareillement au Trompeur qui change sans cesse d'identité, cet animal change de peau, ce qui matérialise une forme de renaissance et de résurrection. Dans le Livre de Sagesse, le serpent est identifié au Diable, et effectivement c'était le serpent qui a séduit Ève par son discours et a causé sa chute. Voici une analogie assez claire entre cette personnification de la ruse et Don Juan. Faisons une petite digression pour constater que le séducteur emploie le changement d'identité seulement pour tromper les femmes de haute naissance. En ce qui concerne la pêcheuse et la paysanne, celles-ci sont séduites par la parole, soit par la promesse de sentiments flamboyants soit par la ruse et la promesse d'un progrès sur l'échelle sociale.

6. L'échange

Ce que tous les Don Juan ont en commun, c'est la résistance aux contraintes sociales. Ignorant l'importance de tenir ses promesses, ils détruisent la base sur laquelle repose la société de l'époque. Ils représentent un héros de la destruction qui pervertit les échanges entre les êtres. Refusant le lien social (le lien au double sens où il unit les hommes et où il les enferme dans une série de contraintes), il manifeste non seulement le plaisir d'une sexualité débridée, mais plus essentiellement le plaisir de tromper, de manipuler et d'aller contre le fonctionnement social. Également, il viole les règles sociales, comme celles de l'hospitalité. À Naples, il enfreint l'hospitalité offerte par le roi, en trompant Isabela à l'intérieur du

château, puis il abuse du bon vouloir de Tisbea en détruisant tout ce qui représente son honneur. Il la séduit, il vole ses juments, salit sa cabane (ce qui métaphoriquement représente son corps) et il s'enfuit en l'abandonnant. Comme le dit Catalinon, c'est une « étrange façon de payer le dû » (I, 15).

Quoi qu'il en soit, Don Juan Tenorio pervertit les règles de l'échange. Dans les sociétés primitives, les femmes servent de sujets d'échanges essentiels. Antoine Janvier, dans son article « *De la réciprocité des échanges aux dettes d'alliance : L'Anti-Œdipe et l'*économie politique des sociétés *"primitives"* », nous explique que les échanges matrimoniaux dans ces époques consistent dans la réciprocité. En abusant des femmes, en ne leur fournissant ni sécurité matérielle ni statut social, pour faire l'analogie aux échanges économiques de nos jours : il prend la « marchandise » sans la payer.

7. Le redoublement

Le personnage de Don Juan est souvent accompagné par son valet, Catherinon, qui d'une certaine façon fonctionne comme un archiviste de ses escapades amoureuses en remplaçant souvent sa mémoire. Bien qu'il s'identifie au maître en utilisant souvent la première personne du pluriel, il ne sert pas à son maître d'un alter ego reflétant sa personnalité. Le personnage du valet veut se distinguer de son maître aussi par peur de payer pour les péchés dont il est témoin :

Dieu sait châtier les hommes bien en cours qui ne punissent pas les méfaits, et à l'occasion leurs simples témoins. Je suis le témoin des vôtres et ne voudrais pas que la foudre

me frappât, tout innocent que je suis, et me réduisît en tisons. (III, 6)

Ainsi Catherinon, de son côté, a pour mission de rappeler à Don Juan l'échéance, il représente la voix de la conscience du séducteur en incarnant le porte-parole de l'Église et en représentant « l'advocatus Dei » : « [j]e désapprouve. Vous en ferez tant, maître, que nous finirons par être pincés. À force de duper les autres, notre tour viendra. » (II, 9) Catherinon échappe donc au châtiment final, puisqu'il a montré son désaccord et sa compassion pour les femmes abusées : « [j]e préfère être un couard, qu'un dupeur de femmes… » (I, 15). De plus, au moment de l'intervention de la Statue, éprouvant la peur d'être puni, il montre une espèce de conscience de ses fautes. C'est cette conscience éthique et morale du christianisme, tout en manquant à son maître, qui lui permet d'être sauvé. Cette différence permet au dramaturge de mettre en évidence la damnation et le pouvoir salvateur de Dieu. Bien que Don Juan refuse la peur et le respect du sacré, l'horreur du sacré de Catherinon montre bien qu'il est prêt à accepter le surnaturel et donc le mystère de la religion. Quoi qu'il en soit, leur attitude envers la grâce divine diverge. Le Trompeur est damné, car il refuse trop longtemps la grâce et la possibilité de se repentir. Ainsi la pièce laisse présager que, quel que soit le nombre des erreurs, le pardon est octroyé, pourvu que nous nous repentions à temps.

La position de Catherinon envers Don Juan est assez libre. D'où vient son courage de lui dire assez ouvertement ses idées et son désaccord avec sa conduite, néanmoins qu'il ne s'agit pas d'une relation amicale. Don Juan rappelle toujours sa position supérieure : « […] Un valet n'a pas à connaître d'autre

volonté que celle de son maître. Il agit sans commentaire. Obéis et tais-toi. » (II, 9)

En outre, le redoublement ne touche pas seulement le duo maître-valet. Dans la pièce baroque, nous trouvons plusieurs éléments redoublés. Par exemple le motif de la fuite : tout d'abord Don Juan fuit d'Espagne en Italie, ensuite de Naples en Espagne à cause de ses escapades amoureuses. Autrement dit, il commet deux fois la même erreur, celle de déshonorer une femme de haut rang, sans rien apprendre. Rappelons également la double signification de la Statue, qui à la fois symbolise le messager divin et infernal. Ce mythème tout à fait conforme au phénomène baroque, du jeu de miroirs touche également le motif du feu et du repas. Dans l'œuvre de Tirso de Molina, les scènes épulaires gagnent souvent une autre dimension de signification. Don Juan est un hédoniste, son appétit insatiable concerne non seulement sa sexualité mais aussi son désir de manger. Égoïstement, il dévore tout, s'occuper des besoins des autres. Ainsi il gâte la joie du mariage de deux paysans en perturbant leur repas de noces. « [...] J'ai eu le pressentiment lorsque je vous vis assister à mes noces. Au repas de mariage, assis près de mon épouse, vous m'avez empêché de manger en paix [...] » (III, 1) Voici comment le nouveau marié se plaint de Don Juan. Néanmoins, ce perturbateur est enfin privé de son appétit dans la scène finale où c'est lui qui est dévoré. Dévoré par l'enfer, consumé par la justice divine.

En ce qui concerne les dîners de Don Juan, nous en avons déjà discuté dans les paragraphes précédents. Résumons seulement que le redoublement des scènes du festin, analogues l'une par rapport à l'autre, se trouvent au cœur du mythe. Ajoutons encore que ce mythème s'applique égale-

ment aux personnages féminins. Jean Rousset note que le tableau de ses victimes s'organise « à la fois sur les modes de la répétition (2+2), de l'opposition (noblesse/peuple) et d'alternance [...] ». (1976 : 42) L'ordre des conquêtes donjuanesques est alors le suivant : Isabela (la duchesse) – Tisbea (la pêcheuse) – Anna (la fille du Commandeur) – Aminta (la paysanne). Vers la fin de la pièce, le thème du mariage est pareillement multiplié. Nous suivons le cours de préparation du mariage non seulement d'Isabela et d'Octavio mais aussi de Donna Anna et du Marquis de la Mota et enfin de Batricio et d'Aminta.

Le dernier point concerne la musique qui tient une place significative dans la pièce. La Providence est incarnée par la musique. Dans la scène de la séduction de Tisbea, le chœur des pécheurs est interrompu par le cri de la femme séduite, ce qui note le moment précis de la tragédie : la damnation d'une pécheresse. (I, 17) Après s'être rendu compte qu'elle avait été trompée, Tisbea se trouve dans l'angoisse. Le chant des musiciens qui accompagnent le Marquis de la Mota est brisé par la mort du Commandeur (II, 13) et la pastorale de la noce est interrompue par l'arrivée du Burlador (II, 20). Le dernier chant qui sonne pendant le repas funèbre représente clairement la voix du destin. Dans ce lieu, il n'y a plus d'espace pour la repentance ni pour le changement. Il s'ensuit que seule la mort peut restaurer l'ordre et rendre la justice, alors enfin la musique recouvrira tout.

IV. Le Festin de Pierre

Le 15 février 1665, Molière mit en scène la comédie en prose *Le Festin de Pierre* qui fut jouée quatorze fois avec un taux de fréquentation élevé, comme nous le révèlent les records de vente dans *Le registre de La Grange*, le registre où Charles Varlet, dit La Grange, nota le programme de tous les spectacles donnés par la troupe de Molière, avec les chiffres des recettes et des partages de 1659 à 1685. Suite à des accusations d'immoralité, la pièce fut autocensurée dès la seconde représentation et retirée de l'affiche par Molière après cinq semaines de succès. Le Festin ne fut plus représenté et ne fut jamais publié pendant la vie de son auteur. Nous ne pouvons que spéculer sur les motifs qui conduisirent Molière à ne plus jamais revenir à son Dom Juan. Le personnage réapparut quatre ans après la mort de l'auteur, le 12 février 1677, mais cette fois sous une forme adoucie, versifiée et édulcorée par Thomas Corneille sous laquelle elle fut jouée jusqu'en 1841. Cette version révisée de la comédie fut composée à la demande de la veuve de Molière, Armande Béjart et fut imprimée en mars 1683. Un an plus tôt, en 1682, la pièce de Dom Juan parut sous le titre *Dom Juan ou Le Festin de Pierre* dans *Les Œuvres posthumes de Monsieur de Molière, Tome VII*, mais sous une forme considérablement raccourcie. Cette édition représente un mélange de censure et d'autocensure du texte original. Le texte complet ne fut décou-

vert qu'en 1813 dans l'ancienne presse d'Amsterdam, ce qui rendit possible la publication du texte dans son intégralité en France en 1819. L'édition hollandaise, *Le Festin de Pierre, édition nouvelle et toute différente de celle qui a paru jusqu'à présent*, fut publiée en 1683 et elle contient vraisemblablement un texte de Molière non censuré, tel qu'il fut représenté le 15 février 1665.

La comparaison des éditions française de 1682 et hollandaise de 1683 nous permet de reconstruire comment procédait la censure. Leur comparaison avec la version de Thomas Corneille élude en particulier les préoccupations esthétiques et morales de l'époque.

Dans cette perspective, il est certainement intéressant d'analyser le passage de la prose aux vers et d'observer quelles transformations de l'original accompagnent ce changement.

Le changement de la forme, et les transpositions qui en résultent, peut-il affecter les mythèmes ? Comment modifie-t-on l'histoire donjuanesque en la racontant de façon différente ?

Après avoir analysé comment les contraintes de la versification modifient la mise en scène lors du passage de la prose au vers, notre attention se portera sur les différences génériques et sémantiques qui se manifestent dans les trois versions étudiées – *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, édition de 1682, *Le Festin de Pierre, édition nouvelle et toute différente de celle qui a paru jusqu'à présent* de 1683 et *Le Festin de Pierre*, mis en vers par Thomas Corneille en 1683. Précisons que l'œuvre pour les citations dans cette étude sera la première version posthume, celle de 1682.

1. De la prose aux vers

La comédie de Molière dépasse le contexte du théâtre français du XVIIe siècle, mais elle se trouve également isolée dans l'ensemble de l'œuvre de Molière. La pièce ne respecte pas l'ordonnance du théâtre classique dont elle brise les cadres dramatiques et idéologiques. Molière défia les règles établies non seulement en écrivant en prose, mais également en ignorant la règle des trois unités qui impose une action unique concentrée en un jour et en un seul lieu, sans épisodes supplémentaires. L'auteur ne maintint aucune de ses unités, ni l'unité d'action (la pièce juxtapose les épisodes d'une manière picaresque) qui était considérée comme une norme inviolable, ni celle du temps (le dernier acte se déroule le lendemain du quatrième), ou du lieu (la comédie prend place dans un palais d'une ville de Sicile, puis dans une campagne, une forêt etc.). La première de la comédie *Le Festin de Pierre* dans le Théâtre du Palais Royal fut la source d'une vague d'excitation parmi les critiques littéraires de l'époque, non seulement par ce non-respect des règles mais aussi par son contenu. Molière accusa d'exhorter le public à l'impiété. Le pamphlet de Monsieur de Rochemont, attribué au jeune avocat Jean Barbier d'Aucour, attaqua l'ambivalence générique de la comédie mais aussi il énumèra ses défauts, les mêmes qui sont aujourd'hui considérés comme les forces de la pièce. Pour le libelliste, Molière habillé en Sganarelle se moque de Dieu et du Diable, il jure sur le Ciel et l'Enfer, il souffle le chaud et le froid, il confond la vertu et le vice, il pleure et il rit, il est un hypocrite et un libertin tout en étant homme et démon tout ensemble. (1665 : 28–29) L'auteur du pamphlet condamna la pièce parce que d'après lui, elle « fait raillerie de ce qu'il

y a de plus saint et de plus sacré dans la Religion »[2]. (1665 : 4) Ce document témoigne bien de la réception de la comédie. D'un côté, il nous informe du bouleversement que Dom Juan a suscité : « cette pièce a fait tant de bruit dans Paris, elle a causé un scandale du public » (1665 : 8–9), de l'autre il confirme son énorme succès : « il est vrai que la foule est grande aux Pièces et que la curiosité y attire du monde de toutes parts. » (1665 : 22–23) D'après ses mots, le dessein de la comédie consiste à corriger la conduite humaine mais Molière déroute le public sur ses intentions en le faisant rire.

Il semble que Dom Juan séduisit autant qu'il scandalisa. Molière ne voulut pas créer un monstre comme le fit Tirso de Molina, sa pièce n'offensa pas par son impiété ou par son crime au sens habituel du terme, son crime fondamental était l'ironie. Au moment où Sganarelle prouve la rationalité divine du monde, il trébuche et tombe, et son maître rit (III, 1). Dom Juan est décrit comme un hypocrite, mais plus essentiellement, il est un rebelle radical contre toutes les conventions sociales. Molière ne conçut certainement pas l'œuvre comme un *exemplum* religieux. En raison de la dernière réplique du valet où il réclame ses gages, la déchéance du rebelle ne peut pas être prise au sérieux. Même les lamentations amères de Sganarelle sur le comportement et les opinions de Dom Juan ne pouvaient calmer la société. En représentant l'alter ego de son maître, il se nourrit des avantages du cynisme donjuanesque avec son propre cynisme. Pour ces raisons, Molière fut censuré comme aucun écrivain ne le fut jamais.

---

[2] Le texte original est traduit en français contemporain

Nous avons déjà constaté que Molière n'utilisa pas la forme traditionnelle de la comédie en cinq actes et en vers. Dans le cas de Dom Juan il aussi montra sa prédilection pour une langue en prose. Dans quelle mesure la versification de la comédie peut-elle changer le ton et peut-être l'intrigue elle-même de la pièce ?

La prose et le vers représentent les deux formes d'expression fondamentale de la littérature artistique. La prose, comme le commente J. Hrabák, au contraire du vers, n'est soumise qu'à des normes grammaticales. Le vers, réglé en plus par les normes métriques, a la capacité de créer une incohérence dans la structure de la phrase en violant des règles grammaticales et cela peut susciter une tension qui a un contenu significatif. Pendant le XVIIe siècle, comme mentionné ci-dessus, le vers fut considéré comme la forme plus convenable pour les textes dramatiques. Ainsi, plusieurs critiques du Dom Juan moliéresque, y compris le rédacteur du Mercur Galant, accueillirent avec satisfaction la version versifiée de Thomas Corneille. Selon le rédacteur du journal, comme l'indique Alain Niderst dans son édition critique du *Festin*, la comédie « est à présent tout à fait purgée et au lieu qu'elle étoit en prose, elle a été mise en Vers, d'une manière qui fait dire qu'elle n'a rien perdu des beautez de son Original, qui même y en a fait trouver les nouvelles ». (2000 : 20)

Corneille réécrivit *Le Festin de Pierre* en alexandrins, une structure rythmique et accentuelle bimodulaire constituée de deux hémistiches égaux. Notons que la forme de l'alexandrin était considérée comme « naturelle », évoquant la nature prosaïque de l'énonciation. Cette idée du prosaïsme de l'alexandrin est assez ancienne ; des auteurs comme Ronsard ou D'Aubignac affirmèrent que « les grands vers de douze

syllabes [...] doivent être considérés au théâtre comme de la prose ». (1927 : 226)

Cette structure divisée autour d'une césure à place fixe permet d'exprimer le dynamisme de l'énoncé d'une manière prévisible et stable. Il en résulte que le vers exerce un rôle de structuration métrico-énonciative du fait qu'il facilite l'organisation de l'énonciation dans des structures binaires tout en étant capable de délimiter, assez librement, les positions thématiques ou rhématiques de l'énonciation. L'hémistiche gauche, qui possède une valeur communicationnelle moins informative et l'hémistiche droit, qui représente un point d'aboutissement de l'énoncé, constituent deux zones textuel contrastives. Cela offre au poète une relative liberté d'arranger les constituants de l'énoncé, particulièrement ceux qui jouissent d'une liberté positionnelle dans la phrase (par exemple le groupe prépositionnel) en leur permettant d'exercer des rôles variés dans la dynamique communicative.

À première vue, il est évident que c'est le rythme qui distingue le plus le texte en vers de son hypotexte en prose. Le rythme de la pièce versifiée est stable, régulier, ce qui résulte de la nature même de l'alexandrin comme mentionné ci-dessus. Il semble que la comédie modifiée perd la capacité de créer une gradation non seulement métrique, mais également sémantique, aptitude dans laquelle Molière excelle tellement. La forme serrée de la poésie borne plus fermement l'histoire elle-même. La pièce moliéresque possède la faculté de transcrire les émotions par ses changements de tempo, notamment là où les longs monologues du début sont remplacés par les courtes exclamations du final.

Molière, tout en étant la cible de la critique, maîtrisa parfaitement la langue de la pièce. Sa prose se montre habile, parfois

rythmée à tel point qu'elle peut être considérée comme une sorte de vers libre. À vrai dire, certains monologues résonnent avec la même métrique que l'alexandrin. Remarquons que ceux-ci ont été repris par Corneille dans leur intégralité sans aucun changement comme dans l'Acte IV, scène 7 : « Ah pauvre Sganarelle où te cacheras-tu ? »

Molière élabora de subtils nuancements du langage dramatique ce qui explique également la richesse stylistique de la comédie. En employant plusieurs variétés linguistiques, il a doté ses protagonistes de caractéristiques plus complexes. Cela peut être analysé dans l'Acte II où les personnages provinciaux sont présentés. L'effet comique de la scène est lié à l'emploi populaire du dialecte. L'utilisation du dialecte relève de la parodie dans la mesure où Molière, à travers le recours à une orthographe phonétique, fut capable non seulement d'imiter la prononciation des paysans mais aussi de souligner leurs fautes grammaticales. Thomas Corneille, tout en préservant ce registre du dialecte, n'a pas réussi à exprimer la simplicité des villageois par d'autres procédés linguistiques et littéraires que ceux employés par Molière. Celui-ci approfondit le caractère des protagonistes non seulement par la manière stylistique dont ils s'expriment. Illustrons cette affirmation par la réplique de Pierrot dans la première scène du deuxième Acte.

> Je te dis toujou la mesme chose, parce que c'est toujou la mesme chose, et si ce
> n'estoit pas toujou la mesme chose, je ne te dirois pas toujou la mesme chose.

La répétition excessive et l'usage de la tautologie augmentent l'impression de simplicité intellectuelle et donc l'effet

comique, qui n'est pas aussi élaboré dans la version versifiée où cette plainte est exprimée plus abruptement :

> Si j'te la dis toûjou, cest toy qu'en est la cause,
> Et si tu me fasois queuquefoüas autrement,
> J'te diras autre chose.

En outre, le langage du valet relève du français courant de l'époque, ce qui n'est pas repris dans la version de Corneille. Par conséquente, le langage de sa version de la comédie apparaît moins stratifié. Le discours en vers, rappelons-le, ne se réduit pas à un manteau sonore dans lequel nous habillons le texte parlé. Il possède des règles et des formes qui tout à la fois limitent les possibilités d'expression et en offrent d'autres. Par rapport à la prose, qui est soumise à la contrainte de l'ordre syntaxique de ses constituants, les énoncés dans le texte versifié peuvent s'organiser autrement, voir plus librement, dans le cadre du vers ce qui permet une modulation plus subtile des divers degrés du dynamisme communicatif. Nathalie Fournier remarque dans son article *L'Ordre des mots en prose et en vers : du Dom Juan de Molière au Festin de Pierre de Thomas Corneille* que :

> [Le] Festin de Pierre exploitait systématiquement cette liberté [de placer les constituants assez librement], en faisant remonter les groupes prépositionnels de la prose, de la position postverbale rhématique, vers le premier hémistiche, et particulièrement vers la position initiale. (2009 : 12)

Plusieurs conclusions intéressantes peuvent être tirées de l'analyse linguistique de N. Fournier. Tout d'abord l'analyse

en constituants de la version versifiée montre le changement de la dynamique communicative de l'énoncé. Bien entendu, il est difficile de déterminer dans quelle mesure il s'agit d'une nécessité résultant des exigences du vers et dans quelle mesure les intentions du poète sont impliquées. Cependant, nous pouvons constater avec une certitude suffisante que plusieurs énonciations acquièrent une valeur sémantique différente. Prenons comme exemple l'invitation de Dom Juan à dîner dans l'Acte IV, scène 8.

Molière :
« D. Juan, c'est assez, je vous invite à venir demain souper avec-moy, en
aurez-vous le courage? »
Thomas Corneille :
« Dans mon Tombeau ce soir à souper je t'engage.
Promets moy d'y venir, auras-tu ce courage ? »

Dans la version de Thomas Corneille, le poids rhématique repose sur le verbe engager, soulignant l'idée d'une obligation, d'une promesse qui met la Statue dans une position supérieure par rapport à Dom Juan. En imposant l'engagement au séducteur, le Commandeur possède le droit de revendiquer sa réalisation. En revanche, dans la version moliéresque, la notion d'engagement n'est pas élaborée non seulement parce que la Statue « invite » Dom Juan au lieu de l'engager mais également parce que le noyau de l'énoncé est constitué par le groupe prépositionnel « avec-moy » ce qui met en avant la relation entre le héros et la Statue. Dans cette perspective, la relation entre le séducteur et la Statue semble exprimer davantage l'égalité entre ces deux entités. Dom Juan n'est pas

l'obligé de la Statue, bien plus il peut montrer son libre arbitre et décider d'accepter ou de refuser l'invitation. Molière a laissé ressortir la liberté et la fierté donjuanesque, tandis que Corneille, déjà dans cette scène, suggère le caractère inévitable de la punition du pécheur.

Le théoricien tchèque, Josef Hrabák dans son livre *Poétique* suppose que le genre lui-même possède une valeur informative du fait que la classification de genre de l'œuvre suggère certaines qualités sémantiques à l'avance. (1973 : 95) Comme le précise Hans Robert Jauss dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception* (1990), l'analyse littéraire doit inclure la spécificité de l'expérience réceptive du lecteur en restituant au récepteur un rôle actif dans le processus de réception. L'analyse est donc saisie sous l'angle « des attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle ». (1990 : 259) Il en résulte que le choix de la forme ou du genre littéraire provoque chez les récepteurs un horizon d'attente spécifique.

Tout en suivant assez fidèlement le scénario de Dom Juan de Molière, Thomas Corneille a transfiguré ce héros en supprimant les scènes polémiques qui avaient donné à Molière la possibilité de façonner un héros complexe qui, outre ses méfaits sexuels, se caractérise par sa liberté de croire et de penser. Dans la version de Thomas Corneille, le personnage de Dom Juan est par principe caractérisé comme un séducteur. Sa nature d'amant est soulignée du fait que trois personnages féminins sont ajoutés – celui de Therese, de Leonor et celui de Pascale. Conséquemment, il apparaît moins cruel, moins provocant et moins révolté.

Un autre trait distinct concerne le comique. La version édulcorée a omis certains aspects du comique comme le jeu de cache-cache dans l'Acte II, scène 3, où Pierrot se cache derrière Charlotte pour n'être pas battu par Dom Juan. Aussi le comique des paroles et du geste semble être moins riche dans la version de Tomas Corneille. À titre d'exemple, citons l'Acte III, scène première, où le monologue de Sganarelle ne finit pas par sa chute, faisant perdre à son raisonnement son « nez cassé ». Par conséquent le valet a perdu son rôle de personnage bouffon, en revanche il garde la position de moralisateur et de témoin des fautes de son maître. Plus essentiellement, ce qui manque dans cette adaptation, c'est la fine ironie de Molière. Chez ce dernier, nous pouvons goûter des remarques ironiques assez facilement identifiables. Molière se moque des personnages présents dans la comédie aussi bien que de son lecteur (spectateur) en se cachant derrière le masque de l'ironie qui nous laisse réfléchir sur le rôle de l'auteur dans la pièce. Prenons pour exemple l'Acte III, où deux frères de Dona Elvira se querellent sur le sujet de la vengeance et de l'honneur. Cette querelle, qui graduellement gagne une dimension de comique absurde, est réduite dans l'autre version à de piètres et courtes objections de la part de Dom Alonse. Nous pouvons nous interroger sur le dessein du dramaturge, veut-il nous montrer son mépris de valeurs aristocratiques désuètes pour la société du XVIIe siècle ? Nous pouvons également révéler l'ironie cachée dont Dom Juan ne détient pas le monopole puisqu'elle est exploitée aussi par Sganarelle pendant toute la pièce.

Ajoutons encore que Thomas Corneille a voulu modifier la comédie selon les exigences du classicisme. Là, où c'était possible, il recherche au moins un respect partiel de l'unité.

À l'opposition de la comédie en prose où la Statue invite Dom Juan à le rejoindre demain, Thomas Corneille a éliminé cette « imperfection » en l'invitant « ce soir ».

Pour rendre compte des transformations opérées par le passage de la prose au vers, nous analyserons l'une des différences importantes de l'histoire. Le dénouement de la pièce cornélienne peut se comprendre comme une certaine dévalorisation du personnage du séducteur. Tout d'abord, la supériorité de la Statue est accentuée par le fait qu'elle dispose de plus de vers pour s'exprimer, ce qui lui permet de développer son discours argumentatif. Dans le dialogue, elle confirme cette supériorité non seulement grâce à l'impératif employé, mais aussi grâce aux indices théâtraux. Thomas Corneille a ajouté la didascalie qui nous indique que la Statue s'impose physiquement face à Dom Juan en le prenant par le bras. Cette confrontation directe n'est pas établie dans le texte de Molière. Également, à l'opposition du texte prosaïque, le Trompeur y est décrit comme une figure de lâche par l'ajout de ses intentions de fuir. La tentation est soulignée par la rime « quitte/ si vite » dans l'antilabe :

Don Juan : Je t'en quitte, / On me demande ailleurs.
La Statue : Tu n'iras pas si viste, / [...]

Pour ne citer qu'un autre exemple, l'affirmation de Don Juan « [j]e ne sçay ce que c'est que trembler » illustre une parole de hâbleur démentie par ses actes. Cette lâcheté le différencie radicalement du Dom Juan de Molière.

Molière avec son Dom Juan a poussé les limites de la comédie. Le dénouement de sa pièce ne signifie pas la restauration de l'ordre, mais sa destruction ou sa dispersion. La voix de

la raison fusionne avec celle de la folie. Bien que la pièce ne respecte aucune des unités selon les ordonnances classiques, elle exerce une unité admirable du sens. Ces lacunes, du point de vue de l'époque de l'écrivain, ont commencé à être appréciées surtout dans le théâtre du XXe siècle.

Outre les changements que nous pouvons trouver dans le passage de la prose aux vers, nous pouvons observer certains écarts même entre les deux versions en prose. Il s'agit principalement de deux modifications, qui sont, à vrai dire, essentielles.

Le premier changement concerne l'Acte III, scène 2, où Dom Juan rencontre le Pauvre. Dans la version « nouvelle et toute différente », Dom Juan se montre plus incrédule et a un comportement blasphématoire en forçant un pauvre homme à jurer. Évidemment, cette scène constitue la plus controversée de la pièce ce dont témoigne le fait qu'elle a été supprimée presque dans son intégralité dès la deuxième représentation.[3] Seule l'édition d'Amsterdam nous présente la scène telle qu'elle a été jouée pendant la première représentation de la pièce.

La seconde altérité concerne la dernière réplique de Sganarelle sur laquelle se clôt la pièce. Seule la version non censurée de 1683 contient la tirade finale de gages où le valet pleure avant tout son salaire perdu et qui ne sera jamais remboursé, ainsi, le ton comique de l'ensemble de la pièce est encore accentué. Dans la version censurée de 1682, les parties qui

3 Dejean, Joan. « Le travail de l'oubli : commerce, sexualité et censure dans Le Festin de Pierre de Molière. » In Littérature, vol. 144, no. 4, 2006, pp. 6–24.

pouvaient être sujettes à controversées ont été supprimées ou réécrites par les collaborateurs de cette édition. Ainsi le dernier monologue de Sganarelle est plus moralisateur et repose davantage sur l'idée d'un juste châtiment du pécheur. La rage céleste, décrite par la didascalie, montre le châtiment de l'individu qui a menacé l'ordre social. Les victimes de Don Juan, y compris son valet, sont payés finalement par sa punition.

Cependant, comme le relève Joan Dejean dans son article *Le travail de l'oubli : commerce, sexualité et censure dans Le Festin de Pierre de Molière*, dans le texte hollandais « il n'est question ni de châtiment ni de message moralisateur. La récompense métaphorique ne suffit pas à Sganarelle [...] ». (2006 : 20) Étant un valet moderne, il veut être payé d'une manière différente et nouvelle, telle qu'elle a commencé à s'enraciner dans la société française de l'époque. L'appel répété du valet clamant que seul l'argent, non les cieux, peut lui rendre justice représente un appel audacieux que la société n'était pas encore prête à accepter, au moins en ce qui concerne le territoire de la France.

V. Les mythèmes donjuanesques

Dans ce chapitre notre attention sera portée sur l'analyse des mythèmes de la comédie. Premièrement, nous aborderons la question du mythème principal – le personnage de Dom Juan en nous appuyant largement sur les éléments et les traits qui le caractérisent – le libertinage, la révolte, le plaisir de parler ou l'hypocrisie. Les autres mythèmes, tels que la mort, le groupe féminin, le libre arbitre, la constance et la mobilité, l'échange ou le dualisme, sont également essentiels dans le mythe littéraire et donc pour notre analyse.

1. Dom Juan

Un libertin par excellence

Le libertinage, un courant de pensée qui affirme « l'autonomie morale de l'homme face à l'autorité religieuse », apparut au XVIIe siècle. (« Libertin », 2018) Le mot *libertin* vient du latin *libertinus,* ce qui désigne un « esclave affranchi ». (« Libertin », s.d.) La signification de cette expression changa pendant l'époque du Classicisme, le libertin qualifiant un individu qui est indocile aux croyances religieuses. Le libertin remet en cause tous les dogmes établis - attendu qu'il ne reconnaît aucune autorité, il est indépendant vis-à-vis des pouvoirs de l'État, de l'Église ou des traditions culturelles.

Le courant du libertinage est habituellement divisé en deux catégories : le libertinage de mœurs et d'esprit. (« Libertin », s.d.)

Le premier désigne l'attitude de jeunes aristocrates au XVIIe siècle qui cherchent à se dérober des limites de la morale conventionnelle. Ces libertins inspirés par la pensée épicurienne manifestent le goût du luxe et du plaisir charnel. Dom Juan résume nettement ces pensées épicuriennes : « [...] songeons seulement à ce qui nous peut donner du plaisir. » (I, 2)

L'autre peut être compris comme un précurseur de l'esprit critique du Siècle des Lumières. Critique envers les dogmes habituels, le libertin de l'esprit manifeste la liberté de penser et celle de l'expression. Il n'est pas enchaîné par les idéologies ou par les doctrines admises par la société. Il est un libre penseur affranchi de l'éthique religieuse et laïque qui s'adonne à une liberté totale en dépassant les limites potentielles de la morale, des lois ou des doctrines philosophiques. (« Libertinage », s.d.)

Le personnage de Dom Juan représente le libertin par excellence du fait qu'il incarne un libertin de mœurs, mais aussi celui de pensée. Il personnifie un individu ne croyant pas à une vie après la mort, ne voyant aucun intérêt à sacrifier les plaisirs de la vie terrestre au bénéfice d'une vie future, allant jusqu'à ne pas avoir foi en l'avenir préférant vivre dans une espèce de présent absolu : « encore vingt ou trente ans de cette vie-ci, et puis nous songerons à nous. » (IV, 7)

La liberté de Dom Juan se révèle aussi à l'égard du mariage qui constitua pourtant au XVIIe siècle un engagement saint et sérieux. Ni ces liens sacrés ni les lois qui animent la société ne l'intéressent. Il trouve un plaisir pervers dans la transgression des limites morales et religieuses, tout en déclarant la

nécessité d'être libre. La cérémonie du mariage est mise au service de la satisfaction charnelle, parce que pour pouvoir « attraper les belles » (I, 2), il faut les épouser. Voilà le plaisir de l'inconstance qui entraîne un libertinage métaphysique car il se moque d'un « mystère sacré » en méprisant l'acte du mariage. En définitive, « un mariage ne lui coûte rien à contracter » (I, 1), explique son valet.

Plusieurs dialogues de Dom Juan avec Sganarelle prouvent son absence de foi. « Osez-vous bien ainsi vous joüer au Ciel, et ne tremblez-vous point de vous mocquer comme vous faites des choses les plus saintes ? » (I, 2) De plus, Dom Juan est décrit comme : « [...] un hérétique, qui ne croît ni Ciel, ni loup-garou ». (I, 1) La seule croyance de Dom Juan est la raison mathématique et les faits observables : « je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et quatre et quatre sont huit. » (III, 1) Refusant le surnaturel, ses croyances sont exclusivement rationnelles, scientifiques et objectives. Il est un matérialiste qui ne croit que ce qu'il voit et ce qu'il peut toucher, et qui refuse de croire à ce qu'il ne comprend pas. Son matérialisme se montre clairement quand il se trouve en contact avec le surnaturel à l'Acte V, scènes 5 et 6. Au moment où le spectre apparaît (et il se métamorphosait en Temps avec la faux à la main, personnifiant ainsi la mort), pour enfin faire repentir Dom Juan, la réaction de Dom Juan, pour ridicule qu'elle apparaisse, est compréhensible compte tenu de sa psychologie. Il dégaine en effet son épée afin de « prouver » la nature charnelle de l'être qui apparaît en face de lui. Autrement dit, il veut donner au combat un caractère humain, ce qui est, bien sûr, condamné à l'échec. La répétition de la négation : « 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 » (V, 5), montre bien la détermination du rebelle.

Nous avons déjà constaté que Dom Juan veut être reconnu « comme farouchement et scandaleusement libre » (Massin, 1993 : 13). Ce coureur de jupons mobilise toute sa force pour clamer sa liberté totale. Jean Massin note que « sa signification primordiale est de refuser d'être esclave et il refuse d'être un maître d'esclaves » (1993 : 14). Il ne respecte les règles d'aucun jeu et il se révolte contre toutes les lois dictées par les autorités, de plus, il viole souvent des règles par lui-même établies. Il se sent libre de se comporter comme il l'entend en négligeant toutes les restrictions imposées par la société ou par la culture. Le seul critère pertinent à ses yeux représente la possibilité de se débarrasser de toutes les limitations possibles. Dans la rencontre avec le Pauvre, ce « méchant homme » illustre sa liberté par rapport à Sganarelle, pétri de superstitions - par rapport au Pauvre, limité par sa religion qui lui impose une certaine mode de vie et un statut dans la société - mais plus essentiellement, il démontre la liberté par rapport à lui-même car il ne se force pas à respecter les termes de son propre jeu. Il propose le louis d'or au Pauvre à la condition qu'il jure, ce que le Pauvre refuse finalement. Néanmoins, Dom Juan le lui donne « pour l'amour de l'humanité », brisant ainsi sa parole.

Il est à rappeler que cette scène clé est absente de la version de 1682 mais aussi de la version versifiée. Il paraît qu'en substituant une nouvelle quête amoureuse à cette scène, Thomas Corneille a voulu souligner le côté séducteur du héros. En effet, le Dom Juan de Corneille se montre plutôt comme un coureur de jupons qu'un impie. Bien que le mythème du libertinage soit présent dans les trois versions, son sens varie en fonction de l'acception du terme dans la société. Autrement dit, les libertins d'esprit se transforment progressivement

en libertins de mœurs. Cette version du mythe illustre parfaitement la manière dont un texte littéraire peut refléter les évolutions de la société.

Dom Juan, n'écoutant que son désir, incarne un homme qui affirme sa liberté, inscrite dans une perspective existentialiste. Au contraire, son père, Dom Louis, apparaît comme prisonnier des lois de son état, de la noblesse. Son fils désire briser ces chaînes et refuse d'être confronté à la religion qui le limite, à la loi qui est celle de son père et de l'aristocratie, au surnaturel qu'il ne peut pas admettre. Pourtant, cette soif de liberté peut s'avérer dangereuse car il se rend esclave de son propre fanatisme. Ivre de cette quête de liberté absolue, il ignore que cette recherche l'enchaîne en lui imposant certaines positions dans la société humaine. Vivant dans le présent absolu et cherchant le plaisir de l'instant, ce libertin devient esclave de son propre désir.

Le libertinage du séducteur nous conduit aux autres traits qui marquent profondément la psychologie du héros : à l'hypocrisie, à l'impiété, au matérialisme, à l'épicurisme et surtout à la révolte.

Un héros révolté

Non seulement Dom Juan s'efforce de rejeter l'autorité quelle qu'elle soit, mais il brûle de la détruire. Il méprise toutes les conventions et refuse de respecter les règles sans lesquelles pourtant les rapports sociaux ne sont plus possibles. En se rebellant contre son père, Dom Juan se défie de tout son état. Ainsi, il serait opportun de nous attarder un instant sur le concept de la révolte donjuanesque. Cette « attitude de quelqu'un qui refuse d'obéir, de se soumettre à une autorité,

à une contrainte », comme la définit le *Larousse* (« Révolte », s.d.), se manifeste le plus remarquablement dans l'Acte IV, scène 4, pendant l'affrontement entre le fils et son père, Dom Louis. Leur rencontre se solde par le triomphe de Dom Juan et elle marque l'apogée de la révolte donjuanesque. Dans cet épisode, Dom Louis sermonne son fils unique en déplorant son caractère :

> J'ay souhaité un fils avec des ardeurs nompareilles, je l'ay demandé sans relasche avec des transports incroyables, et ce fils que j'obtiens, en fatiguant le Ciel de vœux, est le chagrin et le supplice de cette vie mesme dont je croyois qu'il devoit estre la joye et la consolation. (IV, 4)

Nous pouvons interpréter le personnage de Dom Louis comme une incarnation de la vieille noblesse qui croît en la vertu au sens cornélien, qui est morale et qui a le sens de l'honneur :

> Aussi nous n'avons part à la gloire de nos Ancestres, qu'autant que nous nous efforçons de leur ressembler, et cét éclat de leurs actions qu'ils répandent sur nous, nous impose un engagement de leur faire le mesme honneur, de suivre les pas qu'ils nous tracent, et de ne point degenerer de leurs vertus, si nous voulons estre estimez leurs veritables descendans. (IV, 4)

Malgré les efforts de Dom Louis, pour qui l'honneur et la loyauté sont des valeurs qui engagent l'être, aucun de ses arguments ne touche son fils, il y est imperméable. Les règles dont parle son père apparaissent comme la somme de tous les engagements sociaux auxquels Dom Juan est confronté

dans la pièce et qu'il refuse catégoriquement. Déjà dans l'Acte III, scène 5 il proclame ouvertement son attitude envers les devoirs sociaux : « [...] l'engagement ne compatit point avec mon humeur. » La figure paternelle symbolise une autorité à laquelle nous ne devrions pas nous opposer, une figure qui se respecte et d'une certaine façon une incarnation de la loi. Dans son monologue, Dom Louis répète à son fils les engagements sociaux qu'implique la noblesse mais aussi ses responsabilités qui gravitent autour des valeurs morales traditionnelles. Malgré ses insistances, Dom Juan refuse d'assumer les contraintes émanant de sa naissance. Il souhaite échapper aux responsabilités et aux devoirs, ne conservant que les bénéfices et les avantages résultant de son rang social. Comme dans la scène précédente où, confronté à Monsieur Dimanche qui exige le remboursement d'une dette, il refuse d'écouter, il se montre sourd aux contraintes et aux conséquences de son comportement. Le père n'apparaît pas au centre du dénouement de la pièce par hasard, cette scène représente une forme de prélude pour le châtiment final. Si l'autorité paternelle ne peut pas changer la conduite et les attitudes du héros, il est nécessaire d'invoquer une autorité encore plus estimée, celle du Ciel.

Notons encore que les scènes avec Dom Louis et Monsieur Dimanche sont inversées dans la version versifiée. Le père apparaît le premier dans l'Acte IV, dès la « gradation » dans la gravité des fautes donjuanesques est perdue. En effet, manquer aux engagements vis-à-vis d'un créancier illustre le mépris des lois, mais le manque de respect à l'égard de son père constitue une atteinte à la morale même et aux liens familiaux. Cette modification peut témoigner d'un changement de la hiérarchie des valeurs dans la société. L'ébauche

du mythème de la révolte est donc également différente dans les trois versions de Dom Juan ce qui reflète la transformation de la mentalité de la société douze ans plus jeune que celle de Molière.

Comme Pierre Campion le résume dans son étude *Dom Juan de Molière : un personnage entre deux mondes*, « le héros ne veut rien devoir à personne, mais pas au sens habituel et simple de cette formule ». Il ne veut pas être le fils d'un noble, il refuse les engagements résultant de sa naissance dans la société de l'honneur, dans un monde « où la mesure de chaque individu et sa raison d'exister s'exprime et s'épuise dans son rapport à la lignée », et plus loin, dans le regard porté par les autres sur sa manière d'agir. Mais, pouvons-nous « se libérer » de notre existence ? Nous ne sommes pas nés *ex nihilo*, le « moi » sera toujours influencé par les facteurs externes, par les circonstances comme le lieu ou l'époque de notre naissance, les conditions sociologiques ou culturelles – tous ces éléments façonnent d'une certaine manière notre existence en prédéterminant nos possibilités d'agir et d'être. (Campion, 2003) D'où vient le désespoir métaphysique de Dom Juan. Il souhaite une liberté et individualité totale. Pourtant, nous pouvons nous interroger sur l'authenticité de cette liberté. S'il refuse d'être confronté à une religion qui le limite ou à une loi qui est celle de l'aristocratie, il ne peut pas se dérober à sa position existentialiste dans le monde. Né fils unique d'un gentilhomme, il est enfermé dans le réseau social clos qui lui impose certains traits définitoires. Son caractère et son comportement seront interprétés par rapport à ces attentes. Que les résultats soient pour lui avantageux (la confiance des paysannes) ou pas, il n'a pas la capacité d'échapper à « l'image » dont il hérite. D'un côté, il méprise la société tout

entière en violant les lois qui la régulent. D'un autre côté, il en a besoin parce qu'elle lui sert d'image fidèle de son être. Par suite, son héroïsme peut être étudié au sens où un individu s'oppose à la société tout entière, soit comme la révolte d'un individualiste.

Sa révolte prend une autre dimension dans le dénouement qui est préparé pendant toute la pièce : « [...] les libertins ne font jamais une bonne fin » (I, 2) ou « [...] le Ciel te punira » (I, 2). La question se pose de savoir à quel point le châtiment final représente la condamnation du criminel ou la révolte ultime du personnage mythique. Dans le dénouement, son fanatisme se définit comme la volonté d'ériger une opinion quelconque en autorité absolue en refusant obstinément la conséquence ultime : « 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. » (V, 4) La répétition de la négation nous montre la détermination extrême du rebelle. Ce « scélérat » est un offenseur qui lance des défis multiples : aux normes et à la loi, mais il va volontairement vers son propre anéantissement. Malgré sa brièveté et sa fragilité, l'existence terrestre est pour lui plus intéressante à vivre que l'immortalité assurée par la foi. Le Dom Juan de Corneille proclame en visitant le tombeau du Commandeur :

> J'admire cette aveugle et sotte vanité
> Un homme en son vivant se sera contenté
> D'un bastiment fort simple, et le visionnaire
> En veut un tout pompeux, quand il n'en a que faire. (III, 7)

Il refuse catégoriquement l'immortalité immobile que la religion veut lui imposer. De ce fait, Dieu n'a aucune place

pensable dans son univers et ne peut rien contre un individu qui a choisi l'instant contre l'éternité. Dom Juan agit comme s'il n'avait pas de passé. De ce point de vue, il ne subit pas une défaite. Son exclamation « o ciel » pendant son châtiment final traduit la douleur physique, mais il n'y a aucun signe d'aveu de défaite. La divinité est impuissante contre la liberté de la conscience humaine. Il est châtié comme un esprit libre, il n'est pas puni pour ses méfaits sexuels, mais comme un penseur révolté.

À première vue, il est évident que le mythème de la révolte est affaibli dans la version de Thomas Corneille ce qui se manifeste le plus clairement dans le dénouement.

Dans la version versifiée, l'auteur donne plus d'importance à la gent féminine en invitant les femmes dans la scène finale. Dans les autres versions, seul son valet sert de témoin de sa punition. L'impiété du Dom Juan cornélien est aussi montrée à travers les femmes. En s'intéressant plutôt à la promesse donnée à son amante (cela veut dire à la satisfaction de son désir amoureux) qu'à celle donnée au Commandeur, il déclare soit un mépris par rapport au surnaturel, soit un athéisme profond. Cet impie cornélien constate ironiquement qu'il « préfère à tout Mort une jeune Vivante » (V, 6). En ajoutant le personnage de Leonor, Corneille donne au Dom Juan de sa version versifiée une nature de véritable séducteur.

Le refus radical du Dom Juan moliéresque de se repentir peut s'interpréter comme une négation de Dieu aussi bien que la révolte ultime du héros.

Jean Massin résume bien l'âme révoltée du héros de Molière :

> intolérable par sa prétention à être totalement libre, suprêmement corrosif pour avoir compris que la liberté

> exigeait, pour s'exercer, la préférence de l'instant contre l'éternité ou contre la pseudo-éternité de la permanence sociale, négateur de la fidélité, de la loyauté, destructeur des honneurs [...]. Don Juan est le transgresseur de tout ordre social imaginable. (1993 : 25)

Cependant, dans la réécriture cornélienne, la révolte finale est moins ostentatoire. Le Dom Juan de Corneille dévoile également son orgueil par les répliques : « je ne sçay ce que c'est que trembler » (V, 4) mais dans le reste de la scène son comportement reste ambigu. Soit ses paroles adressées au Commandeur « [l]aisse-moy. » ou « [j]e t'en quite, on me demande ailleurs » prouvent l'inconstance totale d'un homme qui vit aveuglément dans une espèce de présent absolu sans la perception des conséquences de son comportement ; soit elles attestent sa poltronnerie cachée sous le masque de l'orgueil. Quoi qu'il en soit, il regrette finalement de ne pas s'être repenti : « Je brûle, et c'est trop tard que mon âme interdite... Ciel ! » (V, 4), ce qui constitue un important changement par rapport aux versions mises en prose. Thomas Corneille a rapproché cette pièce de l'œuvre de Tirso de Molina, comme nous le verrons ci-dessous, non seulement avec ce regret d'avoir mené une vie hérétique mais aussi par le changement de la réplique finale de Sganarelle. Au lieu du comique d'ironie, il mène sa conclusion sur un ton moralisant :

> Il est englouty, je cours me rendre Hermite ;
> L'exemple est étonnant pour tous les Scélerats ;
> Malheur à qui le voit, et n'en profite pas. (V, 4)

Nous sommes loin du personnage bouffon qui laisse tomber la gravité et le tragique de la punition finale en réclamant ses

gages. Dans cette variante, la révolte d'un individu qui systématiquement refuse toute soumission à une quelconque autorité s'atténue.

Un beau parleur

La parole constitue un des mythèmes essentiels de la pièce de Molière. Pour l'offenseur du sacré, le langage représente un outil très important. Il l'utilise pour persuader, pour séduire ou bien pour manifester sa position de noble. Autrement dit, Dom Juan se définit par son langage qui lui sert de marque de sa supériorité sociale et intellectuelle.

En manifestant son habileté rhétorique, Dom Juan se révèle un parfait orateur dès son premier monologue. Celui-ci, apologie de son inconstance, est construit avec précision et raffinement. Il s'ouvre par un exorde : « Quoy ? tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour luy, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne ? » (I, 2) Dans ce discours, il pervertit le sens des mots en abusant des termes juridiques pour justifier son inconstance, créant ainsi l'illusion de véracité de son raisonnement. Il pervertit la logique de son explication en se définissant comme une victime de la beauté féminine, mais aussi de sa générosité : « [...] toutes les belles ont droit de nous charmer, et l'avantage d'estre rencontrée la premiere, ne doit point dérober aux autres les justes pretentions qu'elles ont toutes sur nos cœurs. » L'hypocrisie de son raisonnement adhère parfaitement à sa croyance à la liberté amoureuse : « [...] je conserve des yeux pour voir le merite de toutes, et rends à chacune les hommages, et les tributs où la nature nous oblige. » (I, 2) Son argumentation est basée sur une logique faussée – toutes les

femmes ont droit d'être aimées, donc je suis contraint par la nature des hommes à aimer toutes les (belles ?) femmes. Sa thèse repose sur l'inversion des valeurs admises par la mentalité féodale et chrétienne : « Non, non, la constance n'est bonne que pour des ridicules. » Par sa puissance langagière, ci qui est considéré comme ayant de la valeur est dévalorisé et, inversement, ce qui ne mérite pas l'admiration se trouve enfin célébré. Cet éloge même de l'inconstance s'avère déjà en soi paradoxal, car l'instabilité amoureuse n'est pas digne d'être célébrée.

Pour ajouter à son argumentation une valeur de vérité générale, Dom Juan passe du pronom personnel *je* au pronom indéfini *on* qui lui permet de généraliser son propos : « je ne puis refuser mon cœur à tout ce que je vois d'aimable [...] On goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages [...] ».

L'usage de l'impératif constitue une autre caractéristique du langage donjuanesque. Il l'emploie pour montrer sa supériorité et le privilège de parler, de faire parler les autres, ou bien de les museler. C'est dans cette optique que ses ordres « Parle. » ou « Paix ! » dans l'Acte I, scène 2 peuvent être analysés. Dans ce dialogue, le beau parleur manifeste son arrogance sur son valet :

> Dom Juan : Et tu ne trouves pas, dy moy, que j'ay raison d'en user de la sorte ?
> Sganarelle : Eh ! Monsieur.
> Dom Juan : Quoy ? Parle.

Il est évident que Dom Juan demande un commentaire de la part de son valet en lui donnant son autorisation de parler librement, ce qui n'était pas habituel dans la relation

maître-valet dans la société du XVIIe siècle. Il reste à signaler la fausseté de cette apparente égalité dans le dialogue du début de la scène. À peine Sganarelle commence-t-il à formuler ses opinions (qui ne sont pas du goût de son maître), qu'il est interrompu. Il s'ensuit que la liberté de parler du valet s'arrête dès que la remontrance commence :

> Sganarelle : [...] Apprenez de moy qui suit vostre Valet, que le Ciel punit tost, ou tard les Impies, qu'une méchante vie ameine une méchante morte, et que...
> Dom Juan : Paix !

Il convient d'ajouter à cela un autre trait définitoire du personnage principal, le fait qu'il aime parler mais qu'il n'aime point écouter. Progressivement, lorsque le fil des affirmations de Sganarelle devient de moins en moins complaisant, Dom Juan lui retire le pouvoir de parler : il l'interrompt trois fois dans la scène, premièrement en le priant de ne pas se mêler de ses affaires « Va, va, c'est une affaire entre le Ciel et moi », puis en le menaçant « sans que tu t'en mettes en peine » et finalement en le faisant taire sans parler davantage : « Paix ! ».

Pourtant, dans certaines circonstances nous pouvons remarquer une forme d'égalité dans ce couple, par exemple dans la scène 2, Acte I, où Sganarelle manifeste une liberté relative en exprimant ses opinions. Toutefois, il reste prudent et ses précautions avant la prise de parole sont évidentes. Il a peur de son maître et il n'avance dans son discours que par la suggestion en attendant l'autorisation de parler qu'il obtient finalement : « [e]h bien, je te donne la liberté de parler et de me dire tes sentiments ». C'est une formulation qui souligne

le rapport de féodalité et dans cette perspective, la liberté d'expression n'a rien de naturel.

L'art de bien parler est essentiel pour Dom Juan, mais remarquons les situations où la force oratoire de Dom Juan repose sur la quantité plutôt que sur la qualité de son discours. Prenons le dialogue avec Monsieur Dimanche où sa supériorité langagière est basée sur le fait qu'il monopolise la parole. En l'interrogeant sans cesse, il dirige la conversation en se dérobant du sujet principal : la question de son endettement.

Dom Juan, en habile orateur, démontre également qu'il sait manier le silence. En effet, s'il a besoin en général de mener les conversations, il se tait, ou bien transmet sa « parole » via un tiers dans les situations désagréables ou périlleuses. Un exemple mettant cette stratégie en lumière se trouve dans l'Acte I : pour éviter la confrontation avec Dona Elvire, il jette la responsabilité de parler à Sganarelle : « [m]adame, voilà Sganarelle qui sait pourquoi je suis parti ». Ainsi, il semble que ses pouvoirs oratoires sont limités car devant ses égaux il se tait habituellement.

La force langagière de Dom Juan repose sur son don de parler sans rien dire. Son discours est souvent marqué par l'utilisation des interrogatifs ou des exclamatifs. Ses énonciations sont ambiguës et vagues ce qui permet à l'auditeur de leur attribuer le sens qu'il désire. Dom Juan joue fortement avec la force de suggestion et de non-dit.

Dom Juan use également de ce silence dans l'Acte III, scène 1, quand il laisse parler Sganarelle. Le maître accepte de jouer un spectateur et ses questions permettent de faire progresser le discours de son valet. Tout en étant comique, cette scène porte une valeur polémique et philosophique, du fait que dans ce « dialogue », Dom Juan montre indirectement la condamnation

de la médecine juste en gardant le silence. « Comment, Monsieur, vous êtes aussi impie en médecine ? » Par ailleurs, il ne se donne jamais la peine de répondre aux arguments théologiques de son valet parce qu'il ne le considère pas comme un interlocuteur valable. Dom Juan ne se donne pas du mal à expliquer ses réponses sur les différentes croyances que le valet est incapable de défendre. De plus, il n'a pas besoin de parler pour ruiner les arguments de Sganarelle dont les propositions se détruisent d'elles-mêmes. Dans cette perspective, le silence de Dom Juan le rend victorieux sur son valet et son dernier commentaire, après le trébuchement de Sganarelle, se trouve ironique au dernier degré : « [b]on ! Voilà ton raisonnement qui a le nez cassé. »

La comparaison de cette version avec la précédente permet de tirer quelques conclusions. D'abord, Thomas Corneille a omis plusieurs répliques de Sganarelle. En particulier, celles concernant l'interrogation sur la croyance de son maître. Il n'évoque ni « autre vie », ni « diable », ni « Moine bourru ». En suivant l'idéologie chrétienne, il est impensable de donner la même importance, par coordination, à la croyance au Ciel et au Moine bourru, comme il suit du raisonnement du valet. C'est vraisemblablement la raison de cette omission, pareillement le mythème de la révolte est adouci, Dom Juan transformé perd son refus des dogmes et des lois institutionnelles.

Ensuite, Dom Juan n'est pas montré comme un rationaliste absolu, sa réplique « je crois que deux et deux sont quatre » est également radiée. Nous sommes loin du personnage du « libre penseur » de Molière.

Revenons encore au motif du silence dans la version prosaïque, qui se présente pendant la rencontre avec son père, Dom Louis, à l'Acte IV. À première vue, si nous considérons la

masse du discours, le père domine le fils en lui imposant un silence par son sermon. Son discours est extrêmement animé et passionné, mais successivement son monologue se transforme en monologue délibératif et se teinte de pathétique. Le silence de son fils représente peut-être la meilleure réponse, Dom Juan triomphe sans presque agir. La politesse feinte de Dom Juan « [m]onsieur, si vous étiez assis, vous en seriez mieux pour parler » est en fait une insulte sans précédent. C'est la révolte donjuanesque qui se forme et qui est née du silence.

Remarquons que le vrai caractère de Dom Juan se révèle dans son silence. Sa personnalité ne peut pas être analysée à travers son discours, qui est fréquemment mensonger, mais grâce à ses prises de position dans des situations variées aussi bien que dans ses gestes et actions. En outre, ce qui est le plus important pour l'interprétation du héros se déroule, dans la majorité des cas, dans le silence du pécheur. Dom Juan lui-même explique que : « [t]ous les discours n'avancent pas les choses, il faut faire et non pas dire, et les effets décident mieux que les paroles. » (II, 4) Il s'agit d'une proposition aussi ironique que véridique non seulement par rapport à la situation mais aussi par rapport à la pièce tout entière.

En résumé, notons que ce libertin maîtrise l'art de la rhétorique, l'art de persuader par le discours. Non seulement il sait très bien convaincre par la raison, mais encore il est capable d'émouvoir et de manipuler. Il est évident que le langage joue un rôle très important et constitue une partie importante de la pièce.

Un autre aspect méritant notre attention tient au rythme et à la quantité de paroles dans la pièce. Au début, les dialogues sont longs et Dom Juan domine le langage. Cependant, vers la fin, les dialogues et les scènes sont raccourcis, les énoncés

sont plus exclamatifs et le rythme s'accélère. Pour souligner cette affirmation, rappelons les deux dernières scènes qui se déroulent rapidement presque sans dialogues. Partant de ce fait, vers la fin de la pièce, ce que nous voyons paraît plus essentiel que ce qui est prononcé. Cela désigne un tour dans l'esthétique dramaturgique de la comédie.

Examinons encore la dernière scène, (V, 6), laquelle nous expose la rencontre avec la mort. La statue donne des ordres à Dom Juan (de la même manière que le libertin pendant toute la pièce) : « Arrêtez, Dom Juan. », « Donnez-moi la main. » et elle utilise (comme lui) le présent de vérité générale. Par conséquent, la réplique : « Dom Juan, l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie, ouvrent un chemin à la foudre » sonne comme un verdict suivi immédiatement du châtiment. Dans cette situation fatale, Dom Juan n'a ni le temps ni la capacité d'utiliser le langage pour se défendre. Pour la première fois il se tait complètement et son silence est définitif.

Un comédien hypocrite

Dom Juan sait « jouer ou tromper au moment où il parle et s'engage. » (Rousset, 1976 : 82) Dès le début, il est présenté comme un menteur qui maîtrise tous les moyens et les instruments du spectacle et qui bénéficie d'un grand talent d'improvisation. Sa nature de menteur apparaît évidente dès l'Acte premier quand il se proclame sincère tandis que le spectateur, grâce aux scènes précédentes, est averti de son hypocrisie : « [j]e vous avoüe, Madame, que je n'ay point le talent de dissimuler, et que je porte un cœur sincère. » (I, 3) Jean Rousset explique que « cet exorde annonce le premier des discours

menteurs que Molière met dans la bouche de son Dom Juan ; celui qui ne cessera de jouer la comédie commence par s'en déclarer incapable. » (1976 : 84)

Dom Juan personnifie bien un personnage de théâtre qui exhibe sa splendeur et sa force. Dans la pièce, nous pouvons étudier le contraste entre l'être et le paraître, et dans la majorité des situations, c'est le paraître qui l'emporte, ce qui traduit bien l'hypocrisie du héros. Il est un artiste polymorphe, capable de traiter simultanément plusieurs intrigues parallèles. Ce transgresseur alterne les masques au gré des situations. Par conséquent, nous pouvons apprécier son jeu d'amant fidèle aussi bien que son rôle d'hypocrite. Pour gagner la confiance de ses « spectateurs » (c'est-à-dire les personnages qu'il rencontre sur son chemin), il emploie une stratégie assez simple. Elle consiste à flatter et à promettre tout en proclamant la véracité et la sincérité de ses affirmations : « c'est du fond du cœur que je vous parle » (II, 2). Parmi les spectateurs « subjugués », pour reprendre le terme de Rousset, (1976 : 88), se trouvent une paysanne aussi bien que Dom Louis ou M. Dimanche qui se « prennent au piège du discours du comédien mystifiant ». (1976 : 88)

Son hypocrisie se manifeste clairement dans l'Acte IV, scène 3, où Dom Juan agit comme un ami de Monsieur Dimanche en le traitant « sur un pied d'égalité » (Rousset, 1976 : 88) ce apparaît comme un grand honneur pour le visiteur. « [...] il [Dom Juan] me fait tant de civilitez et tant de complimens que je ne sçaurois jamais luy demander de l'argent. » (IV, 3) Remarquons que Dom Juan n'a pas l'honneur d'un noble et qu'il est prêt à s'abaisser à endosser le rôle d'un bourgeois pour éviter la question de sa dette. « Embrassez-moy donc, s'il vous plaist, je vous prie encore une fois d'estre per-

suadé que je suis tout à vous, et qu'il n'y a rien au monde que je ne fisse pour vostre. » Aussitôt le créancier apparaît-il sur scène, que Dom Juan le ridiculise en prononçant ironiquement : « Que je suis ravi de vous voir ! »

Son comportement d'hypocrite ressort dans l'acte suivant où il joue le faux dévot devant son père et, dans les versions écrites en prose, devant le frère d'Elvire, Dom Carlos. Cette hypocrisie, outrage supplémentaire, constitue un ultime affranchissement à la morale religieuse qui va accélérer sa damnation. En effet, dans la scène 3, le « profanateur » du sacré abuse du mot Ciel (huit occurrences), notion qu'il dénigre pendant toute la pièce, pour endosser son rôle de faux dévot. Ainsi Dom Juan nous présente une comédie amère en ironisant au sujet des « saints » hypocrites. Ses répliques : « j'obéis à la voix du Ciel » ou « C'est le Ciel qui le veut ainsi » marquent non seulement un fatalisme exagéré dont la fonction est de se dérober de sa responsabilité personnelle, mais aussi un blasphème au dernier degré vu que le Ciel n'est absolument pas d'accord avec sa conduite. En se cachant sous le paravent de la religion, il en abuse ainsi qu'il s'en moque. Étant plus un séducteur qu'un homme révolté, libre et hypocrite, le Dom Juan de Thomas Corneille veut se repentir pendant la scène finale. Ce changement fondamental résulte, comme nous l'avons déjà constaté, d'un glissement des mythèmes. Puisque la religion n'a pas d'importance pour le Dom Juan de Molière, il serait illogique qu'il se dirige enfin vers Dieu. En revanche, le héros « cornélien » peut éprouver des regrets parce qu'il ne s'oppose pas à l'Église, ses péchés sont de niveau sexuel, non hérétique. Autrement dit, tous ces glissements se dirigent nettement vers le dénouement différent. Le Dom Juan de Corneille est puni comme un incorrigible coureur de jupons

reconnaissant ses méfaits trop tard : en revanche le Dom Juan de Molière est puni comme un libertin d'esprit qui se révolte contre cette punition elle-même.

Comédien, Dom Juan a besoin d'un public, il a besoin d'être entendu et vu par quelqu'un afin de donner du sens à ses actions. Le témoin sert de faire-valoir aux effets de son discours, il lui renvoie son image de puissance, de maîtrise. Pour cette raison, Dom Juan ne peut exercer son pouvoir qu'au milieu des hommes, dans un environnement urbain et artificiel où il peut montrer son rang social (rappelons la rencontre avec le pauvre ou avec les paysans). Il profite de l'organisation de la société, de son aisance matérielle et surtout de son rang de noble qui lui permet de s'élever par rapport aux autres. La tentative de faire jurer le Pauvre peut s'interpréter comme une mise en pratique de son pouvoir : « ah ah, je vais te donner un louis d'or tout à l'heure pourvu que tu veuilles jurer. » (III, 2) Dom Juan propose sous la forme du chantage un jeu qui prend pour enjeu le parjure du Pauvre. Conscient que jurer constitue un péché très grave, l'un des interdits des dix commandements – « tu ne prononceras pas en vain le nom de Dieu », Dom Juan présente ainsi son visage de brute. Deux remarques méritent d'être retenues.

Premièrement, sa brutalité émerge dès que quelque chose lui déplaît, il se met en colère sitôt qu'il sent une résistance. Ce gentilhomme brutal a tendance à juger les autres à l'aune de ses propres valeurs, ainsi il ne doute pas un instant du fait que le Pauvre va accepter de jurer. Il questionne l'homme à partir des présupposés d'une vie égoïste, pas d'une vie d'ascète. « Eh prie le Ciel qu'il te donne un habit, sans te mettre en peine des affaires des autres. » (III, 2) Dom Juan, matérialiste et incroyant, ne peut pas comprendre la philosophie du

pauvre et son mode de vie. Il est irrité et surpris simultanément par sa résistance. Ainsi, c'est en colère qu'il montre son vrai visage, oubliant son masque porté, il passe du langage poli d'un gentilhomme courtois – « [...] pourvu que tu veuilles jurer », « [...] il faut jurer » au ton du maître en utilisant l'impératif « Prends, le voilà, prends te dis-je. Mais jure donc. »

Deuxièmement, Dom Juan apparaît comme un joueur inconséquent et voulant gagner tous les paris et tous les duels dans toutes les circonstances. La perversité de Dom Juan, qui feint de croire au libre arbitre du miséreux, se manifeste clairement au moment où il propose ce pari inégal au Pauvre. Par conséquent, il réduit la liberté humaine à un jeu sadique. La posture de ce tyran est celle d'un individu qui utilise sa force mentale pour faire plier les autres. Indifférent aux sentiments de son prochain, il s'amuse en outrepassant les limites sociales. À ce point, Molière touche le thème piquant du christianisme : un homme peut-il rester « fidèle » à Dieu sans que ses besoins matériels soient satisfaits ? Dom Juan personnifie, d'une certaine façon, un tentateur à qui l'ermite doit résister. Cependant, Dom Juan ne joue qu'avec ses inférieurs (le Pauvre, les paysannes) qu'il peut dominer. Cet acharnement contre le Pauvre se comprend comme un abus de pouvoir lié à sa domination sociale.

Cette scène porte une valeur très forte pour l'analyse du héros en nous dévoilant des aspects inconnus de la personnalité de Dom Juan. Il se montre à la fois comme une brute, qui s'amuse en poussant les autres au-delàs de leurs limites, mais il nous présente aussi son humanisme profond. En donnant finalement une aumône au Pauvre, il déclare soit son obsession de paraître à tout prix comme un vainqueur, soit il ne reste pas sourd aux besoins de l'ermite. De surcroît, cette

scène s'achève par son exclamation : « [m]ais que vois-je là ? Un homme attaqué par trois autres ? La partie est trop inégale, et je ne dois pas souffrir cette lâcheté » et il se hâte d'aider un chevalier en difficulté. Le Dom Juan cornélien précise que cette aide est « plutôt devoir que générosité ». Dans cette perspective nous voyons qu'il respecte après tout certaines « lois » de la courtoisie et conserve certains principes de sa conduite. Dans ce contexte, il semble révéler indirectement au spectateur sa vraie personnalité. Ainsi, il nous offre la possibilité de jeter un coup d'œil sous son masque pendant de rares et précieux instants. Demeure la question de savoir si ce qui est aperçu relève la nature authentique du héros ou s'il continue à jouer sa comédie.

Malgré la valeur significative de cet épisode, la rencontre avec le Pauvre est omise dans la version versifiée. Thomas Corneille l'a remplacée par une autre affaire amoureuse, par conséquent la pièce gagne une autre dimension. En résumé, Thomas Corneille a accentué le rôle de séducteur, mais simultanément, il a adouci ses idées profanes et pensées libertines aussi bien qu'il a effacé son comportement chevaleresque.

Un autre instant de vérité advient peut-être dans le dénouement. Il est en effet légitime de se demander si ce transgresseur ne laisse pas enfin tomber tous ses masques quand arrive son châtiment. En se présentant ouvertement comme un hypocrite : « [...] l'hypocrisie est un vice à la mode [...] et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages » (V, 2), ses dernières répliques restent difficiles à analyser. Soit son désaveu complet est causé par son libertinage, soit par son orgueil et son arrogance, soit encore par son aveuglement. Cependant, l'atmosphère de la comédie est maintenue aussi après sa mort. Le cri de Sganarelle qui clôt la pièce fait

tomber l'émotion d'horreur et prive le héros de sa fin tragique. La fin peut être perçue comme d'un comique grinçant au milieu du tragique : réclamer ses gages au moment où la loi divine démontre sa puissance ne serait-il pas le dernier outrage et la dernière moquerie de Dom Juan ? Cette circonstance le rend victorieux, car il parvient à bafouer les règles de la société même après sa mort par sa qualité de maître indélicat partant sans payer ses employés. Revenons à tous les défis que Dom Juan lance à la vie et au monde pour constater que cet offenseur du sacré aspire directement à la mort qui, en fait pourrait être pour lui synonyme de libération.

2. Le Mort

Au fond du mythe donjuanesque, nous retrouvons la mort qui punit. Jean Rousset le commente ainsi : « Don Juan comme mythe prend donc naissance dans la mort, par *le* Mort, par le contact final avec l'Invité de pierre [...] aussi cette histoire ne prend-elle son vrai sens que par sa fin. » (1976 : 21) Jean Massin pour sa part le résume comme suit : « sans Commandeur, point de mythe de Don Juan. [...] La structure invariante du mythe exige implacablement cette rencontre, cette invitation, ce défi. » (1993 : 29)

Nous allons prendre pour le point de départ le raisonnement de Jean Rousset, d'après lequel « l'apparition du Mort se répartit en trois séquences séparées » (1976 : 24). Dans la plupart des mythes littéraires donjuanesques, le schéma est le suivant : la rencontre suivie de l'invitation, la visite et la réponse qui prend la forme d'une contre-invitation.

La première rencontre avec le Mort se fait par hasard, au moment où Dom Juan tombe sur le tombeau du Commandeur qu'il a tué en duel. Dans la version moliéresque, le Commandeur est déjà mort avant le commencement de la pièce et dans le tombeau ne se trouve aucune inscription qui demande vengeance comme c'est le cas dans la version de Tirso de Molina. Ce qui se trouve au cœur de la version moliéresque du mythe, c'est le fait que le défi au Commandeur est, d'après le critique Jean Massin, à la fois gratuit et inévitable. (1993 : 32) Et il précise « qu'aucune contrainte extérieure (comme celle d'une épreuve ésotérique) n'oblige Don Juan à inviter le Commandeur à souper et qu'il n'est pas au pouvoir du Commandeur de l'y pousser. » (1993 : 32–33)

Il semble qu'aux yeux de Dom Juan, sa victime ne mérite pas plus de respect après sa mort car il l'offense à plusieurs niveaux - d'abord en la ridiculisant à son entrée dans le tombeau :

> Sganarelle : Monsieur, n'allez point-là.
> Dom Juan : Pourquoy ?
> Sganarelle : Cela n'est pas civil d'aller veoir un homme que vous avés tué.
> Dom Juan : Au contraire, c'est une visite dont je luy veux faire civilité, et qu'il doit recevoir de bonne grace, s'il est galant homme ; allons, entrons dedans. (III, 5)

Après cette insolence, il ironise : « [p]arbleu le voyla beau, avec son habit d'Empereur Romain » (III, 5) ce qui est suivi par l'outrage le plus grave, celle de l'invitation à manger. Le héros provoque la statue pour qu'elle accepte l'invitation à souper, défiant ainsi le mort puisque le fait de s'alimenter affirme la puissance de la vie. Essentiellement, inviter la

statue à un repas signifie inviter la mort à venir manger afin de la nier jusqu'au bout. Le point commun de tous les mythes donjuanesques tient dans cet outrage à la mort. Cette fête funèbre implique un duel tacite entre l'homme de chair et celui de pierre.

Pourtant, ce n'est pas Dom Juan qui s'adresse directement à la statue : il laisse son valet l'inviter. Il est à remarquer que Sganarelle d'abord n'éprouve pas de crainte ni l'impression de commettre une hérésie, il exprime plutôt le fond absurde et comique de la situation. « Vous moquez vous ? ce seroit estre fou que d'aller parler à une statuë. » (III, 5) Il ressort clairement de ce passage qu'à certains égards Sganarelle est de même nature que son maître. Comme lui, le valet aime le plaisir et la distraction, néanmoins, ceux-ci sont rapidement remplacés par l'horreur au moment où la statue baisse la tête en signe d'acceptation de l'invitation. Incapable de communiquer l'information à son maître, ce dernier est finalement obligé d'aller s'adresser personnellement au Commandeur. Pour la première fois, Dom Juan est directement confronté au Mort, voir à son propre passé. La statue réitère son signe pour confirmer sa venue. La réplique de Dom Juan : « allons, sortons d'icy » (III, 5) montre, entre autres, son malaise dans la situation : c'est lui qui quitte cet endroit manifestant ainsi sa nature de personnage en fuite perpétuelle. De plus, par cette réplique similaire à celle du début de la scène, Molière souligne le caractère cyclique non seulement de cette scène elle-même, mais aussi de la pièce toute entière. Rappelons cette parole citée ci-dessus et tirée de la même scène : « allons, entrons dedans » et qui résonne encore dans l'Acte V, scène 6 : « [...] Allons, suis-moi ».

Pour la deuxième fois, la statue apparaît au moment où Dom Juan est sur le point de manger, de sorte que le Mort in-

terrompe une activité réservée aux vivants. Arrêter de manger signifie arrêter de vivre. Par conséquent, il semble qu'à ce moment les forces entre le héros et la mort commencent à s'équilibrer, la mort se met à revendiquer l'attention du séducteur et anticipe sur son avenir funeste. Dans le dernier Acte, le Commandeur incarne clairement un symbole d'autorité, non seulement celle de la justice laïque mais aussi celle du sacré. Bien qu'il s'agisse d'un mari cocufié puis tué par le héros, il retrouve sa magnificence sous sa nouvelle forme de statue évoquant l'éternité. Toutefois, Dom Juan continue à nier son existence surnaturelle en l'invitant à manger.

Remarquons également que dans cette scène, Dom Juan communique avec le Commandeur à nouveau indirectement, à l'aide de son complice, Sganarelle, qui est obligé de jouer le rôle d'hôte. « Bois, et chante ta chanson, pour régaler le Commandeur. » (IV, 8) Comme Jean Rousset observe justement, ce passage prête à plusieurs interprétations et la réplique peut trahir : « la peur du héros, ou son malaise devant une apparition dont il ne sait que penser, ou son refus de regarder en face ce qu'il ne comprend pas. » (1976 : 31)

Ajoutons que dans la version de Thomas Corneille, cette scène est dépeinte complètement différemment. Tout d'abord c'est Dom Juan qui endosse le rôle de l'hôte obligeant :

« Si de t'avoir icy j'eusse esté plus certain, Un repas mieux reglé t'auroit marqué mon zèle. A boire. A ta santé, Commandeur. » (IV, 8)

De plus, dans cette version, une grande modification du texte source tient dans ce que Dom Juan tutoie le Commandeur. Chez Molière, le héros ne s'adresse jamais directement au Commandeur, avec des répliques telles que : « [...] Qu'on lui donne du vin. » ou « [...] pour régaler le Commandeur ».

Ensuite, dans la version en vers, la Statue propose au vilain une contre-invitation, par conséquent elle fonctionne plus comme un messager du Ciel qui laisse encore à Dom Juan une possibilité de se repentir en lui annonçant crûment son destin : « le temps fuit, la mort vient, et tu n'y penses pas. » Cependant, l'offenseur se montre sourd à tous les reproches : « Ces avertissements me sont peu nécessaires. Chantons, une autrefois nous parlerons d'affaires. » Enfin, il accepte la contre-invitation en la commentant : « J'iray, fust-ce le Diable. Je veux voir commeon est régalé chez les Morts. »

De manière générale, la notion de la mort est plus concrète dans la version de Corneille, car chez Molière, la mort n'est pas tellement explicite, mais le présage est pourtant là, autant caché que gênant.

En outre, cette scène projette une nouvelle lumière sur le personnage de Dom Juan. Jean Rousset ajoute que « l'entrée de la Statue est toujours accompagnée par la peur du valet et la dignité du maître ». (1976 : 30)

> Sganarelle : *baissant la tête comme a fait la Statue*. - Le ... qui est là !
> Dom Juan : Allons voir, et montrons que rien ne sçauroit me ébranler.
> Sganarelle : Ah, pauvre Sganarelle, où te cacheras-tu ? (IV, 8)

Il paraît que plus que de dignité, il s'agit ici d'orgueil. Cette réplique résonne aussi plus tard dans la pièce, quand l'offenseur du Ciel est confronté avec le surnaturel.

> Dom Juan : Spectre, fantosme, ou diable, je veux voir ce que c'est.

Le spectre change la 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 [...] (V, 5)

Le point commun de ces deux conceptions réside dans la confiance absolue en soi du séducteur, ou du moins qu'il exhibe. Il veut se présenter comme un homme vaillant et il tire son courage de ce que la mort (aussi bien que la religion) n'occupe aucune place pensable pour lui. L'une des caractéristiques fondamentales de la mort, semble nous dire le héros, réside dans l'absence intrinsèque d'une réalité imaginable. Il y a une extrême difficulté à définir la mort, peut-être même la penser ou la conceptualiser. Comme le disait La Rochefoucauld, la mort aussi bien que le soleil, « ne peuvent se regarder fixement ». (« Citations », s.d.) Bien que Dom Juan soit lié à la mort, étant lui-même le meurtrier du Commandeur, il semble imperméable aux pensées macabres et il traite le meurtre avec l'orgueil qui le caractérise. C'est dans cette perspective qu'il faut analyser la tentative infructueuse de Sganarelle d'amener son maître à la reconnaissance de sa faute :

Sganarelle : Et n'y craignez-vous rien, Monsieur, de la mort de ce commandeur que vous tuâtes il y a six mois ?
Dom Juan : Et pourquoi craindre ? Ne l'ai-je pas bien tué ? (I, 2)

Il perçoit donc la notion de la mort par le prisme du naturalisme, il n'y a rien de sacré ou de mystique pour lui et les

morts n'ont aucun pouvoir sur les vivants. De là provient aussi son refus absolu du surnaturel. Même après avoir vu l'abaissement de la tête de la Statue, il le dément : « Quoy qu'il soit laissons cela, c'est une bagatelle, et nous pouvons avoir esté trompez par un faux jour, ou surpris de quelque vapeur qui nous ait troublé la veuë. » (IV, 1)

La dernière apparition du Commandeur peut s'analyser comme la visite du médiateur entre le monde des vivants et l'au-delà. En prononçant la sentence définitive, il énonce la vérité que le trompeur s'efforce toujours d'ignorer. « Dom Juan, l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre. » (V, 6) conclut la Statue pendant le dénouement. Jusqu'à ce moment, Dom Juan refusait le lien entre le passé, le présent et le futur, les nécessaires conséquences de ses actions. Bref, il semble que seule la mort ait la capacité de l'arrêter comme nous le verrons ci-dessous.

Il importe toutefois de souligner que la dernière visite de la statue se déroule d'une manière différente chez Thomas Corneille. Le Dom Juan « cornélien » veut finalement manquer à sa parole en refusant de suivre la statue. La déclaration de Dom Juan : « [j]e t'en quite, on me demande ailleurs » suggère qu'il refuse jusqu'au dernier moment le sérieux qu'impose la mort. Contrairement aux versions de Molière, il exprime le regret de ne pas s'être repentir plus tôt : « [j]e brule, et c'est trop tard que mon ame interdite… Ciel ! ». Chez Molière, cet aspect du regret et du tragique n'est pas exprimé pour les raisons mentionnées ci-dessus. En tant que libertin bénéficiant du libre arbitre, il ne peut pas finalement regretter ses actes, cela affaiblirait son pouvoir de choix et son libertinage.

3. Le groupe féminin

Bien qu'il s'agisse du mythème fondamental de tous les mythes donjuanesques, il est souvent sujet à la métamorphose. Les auteurs, non seulement modulent le nombre de personnages féminins, mais ils modifient également leurs caractères et donc le ton général de la pièce. Nous pouvons identifier ces transformations dans la version élaborée par Thomas Corneille qui a ajouté trois personnages féminins : Therese, Leonor et Pascale pour souligner les conquêtes amoureuses.

En outre, la relation entre le héros et ses victimes se montre en quelque sorte assez ambivalente. Il semble que Dom Juan ne séduise pas les femmes avec l'intention de les blesser, car ses confessions semblent, au moment de leur énonciation, sincères. Toutefois son obsession de la liberté et le refus de n'importe quelle liaison le forcent à une grande instabilité dans ses relations. Le Dom Juan de Molière ne respecte pas les principes et les conventions éthiques concernant les relations en ignorant les devoirs qui résultent du mariage. À première vue, il trouve un plaisir pervers à pouvoir cocufier les autres hommes (rappelons la scène de l'enlèvement et celle avec les villageoises). Cependant, l'analyse plus approfondie révèle qu'il ne considère simplement pas une femme comme une propriété privée. Ni père, ni frère, ni mari ne peuvent revendiquer leurs droits sur une femme. Dans cette perspective, le Dom Juan de Molière peut être considéré comme un homme moderne qui réclame la liberté pour tous et dans toutes les circonstances. La femme représente pour lui un « objet » précieux, digne d'amour passionné mais qui, malheureusement, perds sa valeur une fois conquise. En l'analysant d'une autre manière, un autre aspect intéressant concernant son attitude

envers les femmes peut être révélé : au fond, le séducteur refuse de réduire une femme en esclave d'un homme. Jean Massin note justement qu'il : « ne veut que des emprises, et il se hâte toujours de relâcher sa prise » (1993 : 21), ainsi il ne veut pas devenir le propriétaire d'une femme. Néanmoins, il ne tient pas compte du fait que les autres (les femmes en particulier) reconnaissent d'autres valeurs. Ce n'est pas tant sa bigamie qui choque, mais ce qui apparaît inacceptable est la manière dont il y parvient. D'un côté il désavoue la propriété privée de femmes, mais d'un autre côté il nie leur individualité en les réduisant à de simples proies, à une liste de conquêtes. Dom Juan est guidé par éros, que Denis de Rougemont, dans *L'Amour et l'occident,* décrit comme un désir total, qui nie le monde et n'a d'autre fin que brûler et consumer l'être (1972 : 43). Le mythe de Dom Juan, constitue-t-il une expression diabolique de ce désir ?

Encore un point reste à remarquer : Dom Juan peut être perçu comme un démocrate qui ne fait pas de différences entre les femmes. Il se fiche du rang social, de l'origine ou de l'apparence. Ce qui est pour lui essentiel, c'est l'avidité de la chasse, c'est-à-dire la fraîcheur et la nouveauté.

Ce fait est bien illustré par le personnage d'Elvire. Une fois quittée, elle gagne à nouveau le cœur de Dom Juan en apparaissant dans un nouveau contexte, un peu différente : « [s]cais-tu bien que j'ay encore senty quelque peu d'émotion pour elle, que j'ay trouvé de l'agrément dans cette nouveauté bizarre, et que son habit negligé, son air languissant, et ses larmes ont réveillé en moy quelques petits restes d'un feu éteint. » (IV, 7) se confie-t-il à Sganarelle après la deuxième visite de la femme rejetée.

En effet, le personnage d'Elvire est d'une grande importance. Tout d'abord, elle est la seule femme qui est désirée

à plusieurs reprises par ce libertin. Ensuite, en ajoutant ce personnage de la grande amoureuse, Molière donne à son Dom Juan une caractéristique particulière. Nous ne retrouvons pas dans les autres schèmes mythiques la femme abusée qui a non seulement pardonné à son séducteur, mais qui a aussi gardé un certain d'amour pour lui, plus précisément l'amour du prochain.

Cependant, dans les schèmes mythiques français, nous ne distinguons pas la fille du Commandeur tué, Donna Anna qui, d'après Jean Rousset non seulement assure « [...] le lien entre le Mort et le Séducteur » (1976 : 53) mais encore « [dont l'] absence transforme profondément le personnage du héros et son rapport avec le Mort » (1976 : 53). De ce fait, le trio de mythèmes constitutifs - le héros, le Mort, le groupe féminin, n'est pas autant lié que dans le cas de l'hypotexte. Molière, en revanche, élabore les mythèmes complémentaires en les dotant du sens plus complexe aussi bien qu'en les amenant à un autre niveau.

En effet, le rapport entre le Commandeur et Dom Juan n'est décrit que très vaguement. « C'est le Tombeau que le Commandeur faisoit faire lors que vous le tuastes » (II, 5) – ces paroles de Sganarelle représentent le seul indice disponible sur ce sujet. Aucune autre spécification comme la raison du duel, la date de l'assassinat ou le caractère du Commandeur ne sont fournis. Il s'ensuit que la statue perd la symbolique de la vengeance d'un père, qui défend l'honneur de sa fille, ce qui est si explicitement présent dans l'hypotexte. Cela souligne encore une fois le fait que Dom Juan est puni en tant qu'esprit libre plutôt qu'en séducteur.

Revenons à la question du groupe féminin pour constater que Molière a non seulement effacé complètement le personnage

de Donna Anna, mais qu'il a également réduit le nombre de femmes par rapport à son prédécesseur. Outre la version de Thomas Corneille, seulement trois femmes sont en quelque sorte séduites par Dom Juan : Elvire, Charlotte et Mathurine. Nous avons dit « en quelque sorte » puisque Molière a également affaibli en étendue ces entreprises amoureuses en les limitant à la promesse du mariage. Dans cette perspective le Trompeur de Tirso est remplacé par l'orateur qui apparaît plutôt comme un théoricien de l'amour qu'un praticien. En réalité, les fragments de farce émergent du texte du fait que son discours riche en projets ne correspond pas du tout à son comportement. Ces ambitions magnifiques contrastent avec ses résultats :

> Enfin, il n'est rien de si doux, que de triompher de la resistance d'une belle personne ; et j'ay sur ce sujet l'ambition des Conquerants, qui volent perpetuellement de victoire en victoire, et qui ne peuvent se resoudre à borner leurs soûhaits. Il n'est rien qui puisse arrester l'impetuosité de mes desirs, et je me sens un cœur à aimer toute la terre ; et comme Alexandre, je soûhaiterois qu'il y eûst d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquestes amoureuses. (I, 2)

Autrement dit, cet amour décrit par Dom Juan et qui présuppose une longue séduction contraste comiquement avec son projet qui est basé sur l'enlèvement brutal d'une jeune fiancée. Son entreprise de séduction de villageoises n'a rien de subtil non plus : sa rhétorique se réduit aux compliments sur la beauté, la promesse de mariage et l'appât de l'argent.

Le Dom Juan moliéresque semble être absorbé dans son discours en créant son propre mythe. Cependant, nous ne le

voyons pas en action, son exhibition se déroule sous forme d'autoportrait. Étant alimenté par l'appétit naturel sans l'ordre moral, le héros est condamné à l'anéantissement. Le besoin narcissique d'assouvir ses plaisirs accélère la quête d'une autre, abandonnée dès qu'il atteint son but. Dans cette perspective, Dom Juan, bien qu'il soit en course permanente, reste immobile. Sa chasse constante de femmes peut s'interpréter à travers son anxiété existentielle et son dégoût métaphysique. Cette chasse sans fin lui donne la sensation d'être en vie dans le moment présent en simulant la sensation éphémère de la liberté. Nous allons aborder cet aspect plus en détail dans les passages qui suivent.

4. La constance et la mobilité

Par ses agissements, le personnage de Dom Juan se trouve en permanence dans une posture de fugitif. La course constitue son principe de vie, car « la constance n'est bonne que pour des ridicules ». (I, 2) Il trouve le plaisir dans la conquête, il est immédiatement ennuyé une fois la victoire obtenue : « [...] mais lorsque on est maitre une fois, il n'y a plus rien à dire n'y rien à souhaiter, tout le beau de la passion est fini, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour, si quelque objet nouveau ne vient réveiller nos désirs [...] » (I, 2). Le rythme de sa vie spontanée épouse ses choix quant à son mode de vie. Ce charmeur brûle d'impatience et son goût de l'inconstance va de pair avec l'importance de l'occasion. Dom Juan est une créature sans mémoire, l'homme de l'immédiat pur qui n'a ni souvenirs ni projets pour l'avenir lointain. Illustrons cette affirmation en analysant sa posture

envers la sincérité. Jean Massin note remarquablement sur ce sujet que « le drame de Dom Juan, c'est qu'il est toujours au maximum de sa sincérité [...] » (1193 : 18). Pourtant, ses promesses de mariage et ses serments qui prétendent lier l'avenir au passé ne sont qu'éphémères. Dans la psychologie donjuanesque, les promesses sont privées de leur sens du fait que seul le présent compte pour lui. Jean Rousset nous explique que « [...] le futur est un temps qu'il ne sait pas conjuguer, qui échappe à sa compétence, parce qu'il renvoie au-delà de son désir actuel. » (1976 : 100) Cependant, nous savons que le séducteur se trouve dans l'erreur à ce sujet. En effet, le passé est toujours lié à l'essence de l'homme puisque notre personnalité, dans un sens, est formée à partir de nos expériences et par ceux qui nous ont entourés au cours de notre vie.

En refusant que ses actes soient régis par le souci de l'avenir, il montre en outre combien le rôle du hasard dans le moment actuel est important pour lui. Il personnifie un ravisseur qui veut prendre et passer. Rappelons l'épisode de l'enlèvement qui le mène à deux paysannes :

> Nous avons manqué nostre coup Sganarelle, et céte bourasque impreveuë a renversé, avec nostre barque, le projet que nous avions fait ; mais à te dire vray la païsanne que je viens de quitter repare ce malheur, et je luy ay trouvé des charmes qui effacent de mon esprit tout le chagrin que me donnoit le mauvais succés de nostre entreprise. (II, 2)

Non seulement il désire fuir ses engagements (d'homme marié), ses devoirs (de fils de noble), mais aussi les conséquences de ses actes (d'assassin et de séducteur) ou son passé.

Dans la comédie, plusieurs protagonistes essaient de l´arrêter ou de le ralentir. Que ce soient par des avertissements prononcés tout au long de la pièce ou qu'il s'agisse de la deuxième visite de Donna Elvire qui lui rappelle les engagements auxquels il a autrefois manqué, ce n'est que la Statue du Commandeur qui a le pouvoir de le capturer. Son obsession de la liberté pousse le séducteur tout faire pour se débarrasser absolument du passé. Mais la Statue émerge comme un rappel de ses actes en incarnant non seulement le passé personnel du héros, mais aussi en représentant le passé collectif de l'humanité qui est attaché fortement à la formation de notre conscience.

La statue de pierre implique premièrement la permanence (ce matériel est résistant aux influences extérieures et il n'est pas facilement périssable) qui est, symboliquement, supérieure à la fugacité des hommes vivants. Deuxièmement, notons que son caractère aussi bien que son rôle dans la pièce apparaissent assez ambivalents. Symbole de l'estime et de l'hommage à la statue, fabriquée par des hommes vivants, porte en elle un certain espoir de pouvoir transcender le temps. Ce traitement sculptural dépasse ainsi les possibilités physiques de l'homme. Avec, en général, une taille imposante, qui leur confère de la majesté, les statues représentent une source d'admiration aussi bien qu'elles soulignent l'infériorité des vivants. Dans cette perspective, nous découvrons une analogie paradoxale entre Dom Juan et la Statue du Commandeur. Stable, la statue symbolise une immobilisation élogieuse du mouvement de la vie. À l'opposé, Dom Juan se trouve dans le cours perpétuel, et dans cette instabilité il cherche une atemporalité. Mais il se pose une question importune : Dom Juan pourrait-il atteindre la nature

transcendantale du mythe sans le Commandeur, c'est-à-dire sans la force qui l'immobilise. Pour pouvoir vraiment illustrer son mépris du passé et d'anti-liberté, il faut le confronter à un phénomène qui incarne la stabilité dans son sens complexe. Mentionnons encore Jean Rousset qui ajoute que « la statue apparaît à la fois comme la mémoire incarnée, puisqu'elle lui rappelle un acte oublié de son passé, et comme la messagère d'un futur qu'il n'a cessé d'éluder. » (1976 : 103) En effet, la Statue correspond à la puissance vigilante et suprême avec laquelle Dom Juan ne peut pas jouer son jeu. Bref, le héros de l'instant ne peut plus échapper à la justice exigée par le passé.

Comme il a été déjà mentionné, pendant toute la pièce, Dom Juan est animé d'un mouvement perpétuel.

> Quoy ? tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour luy, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne ; la belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur, d'estre fidelle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'estre mort dès sa jeunesse pour toutes les autres beautés [...] (I, 2)

Il associe des connotations péjoratives à la fidélité et au mariage en général : « un faux honneur d'être fidèle ». En faisant un parallèle entre le mariage terrestre et le mariage spirituel (« on renonce au monde pour lui », « estre mort dès sa jeunesse pour toutes les autres beautés », « s'ensevelir pour toujours dans une passion »), il déclare que la fidélité représente une sorte de mort sociale par analogie a une entrée au couvent.

Pourtant, il n'a plus la capacité de se battre contre la mouvance du temps, la mort représente la permanence et l'immobilité

complète ce qu'illustre la réplique de la Statue pendant la scène finale : « Arrêtez, Dom Juan [...] » (V, 6).

Concluons ce passage avec la constatation que le parcours et le mouvement du personnage se manifestent aussi dans l'organisation spatiale. La comédie s'ouvre chez Dom Juan, d'où elle continue vers la « conquête d'amour » qui se finit dans la campagne. Du village il s'enfuit pour la forêt, puis il visite le tombeau pour enfin rentrer chez lui. Bien qu'il fasse chemin, Dom Juan ne représente pas un héros de *road movie*. Les films routiers ont tendance à mettre davantage l'accent sur les conflits internes et les transformations des personnages, en fonction de leurs sentiments lorsqu'ils font l'expérience de nouvelles réalités au cours de leur voyage. En effet, d'après la *Schirmer Encyclopedia of Film*, en franchissant les frontières géographiques, le héros, en mouvement permanent, suit un trajet linéaire en célébrant le voyage lui-même plutôt que la destination. (« Road Movies », s.d.) En revanche, le parcours de Dom Juan se révèle plutôt cyclique : après avoir fait le voyage, le Dom Juan de Molière retourne chez lui en restant lui-même, sans évolution, sans changement dans sa manière de penser ou dans ses principes. Les épisodes vécus ne l'enrichissent pas par l'expérience, au contraire ils lui fournissent simplement d'autres moments de jouissance. Bien qu'il ait besoin de mouvement, paradoxalement, le héros reste rigoureusement inchangé.

5. L'échange

En général, nous pouvons constater que Dom Juan ne respecte pas la logique de l'échange. La notion de réciprocité lui fait défaut : il pervertit tous les échanges possibles.

Nous avons déjà mentionné sa négligence par rapport au mariage, l'acte d'échange le plus essentiel de l'amour entre un homme et une femme. Cet échange prend la forme d'un geste : donner la main, ce qui implique les fiançailles. Cet « épouseur à toutes mains » (I, 1) trouve une satisfaction non seulement dans le mépris du mariage, mais aussi dans la possibilité de déjouer les plans des autres. Illustrons ces dispositions avec les exemples suivants, l'un tiré de l'Acte I, scène 2 au moment où Dom Juan explique son projet d'enlèvement et le deuxième de l'Acte II, scène 2 quand il a détruit le mariage des paysans.

> « [...] et je me figuray un plaisir extreme à pouvoir troubler leur intelligence, et rompre cet attachement, dont la delicatesse de mon cœur se tenoit offencé. »
> « [...] vous merités sans doute une meilleure fortune, et le Ciel qui le connoist bien m'a conduit icy tout exprés pour empescher ce mariage [...] »

Ce motif, donner la main, représente aussi un leitmotiv de la pièce en la concluant tandis qu'un glissement s'opère dans sa signification. Dans la scène finale, c'est Dom Juan qui donne la main au Commandeur. Dans l'optique du merveilleux païen, le Commandeur peut être rattaché à Charon. Lorsque Dom Juan accepte l'invitation du Commandeur à manger avec lui, il accepte en fait d'entrer dans une relation avec lui, de mourir. Le libertin meurt au sens propre au moment où il lui tend la main, ce qui peut être analysé comme une représentation de l'entrée dans la barque avec Charon qui tend la main aux âmes pour les aider à monter. L'acte de donner la main rappelle alors toutes les fautes du protagoniste. C'est lui qui

a demandé aux femmes qu'il avait séduites de lui donner leur main. Il est puni par là où il a péché.

Dom Juan personnifie la noblesse décadente qui bien que fière de son costume outrancier ne croît plus aux valeurs des grands seigneurs et qui, par contre, sait user de tous les privilèges de sa classe. Le comportement de Dom Juan envers Monsieur Dimanche, qui incarne la bourgeoisie, illustre non seulement cet abus de pouvoir mais il représente aussi une autre manifestation de la déformation de l'échange. Il prend les marchandises sans les payer ce qui est (au sens métaphorique) la caractéristique fondamentale de Dom Juan. C'est par son éloquence qu'il évite ses devoirs, le langage, comme d'habitude, représente son moyen de paiement.

Dans la rencontre avec le Pauvre, Dom Juan opère un autre type de perversion de l'échange qui touche remarquablement les thèmes centraux du XVIIe siècle : celui du libre arbitre et celui de la grâce. Nous considérons ce mythème comme assez important pour lui dédier un chapitre séparé.

6. Le libre arbitre

Le libre arbitre, comme le définit Saint Augustin (traduits par M. Huftier) « [...] consiste dans la possibilité de commettre le péché et de s'abstenir du péché... » (1966 : 188) Il s'agit donc du pouvoir de choisir entre le bien et le mal. De surcroît, il faut se demander si cette liberté de s'orienter vers le bien ou le mal est consciente. L'homme a-t-il la capacité de reconnaître le bon chemin dans sa vie ? À ce stade, il est indispensable de distinguer les concepts de liberté, de libre arbitre et de volonté. Les différentes interprétations possibles des

relations qu'entretiennent ces concepts ont occupé les théologiens à travers de nombreux siècles. La notion de volonté est-elle inhérente aux péchés ? Tous les péchés sont-ils commis consciemment ? Mais encore, tous les péchés sont-ils commis librement et volontairement ? Pouvons-nous, dans toutes les circonstances, choisir notre conduite ? Il semble que dans la réécriture moliéresque du schème mythique, ce type d'interrogations devient essentiel.

Revenons à l'épisode de la rencontre de Dom Juan avec le Pauvre, où ce mythème prend sa forme plus concrète.

Depuis les origines, la figure symbolique du pauvre a occupé une place importante dans le christianisme. Représentant une image du Christ sur terre, leur mission est de rappeler que le véritable bonheur se trouve auprès de Dieu, au moment où la vie terrestre passe. (Broad, Saupin, 2006) Choisissant une vie d'ascèse et de pauvreté, ils sont élus de Dieu car « il est difficile à un riche d'entrer dans le royaume des cieux » (Mathieu, 19:23). Ducrot nous explique, dans son article À propos de la seconde « Provinciale », qu'ils obtiennent la grâce efficace que Dieu « donne aux seuls hommes de bonne volonté » (1971 : 90). En revanche, la grâce suffisante est donnée par Jésus Christ gratuitement à tout le monde. Ces ermites « [prient] le Ciel tout le jour pour la prospérité des gens de bien qui [leur donnent] quelque chose. » (III, 2) Alors, au XVIIe siècle, le devoir de tous les bons chrétiens a consisté à leur donner une aumône en échange de la prière qui peut sauver l'âme du donateur après sa mort (Debailly, 1988 : 44). Cependant, Dom Juan pervertit cet échange sacré qui repose sur le désintéressement en accusant le Pauvre de vouloir échanger un conseil contre l'argent. En d'autres termes, il « remet en cause le caractère sacré de l'aumône »

(1988 : 44) tout en négligeant complément la logique de la charité chrétienne. Le séducteur transforme un rite sacré en un rite profane au moment où le Pauvre accepte le Louis d'or donnée pour « l'amour de l'humanité » et non pour l'amour de Dieu, comme il est l'usage. En plus, en suggérant inefficacité et inutilité des prières et en négligeant son devoir chrétien, le blasphémateur montre bien qu'il refuse déjà la grâce suffisante. Il ne mérite que la damnation, qu'il « n'a pas seulement acceptée, mais délibérément choisie ». (Collinet, 1999 : 158) Cet épisode représente un élément important dans la pièce parce qu'il nous montre la liberté de Dom Juan par rapport à la société. Le héros donne l'aumône parce qu'il veut et non parce que la religion (donc la société) le lui dicte.

Molière a façonné son Dom Juan en un archétype de l'indépendance intellectuelle. En effet, chacune de ses répliques de la cinquième scène contient au moins une marque de volonté – pronom sujet « je » : « Spectre, Fantosme, ou Diable, je veux voir ce que c'est. » (V, 5) ; particule d'affirmation ou de négation appuyée : « 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. » (V, 5) ; également les verbes *vouloir* ou *croire* sont souvent l'indice d'une philosophie de la connaissance rationnelle : « je croy connoistre cette voix » (V, 5), « [...] voir ce que c'est » (V, 5). Tous ces éléments formels se condensent pour créer une image d'un individualiste guidé par des considérations rationnelles.

L'incroyance fondamentale du personnage principal, qui participe de sa révolte contre la société, se manifeste comme un refus de s'aveugler et de croire à ce que tout le monde croit. Cette liberté de pensée passe par le rejet des dogmes de la religion. Le séducteur a fait un choix d'une croyance libre en approuvant seulement la raison logique.

Sans se prononcer vraiment sur l'existence du Ciel, Dom Juan de Molière semble conclure que la seule contrainte à laquelle l'homme ait à faire face consiste en cette limite naturelle que lui impose la mort. Ce qui est pour lui essentiel, c'est la possibilité du choix. Le thème du libre arbitre constitue alors une part fondamentale de la pièce, il veut se déterminer librement, ce qui n'est pas, cependant, le cas de la version « cornélienne ». Dom Juan de Corneille vit juste dans l'illusion de libre arbitre qui le conduit vers le châtiment divin. Les erreurs qu'il a commises pendant sa vie peuvent être pardonnées sous la condition qu'il se repentisse à temps. En ignorant les mises en garde qu'il reçoit, il se condamne à la punition sans le savoir. En revanche, Dom Juan de Molière, en refusant tous les avertissements prononcés à travers la pièce (« [...] le Ciel te punira, perfide, de l'outrage que tu me fais. [...] » (I, 3), « [...] prévenir sur toi le courroux du Ciel » (IV, 5), « [...] et je crois que le Ciel, qui vous a souffert jusques ici, ne pourra souffrir du tout cette dernière horreur. » (V, 5), pour ne citer que quelques exemples), établit sa propre fin dans la logique d'une damnation, ce qui peut être la seule véritable réponse à son refus du repentir. C'est la raison pour laquelle seulement la mort du héros peut mener à fin la vie coupable du pécheur de Molière. En tant que libertin avec un libre arbitre, il ne peut pas finalement regretter ses actes, car cela affaiblirait son pouvoir de choix et son libertinage.

7. Le dualisme

Le mythème du dédoublement, déterminé dans la comédie de Molina, épouse la forme du dualisme dans le cas de Molière.

C'est avant tout son valet, Sganarelle, qui accompagne toujours Dom Juan en tant que confident et compagnon, mais aussi en victime de sa comédie. Il n'existe aucune scène où Dom Juan serait sans son valet. Jean Rousset note bien qu'il :

> connaît le dessous des cartes et sait bien que son maître simule amour avec ses conquêtes successives, qu'il lui arrive de mettre en garde : « mon maitre 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) ; (1976 : 90)

C'est par son valet que nous pouvons analyser la vraie nature de Dom Juan, car à travers leurs dialogues il nous montre ses véritables intentions et pensées, autrement dit, Sganarelle lui sert de témoin, de miroir ou de son alter ego qui reflète son propre discours et sa mentalité. Leur dualisme se montre bien dans les scènes du déguisement et des échanges de vêtements qui sont employés avec assiduité dans la pièce. Sganarelle est indispensable à Dom Juan car il fonctionne pour lui comme un écho ou un témoin. Souvent il demande ses assentiments pour se rassurer dans son propre raisonnement : « Et ne trouves-tu pas, dis-moi, que j'ai raison d'en [des femmes] user de la sorte ? » (I, 2) ou il le prend pour un témoin dans le sens littéral de ce mot : « Et je prends à témoin l'homme que voilà de la parole que je vous donne. » (II, 2) Cependant, Dom Juan rencontre dans cet alter ego son double burlesque et déformé qui essaie souvent de se détacher de lui. Sganarelle

ne veut pas être Dom Juan, voyons la situation de l'échange de leurs vêtements : « O, Ciel, puisqu'il s'agit de mort, fais-moi la grâce de n'être point pris pour un autre » (II, 5). Déjà dans son dialogue avec un autre valet, Gusman, il déclare sa répugnance de servir un tel maître : « 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 ». (I, 1) L'attitude négative envers son maître est plus perceptible dans la version de Thomas Corneille où Sganarelle déclare : « qu'il vaudroit mieux cent fois estre au Diable qu'à luy ».

Toutefois, après la fin catastrophique de Dom Juan, le Sganarelle de la version de 1683 réduit le héros au rôle d'employeur : « Mes gages, mes gages, mes gages ! » (V, 6) La mort de Dom Juan ne laisse aucune autre trace dans sa vie que les dettes. En effet, le valet par son oraison funèbre résume, d'une manière neutre, en une phrase la carrière du héros, sans admiration ou sans mépris. « [...] 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. Il n'y a que moi seul de malheureux. [...] » (V, 6)

Jean Massin dans sa *Présentation de Don Juan* remarque justement que le « fond de Don Juan, c'est la solitude » parce que le « seul être masculin auquel il porte une affection à la fois discutable dans ses manifestations et indiscutable dans ses épanchements, c'est son valet – son double et non son ami. » (1993 : 21)

Un point reste à marquer. Le mythème du dualisme touche également le couple le père – le Commandeur en tenant une place proportionnelle l'un par rapport à l'autre. Chez Molière,

le fils désire ouvertement la mort de son père, mais c'était le Commandeur qui a été tué avant le commencement de la pièce. Après le monologue du père cornélien, son personnage disparaît de la suite du mythe littéraire tout en cédant sa place au Mort qui revient et qui tue et qui se transforme en statue signifiant plusieurs éléments : le passé, la mémoire, la constance, la vengeance, les reproches. La mort symbolique du père (de l'autorité paternelle) est redoublée et magnifiée dans la naissance du personnage du Commandeur (l'autorité divine).

Ce double assassinat est important pour l'interprétation du mythe littéraire du fait qu'ils se complètent et l'un aide à déchiffrer l'importance de l'autre.

Conclusion

En comparant l'hypotexte de Tirso de Molina avec les versions de Molière (en incluant celle de Thomas Corneille), il semble que certains mythèmes changent de sens d'une manière assez révélatrice. En effet, la réussite du mythe consiste dans sa plasticité, dans sa capacité à renaître en se transformant. Précisons que chaque Don Juan est habituellement contemporain de son auteur, ce qui lui permet de vivre une vie autonome en laissant l'œuvre assez ouverte pour se prêter à la métamorphose, à l'actualisation. Pourtant, nous pouvons observer la conjonction de mythèmes qui forment un scénario fixe du mythe, une structure permanente qui doit être toujours présente pour pouvoir constituer le mythe.

Le premier mythème constitutif du scénario fixe représente le héros comme un homme rebelle qui s'oppose non seulement à l'autorité laïque, mais aussi divine en lançant un défi au Mort. Sans la rencontre avec le Mort, sans son invitation, il n'y a point de mythe. La vengeance du Mort prend son origine déjà dans les légendes folkloriques en constituant elle-même un mythe. C'est pourquoi par exemple le personnage de Casanova ne peut pas entrer dans l'état mythique : il lui manque ce défi lancé à la mort. Étant donné le fait que le mythème de la/du mort édifie le mythe, le personnage du Commandeur se trouve également au centre du mythe. La Statue renvoie au passé, mais à ce point il est pertinent de ci-

ter Jean Massin qui identifie la statue non seulement au passé personnel de Don Juan, duquel nous savons qu'il ne peut pas accepter son retour ou bien sa signifiance, mais essentiellement, « au passé collectif du genre humain qui nous colle ignoblement à l'âme » (1993 : 30). C'est la Statue qui est indispensable au mythe par son état de création des hommes à l'honneur du Mort qui a pour fonction d'immortaliser, de « pétrifier » la vie fugitive. La Statue, qui est stable et qui dure, prétend transcender le temps. En conséquence, Don Juan veut « rivaliser » avec la Statue en la traitant comme son égal. Son rapport complexe au temps est important pour l'analyse du mythe littéraire. Bien qu'il refuse le temps éternel, représenté par le Royaume de Dieu, et le temps « historique », représenté par son passé, il cherche une « atemporalité » qui fait éclater son nom. Un homme de chair peut-il réussir à transcender le temps ? La nature même du caractère mythique de Don Juan oblige à répondre par l'affirmative.

Ensuite, le scénario fixe doit inclure un héros qui se bat contre tous pour sa liberté, tout en étant coupable car il laisse derrière lui scandalisés et dévastés tous ceux qu'il rencontre. Il constitue une énergie qui force les autres mythèmes dans la structure permanente à bouger. Néanmoins, en reprenant l'idée de Jean Rousset, « le héros n'existe pleinement comme Don Juan que dans son rapport aux deux autres composantes » (1976 : 8), à savoir les femmes et le Commandeur.

Effectivement, la structure permanente exige la présence du groupe féminin qui atteste la manie du héros de répéter ses péchés ou de recommencer son projet de séduction. De surcroît, le tableau féminin est subtil avec maintes combinaisons possibles : la variation peut être basée, soit sur le

nombre, soit sur la distribution dans le schéma : les femmes peuvent se croiser ou apparaître de manière dispersée.

Nous avons déjà signalé que le mythe littéraire de Don Juan a évolué au fil des siècles. Nous analyserons les plus importants de ces glissements et de ces transformations ci-dessous. Ajoutons encore que le motif de l'échange ne gagne son statut de mythème que dans la réécriture moliéresque.

Déjà les titres indiquent bien des conceptions différentes du mythe littéraire. Le titre « *Le trompeur de Séville* » de Tirso de Molina souligne la nature hédoniste du héros en le décrivant comme un véritable dupeur et coureur de jupons, en revanche le titre « *Le festin de pierre* » de Molière souligne l'outrage au Mort et la propension à la débauche chez le séducteur.

Apparemment, la version de Molière propose une autre image de Dom Juan que son hypotexte. En premier lieu, la pièce commence par les scènes d'exposition qui pourraient être qualifiées de conventionnelles, où les informations initiales sur l'histoire sont données à travers des monologues/dialogues. Dans la pièce baroque, le début se trouve *in media res*, plein de cris, où tout le monde afflue. Conséquemment, dès l'ouverture nous entrons directement dans l'action. Ainsi le Don Juan de Molina nous est présenté directement par ses actions et par son comportement, tandis que dans le cas du Dom Juan de Molière la présentation complète du personnage principal est fournie par le discours de son valet.

À vrai dire, dans l'hypotexte, le séducteur est caractérisé par sa posture d'homme de mouvement. Pour reprendre une terminologie musicale, le tempo de Don Juan s'approche du *prestissimo*, il personnifie un homme de rapt, d'instantanéité qui crée un dynamisme presque insupportable. Quant au tempo de Dom Juan, il est plutôt *allegro* du fait que le séduc-

teura une certaine capacité de planifier, de projeter et dans une certaine mesure, d'attendre. Rappelons le programme de conquête progressive et patiente que Dom Juan présente à Sganarelle tout en préférant le combat de pièges et appâts à la guerre violente et d'usure. Il faut faire « des petits progrès » en « menant doucement » la belle où nous voulons. (I, 2)

Mentionnons que la trajectoire de Don Juan décrit un mouvement descendant lié à la notion de l'enfermement, à l'opposé de Dom Juan pour lequel Molière construit un mouvement cyclique tout en présentant le héros comme un « point » immobile.

Don Juan Tenorio est un comédien, mais plutôt un comédien secondaire. Tout autrement, le Dom Juan moliéresque sait jouer une véritable comédie. Il maîtrise le langage, il a la capacité de convaincre par la parole et il est plus éloquent que son prédécesseur. Il semble même que dans la version de 1682 le langage forme l'épicentre de la nature donjuanesque. Dom Juan se définit par son propre discours, il aime parler et son discours est basé sur la sophistication, l'esprit et l'ambiguïté. Les paroles gagnent presque une valeur « matérielle » du fait qu'il les emploie comme une arme aussi bien qu'un moyen de paiement. Le langage lui sert aussi pour exprimer son rationalisme et laisser résonner son anarchisme. Enfin et surtout, le Dom Juan de Molière gagne le cœur des femmes par son pouvoir oratoire en leur donnant des promesses de mariage, ce qui pourrait être pris pour de la tromperie. Pourtant, il semble qu'il soit sincère dans l'instant. Quand il soutient qu'il aime, il aime vraiment, mais cela ne dure pas longtemps. De ce point de vue, le Dom Juan de Molière personnifie plutôt un homme inconstant qu'un dupeur.

En outre, le Don Juan de l'hypotexte ne monopolise pas la parole, il ne s'y trouve pas de monologues touffus, le rythme du discours reste plus ou moins le même du début à la fin. Par ailleurs, Don Juan Tenorio n'essaie pas tellement de se justifier et d'expliquer son comportement. Il aime manipuler les autres, les abuser, mais sans l'intention de le cacher, il est loin du Dom Juan hypocrite que Molière nous présente.

Le mythème de la révolte est lui aussi traité différemment dans la comédie espagnole. Tirso de Molina nous offre l'image d'un père fade prêt à défendre son fils en toutes circonstances. Au lieu du monologue pathétique prononcé par Dom Louis, plein de tristesse, de reproches et d'indignation, Don Diego exprime avant tout la déception, mais tous ses actes sont teintés d'amour paternel : « [h]élas ! Mon fils, tu récompenses bien mal l'amour que je te porte… » (III, 17) se plaint-il après avoir tiré son épée pour défendre son fils. Comme Dom Diego essaie plutôt de sauver, et peut-être même d'excuser Don Juan, celui-ci ne se révolte pas entièrement. Il l'écoute et d'une certaine façon obéit à la volonté de son père aussi bien qu'à celle du roi :

> Dom Diego : De tes folies. Justement courroucé par ta dernière scélératesse, le roi m'ordonné de te chasser de la ville.
> […]
> […]
> Dom Juan : Le voyage qu'il me faut entreprendre pour obéir au roi est-il aussi long ? (II, 11)

Nous pouvons donc supposer que ce « scélérat », bien qu'il n'ait pas beaucoup de respect pour son père, ne va pas fondamentalement contre lui. La réplique outrageante du Dom Juan de

Molière après le départ de Dom Louis : « eh, moures le plûtost que vous pourrez, c'est le mieux que vous puissiez faire. [...] » (IV, 5) constitue un assassinat symbolique. Si souhaiter la mort d'un homme est inadmissible, c'est encore plus le cas s'il s'agit de sa famille proche. Ces mythèmes de la rébellion et du refus de l'essence existentialiste sont ajoutés et élaborés dans les versions de Molière. Il s'ensuit qu'il n'y a que dans la version de Molière que se découvre vraie nature du rebelle, d'un homme qui se bat sans relâche pour sa liberté totale. Dom Juan se montre « intolérable par sa prétention à être totalement libre », commente judicieusement Jean Massin. (1993 : 25) Effectivement, le point de transition se trouve dans la conception du libre arbitre. Don Juan Tenorio a également « voté » pour le présent éphémère motivé par un désir de vie hédoniste. Mais ce choix conscient est basé sur le mauvais calcul selon lequel qu'il changerait sa conduite plus tard. Cela implique inévitablement son regret final de ne pas s'être repenti de ses péchés en général. En revanche, le Dom Juan de Molière (sauf la version versifiée) évoque clairement sa lutte pour la liberté absolue tout en étant sincèrement convaincu de ce droit. Comme Jean Massin le note justement : « la sincérité de cette conviction ne sera plus éclatante que face au Commandeur » (1993 : 19).

Il s'en résulte une réaction en chaîne qui transforme, à divers degrés le sens des autres mythèmes. Plus concrètement, la différence capitale apparaît dans le lien du héros au/à la mort qui se manifeste le plus clairement pendant son châtiment – le Don Juan espagnol demande son salut à Dieu, ce qui lui est refusé malgré ses gémissements ; pour le Dom Juan de Molière la situation s'inverse : le salut par le repentir est encore possible mais il le refuse. Il ne peut pas faire autrement, il ne veut pas être sauvé au prix du reniement de sa liberté.

Tirso de Molina met l'accent plutôt sur le mythème du Mort que sur celui de la mort. Ce mythème regroupe les autres motifs (le feu, la tombe) qui ne sont pas élaborés dans la version de Molière du fait qu'ils ont perdu leur perinence pour l'esthétique classique. Dans les versions postérieures, le personnage du Commandeur est déjà mort, sans autre précision. Il est à remarquer que le motif de la vengeance est absent de ces versions, ce qui implique que le défi au Mort jeté de la part du séducteur apparaît gratuit. Encore une fois, cela nous renvoie à la nature de l'anarchiste et de l'homme révolté. Bien que ce mythème reste sans doute au centre du mythe, sa présence n'est pas aussi explicite que dans l'hypotexte. Il en résulte une longueur différente de la scène finale. Chez Tirso, le châtiment est plus long, la Statue est dotée d'une « personnalité » plus complexe, capable d'ironie et la mort enfin « ouvre les yeux » au pécheur. Dans la version de Molière, la scène finale se réduit à plusieurs répliques et le héros, jusqu'au dernier moment, nie le pouvoir de la Statue. La relation affaiblie entre le héros et le Mort peut être étudiée dans le contexte de l'absence de Donna Anna.

Il est essentiel de noter que le mythème du groupe féminin a subi également une certaine forme de glissement. Considérant le fait que Don Juan Tenorio est caractérisé comme un trompeur et séducteur, son attitude envers les femmes s'avère plus machiste que dans la version de Molière, où les femmes peuvent être perçues comme des individus autonomes. Pour le Trompeur de Séville les femmes représentent une proie, une victoire qui a une valeur dans sa nouveauté ; chez Dom Juan, nous trouvons également ce désir de fraîcheur du sentiment, cependant il est capable d'aimer deux fois la même femme. Ainsi Molière a ajouté une nouvelle figure de

grande amoureuse, sa femme légitime, pour laquelle il trouve un nouveau désir dès que les circonstances changent. Ce qui prouve d'un côté son besoin de changement constant et de fraîcheur, mais d'un autre côté la possibilité d'éprouver de véritables sentiments.

Jean Rousset observe d'ailleurs que : « Molière réduit le groupe féminin en nombre et en étendue, limitant les entreprises montrées de son Dom Juan à la seule conquête verbale des deux paysannes du second acte. » (1976 : 52) Le Don Juan d'Espagne détruit leur honneur et leur fierté en abusant d'elles physiquement ; en revanche, le Dom Juan français se montre plutôt comme un théoricien de l'amour, incapable d'action et conséquemment, ne blesse pas tellement les femmes.

Un autre point de divergence concerne le mythème de l'échange. Comme indiqué ci-dessous, dans l'œuvre de Tirso de Molina ce mythème n'a pas encore été développé. Dans l'hypotexte nous ne trouvons pas la scène du déguisement, où le séducteur prend l'habit de campagne et son valet celui de médecin. Le fait que Molière a consacré une scène entière à cet épisode montre bien que cet aspect de la spéculation sur la médecine, aussi bien que sur l'hypocrisie revêtaient de l'importance pour le dramaturge, et au-delà pour la société française du XVIIe siècle. L'une des caractéristiques du Dom Juan de Molière est que le héros traite tout comme une marchandise qui peut être achetée, négociée ou échangée. Infidèle, il pervertit l'échange devant Dieu qu'est le mariage. Son paiement (sa parole donnée) se révèle invalide, car dans sa relation à la parole donnée, il se comporte comme un disciple de Machiavel en professant le principe : « la fin justifie les moyens ». De ce fait, il relativise la valeur de la foi dans la parole donnée. Cela implique une différence fondamentale

entre les versions françaises et l'espagnole. Le Trompeur de Séville chasse les femmes par la tromperie et par les fraudes, tandis que le séducteur moliéresque opte pour l'échange : il signe un contrat avec elles, qu'ensuite il ne respecte pas. Il s'ensuit que l'échange, qui n'était chez Tirso de Molina qu'un simple motif se transforme avec Molière en véritable mythème.

D'autre part, le changement d'identité dans la comédie espagnole est continuellement lié aux aventures érotiques du héros. En effet, la métamorphose et l'identité fluctuante, nous l'avons déjà vu ci-dessus, représentent les thèmes majeurs de l'œuvre. Le Trompeur apparaît souvent masqué et en costume. Souvent caché sous une cape (scène du déguisement avec le Marquis de la Mota) ou dans l'ombre (scène de l'ombre et de la lumière avec Isabela), il a la capacité de tromper les autres. Remarquons que Don Juan emprunte l'identité d'une personne réelle, tandis que Dom Juan prend le masque pour devenir plutôt « un type » qu'un individu concret. Il recourt à cette mascarade pour se sauver, alors que dans le cas de Don Juan Tenorio, il l'exploite pour ses mystifications. Dans ce contexte, le Don Juan de Tirso de Molina a un comportement plus cruel, pervers et démoniaque que celui de Molière, qui cherche les conquêtes amoureuses pour la jouissance de l'instant et pour le goût du plaisir.

Le mythème du dédoublement évolue remarquablement en lien avec le sentiment esthétique de l'époque. Dans la version espagnole, plusieurs motifs sont doublés : les femmes, les festins, les mariages, etc., néanmoins la transformation fondamentale concerne la relation entre le maître et son valet. En effet, la relation entre Catherinon et Dom Juan Tenorio n'est pas identique à celle entre Dom Juan et Sganarelle. Contrairement à Tirso de

Molina, Molière n'a pas créé deux personnages opposés mais plutôt complémentaires.

Que le valet ne représente pas l'alter ego de Don Juan est illustré aussi par le fait qu'il n'accompagne pas constamment son maître, comme c'est le cas du Dom Juan français. De plus, il n'apparaît pour la première fois que dans la scène 11, Acte I. Don Juan Tenorio n'a pas besoin de ses commentaires ni de ses consentements, il ne semble pas si dépendant de son valet. Le duo espagnol constitue une relation plus libre, où le valet n'est pas pétrifié par la peur de son maître. Dans la version versifiée, le caractère du valet change légèrement en se rapprochant du Catherinon par son ton moralisateur et par la perte de son caractère de personnage bouffon.

Assez étonnamment, bien que la version de Thomas Corneille prenne pour point de départ le texte moliéresque, elle se trouve plus proche de son hypotexte. La différenciation concerne non seulement la fin de la pièce, mais également le ton général. Thomas Corneille, comme son prédécesseur espagnol, ne fait pas de son Don Juan l'archétype d'un individu intellectuellement indépendant. Ce Don Juan-là en exprimant son regret de ne pas s'être repenti à temps, s'éloigne sensiblement de Molière. De plus, dans la version de Thomas Corneille, l'ajout de deux personnages féminins permet de caractériser Dom Juan comme un séducteur. Cette caractéristique du séducteur le lie plutôt à l'hypotexte de Tirso de Molina. Pour plus de détails, le tableau récapitulatif ci-dessous reprend les valeurs des mythèmes dans les différentes versions. Il est à remarquer que contrairement à notre hypothèse initiale, des écarts plus importants se produisent entre les versions qui ne sont séparées que de quelques années, qu'entre les versions dont l'ancrage

diffère non seulement du point de vue spatial, mais aussi esthétique.

Don Juan est un mythe et « la fonction du mythe », précise judicieusement Jean Massin, « est de nous présenter à l'état pur, incandescent, ce qui s'agite en nous parmi toutes sortes de scories et de compromissions » (1993 : 17). En effet, Don Juan gagne sa dimension mythique en endossants plusieurs rôles et identités qui pourtant déguisent son propre caractère. Nous ne savons presque rien non seulement de ses antécédents familiaux, mais aussi de sa propre personnalité. Quelles sont les motivations de sa conduite ? Pourquoi cette révolte totale ? Il semble qu'aucun auteur ne songe à le préciser. Nous disposons d'indices concernant son âge –« Mon oncle et mon seigneur, je suis jeune et vous le fûtes » (I, V) ou son apparence grâce à ses propres mots ou aux commentaires de son entourage, pourtant nous ne pouvons pas juger à quel point ses descriptions sont pertinentes. Ajoutons que la description se révèle assez superficielle, puisqu'elle se limite à son code vestimentaire.

Jean Massin explique ainsi ce phénomène : « Don Juan est un mythe et [...] tout mythe doit être accepté comme arbitrairement imposé, dès lors qu'il est significatif d'une réalité humaine épurée de ses racines contingentes » (1993 : 52). La punition représente un point crucial du scénario donjuanesque, cependant sa signification change selon le schéma mythique. Ainsi, Don Juan sera toujours puni, mais que ce soit la punition d'un pécheur ou la suprême façon de mettre en évidence la nature révoltante du héros, cela dépend de l'arrangement des mythèmes. Il faut insister sur le fait que nous sommes au cœur du mythe – ce joueur contre les règles est condamné dès avant son procès. Le héros n'a ni la volonté, ni la capacité, ni le pouvoir de se défendre.

La dernière remarque concerne alors le tragique de la condition humaine qui porte un sens d'actualité, car le mythe de Don Juan nous apprend les limites de notre existence. Aujourd'hui, ni les spectres, ni Dieu n'ont le pouvoir d'écraser notre être. Nous sommes menacés par nos propres démons et fantômes construits par nous-mêmes. Sa position d'anarchiste se réfère dans un certain contexte à n'importe quel individu solitaire, incapable d'établir des relations profondes ni avec les autres, ni avec lui-même. De ce point de vue, le schéma mythique lancé par Molière se révèle d'une actualité cuisante. Dans sa *Modernité Liquide*, Zygmund Bauman exprime que l'individu moderne refuse l'adhésion à quoi que ce soit, parce que les nouvelles opportunités et chances peuvent émerger ailleurs. D'après lui, l'homme d'aujourd'hui accueille tout ce qui est éphémère et insaisissable et il évite tout ce qui est permanent, c'est-à-dire traditionnel. Cela implique nécessairement la rupture du réseau social et des liens à long terme (2002 : 28–29). Les discontinuités, les surprises constantes sont les conditions normales de nos vies. En outre, pour certains individus, un renouvellement constant et un changement soudain constitue une nécessité existentielle. Il est possible que le miroir que Dom Juan nous tend soit aujourd'hui plus fidèle qu'il n'ait jamais été. Le mythe littéraire non seulement explique notre passé, mais aussi dévoile notre présent. À chacun d'en tirer sa leçon.

Annexes

Tableau récapitulatif

mythème / version	Héros	Le/la mort	Femmes
Tirso de Molina	trompeur séducteur machiste « diabolique »	vengeance punition pour les méfaits sexuels	proies pour DJ Donna Anna puni par DJ
Dom Juan ou le Festin de Pierre, 1682	libertin de mœurs et d'esprit rationaliste révolté, grand orateur humaniste hypocrite	défi gratuit au mort seule limite pour Dom Juan	Elvira – grande amoureuse autonome théoricien de l'amour
Dom Juan de 1683	libertin de mœurs blasphéma-toire	restauration de l'ordre-seulement Sganarelle n'est pas payé	Elvira Mathurine Charlotte
Dom Juan de Thomas Corneille	libertin de mœurs coureur de jupons	plus moralisant punition pour les méfaits sexuels tous présents sur la scène finale	Elvira, Charlotte, Mathurine, Therese, Leonor, Pascale

mythème / version	Libre arbitre	Constance, Mobilité	Échange	Dualisme, dédoublement
Tirso de Molina	n'est pas compris par DJ	instantanéité, opportunité mouvement descendant enfermement	des identités	se mirer de festins, de femmes, de mariages, musicalité
Dom Juan ou le Festin de Pierre, 1682	essentiel pour lui liberté absolue	mouvement cyclique immobilité – illusion du mouvement constance = mort	donner la main	alter ego – son valet du passé (individuel/ collectif)
Dom Juan de 1683	interrogation sur l'authenticité du libre arbitre – Pauvre	cyclique besoin de la société	pervertit la scène avec la Pauvre	alter ego
Dom Juan de Thomas Corneille	affaibli dans cette version	pas de rencontre avec le Pauvre, pas de comportement chevaleresque	donner la main	le valet n'est ni personnage de bouffon, ni son alter ego, plutôt un témoin de ses péchés

Illustrations

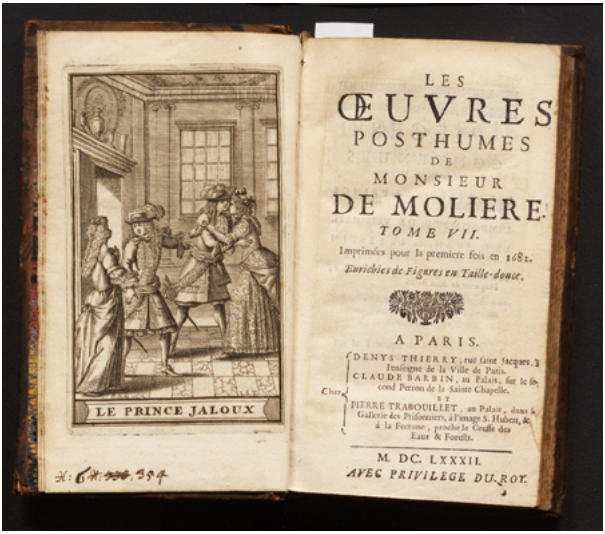
Sources d'illustrations

1–4. MOLIÈRE, J.-B. P. *Les Œuvres posthumes de Monsieur de Moliere*, Tome VII. Paris : Denys Thierry, Claude Barbin et Pierre Trabouillet, 1682. Source : SHZ Český Krumlov, NPÚ – ÚPS v Českých Budějovicích.

5–6. MOLIÈRE, J.-B. P. *Les Comédies de Monsieur de Moliere, comedien incomparable du roy de France*, Tome I. Nuremberg : Jean Daniel Tauber, 1694. Source : SHZ Český Krumlov, NPÚ – ÚPS v Českých Budějovicích.

7–8. Registre de la Grange (1658–1685), l'année 1665. Source : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1462449.image.

Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière



Frontispice de l'édition de 1682 de Dom Garcie de Navarre ou le Prince jaloux dessiné par Pierre Brissart

PERSONNAGES.

DOM JUAN, Fils de Dom Louis.
SGANARELLE, Valet de Dom Juan.
ELVIRE, Femme de Dom Juan.
GUSMAN, Ecuyer d'Elvire.
DOM CARLOS, } Freres d'Elvire.
DOM ALONSE, }
DOM LOUIS, Pere de Dom Juan.
FRANCISQUE, Pauvre.
CHARLOTTE, } Paysannes.
MATHURINE, }
PIERROT, Paysan.
LA STATUE du Commandeur.
LA VIOLETTE, } Laquais de D. Juan.
RAGOTIN, }
MONSIEUR DIMANCHE, Marchand.
LA RAMPE, Spadassin.
SUITTE de Dom Juan.
SUITTE de Dom Carlos, & de Dom Alonse, Freres.
UN SPECTRE.

La Scene est en Sicile.

DOM JUAN,
OU
LE FESTIN DE PIERRE,
COMEDIE.

ACTE PREMIER.
SCENE PREMIERE.
SGANARELLE, GUSMAN.

SGANARELLE *tenant une Tabatiere.*

QUOY que puisse dire Aristote, & toute la Philosophie, il n'est rien d'égal au Tabac, c'est la passion des honnestes gens, & qui vit sans Tabac, n'est pas digne de vivre; non seulement il réjouit, & purge les cerveaux humains, mais encore il instruit les ames à la vertu, & l'on apprend avec luy à devenir honneste homme. Ne voyez-vous pas bien dés qu'on en prend, de quelle maniere obligeante on en use

LE FESTIN DE PIERRE.

DOM JUAN,
OU
LE FESTIN DE PIERRE,
COMEDIE.
PAR I. B. P. DE MOLIERE.
Representée pour la premiere fois, le quinziéme Février 1665. sur le Theatre de la Salle du Palais Royal.
Par la Troupe de MONSIEUR Frere Unique du Roy.

Pages de titre du Festin de Pierre

Frontispice du Festin de Pierre dessiné par Pierre Brissart et gravé par Jean Sauvé pour l'édition posthume (1682) des œuvres de Molière. L'illustration montre Dom Juan, Sganarelle et la statue du Commandeur (Acte IV, scène 8)

LES
COMEDIES
DE
MONSIEUR
DE
MOLIERE,
COMEDIEN INCOMPARABLE DU ROY DE FRANCE.
TOME I.
EDITION NOUVELLE.
Enrichie de Figures en taille-douce.
A NUREMBERG,
Chez JEAN DANIEL TAUBER, LIBRAIRE. 1694.

Derer
Comödien
Des Herrn
Von
Moliere/
Königlichen Frantzösischen Comödiantens/ohne Hoffnung seines gleichen/
Erster Theil.
So hohen als niedern Stands-Personen zu erbaulicher Gemüths-Belustigung;
Der Jugend aber/ welche der Frantzösischen Sprach begierig seyn mag/ zu desto geschwinder und leichter Begreiffung derselben/ in das Teutsche übersetzet
Durch
J. E. P.
Mit schönen Kupffern gezieret/ und das erstemal also gedruckt.
Nürnberg/
Zufinden bey Johann Daniel Taubern/ Buchhändlern. 1694.

Pages de titre de l´édition bilingue, 1694

12 ❂:)o(:❂

Das
Steinerne Gastmahl.

Die spielende Personen.

Don Juan.
Don Ludwig. Des Don Juans Vatter.
Elvire. Des Juans Liebste.
Don Alense. } Der Elvire Brüder.
Don Carl. }
Gusmann. Der Elvire Diener.
Scanarell. Des Juans Diener.
Violette. } Des Juans Laqueien.
Nagetin. }
Herr Dimanche.
Ramee. Ein Plauderer.
Peterchen. Ein Bauer/ der Scharlotta Liebster.
Scharlotta. Eine Bäuerinn.
Mathurina. Eine Bäuerinn.
Die Bild-Säule des Befehlhabers.
Ein Gespenst.
Dem Nachtretter des Alense.
Ein Bettler.

Die

Le FESTIN De PIERRE.
Das Steinerne Gast Mahl.

Liste de personnages, frontispice du Festin de Pierre dessiné par Pierre Brissart

La Troupe a commancé le Feftin de Pierre le Dimanche 15 Feurier..... 1830#
Part..... Capucins 30ſ ..... 105# 10ſ
Mardy gras 17 Feurier. — Idem..... 2045#
Part, payé des frais exres, decorations..... 78# 15ſ
Vendredy 20me. — Idem ..... 1700#
Part..... Capucins 7tt ..... 80# 10ſ
Dimanche 22me. — Idem..... 2036#
Part ..... 111# 10ſ
Mardy 24me. — Idem..... 2390#
Part..... Capucins 5tt 3ſ ..... 120# 5ſ
Vendredy 27. — Idem..... 2108#
Part..... Cap. 3tt 7ſ ..... 115# 10ſ
Dimanche 1er MARS. — Idem..... 1208#
Part ..... 65#
Mardy 3me Mars. — Idem..... 1088#
Part ..... 54# 10ſ

72 1665.

Vendredy 6me Mars. — Feftin de pierre ..... 1054#
Part ..... 52# 10ſ
Dimanche 8me. — Idem..... 792#
Part..... Capucins 30ſ depuis x ..... 40# 5ſ
Mardy 10me. — Idem..... 889#
Part..... Capucins 3tt 5ſ ..... 47# 10ſ
Vendredy 13me — Idem ..... 908#
Part ..... Capucins 30ſ ..... 50#
Dimanche 15me. — Idem..... 830#
Part..... Cap. 19ſ ..... 46# 5ſ
Mardy 17me. — Idem..... 736#
Part ..... Capucins 35ſ..... 38# 5ſ
Vendredy 20mr. — Idem pr la derniere repreon, deuant le Dimanche de la Paſſion..... 500#
Part ..... Capucins 30ſ ..... 24# 5ſ

Pages du Registre de La Grange où sont consignées les premières représentations du Festin de Pierre

Bibliographie

Sources primaires

CORNEILLE, Thomas. *Le Festin de Pierre. Comédie. Mise en Vers sur la Prose de feu M. De Molière.* Paris : 1683. Consulté en ligne : http://moliere.huma-num.fr/Festin-Corneille.php.

MOLIÈRE, J.-B. P. *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*. In *Les Œuvres posthumes de Monsieur de Molière,* Tome VII. Paris : 1682. Consulté en ligne : http://moliere.huma-num.fr/Festin-82.php.

MOLIÈRE, J.-B. P. *Le Festin de Pierre. Édition nouvelle et toute différente de celle qui a paru jusqu'*à présent. Amsterdam : Henri Wetstein, 1683. Consulté en ligne : http://moliere.huma-num.fr/Festin-83.php.

Sources secondaires

ANZIEU, Didier. « Freud et la mythologie. » In *Incidences de la psychanalyse, I*. Paris : Gallimard, 1970.

AUCOUR, Jean Barbier de. *Observations sur une comédie de Molière, intitulée, Le festin de Pierre.* Consulté le 4 avril 2021 sur https://nubis.univ-paris1.fr/ark:/15733/1mw9.

AQUIN, Thomas. « I. q. 82 a. 2. » In *Somme théologique*. Consulté le 18 novembre 2019 sur http://docteurangelique.free.fr/livresformatweb/sommes/1sommetheologique1apars.htm#Toc484618145.

BARTHES, Roland. « Texte (théorie du). » In *Œuvres complètes* (*O. C.*), Tome IV, éd. Éric Marty. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Překlad : FULKA, Josef. Praha : Dokořán, 2004.

BATAILLON, Marcel. « Auto sacramental. » (s.d.) *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 24 septembre 2019 sur http://www.universalis.fr/encyclopedie/auto-sacramental/.

BAUMAN, Zygmund. *Tekutá modernost*. Praha : Mladá Fronta, 2002.

BROAD, John, SAUPIN, Guy. « Aux marges de la société : pauvres et pauvreté. » In ANTOINE, Annie, MICHON, Cédric. *Les sociétés au XVIIe siècle : Angleterre, Espagne, France.* (2015, 24 février) Consulté le 15 septembre 2019 sur https://books.openedition.org/pur/7390.

BRUNEL, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours.* Paris : PUF, 1992.

CAMPION, Pierre. *Le Dom Juan de Molière : un personnage entre deux mondes*. (2003, 7 juillet) Consulté le 5 juillet 2019 sur http://pierre.campion2.free.fr/cdomjuan.htm.

« Citations. » (s.d.) *Le Monde.* Consulté le 12 juillet 2019 sur https://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-8224.php.

CORNEILLE, Thomas. *Le Festin de Pierre.* Paris : Champion, 2000.

D'AUBIGNAC, François-Hédelin. *La Pratique du théâtre*, éd. Pierre Martino. Paris : Champion, 1927.

DEJEAN, Joan. « Le travail de l'oubli : commerce, sexualité et censure dans Le Festin de Pierre de Molière. » In *Littérature*, vol. 144, no. 4, 2006, pp. 6–24. Consulté le 30 janvier sur https://www.cairn.info/revue-litterature-2006-4-page-6.htm.

« Diable. » (2019, avril 6) *Wikipédia, l'encyclopédie libre.* Consulté le 9 septembre 2019 sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Diable.

« Don Juan. » (s.d.) *Larousse.* Consulté le 18 mars 2018 sur http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Don_Juan/116884.

DUCROT. O. « À propos de la seconde « Provinciale. » » In *Langue française*, no. 12, 1971, p. 90-92. Consulté le 12 mai 2019 sur https://www.persee.fr/doc/lfr_0023 8368_1971_num_12_1_5561.

DURAND, Gilbert. *Champs de l'imaginaire.* Grenoble : ELLUG Université Stendhal, 1996.

DURAND, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'*œuvre. Malakoff : DUNOD, 1979.

« El Burlador de Sevilla y convidado de piedra. » (2019, janvier 4) *Wikipédia*, l'*encyclopédie libre*. Consulté le 2 septembre 2019 sur https://fr.wikipedia.org/wiki/El_Burlador_de_Sevilla_y_convidado_de_piedra.

FOURNIER, Nathalie, « L'ordre des mots en prose et en vers : du Dom Juan de Molière au Festin de Pierre de Thomas Corneille. » In La*ngue littéraire et les changements linguistiques*, 2006, p. 315–334. Consulté le 28 janvier 2021 sur https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00387918/document.

JANVIER, Antoine. « De la réciprocité des échanges aux dettes d'alliance : L'Anti-Œdipe et l'économie politique des sociétés "primitives". » In *Actuel* Marx, 2012/2, no. 52, p. 92–107. Consulté 12 novembre 2019 sur https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2012-2-page-92.htm#.

JAUSS, Hans Robert. « Dějiny literatury jako výzva literární vědě. » In *Čtenář jako výzva. Výbor* z *prací kostnické* školy *recepční estetiky.* Brno : Host, 2001.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1990.

« Jean 8 : 44 » (s.d.) Lir*e la bible.* Consulté le 10 novembre 2019 sur https://lire.la-bible.net/76/detail-traduction/chapitres/verset/Jean/8/44/BFC.

JEUNE, Simon. *Littérature générale et littérature comparée*. Paris : Minard, 1967.

LA GRANGE. *Registre de La Grange (1658–1685) : précédé d'une notice biographique par Edouard Thierry.* Paris : La Comédie Française, 1876. Consulté le 4 avril 2021 sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1462449.image.

«Le libre arbitre.» (2020, janvier 20) *Wikiberal*. Consulté le 18 novembre 2019 sur https://www.wikiberal.org/wiki/Libre_arbitre.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale.* Paris : Plon, 1958.

«Libertin.» (s.d.) *Dictionnaire Littré.* Consulté le 26 novembre 2018 sur https://www.littre.org/definition/libertin.

«Libertin.» (s.d.) *Le XVIIe siècle*. Consulté le 16 octobre 2018 sur http://rahxvii2.blogspot.com/2008/11/prsentation-libertin-courant-courant-de.html.

«Libertin.» (2018, Avril 13) *Wikipédia, l'encyclopédie libre.* Consulté le 26 novembre 2018 sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Libertin.

MASSIN, Jean. *Don Juan. Mythe littéraire et musical.* Paris : Éditions Complexe, 1993.

MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris : J. Corti, 1962.

MONNEYRON, Frédéric, JOËLL, Thomas. *Mythes et littérature*. Paris : PUF, 2002.

MOLIÈRE, J.-B. P. *Les Œuvres posthumes de Monsieur de Molière,* Tome VII. Paris : Denys Thierry, Claude Barbin et Pierre Trabouillet, 1682.

MOLIÈRE, J.-B. P. *Les Comédies de Monsieur de Molière, comedien incomparable du roy de France,* Tome I. Nuremberg : Jean Daniel Tauber, 1694.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky.* Praha : Odeon, 1966.

« Psychologie de la forme. » (2018, février 8) *Wikipédia, l'encyclopédie libre.* Consulté le 16 novembre 2018 sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie_de_la_forme.

« Révolte. » (s.d.) *Larousse.* Consulté le 15 octobre 2018 sur https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%c3%a9volte/69162?q=r%c3%a9volte#68405.

RICŒUR, Paul. « MYTHE - L'interprétation philosophique. » (s.d.) *Encyclopædia Universalis.* Consulté le 21 juillet 2017 sur http://www.universalis.fr/encyclopedie/mythe-l-interpretation-philosophique/.

RICŒUR, Paul. *Le conflit des interprétations*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.

RICŒUR, Paul. *Philosophie de la volonté.* Paris : Aubier-Montaigne, 1987.

« Road Movies. » (s.d.) *Schirmer Encyclopedia of Film.* Consulté le 19 septembre 2019 sur https://www.encyclopedia.com/arts/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/road-movies.

ROUGEMONT, Denis de. *L'Amour et L'Occident*. Paris : Livre de Poche, 2001.

ROUSSET, Jean. *Le Mythe de Don Juan*. Paris : Armand Colin, 1976.

SELLIER, Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » In *Littérature,* vol. 55, no. 3, 1984, pp. 112–126.

« Structuralisme. » (2018, janvier 15) *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Consulté le 24 mars 2018 sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Structuralisme.

Toutmolière.net. (s.d.) Consulté le 12 juillet 2019 sur http://toutmoliere.net/.

TROUSSON, Raymond. *Thèmes et mythes*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

VERNANT, Jean-Pierre. « Frontières du mythe. » In Myt*hes grecs au figuré de l'antiquité au baroque.* Stella Georgoudi et Jean-Pierre Vernant, eds. Paris : Gallimard, 1996.

Biographie de l'auteure

Nikol Martinková Burianová (*1993) est originaire de České Budějovice où elle a également étudié le français et l'anglais à la Faculté des Lettres de l'Université de Bohême du Sud.

Actuellement elle s'intéresse au théâtre français contemporain, plus particulièrement au phénomène de l'oralité (non seulement) dans les textes de Valère Novarina. La transformation de d'espace théâtral, l'éco-scénographie et le concept du spectateur émancipé constituent également le centre de son intérêt. Outre le théâtre et la littérature en général, elle volontairement consacre son temps à l'organisation d'événements culturels, à l'enseignement des langues étrangères et à ses deux fils.

Résumé

Tato studie se zabývá problematikou literárních mýtů, zejména pak přepisem literárního mýtu Dona Juana z per Tirsa de Moliny a Jeana-Baptista Poquelina, známějšího jako Molière. V teoretické části je krátce nastíněna problematika uchopení a přepisování literárních mýtů, kdy hlavní důraz je kladen na vyjasnění terminologie potřebné pro následnou analýzu. Pro daný výzkum je klíčová jasná artikulace a stanovení si mytémů, které tvoří základní mytickou strukturu analyzovaných děl. V praktické části se studie nejprve věnuje španělskému hypotextu *Sevillský svůdce a kamenný host*, který ustanovil literární tradici donjuanského mýtu. Následně se do centra pozornosti dostanou tři další verze, které z daného tématu vytvářejí skutečný literární mýtus – Molièrova tragikomedie *Don Juan neboli hostina kamene* a její přepracování a převedení do poezie dramatikem Thomasem Corneillem. Cílem studie je ukázat nakolik kontext vzniku díla a dobová estetika proměňují uchopení a rozpracování mytémů, a tím aktualizují daný literární mýtus.

Summary

This study deals with the problems of literary myths, especially with the rewriting of the literary myth of Don Juan written by Tirso de Molina and Jean-Baptiste Pouqueline, better known as Molière. The theoretical part briefly outlines the issue of defining and rewriting of literary myths with the main emphasis on clarifying the terminology needed for the subsequent analysis. Clear articulation and determination of "mythèmes", which formed the basic mythical structure of the analyzed works, is crucial for the research. In the practical part, the study deals with the Spanish hypotext, *The Trickster of Seville and the Stone Guest*, which established the literary tradition of the myth of Don Juan. Subsequently, other versions, that create the real literary myth, became the focus of attention – Molière´s tragicomedy *Dom Juan or the Feast with the Statue* and its reworking and versification by the French playwright Thomas Corneille. The aim of the study is to show to what extent the context of the origin of the work and the contemporary aesthetics transform the elaboration and handling of the "mythèmes" and thus revise the given literary myth.

La réécriture du mythe
Dom Juan de Molière

Nikol Martinková Burianová

Vydalo Nakladatelství Jihočeské univerzity
v Českých Budějovicích, Branišovská 1645/31a,
370 05 České Budějovice, nju.jcu.cz,
v edici E-scriptio

Odpovědný redaktor Peter Demeter
Jazyková korektura Ladislav Nagy
Grafická úprava a sazba Milan Krištůfek
Vydání první, České Budějovice 2022

ISBN 978-80-7394-885-6

9 788073 948856