

DON JUAN ET SES DOUBLES

Yves STALLONI

Au début de la nouvelle *Les Âmes du Purgatoire*, Prosper Mérimée, s'appuyant sur Cicéron, suggère que dans la Grèce antique existaient plusieurs Jupiters, en divers lieux et sous diverses formes, et que, progressivement, ces images se sont réunies : « De tous les Jupiters on en a fait un seul à qui l'on a attribué toutes les aventures de chacun de ses homonymes. » S'autorisant de ce constat, l'écrivain l'applique à une figure plus moderne qu'il a découverte pendant son séjour à Séville, Don Juan, dont il assure : « La même confusion est arrivée à l'égard de Don Juan, personnage qui approche de bien près la célébrité de Jupiter. [...] Chacun avait autrefois sa légende séparée. Avec le temps, toutes se sont fondues en une seule. »

L'affirmation de Mérimée ne se fonde sur aucune étude scientifique sérieuse. Mais si elle ne correspond pas à une vérité démontrable, si elle est sans doute excessive, Don Juan n'étant pas tout à fait de nature à rivaliser avec Jupiter, elle traduit assez bien le vertige qui nous menace quand nous entrons dans l'univers de Don Juan. Et encore Mérimée ne parlait-il que du personnage réel, celui qui a donné naissance à la légende. Il négligeait de mentionner les exploitations littéraires et artistiques du sujet qui, à son époque, se chiffraient déjà en centaines, et, à la nôtre, en milliers.

Quand, en effet, on prend le risque d'entrer en « Donjuanie », on pénètre dans un univers aux limites vacillantes, balayé par des vagues déferlantes, celles des innombrables variations autour du personnage. On évalue à plus de trois mille les œuvres inspirées, en totalité ou en partie, par Don Juan. C'est plus que le nombre de femmes séduites par Don Juan qui, si l'on en croit Mozart et Da Ponte, s'élèverait non pas, comme on le répète souvent, à mille trois (*mille e tre*), ce nombre étant réservé à l'Espagne, mais exactement à deux mille soixante-quatorze. Donc, plus de trois mille textes ou musiques qui traitent de Don Juan. Si l'on fait partir ces publications de la première en date, 1630, il s'est écrit en moyenne une œuvre sur Don Juan par mois. En comptant une demi-journée de lecture ou d'audition pour chacune d'elle, il nous faudrait près de cinq années pour prendre connaissance de la totalité du corpus donjuanesque. Récemment, cent soixante-six auteurs se sont réunis, sous la direction de Pierre Brunel, pour publier un dictionnaire de Don Juan

qui dépasse mille pages et qui reconnaît être très incomplet. Tous ces chiffres pour dire qu'il n'existe guère de mythe, même hérité de l'Antiquité, qui ait produit une telle inflation littéraire, lyrique ou cinématographique.

Cette profusion a pour effet de créer le découragement et le trouble. Découragement, parce qu'on n'a jamais fini de découvrir de nouveaux avatars de notre personnage que cette démultiplication tend à rendre insaisissable. Ce rival de Jupiter, devenu multiple, ne peut être approché. Tel Protée, il se métamorphose, et se dérobe. Trouble aussi, dans la mesure où la fréquentation des œuvres consacrées à Don Juan aboutit très vite à un brouillage du sujet et du message qu'elles sont censées véhiculer. Les innombrables versions se réclament du modèle initial, reprennent souvent quelques invariants canoniques, mais explorent des voies suffisamment originales pour décourager l'interprétation.

Dans ces conditions, comment s'y reconnaître et comment oser tenter, en l'espace d'une heure, une analyse de ce mythe universel et polymorphe que de grands esprits ont traité ou commenté dans des ouvrages qui remplissent des bibliothèques ? Pour relever, avec un peu d'imprudance, un tel défi, j'ai choisi de fixer des limites à mon entreprise en renonçant à tout dire sur Don Juan, en renonçant aussi à examiner successivement un choix d'œuvres qui lui seraient consacrées. Pour éviter de me perdre dans le labyrinthe de la Donjuanerie, j'ai décidé, un peu arbitrairement, de suivre un itinéraire balisé à partir d'un concept riche et bien adapté au sujet, celui du *double*.

Plusieurs raisons ont justifié le choix de cette approche. D'abord la lecture d'Otto Rank, ce psychanalyste élève de Freud qui consacre une étude au *Don Giovanni* de Mozart à partir des effets de double, réflexion qu'il joint à un autre travail, antérieur de huit ans, portant sur le thème général du *doppelgänger*. Ensuite parce que, même si l'on ignore Otto Rank, il est facile de constater que Don Juan est un maître de la « duplicité », soit qu'il joue un double jeu en tant que « trompeur », soit qu'il se reflète dans une série de miroirs qui dédoublent son image. J'ai rapidement évoqué sa multiplicité intertextuelle, sa descendance proliférante qui le répète en d'innombrables variations. Il faudrait prendre en compte aussi la contamination de son image sur une série d'*alter ego* qui le prolongent, le reproduisent, le réfléchissent, le complètent. Enfin, parce que la légende, dans son origine comme dans son développement, semble pouvoir se lire de façon duale, se dissociant en deux directions divergentes. C'est précisément cet aspect qui constituera la première étape de notre parcours qui passera de l'historique à l'esthétique puis au psychologique. Une première partie qui s'efforcera de remonter aux

origines du mythe et d'en rappeler le foisonnement autour d'un axe double. Une deuxième partie qui entrera davantage dans la légende à travers ses composantes pour tenter d'y discerner d'autres manifestations de la dualité. Une dernière, enfin, qui s'attachera au personnage de Don Juan et à la notion qui lui est attaché, le Donjuanisme, où peuvent se distinguer encore quelques marques relevant du double, comme la contradiction ou l'ambivalence.

I. La légende de Don Juan

Le mythe de Don Juan peut être qualifié de mythe moderne dans la mesure où, loin de plonger ses racines dans l'Antiquité, comme Orphée ou Antigone, il prend naissance dans le premier tiers du XVII^e siècle et sous deux formes, l'une relevant de la fiction, l'autre exploitant la réalité. Le point commun entre ces deux origines est Séville, capitale triomphante de l'Andalousie.

Le nom de Séville apparaît dans le titre d'une pièce de 1630 signée de Tirso de Molina. Le titre exact de la *comedia*, comme on la nomme, est *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, littéralement *Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre*. Sous le nom de l'auteur se cache un moine de l'ordre de la Merci, le Frère Gabriel Tellez, né probablement en 1580, entré en religion en 1601, au retour d'une mission évangélique à Saint-Domingue. Tirso signera plus de trois cents comédies qui se donneront aussi bien sur les places publiques qu'à la cour.

El Burlador de Sevilla se déroule en trois journées coupées d'intermèdes et met en scène un jeune premier remarquable par ses talents de séducteur. Nous sommes à Naples, au bénéfice de la nuit, le *galan*, va, en se faisant passer pour son fiancé, se glisser dans le lit de la duchesse Isabelle avant d'être surpris par le roi. Nous retiendrons pour l'instant deux motifs que nous retrouverons : le travestissement et l'anonymat. Le séducteur avance masqué et sans nom. Il est *hombre sin nombre*. Le critique espagnol Gregorio Marañón ira jusqu'à écrire : « Don Juan [...] est un homme sans nom, c'est-à-dire un sexe et non pas un individu.¹ » Nous apprendrons plus tard que ce personnage se nomme Don Juan Tenorio. Il s'enfuit de Naples, échappe à un naufrage, est recueilli par des pêcheurs et la jeune fille de l'un d'eux, Thisbé, qu'il séduit avant de s'enfuir à Séville où il continue sa vie de débauche. Il en vient un jour, pour protéger sa fuite, à tuer le commandeur, père de doña Anna. Plus tard, après d'autres conquêtes féminines, il insulte la statue du commandeur, l'invite à souper et meurt terrassé par une main de feu.

¹ Gregorio Marañón, *Don Juan et le donjuanisme*, Gallimard, « Idées », 1958.

Son valet, Catalinon, va rendre compte au roi de ce châtiment exemplaire qui semble satisfaire les victimes venues réclamer justice.

Dès cette première œuvre, la légende semble fixée, à travers ce que Jean Rousset appellera les « invariants »² : le groupe de femmes, le commandeur, le valet, la mort. Avec quelques thèmes accessoires qui seront repris de façon facultative : le naufrage, les duels, les déguisements, l'épisode paysan, le mausolée. Si les œuvres de Molière et de Mozart vous sont familières, vous aurez facilement repéré les parentés.

Presque au même moment où voyait le jour ce texte fondateur qui représente la première version littéraire et dramatique du mythe, un personnage, bien réel, allait s'imposer sur le théâtre de la vie pour tendre à se confondre avec la créature imaginaire présentée par le moine Tirso. Pour le rencontrer, il nous faut revenir à Séville, et faire un détour par le numéro 3 de la calle Temprado où se trouve un couvent fondé en 1664 appelé aujourd'hui Hospital de la Caridad. Après avoir traversé un patio décoré par des azulejos représentant des thèmes religieux, nous arrivons à une petite église baroque au clocher multicolore. À l'intérieur, se découvrent deux motifs de curiosité : d'abord un tombeau, celui du chevalier de Mañara, avec cette inscription *Aqui yace el peor hombre que fué en el mundo*, Ci-gît le pire homme qui fut au monde. Puis, un peu plus loin, se rencontrent deux tableaux de Juan Valdès Réal (1622-1690), peintre espagnol connu pour ses œuvres baroques. Deux toiles qu'on appellera *vanités*, réunies sous le titre *les Hiéroglyphes de la mort*. D'un côté, *Finis gloria mundi*, de l'autre *In ictu oculi* (*En un clin d'œil*). Pas très loin de là nous pourrions découvrir le portrait de Mañara dû au même Valdès Réal. Enfin, en sortant de l'hôpital, nous croisons la statue représentant le même Miguel de Mañara dont il nous faut maintenant dire quelques mots.

Mañara, né à Séville en 1627, est en réalité originaire de Corse, alors province génoise, puisque son père, Tomàs Mañara de Leca y Colona y Vicentelo est natif d'un petit village près de Calvi, Montemaggiore, dans une famille de nobles ruinés qui est partie faire fortune au Pérou. Miguel est le neuvième de dix enfants et devient, à huit ans, chevalier de Calatrava. Son extrême richesse lui permet de mener une vie dissolue qu'il interrompt à la mort de son père. Il se marie, puis, devenu veuf, se convertit et consacre son existence au service des malades et des pauvres. Il devient membre de la Confrérie de la Charité, la *Caridad*, qu'il finance généreusement, qu'il contribue à réformer, et accomplit, en quinze ans, une œuvre caritative considérable. Il meurt en

² Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Armand Colin, 1978, *passim*.

1679. Des démarches en canonisation sont immédiatement entreprises sans qu'aujourd'hui encore elles n'aient abouti, bien qu'en 1985, Jean-Paul II ait reconnu « l'héroïcité des vertus » de Mañara.

Le moine Tellez, autrement dit Tirso de Molina, a-t-il puisé son inspiration dans ce modèle réel ? C'est peu vraisemblable, puisque lorsqu'il fait jouer sa pièce, Mañara est âgé d'à peine ... trois ans. C'est à Mérimée qu'incombe la responsabilité du rapprochement entre Miguel de Mañara et Don Juan. L'écrivain français prétend avoir recueilli des informations sur la vie de Mañara, transforme le prénom du personnage qu'il appelle Juan plutôt que Miguel, et dans son récit, *Les Âmes du Purgatoire*, introduit des éléments et des caractères empruntés au *Don Juan Tenorio* de Tirso. Par exemple, il raconte que, s'étant épris de la statue qui surmonte la Giralda, à Séville, il lui adressa des propositions auxquelles le bronze aurait répondu. Au passage, erreur ou volonté délibérée, il transforme Mañara en Maraña, ce qui n'est pas innocent, puisqu'en espagnol *maraña* signifie à l'origine « broussaille » et, par extension, « situation inextricable ». Alexandre Dumas père s'est inspiré de la nouvelle de Mérimée pour composer un drame en cinq actes intitulé *Don Juan de Maraña ou la chute d'un ange*, pièce qui aura beaucoup d'influence en Espagne et ailleurs. Barrès, Apollinaire, Bataille et surtout Milosz puis Joseph Delteil prolongeront la tradition en France.

La grande nouveauté de la version de Mérimée, qui sera suivie par beaucoup d'autres, est de proposer une fin édifiante à la vie de notre héros. Contrairement à Tenorio, Mañara connaît le repentir et rachète par une existence pieuse au service des autres, les turpitudes ou les crimes de sa jeunesse. On voit donc comment le mythe, à partir des modèles qui l'inspirent, peut prendre des significations opposées et offrir deux facettes moralement contraires. D'un côté un pécheur convaincu qui persiste dans ses fautes. De l'autre, un jeune homme égaré qui retrouve la voie de la foi et de la piété.

Cette opposition de nature morale va, au gré des créations artistiques, devenir esthétique, alimentant un peu plus la binarité du mythe. Les diverses fictions consacrées à Don Juan vont en effet se diviser en deux tendances ressortissant chacune à une conception du monde et à des codes artistiques particuliers. La première tendance, qui va en gros de Tirso de Molina, en 1630, à Mozart et Da Ponte en 1787, pourrait être qualifiée de baroque. La deuxième, approximativement du début du XIX^e siècle jusqu'aux années 1950, sera de coloration romantique. Nous revoici dans une lecture double.

Baroques, les premiers *Don Juan* le sont par divers traits comme l'utilisation de ce thème éminemment baroque qu'est l'inconstance et

l'instabilité. Montaigne, vers la fin du XVI^e siècle nous rappelait le sentiment de son époque : « Le monde est une branloire perenne. Toutes choses y bougent sans cesse. [...] La constance même n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis assurer mon sujet. » (*Essais*, III, 2) La pensée baroque perçoit l'univers en mouvement et l'être humain instable et divers. Ce qu'est par excellence Don Juan, en raison prioritairement, de son inconstance amoureuse. Ce champion de la *burla* (mélange de tromperie et de moquerie) est un homme de l'artifice, du semblant, de l'apparence. Sa recherche du plaisir le pousse à cultiver la métamorphose et à multiplier les expériences. Le catalogue, la liste, est, à l'évidence, un motif baroque, puisqu'il exprime la surenchère, l'excès, la surabondance. Collectionner les femmes, pour Don Juan, est une manière de nier la permanence. Tirso lui fait dresser, appliqué aux femmes, ce constat qui semble fait pour lui-même : « Toutes sont inconstance et jugement changeant. » Et Molière insiste sur la mobilité du personnage : « Je connais votre cœur pour le plus grand coureur du monde : il se plaît à se promener de liens en liens, et n'aime guère demeurer en place » dit Sganarelle de son maître. De là une impossibilité de la pause, de la confiance et de l'attachement durable. Tout est mensonge, supercherie, piperie : le mariage, l'amour, la religion, la famille, l'honneur, les codes sociaux.

Don Juan, Protée baroque, n'hésitera pas à cacher sa vérité, à emprunter de multiples visages, à se revêtir de masques successifs, à payer les femmes ou les créanciers d'une fausse monnaie, à prodiguer des promesses qui ne seront jamais tenues. Il est l'homme du jeu, un comédien se servant de la dissimulation et de la casuistique pour assouvir ses désirs. Ce n'est sans doute pas un hasard si les premières versions littéraires du mythe sont essentiellement théâtrales. La scène se prête à la représentation. Elle est le lieu de l'illusion, de la facticité où des êtres imaginaires nous révèlent que « la vie est un songe » comme l'écrit Calderón. Don Juan l'acteur est un homme enfant, incapable de prévoir l'avenir, d'anticiper, de vivre dans la durée. Il est, dit Kierkegaard, « le héros qui toujours improvise » ou encore, pour Jouhandeau « l'homme du perpétuel présent ». Ce qui l'éloigne d'un Valmont, dans *Les Liaisons dangereuses*, qui se définira comme l'homme du projet, celui qui calcule, attend son heure, construit patiemment sa victoire.

Cette figure théâtrale et flamboyante s'accorde avec un ultime effet baroque qui lui est lié : la statue qui bouge et qui parle. Indépendamment du sens que l'on prête à l'épisode du commandeur, la mise en scène satisfait à une esthétique d'époque : nous sommes dans une église, dans un cimetière, dans un mausolée, lieux marqués de baroque. Le mort

parle, invite à souper, partage le repas de l'impie. Il est en grand apparat, revêtu d'un « habit d'empereur romain » raille Molière ; il prête à rire

« vecchio buffonissimo », comme le disent Mozart et Da Ponte. Même si la scène se termine tragiquement, nous sommes dans un spectacle de grand guignol, dans un jeu de « machines » comme on les aimait alors. Ce fantastique de pacotille, loin d'effrayer, ferait plutôt sourire, comme font sourire les recours aux ficelles du spectaculaire.

Le baroque donjuanesque va être abandonné après Mozart pour laisser la place, à partir d'Hoffmann et de Byron, à une réincarnation romantique du mythe qu'illustreront Grabbe, Mérimée, George Sand, Musset, Gautier, Dumas, Lenau, Baudelaire, Flaubert, Barbey d'Aurevilly, Pouchkine, Zorrilla, Barrès, Rostand et quelques autres que j'oublie. Pour cette famille littéraire, Don Juan devient le rebelle à la société, le révolté, l'incompris qui cherche à se sauver par la religion de l'amour. La femme, après avoir provoqué sa chute, doit lui apporter le salut. Le séducteur est usé, fatigué : « N'aimant que la femme dans les femmes, il se fit de l'ironie une allure naturelle » écrit Balzac dans *L'Elixir de longue vie*. Joseph Delteil, Max Jacob prolongeront cette conception. Le héros sévillan cesse d'être le trompeur méprisable pour devenir un adepte de la sincérité. Les poètes romantiques se reconnaissent en lui. Il est un frère « arrivé à l'ennui et à la mélancolie » selon la formule de Baudelaire. C'est cette même image que nous offre le Don Juan de Jean Aicard, écrit en 1889, et marqué par l'esprit fin de siècle, teinté de tristesse et de désenchantement. Ce *Don Juan 89* du poète toulonnais est aigri, pessimiste, désabusé. Comme chez Byron ou chez Musset dont une strophe du poème *Namouna* le saisit dans ses derniers instants :

Et le jour que parut le convive de pierre,
 Tu vins à sa rencontre, et lui tendis la main ;
 Tu tombas foudroyé sur ton dernier festin :
 Symbole merveilleux de l'homme sur la terre,
 Cherchant de ta main gauche à soulever ton verre
 Abandonnant ta droite à celle du Destin !

La sensibilité romantique arrive à trouver dans la mort du héros une rédemption spectaculaire qui aboutit, surtout quand le modèle est Mañara, à une véritable réhabilitation de l'ex-pécheur. Chez Hoffmann, chez Musset, chez Flaubert, chez Lenau, Don Juan est pardonné. C'est presque le cas chez Gautier et Baudelaire. Dans ces versions, d'ailleurs, le commandeur, qui, rappelons-le, n'apparaît pas dans l'histoire de Mañara,

est totalement oublié, ce qui a pour effet de modifier le sens de la légende. Le drame du Don Juan romantique est celui de l'amour impossible, de la passion rédemptrice. Comme le dit Jean Aicard : « Ce qu'il méprisait et fuyait dans la femme, / C'était lui, c'était sa propre âme. » Il sera tué par lui-même, par son double, par son spectre.

Ce nouvel avatar donjuanesque, en cessant d'être comédien, cesse, à quelques exceptions près, d'intéresser le théâtre. Le mythe, pour s'exprimer, emprunte les voies du roman, de la nouvelle ou du poème, en privilégiant la démarche narrative. L'exemple d'Hoffmann est révélateur. Son récit fonctionne au second degré, puisque son personnage va, après avoir assisté à une représentation du *Don Giovanni* de Mozart, réfléchir à l'opéra, au séducteur espagnol ou à Doña Anna. Byron, lui, choisit Tenorio, mais pour en faire son porte-parole : « J'ai besoin d'un héros [...] Je prendrais donc notre vieil ami Don Juan. »

Héros de roman ou de poème, ce nouveau Don Juan gagne en épaisseur psychologique, devient plus complexe, plus nuancé, plus tourné vers les débats intimes et les révoltes modernes. Cette évolution marque sans doute une dégradation du mythe, qui tire le *burlador* du côté de la fatigue, d'une lassitude suicidaire. Nous l'avons vu mélancolique chez Jean Aicard ; il apparaît en vieillard épuisé chez Montherlant ; en pantin carnavalesque chez Ghelderode ; en saint dérisoire aux mains des femmes chez Delteil. Comme si les conditions requises pour l'apparition du héros rayonnant n'étaient plus réunies.

Ainsi, que l'on tente de monter à l'origine du mythe inclinant vers le baroque, ou vers son évolution dans une perspective romantique et dégradée, on constate en premier lieu sa prodigieuse fécondité, son étrange capacité de métamorphose et, en second lieu, sa permanente oscillation entre des pôles contraires. Don Juan, être de l'excès, de la démesure, se multiplie à travers un jeu de miroirs qui nous renvoient au paradigme illimité de ses reflets ou de ses doubles inspirés par deux modèles, exprimés par deux écoles esthétiques. Ce dédoublement du personnage et du thème se retrouve si l'on s'attache, comme je souhaite le faire dans une deuxième partie, à ce que Jean Rousset appelle le « système donjuanesque », c'est-à-dire les composantes du mythe, les invariants canoniques qui en permettent l'identification.

II. Le système donjuanesque

En laissant provisoirement de côté le personnage de Don Juan pour ne prendre en compte que le personnel dramatique qui l'accompagne, nous rencontrons à nouveau la figure du double. En effet, Don Juan, héros solitaire et conquérant, ne s'offre jamais seul. Une ou des ombres le

suivent en permanence dans lesquelles le héros se réfracte et puise son existence psychologique. La preuve la plus simple nous est fournie par les titres, dont le premier, qui fonde la tradition : *El Burlador de Sevilla y combidado di piedra*. Il s'agit là d'un titre double dont les deux périphrases doivent définir deux personnages. L'un rival de l'autre. Deux adversaires sans nom qui se font face. Un défi. Un duel. Un tête-à-tête. Molière, à la suite de divers adaptateurs, se méprend sur le sens du mot *combidado*, « convive », et intitule sa pièce *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, le titre original étant simplement *Le Festin de Pierre*. Ce titre binaire, dans lequel le premier volet n'est pas substituable au second, ne procède pas d'un simple effet de redondance explicative, mais s'impose comme l'indice d'une double direction revendiquée pour la lecture de l'œuvre. Les versions successives ne reprendront pas toujours la structure binaire (Mozart y recourt mais dans une perspective différente puisque le titre est totalement centré sur le héros : *Don Giovanni, ossia : Il Dissoluto punito*), mais le modèle morphologique est fixé. Il faut, face à Don Juan, une personnalité à sa mesure : la statue de pierre. « Sans lui, reconnaît Jean Rousset, on raconterait une autre histoire [...]. On passerait à côté du mythe. » Ce commandeur, qu'il soit le père ou le mari d'Anna ou un personnage étranger, comme chez Molière, n'est autre qu'une incarnation pétrifiée de la mort. Si Don Juan représente Éros, « la génialité de l'éros sensuel » dit Kierkegaard, son opposant sera, bien évidemment, Thanatos. Quel que soit le sens que l'on prête à cet affrontement, on conviendra que l'invité de pierre est un contrepoint indispensable à la figure du séducteur, pas totalement son double, plutôt la représentation de sa conscience et en tout cas son symétrique.

Le deuxième grand invariant du mythe est le groupe féminin encore plus indispensable puisqu'il constitue la condition même de l'inconstance amoureuse. Sans se situer à proprement parler dans la catégorie des doubles, les femmes sont, pour Don Juan, porteuses d'une polarité mimétique qui renvoie au séducteur son image de conquérant. Elles sont les partenaires du jeu d'amour, les complices, volontaires ou non, de l'entreprise de séduction. Et ce groupe féminin, miroir du héros, se présente lui-même sous deux formes possibles, suivant qu'il incline vers l'ellipse ou l'hypertrophie.

L'ellipse d'abord puisque certaines œuvres choisissent de se montrer très discrètes sur le chapitre de la conquête féminine. Chez Molière, par exemple, Don Juan ne séduit à proprement parler personne, ne possède aucune femme. Ce qui décevait George Sand qui écrivait : « Il manquera toujours à l'œuvre de Molière la scène de Doña Anna et le meurtre du commandeur. » Cette double absence transforme le message en retirant à Don Juan sa supériorité érotique pour le limiter à ses

méfais sociaux ou religieux. Les paysannes, Charlotte et Mathurine, ne servent qu'à illustrer la virtuosité de l'inconstant qui parvient à peine à leur soutirer un pudique baiser. Quant à Elvire, l'épouse légitime, elle commence par rejeter l'infidèle, puis, quand celui-ci prétend s'être repenti, elle écarte sèchement sa proposition de reprendre la vie conjugale. De plus, Elvire n'est pas la fille du mort, ce qui annule la relation au destin et supprime l'idée de vengeance.

Les versions romantiques et modernes choisiront elles aussi de négliger les femmes. Celles-ci sont moins de cinq chez Byron. Gautier se contente de citer, sans le montrer, le trio féminin qu'il emprunte à Mozart. Hoffmann ne s'intéresse qu'à Anna ; Mérimée ou Delteil se limitent à Teresa et Balzac ne mentionne pas un seul nom féminin. L'évolution générale du mythe semble marquer une préférence pour le qualitatif sur le quantitatif, révélant un désir d'atténuer l'appétit de chasseur de Don Juan pour le soumettre aux épreuves de l'amour. Même le fameux « catalogue », grand moment de l'opéra mozartien, est à relativiser puisqu'il est prononcé par un valet et non par le conquérant lui-même, et qu'il s'agit d'une liste d'exploits anciens, appartenant à un passé révolu que ne confirment guère les déconvenues présentes.

Le plus souvent, pourtant, le mythe donne, reconnaissons-le, une place importante au groupe de femmes et ce « catalogue », que Rousset appelle joliment « la charte de la multiplicité » est la meilleure illustration de l'autre tendance, celle de l'hypertrophie féminine. Mais le nombre en vient à cacher l'identité, ramenant le groupe de femmes à un corpus anonyme qui fait office de partenaire global du héros. La « lista » que nous décline Leporello dans l'opéra de Mozart-Da Ponte, ne renvoie pas à des personnes réelles, mais à des unités de compte. « In Italia seicentoquaranta, cento in Francia, in Turchia noventuna... » A la rigueur seront mentionnée la qualité sociale : « Cameriere, cittadine... marchesine, principesse... » ou la particularité physique : « *la bruna, la bianca, la grassotta, la magrotta, la piccina...* » Mais l'ensemble reste flou, général : « D'ogni forma, d'ogni età ». Aucune individualisation. La multiplicité nous tire vers la virtualité et ramène la conquête à un face-à-face entre le moi donjuanesque et le multiple féminin.

Dans de nombreuses versions, toutefois, certaines femmes bénéficient d'une plus grande caractérisation, devenant de véritables actrices de l'action. Chez Tirso, elles sont quatre, deux nobles deux roturières. Elles seront trois chez Goldoni et chez Mozart qui reprend une tradition trinitaire imposée, avec discrétion, par Molière. Cette trinité traditionnelle peut toutefois se ramener à la singularité, car elle ne fait que reproduire les diverses instances de la femme : l'épouse, Elvire (« Mi

dichiari tua sposa », chante-t-elle chez Mozart) ; la mère, Anna, fille du mort qui réclame vengeance, telle une veuve reportant son désir sur le meurtrier du père ; la fille, Zerline, jeune innocente qui sera sauvée de la défloration par l'aide des femmes expérimentées. Une triade qui, en somme, se ramène à une figure unique et universelle, celle de la Femme, que le volage Don Juan cherche désespérément, comme aimeront à le montrer les Romantiques qui attribueront cette fonction à Anna. Celle-ci jouit parfois, je n'ai pas le temps d'insister, d'un statut privilégiée, qui fait d'elle, dans certaines versions, l'équivalent de Don Juan, la seule susceptible de lui apporter la rédemption.

Innombrables ou limitées, personnage unique, trio ou quatuor, les femmes, en Donjuanie, sont solidaires, toutes liées contre le séducteur qui les fascine et les horrifie à la fois. La féminité, dans le mythe, est chose abstraite, virtuelle, réduite parfois à un parfum : « odor di femmina ». Elle n'est que le pendant d'une virilité démesurée et ostentatoire. Elle en est le double inversé. Dans la comédie tragique qui met en scène le « grand seigneur méchant homme », les femmes servent donc de faire-valoir, de terrain d'expérience.

Un peu comme le fait le troisième invariant du mythe qui, plus encore que les deux précédents, nous ramènera au thème du double, je veux parler du valet, du domestique qui partout et toujours accompagne Don Juan. Les deux noms les plus connus sont ceux de Sganarelle chez Molière et de Leporello chez Mozart-Da Ponte. La justice voudrait qu'on leur ajoutât le nom de Catalinon, le serviteur fidèle dans la version originelle de Tirso. Mais d'autres variantes onomastiques sont possibles comme Briguelle, Philippin, Arlequin, Noblet, Alcacer et quelques autres.

Don Juan et son domestique prennent place dans la famille très riche des couples masculins indissociables dont l'origine serait à chercher dans les duos Jupiter-Mercure ou Amphitryon-Sosie et qui se retrouve jusqu'à Brecht (Puntila et son valet Matti) et Beckett (Vladimir et Estragon) en passant par Cervantès (Don Quichotte et Sancho Pança), Shakespeare, Marivaux et Beaumarchais. Dans l'aventure donjuanesque, un pacte mystérieux semble avoir été scellé entre le libertin et son valet. Une forme de fatalité les rend interdépendants, chacun assumant pour l'autre diverses fonctions. Don Juan, lui-même homme du spectacle, de la parade, du paraître, a besoin de ce témoin familial et fidèle qui, entre autres choses, lui renvoie l'image de son pouvoir séducteur. Le libertin trouve en Sganarelle et ses semblables une réplique burlesque à sa conduite. Plutôt que d'approfondir longuement cette relation, je m'arrête à l'hypothèse qui sert mon projet : reconnaître dans le serviteur le double du maître. D'un point de vue dramatique, la superposition est aisément vérifiable, comme on le constatera dans ces deux exemples qui se

complètent. Chez Molière d'abord où l'on voit, à la fin de l'acte II, Don Juan proposer à Sganarelle d'échanger leurs habits. L'opération sera abandonnée, mais Sganarelle jouera, encouragé par son maître, à mimer ses comportements. C'est lui qui est chargé d'expliquer à Elvire les raisons de l'éloignement de son mari. C'est à lui que sont déléguées les tâches ennuyeuses comme éconduire des importuns, terminer une affaire mal entamée. À l'acte IV, les deux hommes partagent un repas d'égal à égal. Le serviteur est irremplaçable en tant que confident, complice, témoin, spectateur admiratif et, en certain cas, substitut.

Chez Mozart, la relation est encore plus trouble. Les deux interprètes ont à peu près le même registre de voix et l'on se souvient que José Van Dam, qui interprète Leporello dans le film de Losey, a également chanté le rôle de Don Giovanni. L'opéra s'ouvre précisément sur Leporello (comme la pièce de Molière s'ouvrirait sur Sganarelle) dans un air où le domestique se déclare las de sa fonction et aspire à une promotion : « *Voglio far il gentiluomo / E non voglio più servir...* » Chez Grabbe, dans la tragi-comédie intitulée *Don Juan et Faust* représentée en Allemagne en 1829, le personnage se fait appeler « le comte Leporello ». C'est à Leporello que revient chez Mozart la fonction de déclamer la « *lista* », ce qu'il fait avec une complaisance qui révèle un désir de partager les succès énumérés. Mais il ne se contente pas des conquêtes par procuration. Plus tard, à la scène huit de l'acte I, il lutine les paysannes, pensant que parmi ces belles proies « *il y aura bien quelque chose pour moi.* » A l'acte II, il emprunte l'habit de son maître dans le fameux échange des manteaux, puis cherche à séduire Elvire qui se laisse abuser et accepte ses caresses. Il met dans cette entreprise un zèle qui fait de lui un Giovanni en mineur. Au cours de l'opéra, parfois poussé par son maître, il travaille pour lui-même, il pense à son émancipation, comme ces valets du XVIII^e siècle qui rêvent d'émancipation et d'installation bourgeoise, le Dubois des *Fausse Confidences* ou le Figaro du *Mariage*. Juste avant *Don Giovanni*, l'équipe Mozart-Da Ponte nous a donné *Les Noces de Figaro* qui s'ouvre sur une scène où l'on voit le valet mesurer la pièce où il pourra, une fois conclu son mariage avec Suzanne, s'installer à l'aise et fonder une famille.

Dans ce moment historique où les catégories sociales sont en train de vaciller, cette contamination des rôles entraîne signale une promotion du subalterne mais aussi une dégradation de l'image de l'aristocrate. À se commettre avec un laquais, le vernis du « grand seigneur » se craquelle. Alors que le domestique y gagne ses galons sociologiques, reproduisant, sur le mode inférieur, les gestes de la virilité conquérante, le noble seigneur semble déchoir. À cette différence près que celui-ci, sorte de

prédateur héroïque, cultive la conquête désintéressée et cherche la satisfaction gratuite du désir, quand le valet conserve des préoccupations roturières, telles que l'appât du gain et le souci de rentabilité. Don Juan est un esthète de l'amour. Sganarelle ou Leporello, sont des calculateurs du sexe. Le premier vit dans l'instant dont il cherche à tirer le plaisir maximum. Le futur ne l'intéresse pas. Les autres thésaurisent et pensent à l'avenir. Au niveau ancillaire, l'argent constitue le substitut du désir. « Mes gages ! Mes Gages !... » réclame Sganarelle à la fin de la comédie de Molière. Et Leporello, au début de l'acte II, dévoile sa cupidité dans une antiphrase : « Non credete / Di Sedurre i miei parri/ Come les donne, a forza di danari... », « N'imaginez pas séduire mes pareils comme les femmes, à force d'argent » dit-il, au moment même où il accepte une bourse bien garnie que lui tend son maître.

Ces comportements scéniques confirment les analyses psychologiques ou même psychanalytiques que le couple a suscitées. Il nous faut ici revenir à Otto Rank, cet élève de Freud, qui n'hésite pas à postuler une « identité entre le maître et le valet ». Pour le psychanalyste, Leporello constitue « La partie de Don Juan qui représente la critique, la peur, c'est-à-dire la conscience du héros.³ » La présence du double signifierait une scission intime : « Nous nous trouvons en présence de ce mécanisme de dédoublement du Moi. » La bonne compréhension du personnage de Don Juan ne se limite donc pas à une analyse de ses propres comportements ou paroles. Elle demande à être complétée par le rappel de traits et d'agissements appartenant à celui qui constituerait une partie de lui-même, son domestique. Cette partie, on l'aura compris, c'est un peu le *surmoi* du maître. Si Don Juan brutalise son valet c'est parce qu'il renie une partie de lui-même. Mais en même temps, il s'avilit en adoptant une conduite indigne de son rang. De la même façon que Sganarelle ou Leporello, les *alter ego*, se hissent socialement en imitant leur maître. Ce qui nous conduit, dans un troisième temps, à centrer notre réflexion sur Don Juan lui-même et le « donjuanisme » qu'il est censé incarner.

III le personnage de Don Juan

Il y aurait mille façons d'aborder la personnalité de Don Juan et de tenter de circonscrire la multiplicité de ses facettes. Comme il m'est impossible d'être exhaustif, je vais, là encore, me limiter dans mes choix et regrouper mes remarques à partir du schéma qui m'a guidé jusqu'ici, celui de la dualité. Dans son étude sur le « cas » Don Juan, Micheline Sauvage insiste sur la duplicité du personnage qu'il serait impossible de réduire à une image univoque : « Il ne supporte pas, écrit-elle, cette simplification,

³ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, Payot, 1978, p. 133.

parce qu'il est essentiellement double et divisé.⁴ » Et elle ajoute : « Le mythe ne peut se passer de cette duplicité. »

La principale marque de cette duplicité, qui accepte ou entraîne d'autres ambivalences secondaires, tient à la cohabitation chez Don Juan de deux aspects bien distincts : d'une part l'homme à femmes, d'autre part le mécréant. Le séducteur débauché et l'impie en révolte. La bête de sexe et le rival de Dieu. D'un côté, le polygame jouisseur, d'un autre le matérialiste rebelle ; le roué et le blasphémateur, Casanova et Méphisto. En scène, Don Juan-Janus. Notons au passage que ces deux tendances peuvent être réunies dans un terme dont le sens a varié au cours du temps : *libertin*. À l'époque de Molière, le libertin est « l'homme sans Dieu », comme le dit Pascal, l'esprit fort qui pratique la libre-pensée, c'est-à-dire la remise en cause des fondements religieux. La conséquence de cette attitude, à moins que ce ne soit une cause, est que le libertin s'affranchit des règles sociales, notamment en matière de comportement amoureux. Au point de devenir, dès le XVIII^e siècle, l'adepte du « libertinage amoureux », celui qui caractérise le « roué », le « galant », l'homme volage, frivole. Don Juan pourrait bien réconcilier les deux sens du mot libertin.

Laissons cette particularité terminologique et revenons à la double face du personnage : une pente de Don Juan l'incline d'abord à convoiter les femmes, à rechercher *l'odor di femmina*, à enserrer ses victimes dans les rets de son charme ; une autre inclination le pousse à se poser en adversaire de l'ordre social, des dogmes établis, de la suprématie divine. La première tendance semble s'accorder avec ce que l'on nomme, d'un mot créé à partir de notre héros, le « donjuanisme », dimension peut-être pas essentielle chez Don Juan, mais malgré tout bien réelle. La volonté de Don Juan de conquérir des femmes peut revêtir des formes variées voire nuancées, mais elle constitue une composante indiscutable de la tradition. Don Juan est, prioritairement pour certains, le chasseur, le séducteur, le collectionneur. Face à la femme, son attitude respecte trois phases : l'embrasement, le cumul, la lassitude. Pour illustrer ce triptyque, je prendrai essentiellement mes exemples chez Molière. Embrasement, dans la mesure où Don Juan s'enflamme vite, est incapable de résister à la présence d'un jupon : « Je ne puis refuser mon cœur à tout ce qu'il y a d'aimable ; et dès qu'un beau visage me le demande, si j'en avais dix mille je les donnerais tous. » (*Dom Juan*, I, 2) Ce premier moment de l'amour, celui de la conquête, l'emporte sur le reste : « Les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables. » Tenorio est l'homme des prémisses, des préliminaires. Ce qui justifie la deuxième loi, celle du cumul et donc du changement. Une femme conquise ne peut prétendre garder l'exclusivité. La sensualité du prédateur a besoin du nombre. D'où

⁴ Micheline Sauvage, *Le Cas Don Juan*, 1953

l'inconstance : « La constance n'est bonne que pour les ridicules ; toutes les belles ont droit de nous charmer, et l'avantage d'être rencontrée la première ne doit point dérober aux autres les justes prétentions qu'elles ont toutes sur nos cœurs. » (*Ibid.*) La frivolité n'est pas une faute, mais le juste hommage rendu à la beauté féminine. Le revers de cet appétit insatiable, c'est qu'il doit être en permanence alimenté. De là la troisième phase, la lassitude. Le vrai plaisir étant dans la conquête et non dans la possession, Don Juan se dégoûte vite. Une femme conquise cesse d'être désirable. La multiplicité engendre la lassitude, et réciproquement. L'assouvissement marque la fin de l'amour : « Tout le beau de la passion est fini, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour. » Don Juan ne saurait se fixer. Ni se lier. Il est l'homme de la disponibilité, de la mobilité, du renouvellement. S'il s'arrête de séduire, il meurt. Sa sainteté à lui, c'est de rester libre, disponible, et la question qu'il nous pose est bien celle-ci : Jusqu'où est-il possible de prendre sans donner ? Le but n'est pas la possession, mais la succession. Marañon y voyait une preuve d'adolescence, d'immaturité sentimentale. Don Juan : l'éternel jeune homme.

Cette philosophie de l'inconstance sous-tend quelques règles de conduite qui contribueront à définir le personnage. La première est le goût de la liberté. Don Juan est l'homme qui ne s'attache pas et qu'on n'attache pas. Il n'est jamais prisonnier d'un être ou d'une situation. Détourner, tromper, voilà qui convient au « *Burlador* », habile à se servir, nous l'avons dit, du mensonge et de l'imposture. Il est insaisissable. Toujours en mouvement. Une course permanente. Ne pas être là où on l'attend. Ne pas être ce que l'on est (en se parant d'un déguisement), exploiter la coquetterie de quelques naïves paysannes, promettre, jurer s'il le faut. Et puis tout à coup revendiquer la vérité, ne plus se payer de mots et d'excuses alors qu'on l'invite à le faire. Ce diable d'homme prend toujours à revers, même Sganarelle, surpris par l'hypocrisie : « Oh! Quel homme! Quel homme » (*Dom Juan*, V, 2). Séduire c'est entretenir l'illusion (celle du mariage, du repentir, de l'honnêteté sociale, de la noblesse). Séduire c'est aussi corrompre, suborner, faire tomber en faute, détourner du droit chemin. En Don Juan, les deux sens du mot séducteur sont réunis : il charme et il abuse à la fois. Il promet, jure, mais c'est pour apprivoiser, pour attirer dans une voie contraire à la morale, à l'honneur, à la religion. Il séduit pour défier. Pour proclamer sa liberté.

La deuxième règle implicite est son penchant à l'hédonisme. Ce que cherche à atteindre Don Juan par les femmes, c'est le plaisir, qu'il poursuit d'une quête inassouvie. « Songeons seulement, dit encore le héros de Molière, à ce qui peut nous donner du plaisir. » (I, 2) Tenorio, par certains côtés, est un jouisseur passif, un esthète de la vie et de l'amour. En connaisseur, vaguement platonicien, il aime la perfection des

formes à laquelle il succombe comme à une magie. Il offre aux autres personnages, enfermés dans le carcan de leurs principes ou de leur devoir, l'image libérée de la jouissance. Cet épicurisme primaire s'oppose aux contraintes qui brident la vie de son entourage : la fidélité conjugale, la crainte de l'enfer, le code de l'honneur, les devoirs de la naissance, les règles économiques, le respect du destin. Sa façon de rejeter toutes les obligations sociales, morales, spirituelles scandalise mais fascine. Il brûle sa vie dans une course effrénée au plaisir qu'on lui envie, qu'on admire, qu'on partage un moment avant de retomber, benoîtement, dans la grisaille des devoirs. Cette appétence diabolique démultiplie ses talents; elle lui donne une disponibilité merveilleuse. Le plaisir qu'il convoite, d'autres sources que la femme peuvent le lui prodiguer, par exemple la fête, le jeu, le rire, le vin et la nourriture. « Fin qu'han del vino... » chante Don Giovanni dans ce qu'on appelle l'air du Champagne. Et la voracité amoureuse se traduit par un immense appétit alimentaire, ou l'inverse, comme le dit encore le personnage de Mozart qui avoue que les femmes « lui sont plus nécessaires que le pain que je mange », « più del pan che mangio ». « Son festin est la vie » écrit finement Jean Massin⁵ qui voit dans le somptueux et tragique banquet final une nécessaire apothéose.

Troisième règle : la prison du nombre. Don Juan est condamné à accumuler les conquêtes. Ce qu'il met en acte, écrit Camus dans le *Mythe de Sisyphe*, « c'est une éthique de la quantité, au contraire du saint qui tend vers la qualité. » Course en avant qui ferait de Don Juan, pour Camus, le parangon de « l'homme absurde », nous signalant peut-être là une quatrième conséquence du donjuanisme. À répéter inlassablement la même comédie de l'amour, Don Juan est voué au ressassement. L'énumération inépuisable des conquêtes féminines sonne comme la litanie affligeante d'amours inachevées. L'inconstant cache par la quantité son éternelle insatisfaction et, peut-être, son angoisse. « Il est devenu le Faust de l'amour, écrit Théophile Gautier. Il symbolise la soif de l'infini dans la volupté. » Le rapprochement avec Faust, justifié mais discutable, est une constante de la lecture romantique et nous renvoie au dramaturge allemand Grabbe.

Les questionnements qui précèdent suffisent à nous faire comprendre que l'on ne peut se limiter à faire de Don Juan un « séducteur ordinaire » pour reprendre une formule de Camus. L'autre versant de son moi dédoublé est la dimension métaphysique qui va permettre de le séparer d'un autre de ses prétendus *alter ego*, Casanova auquel on le compare souvent, et, après lui à tous les professionnels du sexe, séducteurs patentés, gigolos ou bellâtres, tels Lovelace, Valmont, le Chéri de Colette, le Gilles de Drieu la Rochelle ou le Costals de

⁵ Jean Massin, *Don Juan*, anthologie de textes, Éditions Complexe, 1993, p. 37.

Montherlant. Une phrase de Tournier nous ramène à l'essentiel : « Pour Don Juan, le sexe est une force anarchique qui affronte l'ordre sous toutes ses formes, ordre social, moral et surtout religieux.⁶ » Casanova, que Mozart a peut-être rencontré à la veille de composer son opéra, est Vénitien, comme Lorenzo Da Ponte, et de basse extraction. Le *Burlador* de Tirso est Espagnol et grand seigneur. Le premier se sert des femmes pour avancer socialement. Le second les séduit gratuitement et les utilise comme tremplin de la provocation et défi lancé à Dieu. Derrière le débauché apparaît un nouveau double, autrement plus consistant et inquiétant, le blasphémateur. Le galant cache un scélérat. Le volage un athée.

Creusons rapidement, pour terminer, cette piste. Le mythe de Don Juan prend naissance dans l'univers chrétien. Il est limité dans l'espace à la sphère occidentale, et plus encore méditerranéenne, fortement marquée de religiosité, et dans le temps, à l'époque moderne, celle de la contestation théologique. En assassinant le commandeur, Don Juan a tué le père, mot qu'on écrira avec ou sans majuscule. Il s'est posé en transgresseur des valeurs sacrées de la vie. Sa faute ne s'arrête pas au meurtre, puisqu'il va persécuter le mort, insulter la statue le représentant et défier les forces de l'Au-delà. Le châtement est inéluctable, inscrit dans la conscience de la volonté collective : le mort doit saisir le vif.

Mais avant d'en venir à la punition surnaturelle, l'itinéraire du héros sévillan se caractérise par une succession de défis. Défi à l'égard de sa classe sociale d'abord. Don Juan est, comme le fait dire Molière à Sganarelle, un « grand seigneur méchant homme ». La formule oxymorique, a, au Grand siècle, valeur de scandale. Le « grand seigneur » doit être, par essence, « galantuomo », gentilhomme, c'est-à-dire respecter les valeurs liées à son rang. Don Juan sera le mauvais noble, celui qui déshonore son nom, qui ne mérite pas d'appartenir à l'élite sociale. Le premier titre de noblesse est la vertu comme le rappelle le père chez Molière, dans un alexandrin aux accents cornéliens : « *La naissance n'est rien où la vertu n'est pas.* » Tenorio bafoue les codes aristocratiques. Il ne respecte pas la parole donnée, il se parjure, il se commet avec des inférieurs, domestiques ou paysans. Il dérègle le système, le contourne, le subvertit, même s'il sait retrouver, en certaines circonstances, les règles de l'honneur et le courage aristocratique : « *Ma non manca a me corragio* », déclare Don Giovanni.

Deuxième défi, à l'égard de la morale qu'il méprise, n'y voyant qu'un ensemble de conventions, de lois artificielles, de préjugés. Il s'arroge le droit d'être cruel, déloyal, menteur. Molière lui fait prononcer une redoutable apologie de l'hypocrisie dans une tirade d'une rare audace : « Enfin c'est là le vrai moyen de faire impunément tout ce que je

⁶ « Don Juan et Casanova », *Le Miroir des idées*, Mercure de France, 1994, p. 24.

voudrai. Je m'érigerai en censeur des actions d'autrui, jugerai mal de tout le monde, et n'aurai bonne opinion que de moi . [...] C'est ainsi qu'il faut profiter des faiblesses des hommes, et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de son siècle. » (V, 2)

Défi religieux enfin, le plus important et le plus grave. À travers sa vie dissolue, ses attaques de la société, ses injures à la morale, Don Juan semble vouloir s'en prendre au seul adversaire à sa taille, Dieu. Ce qui nous retiendrait de faire de lui un athée véritable. On ne cite pas aussi souvent le Ciel si l'on en nie l'existence. L'identité divine est floue, contestée mais réelle, et seule digne d'être défiée. L'impie regrette que les hommes s'accommodent d'une religion fondée sur l'irrationnel, celle que respecte Sganarelle par exemple. Il veut comprendre l'inconnu, forcer le mystère. Faute d'une réponse à ses questions, il ira au bout de son pari, aggravant son cas en permanence, cherchant ostensiblement une punition qui le mettra au-dessus des autres. C'est cette provocation qui lui confère une dimension satanique. Il sera l'égal de Lucifer, seul dans un combat qui doit s'achever par la mort. Ce combat final, c'est lui qui l'a souhaité, recherché. Il ne recule pas, ne regrette pas : « Allons voir, et montrons que rien ne me saurait ébranler » répond-il à la statue qui bouge chez Molière (III, 5). Attitude suicidaire qui plaira aux Romantiques : Don Juan paraît un être revenu de tout, supérieur à tous les comportements humains, fatigué des médiocrités de la vie, en quête permanente de nouveauté, d'inédit. Insatiable. Démesuré. Inassouvi. Il cherche le châtement, car seule une punition à la hauteur de son défi peut redonner sens à son existence. Il est de la famille des Titans, de Caïn, de Melmoth, de Faust, de tous les révoltés, les incompris, les démiurges. D'où l'absence de repentir. Alors que chez Tirso de Molina, nous avons une scène de repentir, la plupart de ses successeurs refuse d'y recourir comme chez Molière : « Il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, que je sois capable de me repentir. » Ou chez Mozart : « Pentiti, cangia via, è l'ultimo momento » lui intime la statue ; mais le libertin se montre inflexible. Il meurt, mais atteint sa vérité. Mieux vaut être héros que vivant. Mieux vaut être mort que repentant. Comme l'écrit Camus : « La jouissance s'achève en ascèse ».

Qui reçoit cette punition finale par cette étrange main porteuse de feu ? Est-ce le séducteur adulé des femmes ? Le châtement serait sans doute démesuré. Plutôt l'impie, l'homme du défi, comme le fait dire sans équivoque Molière à la statue : « L'endurcissement au péché traîne une mort funeste et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent le chemin à la foudre. » (V, 6) Preuve que des deux faces de ce Don Juan-Janus, quand le grand public retient la dimension frivole, les moralistes privilégient la part métaphysique. Preuve aussi de cette bipolarité du mythe qui l'offre à nous aussi bien dans la splendeur flamboyante de la séduction amoureuse que dans l'effrayant conflit avec les forces divines. Parce que

le beau jeune homme est en même temps un vil pécheur. Double jusqu'au bout.

Ma conclusion, à laquelle j'arrive enfin, se dispensera de répéter les arguments qui précèdent grâce auxquels, guidés par le motif du double, nous avons tenté de cerner la personnalité complexe de Don Juan et les enjeux liés à son apparition dans la mythologie culturelle de l'occident. Je préférerais, pour finir, m'en tenir à un diptyque dont il a déjà été question et qui pourrait résumer tous les dédoublements liés à ce personnage ambigu, contradictoire : celui constitué par les termes de *séduction* et *défi*. En schématisant : la séduction qui tire le héros du côté des femmes, le défi qui le place face à Dieu. Or ces deux notions, loin d'être antinomiques, sont assez proches : séduire suppose souvent une posture de défi ; et défier c'est souvent chercher à attirer l'attention pour séduire. Par un rapprochement des deux termes, nous avancerions peut-être vers la réconciliation des tendances opposées de Don Juan et la postulation d'une unité intime.

En surprenant le séducteur à l'œuvre, en identifiant ses victimes, en suivant son itinéraire, on a pu, à plusieurs reprises, deviner ou même formuler les ressorts profonds de son attitude : la provocation, le combat, le jeu, la subversion, la transgression - mots et figures qui sont alors apparu relever d'un comportement général de défi. Les motivations de la séduction vont rejoindre les raisons de la provocation. Au bout de la séduction, comme au bout du défi, la mort, si l'on en croit Jean Baudrillard qui écrit : « La séduction étant un processus sacrificiel, s'achève avec le meurtre (la défloration).⁷ » La séduction devient alors une forme de défi à soi-même. Serais-je capable de me surpasser ? d'aller plus loin encore ? Don Juan est condamné à entasser les expériences amoureuses, mais il lui faut en même temps se retourner vers l'ultime et extrême lieu de défi auquel sa séduction peut s'attaquer : le Ciel. Ce dernier coup marque la réunion des deux directions de la légende donjuanesque : le libertinage sentimental et religieux. Lui qui ne connaît pas l'échec dans la séduction, se jette suicidairement au-devant de son châtiment. Si l'impie est foudroyé, c'est pour être resté fidèle à lui-même, pour n'avoir pas été sensible à la grâce qui a touché Elvire. Si Don Juan est châtié c'est que le séducteur est irrécupérable, que l'amendement en lui est impossible, que son pouvoir d'abuseur est encore actif et éternellement dangereux.

Dans l'habituelle confrontation entre Don Juan et Tristan, l'autre modèle occidental de l'amour, c'est Don Juan qui l'emporte par sa virilité, sa vigueur, son magnétisme. Suzanne Lilar, qui creuse la comparaison, nous offrira des mots de conclusion : « Don Juan est une

⁷ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Gonthier-Denoël, « Médiations », p. 65.

figure héroïque, prométhéenne, c'est un demi-dieu qui s'est placé au-dessus des lois divines et humaines, un révolté qui prétend faire échec à Dieu. Il se sert des femmes, non pour en tirer du plaisir mais pour nier la mort et se convaincre de sa propre existence.⁸ » Vision moderne encore teintée de romantisme, mais qui, en rapprochant définitivement la démarche de la séduction et celle de défi, annule les marques de la duplicité et nous restitue un Don Juan toujours mystérieux, mais devenu, enfin, unique.

⁸ Suzanne Lilar, *Deux mythes de l'amour*, La Table ronde, novembre 1957.