INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

**ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]

**Le Mythe de Don Juan du XVII^e siècle au XXI^e siècle :
Analyse de quatre versions**

par

Sarah A. Nicholls

**Thèse soumise à la « Faculty of Graduate Studies and Research »
comme exigence partielle en vue de l'obtention
de la maîtrise en français
(Master of Arts)**

**Carleton University
Ottawa, Ontario
September 2001**

©Sarah A. Nicholls, 2001

**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-66841-X

Canada

M.A. CANDIDATE

**The undersigned recommend to the Faculty of Graduate Studies
and Research acceptance of the Thesis**

"La Métamorphose de Don Juan: Analyse de quatre versions du mythe."

submitted by Sarah Nicholls, B.A.

**in partial fulfillment of the requirements for
the degree of Master of Arts**

Jean-Jacques Van Vlasselaer, Chair

Department of French

**Patricia Smart, Thesis Supervisor
Department of French**

**Jean-Jacques Van Vlasselaer, Thesis Supervisor
Department of French**

Carleton University

October 11, 2001

SOMMAIRE

Cette thèse traite de quatre œuvres qui évoquent le mythe de Don Juan. La première œuvre, *Le Trompeur de Séville*, écrite par Tirso de Molina en 1630 crée le personnage qui donnera naissance au mythe. Ce premier Don Juan fut créé en réponse à une société que l'auteur considérait comme immorale. Le personnage de Don Juan se transforme dans chacune des versions inspirées de l'original. Écrit en 1665, le *Dom Juan* de Molière reflète plusieurs éléments de la société de l'époque, idées et comportements dont l'auteur se moque. Vers la fin du XVIII^e siècle, Mozart et son librettiste Da Ponte ont créé l'inoubliable *Don Giovanni* qui cristallise le mythe et qui marque le commencement de la libération des femmes dans le mythe de Don Juan. Au XX^e siècle, la femme devient enfin sujet, et en ce faisant elle libère Don Juan dans une version féministe du mythe, *Ariane et Don Juan ou le Désastre*, créée par Claire Lejeune, en 1997. Ces transformations du mythe à travers les siècles nous amènent en conclusion à poser la question de la viabilité du mythe de Don Juan pour le XXI^e siècle.

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier mon directeur M. Jean-Jacques Van Vlasselaer et ma directrice Mme Patricia Smart pour tout le temps, le soutien et l'encouragement qu'ils m'ont donnés. À M Van Vlasselaer, merci en particulier pour m'avoir aidé à saisir les complexités de la langue. Merci à Mme Smart dont l'écriture a inspiré ma passion pour la littérature française. Mes remerciements les plus sincères à M. Charles Doutrelepon qui m'a encouragée à suivre le programme de la maîtrise. Je voudrais aussi remercier ma famille et mon mari qui ont été pour moi un soutien précieux.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire		iii
Introduction		1
Chapitre I	La Naissance du mythe : <i>Le Trompeur de Séville</i>.....	5
Chapitre II	La Subversion du mythe : <i>Dom Juan</i>.....	35
Chapitre III	La Cristallisation du mythe : <i>Don Giovanni</i>.....	58
Chapitre IV	La Transformation du mythe : <i>Ariane et Don Juan</i>.....	75
Conclusion		107
Bibliographie		110

INTRODUCTION

Selon le dictionnaire Larousse, un mythe est un « récit d'origine populaire, peu à peu transformé par la tradition et mettant en scène des êtres fabuleux, des personnages surhumains ».¹ Le mythe de Don Juan est présent dans la culture européenne depuis le début du XVII^e siècle. C'est un des mythes les plus familiers du monde occidental. Créé par Tirso de Molina en 1630, Don Juan est devenu un mythe populaire, à travers de nombreuses variations. Un mythe peut être basé sur une personne réelle qui symbolise des traits importants pour sa société ou son époque, le courage de Jeanne d'Arc contre les Anglais, par exemple. Mais, comme nous le dit Colette-Chantal Adam, les mythes peuvent aussi avoir leur origine dans des personnages littéraires

qui ont perdu de leur caractère singulier et sont devenus des noms communs accompagnés d'un déterminant, pour désigner tel ou tel d'entre nous affublé du défaut, du vice...dont les originaux étaient porteurs : un avare sera un Harpagon, un hypocrite sera accusé d'être un Tartuffe, et un coureur de jupons...portera le nom générique de Don Juan.²

Malgré le qualificatif de « coureur de jupons », le mythe de Don Juan est beaucoup plus que celui d'un séducteur. Dans toutes les versions, il est quelqu'un qui brise les convenances sociales. Mais si nous demandons à plusieurs personnes quel est le sens de Don Juan, la plupart nous diront que c'est un séducteur. Pour Serafino Pizzari, « Ce qui nous chagrine, c'est que, après trois siècles...lorsqu'on parle de Don Juan, on oublie

¹ *Larousse des débutants*, ed. Michel de Toro, Paris, Librairie Larousse, 1963.

² Colette-Chantal Adam, « Don Juan : le mythe et ses variantes » dans *Lectures de Dom Juan de Molière*, Paris, Éditions Belin, 1981, p. 22.

encore que son rôle de séducteur n'était pas pour Molière le plus important ».³ Non, le rôle de séducteur n'était pas le plus important pour Molière, mais il était important pour Mozart, le créateur de la version la plus connue et la plus aimée du mythe. Et c'est sans doute pourquoi le rôle de séducteur de Don Juan sera toujours considéré comme son aspect le plus connu. Quand nous examinerons les quatre œuvres choisies, nous verrons cependant que le mythe de Don Juan a duré non seulement à cause de cette dimension de « séducteur », mais que les transformations du personnage reflètent les différentes sociétés dans lesquelles le mythe s'inscrit.

Plutôt que d'en tracer l'histoire entière, nous nous proposons de montrer à travers quatre œuvres, comment le mythe de Don Juan a évolué en fonction des transformations sociales, psychologiques, et de leurs corrélations féministes. Ainsi cette thèse jette un pont sur quatre siècles de présence du personnage, en commençant par *Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre* de Tirso de Molina, créé en 1630, et en aboutissant à la pièce féministe de Claire Lejeune, *Ariane et Don Juan ou le Désastre*, créée en 1997.

Au premier chapitre, nous examinerons *Le Trompeur de Séville*, la pièce espagnole qui est à l'origine du mythe. Comme nous le verrons, il est ironique que le créateur de la pièce qui a inspiré le mythe du « séducteur » était un moine, et que le but de sa pièce était de servir de leçon morale. Après un résumé de l'œuvre, nous examinerons les sources de la pièce. Est-elle aussi originale qu'on l'a supposée ? Ensuite, nous relèverons les signes que Tirso a empruntés à sa société, nous les placerons

³ Serafino Pizzari, *Le Mythe de Don Juan et la comédie de Molière*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1986, p. 162.

dans le contexte de l'œuvre et nous les comparerons avec le vécu de Don Miguel de Mañara, considéré incorrectement quelque fois comme l'inspirateur de Don Juan.

Dans le deuxième chapitre, nous présenterons l'œuvre *Dom Juan ou le Festin de pierre* de Molière. Écrite en 1665, seulement une trentaine d'années après celle de Tirso, cette pièce a définitivement élevé le personnage de Don Juan au rang de mythe. Nous verrons que la métamorphose de Don Juan a déjà commencé dans cette pièce, et nous examinerons les transformations du personnage et du rapport entre l'œuvre et sa société, transformations qui ont d'ailleurs mené à ce qu'on a appelé l'interdiction de la pièce.

Le troisième chapitre, *La Cristallisation du mythe*, traite du *Don Giovanni* de Mozart et de son librettiste Da Ponte. Nous en sommes maintenant à la fin du XVIII^e siècle, une époque plus libre que la précédente et où « les partenaires des deux sexes ont trouvé dans le libertinage une égalité parfaite, une sorte de communisme »⁴ selon Saint-Paulien. L'opéra de Mozart s'y installe en aboutissement du mythe, surtout en ce sens que « le grand musicien ne s'adresse plus à notre esprit, mais à nos sens ».⁵ Nous examinerons les transformations des personnages selon une approche psychologique aussi bien que féministe. La version de Mozart a inspiré d'autres, mais celles-ci se permettaient tant de libertés que le mythe y est difficilement reconnaissable. Au XIX^e siècle, Don Juan est devenu « romantique ». Sérieux, délicat et sensible, il cherche la femme idéale, car le Don Juan romantique est capable de n'aimer qu'une seule femme. D'autre part, son mythe tend à se mêler au mythe de Faust qui lentement, mais sûrement

⁴ Saint-Paulien, *Don Juan : Mythe et réalité*, Toulouse, Plon, 1967, p. 190.

⁵ *Ibidem*, p. 196.

le « vampirise ». Aucune œuvre du XIX^e siècle ne sera examinée parce que ces versions, bien qu'elles représentent l'époque romantique, s'éloignent trop des aspects fondamentaux du mythe.

Au XX^e siècle, le mythe de Don Juan continue sa chute et ne produit pas de versions que nous ayons jugées pertinentes par rapport à notre sujet, avant qu'il n'éclate complètement dans la pièce féministe *Ariane et Don Juan ou le Désastre* de Claire Lejeune. Cette œuvre amène à son aboutissement la libération des femmes commencée dans *Don Giovanni*. La pièce de Lejeune est importante dans notre étude parce que c'est l'affrontement du mythe avec un autre, celui d'Ariane, qui est centré sur une femme. En analysant la pièce dans le contexte de la théorie féministe dont elle est issue, nous verrons Don Juan comme fils de l'Ordre patriarcal, et l'accession de la femme à un statut de sujet, statut fondamentale pour sa libération à lui.

Que va-t-il arriver au mythe de Don Juan ? Cette thèse est la recherche d'une réponse. Comme nous le verrons, les transformations subies par le personnage de Don Juan sont telles que la survivance du mythe au XXI^e siècle est loin d'être assurée.

CHAPITRE I

Le Trompeur de Séville de Tirso de Molina :

La Naissance du mythe

1 Introduction

La grande légende de Don Juan Tenorio a commencé modestement par une pièce écrite par un Frère de l'Ordre de Merci, Gabriel Tellez, ou comme nous le connaissons, Tirso de Molina. Aujourd'hui Tirso est considéré comme un des quatre meilleurs dramaturges de l'âge d'or en Espagne.¹ Tirso a écrit sa pièce *Le Trompeur de Séville et le convié de pierre* (*El Burlador de Séville y conuinado de piedra*) vers 1630 (on n'a pas de date exacte). La pièce est inspirée de contes folkloriques, des romances du moyen âge et d'une pièce de Lope de Vega, *l'Argent fait le mérite* (*Dineros son calided*). Nous examinerons la légende et ses sources plus loin. Ensuite, nous relèverons les signes que Tirso a empruntés à sa société : la religion (catholicisme), les mœurs et les valeurs de la noblesse et l'environnement des femmes. Ceux-ci seront replacés dans le contexte de la pièce et comparés avec le vécu de Don Miguel de Mañara.

¹ Oscar Mandel, *The Theatre of Don Juan*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1963, p.3.

1.1 Résumé de *Le Trompeur de Séville*

La pièce s'ouvre sur une action dramatique : Don Juan Tenorio (dit le Trompeur ou l'Abuseur) essaie de se dérober de la chambre de la duchesse Isabelle. Celle-ci a cru recevoir son fiancé, le duc Octave, tandis que c'est Don Juan qui l'a forcée dans le palais du roi de Naples. Mais à la lueur d'une chandelle, elle reconnaît son erreur. Elle appelle la garde ; le roi apparaît et fait arrêter le coupable par l'ambassadeur d'Espagne, Don Pedro, qui est l'oncle de Don Juan. Reconnaisant son neveu, Don Pedro le laisse s'enfuir, et met l'attentat sur le compte du duc Octave. Le roi donne donc l'ordre d'arrêter l'infortuné fiancé, ainsi que d'enfermer la duchesse dans une tour jusqu'à ce que la promesse de mariage donnée par Octave soit tenue. Isabelle est humiliée, mais elle espère qu'Octave saura réparer le mal. L'ambassadeur, chargé d'arrêter le duc, lui déclare qu'Isabelle l'a trompé et lui conseille de partir en Espagne pour y oublier l'infidèle.

Le deuxième acte commence par le tableau d'une jeune pêcheuse, Tisbée, qui chante les joies d'un cœur libre de la tyrannie de l'amour. Don Juan a pris la mer en compagnie de son valet Catalinon et a fait naufrage sur la plage de Tarragone, où évanoui, il est sauvé par la jolie pêcheuse. Très vite il lui promet le mariage, la séduit, l'abandonne et la laisse, désespérée par sa réputation perdue. Une prochaine étape amène Don Juan à Séville où habite son père, Don Diego. Celui-ci a été informé de l'aventure scandaleuse de son fils par une lettre de Don Pedro. Le roi a dessein de marier Don Juan à Anna, fille du Commandeur d'Ulloa. Toutefois, en apprenant que Don Juan a séduit la duchesse Isabelle à Naples, il décide de réparer le mal en obligeant le Trompeur à épouser la déshonorée. Il exige aussi que Don Juan soit exilé

à Lebrija pour quelque temps à cause de son inconduite. Le duc Octave qui arrive sur ces entrefaites, recevra en compensation la main d'Anna, femme destinée à Don Juan. Cependant, Donna Anna a déjà une liaison amoureuse avec son cousin, le marquis de la Mota. Celui-ci, rencontrant son ancien compagnon Don Juan, lui parle de leurs aventures galantes et lui confie qu'il est amoureux de sa cousine. Aussitôt, Don Juan veut renouveler l'aventure de Naples et court chez Anna qui attend son cousin. Don Juan porte la cape rouge des de la Mota et, malgré cela, la jolie fille découvre la trahison, alerte le Commandeur qui accourt avec son épée et tente en vain d'arrêter le coupable. Don Juan le tue, rend sa cape à de la Mota et s'enfuit. Le marquis est arrêté (à cause de la cape rouge que Don Juan portait) et le roi décrète qu'un grand tombeau avec une statue du Commandeur sera élevé à sa gloire.

Pendant ce temps, Don Juan se rend à Lebrija où il est invité aux noces champêtres d'Aminte et de Batricio. Une autre ruse se profile : Don Juan persuade cet homme qu'il a été l'amant de sa femme, qu'il l'a négligée et qu'elle épouse Batricio par dépit. Le soir même, il entre dans la chambre où Aminte attend Batricio. Le Trompeur lui dit que son époux l'a abandonnée, mais qu'il prendra sa place avec la bénédiction de son beau-père. Il jure fidélité à Aminte et la prend pendant que son valet prépare les chevaux pour la fuite.

Isabelle, arrivée de Naples à Tarragone, rencontre Tisbée qui veut aussi en appeler au roi contre le Trompeur. Les deux femmes partent pour Séville. Don Juan aussi est revenu à Séville avec son valet. Il y apprend que le duc Octave et le marquis de la Mota sont au courant de tout et veulent obtenir vengeance. Il se réfugie dans l'église où se trouve le monument au Commandeur. Don Juan le reconnaît et lit

l'épithète qui l'indigne : « ICI LE PLUS LOYAL CHEVALIER ATTEND DE DIEU QU'IL LE VENGE D'UN TRAITRE ». Le meurtrier tire la barbe de la statue et, pour rire, l'invite à souper en lui promettant ensuite satisfaction. Le soir, la statue du Commandeur frappe à la porte et Don Juan - après être revenu de sa peur - l'invite à s'asseoir à sa table. Il fait jouer de la musique et chanter, mais la Statue fait signe qu'elle veut parler à Don Juan seul. La Statue l'invite à venir dîner le lendemain dans sa chapelle. Don Juan donne sa parole de Tenorio, mais quand la Statue est partie, il en tremble. Cependant son orgueil exige qu'il aille à la chapelle pour que Séville admire son courage.

Le roi veut célébrer les noces de Donna Anna et du marquis (à qui il a pardonné) et aussi celles de Don Juan et d'Isabelle. Octave vient au palais pour demander au roi la permission de se venger de Don Juan qui a séduit sa fiancée, mais Don Diego, le père de Don Juan, déclare que le sang de son fils est noble. Le roi intervient et ordonne au duc de respecter Don Diego comme gentilhomme de sa maison. Octave accepte cela, mais il est résolu à venger la réputation ruinée d'Isabelle. Les événements qui suivent vont le servir : Arminte arrive avec son père, cherchant son mari qui l'a abandonnée, Don Juan bien sûr. Octave se rend compte qu'il peut profiter de cette occasion et il lui explique que le palais se prépare à célébrer un mariage et qu'il arrangera tout.

Pendant ce temps, on trouve Don Juan qui se dit que sa fortune augmente et qui reprend confiance. Le roi l'a accueilli avec beaucoup de tendresse et son mariage aura lieu cette nuit même. Mais avant de s'habiller pour ses noces, il doit souper avec la Statue du Commandeur à la chapelle. Don Juan et Catalinon sont reçus par la

Statue et ils dînent au fond d'un tombeau sur des vipères, des scorpions et des ongles noirs. La statue se lève; elle offre sa main à Don Juan qui la prend sans peur, mais cette main s'embrase d'un feu infernal. Le Trompeur pousse un cri et demande la présence d'un prêtre, mais il est trop tard et il meurt.

Pendant ce temps, les victimes de Don Juan sont au palais. Celles-ci veulent la justice et la demandent au roi quand Catalinon vient raconter la mort de son maître. Tout le monde se réjouit du châtement du ciel et maintenant Octave peut épouser la veuve, Isabelle, tandis que le marquis épousera Anna et que Batricio sera réuni avec Aminte.

1.2 Sources du *Trompeur de Séville*

Telle est la trame de l'œuvre créée par Tirso. Celui-ci a-t-il pu croire que la pièce deviendrait porteuse d'une légende qui nous interpelle encore aujourd'hui? Probablement pas, car il n'en a même pas réclamé le droit de propriété quand il l'a incluse dans la collection de ses œuvres, la faisant paraître plutôt sous le titre de *Douze nouvelles comédies de Lope de Vega Carpio et d'autres auteurs* (*Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*).² L'œuvre, pour ses contemporains, n'était pas tout à fait inconnue. Gendarme de Bévotte dira que Tirso puise de nombreux éléments dans d'innombrables œuvres appréciées du public espagnol. On pense surtout à une pièce de Lope de Vega, *L'argent fait le mérite*

² Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, New York, AMS Press, Inc., 1967, p. 7.

(*Dineros son calidad*), dans laquelle se dessinent des éléments de situation qui rappellent le *Burlador* :

Dans les deux cas, le miracle est le même : une statue provoquée descend du tombeau sur lequel elle est placée, pour venger son injure. C'est la lecture de l'épithaphe qui, de part et d'autre, amène la provocation. L'effroi des valets devant le sacrilège, la bravoure des deux gentilshommes et leur affectation à ne pas être étonnés par l'événement merveilleux dont ils sont les témoins, leur entrée dans la chapelle à la suite de la statue qui marche et les conduit, le cri qu'ils poussent en sentant sur eux la main du spectre, tout cela est identique.³

La relation entre les deux pièces est aussi confirmée par d'autres écrivains, mais c'est Bévotte qui donne la description la plus détaillée.

L'historienne, Esther Van Loo, auteur de *Le Vrai Don Juan : Don Miguel de Mañara*, a aussi fait des recherches sur les sources du *Trompeur* et confirme que sans aucun doute le folklore et d'autres oeuvres espagnoles ont influencé Tirso quand il a créé sa pièce. Elle nous raconte que deux érudits Espagnols, Menendez Pidal et Menendez Pelayo, ont publié une romance découverte dans la province de Léon qui forme ce qu'on appelle « le cycle du galant ». Elle a traduit deux de ces pièces pour montrer les similarités – aussi mentionnées par Bévotte, Mandel et Weinstein - entre ces pièces et celle de Tirso :

LE GALANT ET LA TÊTE DE MORT

A la messe allait un galant, par le chemin de l'église. Il n'y allait pas pour la messe, ni pour l'écouter avec attention ; non, il y allait pour regarder les dames, les jolies et les jeunes. Au milieu du chemin, il rencontra une tête de mort ; il la regarda longtemps et

³ Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, 2e édition, vol. 2, Paris : Hachette, 1929, p. 29.

lui donna un grand coup de pied. Elle remuait les mâchoires comme si elle riait.

--Tête de mort, je t'invite à ma fête cette nuit.

--Ne plaisante pas, Seigneur. J'accepte, j'irai.

Le galant stupéfait revint chez lui. Tout le jour il fut préoccupé jusqu'à la nuit. Quand cette derrière arriva, il ordonna de préparer le repas. Il n'avait pas encore mangé une bouchée que l'on frappa à la porte. Il dit à l'un de ses pages d'aller voir qui était là.

--Demande à ton Maître, page, s'il se souvient de sa promesse.

--Dis-lui que oui, page. Qu'elle entre et soit la bienvenue.

Il lui offre un siège d'or et elle s'y assied. Il lui présente force mets : à aucun elle ne touche.

--Je ne viens pas pour te voir, ni pour goûter à ton festin. Je viens pour t'inviter, à minuit, à l'église.

A minuit, les coqs chantent au dehors !

A minuit, ils se dirigent vers l'église.

Au milieu du temple, il y a une fosse ouverte.

--Entre, entre, Seigneur, entres-y sans peur ; tu y dormiras avec moi, tu prendras part à mon repos.

--Non, je n'y entrerai pas, Dieu ne me l'a pas permis.

--N'était parce qu'il y a un Dieu, et que tu en appelles à son nom, et n'était pour ce reliquaire suspendu à ta poitrine, tu y serais entré vivant, de gré ou de force. Retourne chez toi, vilain, et de mauvais pays, et quand une autre fois tu rencontreras une tête de mort, fais-lui la révérence, récite-lui un *Pater noster*, et jette la dans la fosse, comme tu voudrais que l'on te fit, quand tu sortiras de ce monde.⁴

Les similarités entre *El Burlador* et *Le Galant et la tête de mort* sont partout.

Premièrement, nous avons un galant, comme notre gentilhomme, qui ignore la religion, mais qui s'amuse avec les filles. Le galant n'a pas de respect pour les morts, comme Don Juan ne respecte pas la Statue (ce qui est évident quand il tire la barbe du monument). Les deux hommes lancent une invitation impertinente aux morts. Ils ne croient pas que ceux-ci l'accepterait, mais quand ils le font, le galant est « stupéfait »,

⁴ Esther Van Loo, *Le Vrai Don Juan*, Paris, Éditions Sfelt, 1950, p. 33-35.

et Don Juan est « troublé ». Après avoir assisté au dîner, les deux morts font la même invitation à leurs hôtes, une double invitation donc. La dernière similarité est qu'en face de la peur, les deux coquins invoquent le nom de Dieu. Ils ne sont pas aussi braves qu'ils le pensent. La différence entre les deux pièces est la fin de nos scélérats. Dans la romance, on donne au galant l'occasion de se réformer, pendant que Don Juan, même s'il en est averti par d'autres personnages, n'a pas cette possibilité : il est envoyé en enfer par la Statue.

La deuxième romance est plus courte, mais on y trouve aussi quelques éléments qui rappellent *Le Trompeur* :

Un jour très notable
Un chevalier vint s'agenouiller
Dans une église
Près d'une statue de pierre.
Lui tirant la barbe
Il lui dit ces paroles :
« O, bon vieux vénérable,
Qui nous aurait dit un jour
Que de ces mains mêmes
Je tâterais ta barbe joliment amaigrie !
Pour la nuit qui va venir,
Je t'invite à un souper ».⁵

Ici nous avons trois similarités qui auraient pu influencer *Le Trompeur de Séville*. Le chevalier tire la barbe de la statue de pierre tout comme Don Juan. D'autre part, il a du mépris pour la Statue. Le chevalier dit : « O, bon vieux vénérable / Qui nous aurait dit un jour / Que de ces mains mêmes / Je tâterais ta barbe joliment amaigrie ! » alors que Don Juan se moque de l'inscription noble sur le monument en disant « on veut donc se venger, bon vieillard à la barbe de pierre... S'il vous plaît de vous

⁵ Van Loo, *op. cit.*, p. 35.

venger, vous pourrez m'y défier, encore qu'il ne doive pas être commode de se battre avec une épée de pierre ! ».⁶ Finalement, les deux hommes invitent les statues à souper.

Par conséquent, nous nous rendons compte que des éléments littéraires et folkloriques ont influencé la pièce de Tirso. Chez Lope de Vega, il y a une statue, une épitaphe qui provoque le monument, l'effroi du valet et la bravoure du maître devant le spectre, l'entrée dans la chapelle et la main de la statue, qui amène le coupable à pousser un cri. Dans les romances, on retrouve les similarités ci-dessus mentionnées. Et pourtant, quelles que soient les similarités et quelle qu'en soit l'inspiration, la pièce de Tirso contient un élément que les autres textes n'ont pas : une perspective religieuse sur les événements en question.

1.3 Éléments religieux

Il n'est pas étonnant que ce soit en Espagne, pays catholique de légendes et de contes folkloriques, que Don Juan a été créé. Gendarme de Bévotte affirme que :

C'est surtout par ce contraste entre le fantastique des éléments surnaturels et la vulgarité des événements humains que le *Burlador* appartient vraiment à un pays où la religion est intimement mêlée à tous les incidents de la vie, où le mystère est partout et la foi au merveilleux plus forte qu'en tout autre lieu.⁷

La religion était très importante pour la société, et bien sûr pour notre moine. La plupart des spécialistes de Don Juan décrivent à juste titre la pièce de Tirso comme « un sermon » à peine déguisé, car la pièce a un but : moraliser. Pour un religieux,

⁶ *Ibidem*.

⁷ Gendarme de Bévotte, *op. cit.*, p. 14.

cette leçon de morale était nécessaire. Frère de l'ordre de Merci, l'écrivain Tirso ne manquait pas à la règle. Bévotte nous rappelle la place de Dieu au début du XVII^e siècle :

En Espagne, par le fait de l'Inquisition, la foi est demeurée intacte et Dieu reste en dehors des discussions. Mais, sous l'influence des guerres étrangères, de la découverte de mondes nouveaux, des rivalités violentes et des convoitises suscitées par la conquête de l'or et le désir de la domination, des plaisirs faciles rencontrés dans les hasards d'une existence aventureuses, l'esprit d'indépendance et d'insubordination, l'amour des jouissances sans frein se sont rapidement développés. Sans nier Dieu, on l'oublie...pour le présent, on s'occupe de jouir d'une vie que le fabuleux développement de la puissance nationale a rendue prospère et douce. La légende de Don Juan est le produit naturel de cet état moral.⁸

Bévotte croit que Don Juan est né en réponse à un manque de foi et à un laisser-aller des mœurs. D'autres critiques ajoutent que la pièce ressemble à un sermon qui mène à la repentance. Par exemple, Massin affirme que:

Le moine qui a inventé le *Burlador* concevait son drame comme un sermon. Jeunes débauchés qui croyez pouvoir impunément braver toutes les lois morales et divines et qui pensez avoir tout le temps de vous réconcilier avec Dieu dans votre vieillesse, vous ne tromperez pas, vous ne « bourlerez » pas Dieu comme vous avez « burlé » les femmes...⁹

Pourant, pour Massin, le message le plus important est que nous avons tout le temps de nous repentir : « Chez Tirso, Don Juar. peut être hâtif et bousculer les événements, mais son leitmotiv est qu'il a tout son temps ».¹⁰ Esther Van Loo aussi se rend compte de l'importance de la réconciliation tardive dans la pièce. Selon elle, « il ne

⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁹ Jean Massin, *Don Juan : Mythe littéraire et musical*, Paris : Stock Musique, 1979, p. 42

¹⁰ *Ibidem*, p. 18

faudrait pas néanmoins s'imaginer que l'auteur du *Trompeur de Séville* n'a construit qu'une adroite mosaïque et assemblé avec art des morceaux disparates pour nous offrir un séduisant manteau d'arlequin... Tirso a apporté au sujet un élément capital : le repentir qui vient trop tard ».¹¹

Le Don Juan de Tirso a beaucoup de possibilités pour se repentir ; il reçoit les signes de Dieu et les conseils des autres au moins cinq fois. Son oncle, Don Pedro, lui donne un avertissement après la séduction de la duchesse Isabelle. Don Pedro laisse son neveu s'échapper, tout en lui disant : « Dieu te garde, mais sache qu'il est une fin à tout, un châtement et un enfer ! »¹² L'attitude d'insouciance de Don Juan est évidente dans sa réponse : il a beaucoup de temps. Même quand le navire sur lequel sont embarqués Don Juan et Catalinon fait naufrage et qu'il échappe à la mort, il ne se rend pas compte que la vie peut être courte. Il est sauvé par Tisbée, la jolie pêcheuse ; et pour montrer sa reconnaissance, il ne se repent pas, mais il séduit la jeune femme. Son valet l'avertit : « vous payerez tout cela à l'heure de votre mort »¹³, et il lui rappelle qu'« [à] force de duper les autres, notre tour viendra ».¹⁴ Il dit cela à l'occasion de la décision de Don Juan de tromper Donna Anna, la cousine du marquis de la Mota, son soi-disant ami. Mais le Trompeur ne l'écoute pas, de même qu'il n'écoute pas son père. Don Diego est un vrai « noble » et il a honte du comportement scandaleux de son fils. Il lui dit que « Dieu te châtie donc quand il lui conviendra, puisque, pour l'instant, il te laisse impuni ! Mais ne doute pas que son châtement te

¹¹ Esther Van Loo, *op. cit.*, p. 35.

¹² Tirso, *op. cit.*, I, 1.

¹³ Tirso, I, 5.

¹⁴ *Ibidem*, II, 2.

frappe, sacrilège, profanateur : à l'heure de la mort, Dieu est un juge redoutable ! »¹⁵ Cependant l'attitude de Don Juan est très cavalière et il répond que si c'est à l'heure de la mort, il a « donc tout [s]on temps. La vie est longue ». ¹⁶ Plus tard, quand l'Abuseur veut séduire la nouvelle mariée, Aminte, en lui promettant le mariage, sans s'inquiéter de ses conséquences, à cause de la position élevée de son père, Catalinon le prévient encore : « Dieu sait châtier les hommes bien en cour qui ne punissent pas les méfaits, et à l'occasion leurs simples témoins ». ¹⁷ Néanmoins, notre héros trop sûr de lui ne veut pas changer sa vie et comme Van Loo nous le dit, le repentir vient trop tard.

Malgré tous ces signes-conseils, Don Juan ne se repent pas, même à la fin, lorsqu'il se sent brûler vif, entraîné en enfer par la main de la Statue du Commandeur. Il ne demande pas pardon; il dit plutôt à la Statue « Je n'ai pas dupé ta fille : elle avait déjà découvert ma ruse ». ¹⁸ Il essaie d'éviter le jugement final en expliquant qu'il n'a pas vraiment commis le crime. Non-intentionnel, celui-ci devrait être excusé. Ceci dit, la Statue n'a pas pitié de lui, et c'est seulement quand le coupable se rend compte qu'il va mourir qu'il demande un prêtre – non pas pour implorer le pardon de Dieu, mais pour faire absoudre ses péchés. Cependant –et cela confirme les déclarations de Van Loo et des autres – il n'a plus de temps pour l'absolution selon la représentation céleste : « Telle est la justice de Dieu : chacun paiera selon ses actes ». ¹⁹ Si Dieu n'accorde pas la miséricorde, c'est que le pécheur a attendu trop longtemps.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, III, 6.

¹⁸ *Ibidem*, III, 7.

¹⁹ Tirso, III, 20.

Il est donc incontestable que *le Trompeur de Séville* est une pièce écrite dans une perspective religieuse pour « moraliser » une époque ; on en apprend le pourquoi lorsqu'on examine l'état des mœurs de ce XVII^e siècle que Tirso a trouvé injuste. Toutefois, il faut signaler ici que tous les auteurs ne sont pas d'accord que Tirso n'a eu que des intentions religieuses et moralisatrices. Oscar Mandel tout en admettant que « the play's pious intention --sincere or ostensible-- should be underlined », ²⁰ ajoute que « *El Burlador* deals with a man who neglects the Church and its offer of salvation », et qu'il est donc injuste « [t]o extract from *El Burlador* a notable theological lesson concerning repentance and grace, and to involve the play as a document in the religious controversies of Tirso's time ». ²¹ Frère Gabriel Tellez fut un religieux avant d'être dramaturge, et si on lit *Le Trompeur de Séville* en détail, on se rend compte que la tromperie de Don Juan est un véhicule qui amène à un point culminant : le châtiment du Ciel. De plus, Tirso avait une autre raison de donner cette leçon morale et religieuse ; on le verra plus loin.

1.4 L'élément moral

L'élément religieux n'est toutefois pas le seul de la pièce de Tirso ; il y a là également une attaque contre les mœurs de son époque, attaque plus ou moins reliée, bien sûr, à l'aspect religieux. Selon Saint-Paulien,

Au début du XVII^e siècle, à Séville comme à Madrid, les madrigaux, les billets galants, une certaine courtoisie de surface dissimulent mal une totale corruption de la noblesse. Le roi Philippe IV, qui a succédé à Philippe III

²⁰ Oscar Mandel, *The Theatre of Don Juan*, Lincoln, University of Nebraska, 1963, p. 43.

²¹ *Ibidem*, p. 43.

en 1621, ne va pas tarder à donner l'exemple du dérèglement le plus éhonté.²²

La corruption commence par le Chef d'État, le roi, et s'étend chez les aristocrates.

Pour sa part, Gendarme de Bévotte souligne l'indépendance du peuple :

Le culte jaloux des vieilles franchises municipales... a développé de bonne heure dans le cœur de l'Espagnol cet esprit d'insoumission qui, porté à l'excès comme chez Don Juan, aboutit à la rébellion contre toutes les lois humaines et divines. Ce pays, où tout gentilhomme se vante de descendre des Goths...devait enfanter des caractères farouches, altiers, exagérant le sentiment de leur dignité personnelle et de leurs droits individuels.²³

Nous sommes donc dans une société qui, sous le couvert de la religion des privilégiés, se pense intouchable. Voilà bien la société dans laquelle vit Tirso de Molina / Frère Tellez. Comme théologien, il a probablement voulu écrire un drame avec une perspective religieuse, mais comme bâtard d'un duc, il a dû chercher une certaine forme de vengeance dans cette perspective de moralisateur.

Car notre moine, ne l'oublions pas, était l'enfant naturel d'un « noble ».

L'acte de baptême de Tirso, découvert en 1928 par Mme Blanca de Los Rios dans une paroisse de Madrid, nous révèle sa condition familiale : « Gabriel, fils de Gracia Juliana et de père inconnu ». Le nom de son père est connu en fait :

En marge de ce précieux document, un griffonage fort raturé intrigua la chercheuse. Elle finit par le déchiffrer : Gabriel Tellez était le fils naturel de **Don Juan** [c'est nous qui soulignons] Tellez y Giron, duc d'Osuna, appartenant à l'une des familles les plus nobles de la province de Séville.²⁴

²² Saint-Paulien, *Don Juan, Mythe et réalité*, Toulouse, Plon, 1967, p.28.

²³ Bévotte, *op. cit.*, p. 43.

²⁴ Van Loo, *op. cit.*, p. 37.

Il n'est pas difficile de comprendre l'amertume et le mépris que Tirso a ressenti envers une société qui dédaigne les « fils naturels ». Comme Saint-Paulien nous le rappelle, « aujourd'hui il nous est difficile de comprendre la terrible signification qu'avait alors ce mot [« fils naturel »] en Espagne ».²⁵ En écrivant sa pièce, Tirso pouvait donc réprimander cette même hiérarchie qui l'avait rejeté. Son « héros », Don Juan, qui est puni par la main de Dieu « est le type d'homme qui, au début de XVII^e siècle, multiplie le bâtard...[il] ne pense qu'à son plaisir, n'ayant aucun respect, ni d'ailleurs aucune espèce de sentiment, malgré les apparences, pour la femme qu'il possède, il ne s'inquiète jamais des conséquences de ses chienneries »²⁶ tout comme l'a été le père de Gabriel Tellez. Aussi comme noble, Don Juan Tellez n'a pas dû prendre en considération les conséquences – comme un enfant – de sa liaison. Il était protégé par son « rang, l'argent, la peur du scandale, [il] était un fléau social ».²⁷ Nous pouvons imaginer le plaisir de notre moine quand il reproche à sa société : « vous payerez tout cela à l'heure de votre mort »²⁸, et l'attaque : « ne doute pas que [le] châtiment [de Dieu] te frappe...à l'heure de la mort, Dieu est un juge redoutable! »²⁹, et surtout de souligner ce que dit la Statue : « Telle est la justice de Dieu, chacun paiera selon ses actes ».³⁰ La bâtardise de Tirso pourrait donc expliquer son ton moral et sa leçon « religieuse »³¹. La pièce de théâtre

²⁵ Saint-Paulien, *op. cit.*, p. 38.

²⁶ *Ibidem*, p. 36.

²⁷ *Ibidem*, p. 39.

²⁸ Tirso, I, 6.

²⁹ *Ibidem*, II, 11.

³⁰ *Ibidem*, III, 20.

³¹ Mandel ne signale nulle part le fait de la bâtardise de Tirso. Est-ce pour cela que son argumentation port sur d'autres éléments que celle de la religion et la morale de l'époque ?

lui permet de se venger de son humiliation sans recours, et cela d'une manière tout à fait appropriée pour un religieux-dramaturge.

1.5 Éléments sociaux

Le personnage du « noble » Don Juan reflète aussi des éléments sociaux. Tirso lui donne naturellement des caractéristiques espagnoles. Don Juan croit en Dieu bien qu'il ne suive pas les lois du ciel. Cela rappelle la citation de Gendarme de Bévotte qui décrit la foi espagnole comme intacte mais marginale dans la vie des Espagnols : « ...Sans nier Dieu, on l'oublie ». ³² Notre Trompeur ne nie jamais l'existence de Dieu, cependant il ne vit pas une vie morale selon les lois divines. Quand Don Pedro, l'oncle de Don Juan et l'ambassadeur d'Espagne, l'avertit qu' « il est une fin à tout, un châtiment et un enfer », Don Juan ne répond pas qu'il ne le croit pas, mais plutôt qu'il a « tout le temps de l'apprendre ». ³³ Il croit en Dieu, mais il lui est trop difficile comme jeune homme de vivre avec sa fin suspendue au-dessus de lui. Il est plus facile d'écarter toutes les pensées de la vie future et de vivre l'instant. Le personnage de Don Juan annonce en effet l'individualisme des siècles à venir.

Selon Bévotte, « Don Juan est brave comme un espagnol jusqu'à la folie, s'il frappe le Commandeur... ce n'est point par trahison, c'est un combat loyal ». ³⁴ Don Juan avertit le Commandeur qu'il va mourir s'ils se battent en duel comme le veut celui-ci. Quand le Commandeur est mortellement atteint, il accuse Don Juan : « Tu

³² Bévotte, *op. cit.*, p. 33.

³³ Tirso, I, 5.

³⁴ Bévotte, *op. cit.*, p. 46.

m'as tué ». Le Trompeur lui répondra : « Tu l'as voulu ».³⁵ Comme Espagnol qui garde son honneur jusqu'à la mort, Don Juan ne peut pas refuser un duel, mais il l'avertit qu'il va le tuer ! Ce combat est surtout un combat d'honneur, aspect important du code sociétal de l'Espagne du XVII^e siècle. Don Juan ne pouvait en aucun cas s'en sortir autrement.

Le code d'honneur espagnol rattrape Don Juan plus tard. Sur le monument du Commandeur, il découvre une épitaphe : « Ci-gît le plus loyal des gentilshommes, attendant du Seigneur qu'il le venge d'un traître ».³⁶ L'inscription même agace et amuse Don Juan et le provoque au point qu'il lance une invitation à la Statue pour qu'elle vienne souper chez lui le soir même pour se venger. Son honneur, mis en cause par l'épitaphe, est sauvé par la fameuse invitation à souper. Tirso a donné à sa société un héros étonnant dont le comportement a des caractéristiques auxquelles les hommes pouvaient s'identifier. Comme dramaturge, il a la technique, les moyens pour écrire une pièce à succès, montrer des éléments familiers qui font sensation.

Tout d'abord, le nom « Tenorio » n'est pas inventé. Les nombreuses recherches d'Esther Van Loo ont abouti au fait que « les Tenorio existent – nous l'avons vu - ... Au XIV^e siècle – époque où Tirso a situé sa pièce – on trouve plusieurs Tenorio de race royale ».³⁷ Tirso ajoute des éléments théâtraux : un séducteur qui trompe une duchesse dans le palais du roi, un mari déshonoré (le duc Octave), un naufrage qui amène le héros dans les bras d'une jeune pêcheuse laquelle fait une tentative de suicide quand son « mari » fuit, le meurtre d'un Commandeur par

³⁵ Tirso, II, 15.

³⁶ Tirso, III, 3.

³⁷ Van Loo, *op. cit.*, p. 29.

le Trompeur qui a essayé d'abuser de la fille de celui-là, une statue de pierre de ce Commandeur qui parle et qui assiste à un souper, qui est l'hôte de son propre souper, offrant des scorpions et des vipères, et qui rend justice à Dieu en donnant sa main au coupable. Voilà des éléments qui ont contribué au succès du spectacle théâtral. À propos de la Statue, Oscar Mandel signale que :

Tirso could have done without the Statue – he could have killed off Don Juan in a duel with Octavio, delivered him over to the authorities for execution, or struck him down with a bolt of lightning – but the Statue gave him a conclusion agreeable both to the instincts of a popular playwright and the piety of a Mercedarian monk... The history of Tirso's statue is rich in ironies. *El Burlador* made an impression not because the Statue was meaningful but because it was good theatre.³⁸

Par ailleurs, Gendarme de Bévotte pense que la pièce de Tirso n'est pas si différente d'autres créations dramatiques même s'il y a de magnifiques éléments théâtraux :

Mais bien qu'un châtiment aussi miraculeux ne fût pas pour surprendre un peuple superstitieux, accoutumé à voir sans cesse évoquer sur la scène des fantômes, des dieux, des apparitions mystérieuses, bien que les aventures galantes dont le Burlador est le triste héros appartiennent au fonds commun du théâtre espagnol, la fable de Don Juan n'en demeure pas moins si exceptionnelle, si différente de celles qui l'entourent que les critiques ne l'ont pas considérée comme une simple création de l'art dramatique. Il a été longtemps admis que cette légende avait un fondement historique dans un événement ancien, grossi et embelli ensuite par l'imagination populaire.³⁹

De légende historique disparate, le Don Juan que crée Tirso devient légende culturelle :

Si donc la légende de Don Juan et du convié de pierre existe à l'état fragmentaire dans plusieurs œuvres

³⁸ Mandel, *op. cit.*, p. 9.

³⁹ Bévotte, *op. cit.*, p. 15.

antérieures, c'est la réunion seule de ces fragments qui la constitue. Pris séparément, ils ne font pas la légende : celui-là seul l'a vraiment créée qui, le premier a eu l'idée de capter et de réunir les sources diverses dont elle est dérivée.⁴⁰

Tirso, à travers les éléments dramatiques de son théâtre, a contribué à créer une légende qui a survécu pendant plusieurs siècles.

1.6 L'état social des femmes et les personnages féminins

Le dernier élément social de la pièce que nous examinerons est le traitement et l'état social des femmes en cette Espagne du début du XVII^e siècle. Elles sont plus des objets que des personnes :

Reléguée derrière des grillages et des portes bardées de fer, la femme espagnole était étroitement surveillée, puis livrée, souvent contre sa volonté, à un mari... Il ne se souciait d'elle que pour lui faire des enfants. Le plus souvent le mariage avait été imposé aux époux pour des raisons d'intérêts, après de sordides discussions arbitrées par le clergé... Le mariage était avant tout un marché. Une fois le sacrement reçu l'épouse ne pouvait plus se dégager, se libérer, même si elle avait été vendue, et si son mari la traitait avec cruauté. C'était une esclave consacrée.⁴¹

Il n'est pas dans notre intention de faire un procès d'antiféminisme ici, mais plutôt d'insister sur le fait que Don Juan *devait* « tromper » les femmes pour les séduire. Ce n'était pas une société libre en ce qui concerne la sexualité féminine. Bien sûr, il y avait des liaisons entre les hommes et les femmes, mais nous savons les conséquences qu'un enfant né en dehors du mariage pouvait avoir. C'est pourquoi Don Juan doit promettre le mariage aux femmes qu'il veut séduire, ce qu'il fait avec Tisbée et

⁴⁰ *Ibidem*, p. 35.

⁴¹ Saint-Paulien, *op. cit.*, p. 40.

Aminte. Chez Tisbée, la pêcheuse, Don Juan commence sa séduction par la flatterie. Aussitôt qu'il ouvre les yeux après avoir été sauvé du naufrage, il la voit et lui dit : « J'ai perdu la vie dans ceux [les yeux] de la mer ; je la retrouve dans les vôtres ! Évanouie, la crainte que j'avais de périr noyé, puisque, sortant des ténèbres de l'océan, je renaissais à la lumière de votre regard... Le chemin est rapide qui va de la mer à l'amour ! »⁴² Au début, Tisbée est prudente et pleine d'esprit : « Pour un homme épuisé, qui a manqué se noyer, je vous trouve bien éloquent ! C'est sans doute dans les tourments que vous avez endurés que vous avez puisé la force qui vous fait me tourmenter à votre tour » mais rapidement elle se laisse aller à croire en ses mots à lui : « Plaise à Dieu que vous ne mentiez pas ! »⁴³ Plus tard quand Don Juan s'est rétabli complètement, il joue avec Tisbée en disant que c'est elle qui se moque de lui et qu'il ne la croit pas ; de cette façon, il l'amène à lui prouver son amour. Il lui dit : « Si tu m'aimais, tu me serais plus complaisante ». ⁴⁴ Il ne cesse de l'encourager : « Ô mon bien, si je vis en toi, je suis prêt à m'engager sur l'honneur : si, pour te servir, il me faut perdre la vie, j'en ferai volontiers l'abandon. Je te promets de t'épouser ». ⁴⁵ Puis nous avons la promesse du mariage, mais Tisbée n'y croit pas immédiatement, elle se dit que « les hommes mentent tous ». Cependant Don Juan la pousse par la flatterie encore, et elle se donne comme épouse ; notre Trompeur a une fois de plus réussi son jeu.

Don Juan joue presque le même tour à la fille de la campagne, Aminte. Cette fois-ci, par la ruse, il obtient la jeune femme du mari, même si c'est le jour de leurs

⁴² Tirso, *op. cit.*, I, 12.

⁴³ Tirso, I, 12.

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

noces. Il suggère à Batricio, l'époux futur d'Aminte, que l'honneur de sa femme a été déjà compromis. Il lui raconte qu'il a déjà pris l'honneur d'Aminte et qu'il est revenu parce qu'elle l'implorait. Ainsi, Batricio a deux choix : quitter la ville ou se donner la mort. Batricio s'en va en disant « La femme et l'honneur coûtent cher ».⁴⁶ Don Juan, le grand trompeur, sait comment duper les hommes et les femmes, et avec Batricio il emploie un moyen tout à fait efficace à cette époque, celui de l'honneur. Don Juan exulte : « Je l'ai vaincu sans peine en chatouillant son honneur : les vilains sont ainsi, ils ne songent qu'à lui. Il est bon qu'on sache que l'homme d'honneur a fui les villes pour se réfugier aux champs... ».⁴⁷ Pour Don Juan, le premier pas est terminé, maintenant il ne lui reste que la conquête d'Aminte.

La jeune femme est en train de se dévêtir pour accueillir son époux en se plaignant à son amie Belisa. Elle lui raconte les problèmes que Don Juan a causés entre elle-même et Batricio (« Maudit soit ce cavalier qui empoisonne ma joie ! »⁴⁸). Cependant cette attitude change quand Don Juan commence à la charmer. Bien qu'elle soit bouleversée au début, elle se calme dès qu'il se met à décrire sa riche et noble famille. Il explique aussi que le mariage d'Aminte avec Batricio peut être annulé parce qu'il n'a pas été consommé, et il lui promet de ne pas abuser d'elle. Peu à peu, elle est convaincue et se donne à lui tout comme Tisbée, en lui disant « Je suis à toi », ce qui inspire à Don Juan la pensée suivante : « Tu connais mal le trompeur de Séville... ».⁴⁹ Il est à noter que ce stratagème de duper les filles par la flatterie et les promesses ne réussit qu'avec les filles de la campagne, qui sont naïves et

⁴⁶ *Ibidem*, III, 2.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Tirso, III, 4.

⁴⁹ *Ibidem*, III, 8.

innocentes, qualités que l'Abuseur exploite sans remords. Chez les femmes nobles, cependant il doit employer des moyens différents dont la mascarade.

Le Trompeur de Séville commence par le travestissement. Don Juan dupe la duchesse Isabelle en se faisant passer pour son fiancé, le duc Octave. C'est seulement après avoir été séduite qu'Isabelle se rend compte que son amant n'est pas Octave, mais « un homme sans nom. » Même quand le roi arrive et demande à connaître l'identité du couple, Don Juan continue de soutenir la ruse et répond « un homme et une femme ».⁵⁰ Il cache son identité de la même manière qu'il l'a fait avec Donna Anna.

Anna, cousine du marquis de la Mota et fille du Commandeur d'Ulloa, croit qu'elle rencontre son amoureux, le marquis. Don Juan reçoit une lettre d'Anna destinée au marquis ; elle y organise un rendez-vous à onze heures du soir. Don Juan raconte au marquis que le rendez-vous est à minuit et il se dit qu'entre-temps : « J'aurai cette fille par ruse, comme Isabelle, à Naples ! »⁵¹ Cette fois-ci, cependant, si le rendez-vous amoureux réussit, la ruse aboutit à un duel et le Trompeur doit tuer le Commandeur pour pouvoir échapper à une société qui est à ses trousses. Rien ne l'arrête pourtant : après avoir donné au marquis une cape de la même couleur que celle qu'il a portée pour se déguiser, Don Juan lui fait la remarque que « cette farce risque de coûter cher ».⁵² Plus que le Trompeur ne le devine...

Malgré l'évidente « tromperie » envers les femmes dans *Le Trompeur de Séville*, nous croyons qu'elles ne sont pas tout à fait innocentes elles-mêmes. La

⁵⁰ *Ibidem*, I, 2.

⁵¹ Tirso, II, 8.

⁵² *Ibidem*, II, 16.

duchesse Isabelle a bien l'intention d'avoir un rendez-vous galant dans le palais du roi de Naples, activité qu'elle sait être peu convenable avec le code employé. Quand les deux « amants » sont découverts par le roi, elle se dit « Malheur à moi ! Mon honneur est perdu ! »⁵³ Plus tard, quand elle doit faire face au roi, il lui demande : « ... par quelle fatalité et par quelle étrange folie as-tu osé, arrogante et trop belle, souiller le seuil de ce palais ? »⁵⁴ Elle sait qu'elle a eu tort, mais elle se console par le fait que « le mal sera moins grand si le duc Octave le répare » en l'épousant. Il y a ici un double cas de supercherie, celui structural de Don Juan et celui ponctuel de Donna Anna. Elle paie cher ce rendez-vous osé avec « Octave ». Le cas d'Isabelle est presque identique à celui d'Anna. Elle invite son cousin dans sa chambre malgré le fait que son père a accordé sa main à quelqu'un d'autre. Aminte, la fille de la campagne, oublie vite son mari, surtout quand Don Juan décrit sa fortune. Tisbée, la pêcheuse, essaie de se suicider parce que son honneur est perdu. De toutes ces femmes, Tisbée est la plus innocente, elle n'a pas oublié son époux comme l'a fait Aminte, elle n'a pas arrangé de rendez-vous secrets comme l'ont fait Isabelle et Anna.

Don Juan serait-il Don Juan si les femmes ne faisaient pas un pas vers lui ? Dans tout cela, personne ne serait-il innocent ? Quoi qu'il en soit, ce qui nous concerne ici, c'est le « système » Don Juan, et quel que soit le degré d'innocence de ses partenaires, il n'y en a pas une qui soit *une* Don Juan.

1.7 Le Cas de Don Miguel de Mañara

Bien qu'il soit presque certain que Tirso de Molina ait voulu rendre sa société

⁵³ *Ibidem*, I, 2.

⁵⁴ *Ibidem*, I, 7.

plus morale par le biais de sa pièce de théâtre comme on a tenté de le montrer auparavant, les résultats n'ont pas toujours été probants. Ainsi, il y a le cas de Don Miguel de Mañara, lui également Sévillan qui longtemps fut pris pour le modèle de Don Juan, mais qui en est l'incarnation, en fait. Don Miguel avait seulement quatre ans quand la première représentation eut lieu : la pièce de théâtre a inspiré le jeune homme au point où il a voulu devenir Don Juan. Esther Van Loo nous raconte l'histoire de Don Miguel dans son livre *Le Vrai Don Juan*.⁵⁵ L'historien André Castelot a attesté dans sa préface au *Vrai Don Juan* la validité de la recherche de Van Loo. Mais, Don Miguel, à la différence de Don Juan, passera en fin de vie à une véritable conversion et est devenu Supérieur des Frères de la Charité. Van Loo a étudié les pièces du procès de canonisation. À ce sujet, Castelot explique :

Van Loo, non seulement a longuement étudié les dossiers du procès... elle a parcouru l'Andalousie, travaillé à la Bibliothèque d'Ajaccio... compulsé les Archives de l'État à Gênes et de la Banque de San Giorgio... Mais surtout l'auteur a pu interroger les descendants des Mañara, tel le prince Fabien Colonna de Leca, prince Corse, qui voulut bien mettre à sa disposition la documentation réunie par ses soins et lui raconter certaines vieilles traditions de famille qui n'ont jamais été publiées jusqu'à ce jour... traditions que d'autres récits et documents ont souvent confirmées et que Van Loo nous rapporte en s'entourant du maximum de précautions.⁵⁶

Don Miguel de Mañara, le « vrai » Don Juan, grandit dans « une ambiance affectueuse » ; il fut « héritier d'un grand nom et d'une immense fortune ».⁵⁷ Sa mère était très religieuse ; elle enseigna les traditions catholiques à son fils et lui donna une

⁵⁵ Gendarme de Béville, lui, qui a écrit l'histoire « définitive » de la légende de Don Juan, ne se réfère jamais à Don Miguel cependant.

⁵⁶ Van Loo, *op. cit.*, p. 20-21.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 46.

éducation qui a pu influencer sa conversion quelques années plus tard. Mañara apprit aussi le métier des gentilshommes : « Il apprend à monter à cheval, à lancer le javelot, à bander l'arbalète, à manier la lourde arquebuse et surtout à tirer l'épée, cette arme de l'honneur que les Mañara ne remettent au fourreau que vainqueurs ou vengés. L'écolier deviendra vite un maître à ce jeu dangereux... ».⁵⁸

Il y a de réelles similarités entre la vie de Don Juan et celle de Don Miguel, son incarnation. Selon Micheline Sauvage, les deux traits les plus évidents sont : « l'irrésistible pouvoir et la promptitude follement brave à l'épée ».⁵⁹ Don Miguel avait une réputation « donjuanesque » à cause d'incidents où il avait séduit une femme et ensuite, tué son mari pour se défendre. Un de ces épisodes est raconté par Van Loo. Don Miguel a séduit une femme pendant que son mari était à la chasse, mais l'homme est revenu plus tôt que prévu :

Don Miguel ne pouvait pas fuir... sans être vu... Il saute du balcon... et se trouve nez-à-nez avec le mari. La tradition rapporte que Don Miguel se serait alors exclamé, tout en le saluant profondément : « J'étais auprès de la femme de Votre Grâce. Je vous félicite : elle possède le plus joli corps de Séville. » Le mari tira son épée... Don Miguel, avant de tuer son adversaire, éprouva le besoin de lui donner force détails sur l'après-midi qu'il venait de passer dans les bras de sa femme... Le soir, tout Séville connut le drame... Don Miguel de Mañara n'est désormais plus appelé que « Don Juan ».⁶⁰

Dès lors, Don Miguel sera comme son héros, qui menace de tuer Batricio, le mari de la jeune fille de la campagne, s'il ne la quitte pas. Là aussi on se rend bien compte de son habileté avec une épée.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁹ Micheline Sauvage, *Le Cas Don Juan*, Paris Éditions du Seuil, 1953, p. 54.

⁶⁰ Van Loo, *op. cit.*, p. 64-65.

L'épisode avec le Commandeur est une autre similarité entre les deux séducteurs. Comme dans l'histoire du Burlador, Don Miguel séduit une femme dans sa chambre, mais le père de celle-ci les interrompt. Selon son habitude, il essaie de fuir par un couloir, cette fois-ci poursuivi par le père, épée tirée. Van Loo continue : « Se sentant acculé dans un recoin, Don Miguel se précipite avec furie. Il fait sauter l'épée qui lui barre la route et enfonce sa propre lame dans la poitrine de son adversaire. L'hidalgo, touché en plein cœur, tombe d'une masse, sans un cri... ». ⁶¹ Ce cas-ci était plus grave que les autres : Don Miguel, comme Don Juan, a tué un « Commandeur ». Van Loo explique que « le père de Teresa était le chef d'une des plus anciennes et des plus puissantes familles de Séville ». ⁶² Don Miguel n'est donc pas seulement séducteur et trompeur comme l'est Don Juan Tenorio, c'est aussi un meurtrier, comme lui. Le Don Juan de fiction tue le père d'Anna, le Commandeur d'Ulloa. Don Juan l'avertit qu'il va mourir et le Commandeur répond que cela « n'importe pas », qu'il va se venger du traître. Si on compare les deux épisodes, on se rend compte que la ressemblance entre la réalité et la fiction est immense.

Don Miguel a eu une éducation religieuse et malgré sa conduite scandaleuse, il n'a jamais été athée. Il a toujours cru en Dieu même si sa vie ne le reflète en rien. Van Loo révèle que « le blasphème surtout l'irrite... Séduire les femmes, tromper les maris et les occire à l'occasion, sont nobles plaisirs qui donnent à une vie de gentilhomme lustre et piquant. Mais blasphémer le nom de Dieu ou celui de la Vierge, ou rire des choses saintes, c'est trahison pour un chrétien ». ⁶³ Cette attitude

⁶¹ Van Loo, *op. cit.*, p. 71-72.

⁶² *Ibidem*, p. 71.

⁶³ *ibidem*, p. 77.

de Don Miguel nous rappelle celle du Burlador. Il ne dit jamais qu'il ne croit pas en Dieu et il ne blasphème pas non plus. D'après lui, il a beaucoup de temps devant lui pour « redresser » sa vie. Son oncle le prévient qu'« il est une fin à tout, un châtiment et un enfer » à quoi Don Juan répond qu'il a « tout le temps de l'apprendre. »⁶⁴ Le trompeur ne nie pas qu'il y ait un paradis et un enfer, mais il veut remettre à plus tard avant de décider quelle voie choisir. Dans la fiction et dans la réalité, Don Juan et Don Miguel ne sont pas athées même s'ils semblent être incroyables.

Le dernier aspect que nous voulons relever est ce que Sauvage appelle « la machinerie macabre ».⁶⁵ Elle a repris cette expression du livre de Van Loo là où celle-ci décrit des événements surnaturels similaires dans la vie de Don Miguel, comme dans celle de Don Juan. Comme preuve, elle se base sur les témoignages qui font partie du procès de canonisation. Le premier avertissement céleste est venu quelques jours avant la date fixée pour l'enlèvement d'une jeune fille du couvent. (Nous y retrouvons déjà une influence que Molière et Mozart exploiteront lorsque Don Juan enlève Elvire d'un couvent.) L'épouse de Dieu, pour Don Miguel est une proie inestimable. Tromper Dieu, le pas ultime. Don Miguel et son écuyer Don Alonso Pérez de Velasco (qui fut directement et historiquement témoin de ces événements) vont écouter une messe à minuit, mais quand ils entrent dans l'église, tout est silencieux. Ils quittent le lieu, puis entendent dans le silence nocturne une voix « funèbre de la mort ». Alors, au lieu d'aller à son rendez-vous, Don Miguel perd son courage et rentre chez lui. Le lendemain, il apprend qu'il a échappé à la

⁶⁴ Tirso, *op. cit.*, I, 5.

⁶⁵ Sauvage, *op. cit.*, p. 56. Sauvage emploie ce terme en référant surtout à la pièce de Molière.

mort. Van Loo explique que « trois de ses ennemis l'attendaient dans la maison où il devait se rendre et étaient prêts à le tuer ». ⁶⁶

Le deuxième événement surnaturel a lieu le jour choisi pour l'enlèvement de la jeune femme. Don Miguel se promenait dans un quartier quand une jolie fille lui fait signe de sa fenêtre. Elle lui lança une échelle et rapidement le séducteur l'escalada. Il entre dans la chambre, mais la belle a disparu. « Sur le plancher brûlent quatre cierges encadrant un squelette, qui repose à même le parquet... Horrifié, le souffle arrêté dans la gorge, il n'a qu'une pensée : fuir ». ⁶⁷ Après cette apparition, Don Miguel se convertit, à la différence de Don Juan, lui qui ignore l'avertissement céleste, celui de la Statue de pierre. Don Juan invite la Statue à venir souper chez lui par bravade, en un défi presque surréel, mais quand celle-ci s'annonce, il refuse encore et toujours de saisir ce signe de Dieu. Il l'accueille et tout le monde mange et chante comme si la présence de la Statue était un fait normal. Catalinon a peur, mais son maître le fait taire continuellement, surtout quand la Statue veut parler seule avec Don Juan. Le valet l'avertit : « Ne restez pas seul avec lui. Un mort peut tuer un géant d'un coup de poing ! », ce sur quoi Don Juan répond : « Me prends-tu pour un lâche ? » ⁶⁸ Trop orgueilleux, comptant sur son courage physique, Don Juan n'est pas capable de tenir compte de l'avertissement céleste. Il ignore le premier et le dernier signe du Ciel.

La vie de Don Miguel est pertinente pour notre étude. Elle contredit une déclaration, à notre avis erronée, d'Oscar Mandel. Il affirme que l'importance de *El*

⁶⁶ Van Loo, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 101, 102.

⁶⁸ Tirso, III, 13.

Burlador « does not seem to have impressed itself on the first audiences. Don Juan probably did not look memorably different from other seducers in other plays. As far as I know, there is no record of the expression a « Don Juan » in the 17th century ».⁶⁹

D'abord, que faire de la vie de Don Miguel alors ? Ne brise-t-il pas comme *Burlador* la chaîne constituée d'hommes-pères et d'hommes-maris, où la femme n'est qu'un objet de possession ? Ne liquide-t-il pas les pères, les maris par ses conquêtes ? Ensuite, s'il n'y a pas d'expression d'être « Don Juan » au XVII^e siècle, c'est que le siècle avait compris, comme plus tard Molière et Mozart l'ont compris, que Don Juan n'était pas simplement un « don juan », selon la définition que l'on donne aujourd'hui à tout coureur de jupons. Pour eux, comme nous le verrons, Don Juan se situe à un tout autre niveau.

1.8 Conclusion

L'importance qu'a Don Miguel de Mañara est de confirmer que les signes que Tirso relève de sa société – la religion, les mœurs de la noblesse, l'honneur des Espagnols, l'environnement des femmes – sont d'une haute précision, et donc rendent l'imitation possible. Saint-Paulien déclare du « vrai » Don Juan : « C'est un produit des mœurs du temps ».⁷⁰ Malheureusement, Tirso voulait pousser ses spectateurs à changer leur moralité. Il ne voulait surtout pas les inspirer à imiter son personnage. Il ne s'est pas rendu compte que la force de son *Burlador* se situait, quant à son amoralité, pas nécessairement sur le plan sexuel mais sur celui de l'organisation de la

⁶⁹ Mandel, *op. cit.*, p. 44-45.

⁷⁰ Saint-Paulien, *op. cit.*, p. 65.

société. Celle d'une société où la « maison du père »⁷¹ allait un jour ou l'autre s'effondrer.

⁷¹ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1990, p. 23.

CHAPITRE II

Dom Juan de Molière :

La subversion d'un mythe

Y a-t-il une école d'athéisme plus ouverte que le Festin de Pierre, où après avoir fait dire toutes les impiétés les plus horribles à un athée qui a beaucoup d'esprit, l'auteur confie la cause de Dieu à un valet, à qui il fait dire, pour la soutenir, toutes les impertinences du monde ? Et il prétend justifier à la fin sa comédie si pleine de blasphèmes, à la faveur d'une fusée, qu'il fait le ministre ridicule de la vengeance divine ; même, pour mieux accompagner la forte impression d'horreur qu'un foudroiement si fidèlement représenté doit faire dans les esprits des spectateurs, il fait dire en même temps au valet toutes les sottises imaginables sur cette aventure.

Le Prince de Conti, *Traité de la comédie* (1666)

2.1 Le mythe depuis Tirso

De nouvelles variations de Don Juan commencèrent à apparaître après le succès de la pièce de Tirso. En 1658, une trentaine d'années après *Le Trompeur de Séville*, des dramaturges français, Dorimon et Villiers, ont écrit deux versions de Don Juan sous le même titre, *Le Festin de Pierre ou le fils criminel*. Les deux pièces se ressemblent beaucoup, surtout par les noms des personnages, leurs caractères et la conduite de l'action. Gendarme de Bévotte explique que la pièce de Dorimon, malgré son inspiration de Tirso, correspond à une perception distincte :

...elle vise à peindre un caractère. Son sous-titre de « fils criminel » est à cet égard significatif ; non que la peinture d'un fils en révolte contre l'autorité paternelle soit le sujet véritable ; c'est un détail dans l'ensemble du portrait. Celui-ci reproduit en les exagérant les traits des précédents. Les vices du Burlador s'y retrouvent grossis et multipliés... Don Juan n'est plus conçu comme un libertin des mœurs, mais comme un libertin d'esprit, en révolte violente contre tous les sentiments de la foule, contre toutes les lois humaines et divines.¹

Il est certain que le *Dom Juan* de Molière s'est inspiré de cette version de la légende qu'il retourne à la présentation originelle de Tirso, celle en prose.²

Félix Gaiffe a publié les notes de son cours à la Sorbonne sur le *Dom Juan* de Molière en 1934. Il y dit comment Dorimon et Villiers ont créé des scènes que Molière a empruntées et a transformées.³ Il y a une scène de Villiers dans laquelle Don Juan fait la cour à deux bergères qui ressemblent à celles de Molière : les deux paysannes que Don Juan a promis d'épouser. Dans une autre scène, le Don Juan de Dorimon et de Villiers échange ses vêtements avec son valet pour échapper à des hommes qui le poursuivent. Dans ces nouveaux vêtements, il fait un sermon hypocrite à l'un de ses adversaires et le tue après l'avoir désarmé. Il ne suit pas le code d'honneur comme le Don Juan de Molière. Malgré l'échange de vêtements avec son valet et malgré la corruption d'un pauvre – pour qu'il blasphème –, il sauve un homme attaqué par trois autres. Ainsi, le thème de l'honneur que nous examinerons plus loin est une innovation de Molière. Une similarité importante entre les pièces de Dorimon et de Villiers et celle

¹ Gendarme de Bévette, *La Légende de Dom Juan*, Paris, Librairie Hachette, 1929, p. 66.

² Nous nous référons au personnage de Molière comme Don Juan et aux autres versions du personnage comme Don Juan.

³ Félix Gaiffe, *Dom Juan de Molière*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1934, p. 17-18.

de Molière est la façon dont Dom Juan traite son père. Il est irrespectueux par rapport à celui-ci et dans la version de Villiers, il le frappe même ! Le Dom Juan de Molière est un insolent, surtout dans les situations où mensonges et hypocrisie le placent en faux devant son père. Les versions de Dorimon et Villiers ont certes inspiré Molière et lui ont donné des éléments sur lesquels il a bâti son *Dom Juan*. Cependant, la pièce de Molière est fondamentalement différente.

2.2 Molière et *Dom Juan*

En 1664, une année avant la représentation de *Dom Juan*, Molière a créé *Tartuffe*, une pièce qui dénonce les faux dévots. Elle est condamnée malgré le fait que le roi, Louis XIV, avait installé la pièce dans la salle du Palais-Royal et était même devenu le parrain du fils de Molière ; la pièce a été si controversée qu'elle a été condamnée malgré l'appui royal. Quand l'auteur a présenté son *Dom Juan* l'année suivante, il a été attaqué de nouveau par ses adversaires. Dès sa première représentation, la pièce fut un succès à scandale, même si Molière a dû enlever la scène avec le pauvre. Comme d'habitude, Molière a joué dans sa pièce – non pas dans le rôle de Dom Juan, mais dans celui de Sganarelle, le bouffon croyant. On peut déduire de cela l'importance que Molière donnait au rôle du double réfléchissant du « grand seigneur méchant homme ». Malgré la suppression de cette scène à haut risque, la pièce n'a été représentée que quinze fois. À l'avis du roi, Molière a retiré la production et ne l'a jamais remontée. Une adaptation de Corneille le jeune, écrite en vers en 1677, a remplacé la pièce de Molière. Presque deux cent années passeront avant une nouvelle production de *Dom Juan*. Plus que le

libertinage même, les traits particuliers qui ont condamné la pièce sont l'hypocrisie du personnage principal, le refus de l'ordre et l'athéisme du libertin. Nous les examinerons plus loin.

2.3 Les transformations entre la première version de Tirso et le Dom Juan de Molière

Les historiens ne sont pas d'accord sur la question de savoir si Molière a connu le *Trompeur de Séville* de Tirso de Molina. Il est certain qu'il a basé sa propre pièce sur celles d'autres auteurs, en particulier les versions italiennes et celles de Dorimon et de Villiers. Gendarme de Bévotte croit que Molière ne connaissait pas *Le Trompeur de Séville*. Il est d'accord qu'il y a des similarités dans les épisodes des deux pièces, mais selon lui :

Ces analogies...ont peu de valeur : la raison fondée sur l'imitation certaine que Molière a faite de [la] pièce espagnol[e], ne prouve rien en ce qui concerne *Dom Juan*... Molière s'est adressé moins aux Espagnols qu'aux Italiens, dont les pièces étaient beaucoup plus répandues en France, et il est improbable que le *Burlador* peu connu en Espagne même à la date de 1665, ait été importé chez nous.⁴

Le fait que nous ne savons pas si Molière connaissait ou non la pièce de Tirso, est dans notre cas, hors sujet : notre étude s'intéresse aux transformations que la pièce a subies, reflétant la société de l'auteur et aboutissant à la métamorphose du mythe.

⁴ Bévotte, *op. cit.*, p. 81.

2.3.1 Le personnage de Dom Juan : de Tirso à Molière

La description que nous attribuons le plus souvent au Dom Juan de Molière est celle du « grand seigneur méchant homme ».⁵ Il est certain que le Dom Juan de Molière est plus méchant que celui de Tirso. Il trompe plus Elvire que les autres femmes dans la pièce de Tirso. Il l'enlève d'un couvent et dès qu'elle se donne, il l'abandonne. Le Dom Juan de Molière essaie de séduire la fiancée d'un paysan qui l'a sauvé du naufrage. Il menace son valet, Sganarelle, de le rouer de coups. Il pousse le pauvre au blasphème. Il se montre irrespectueux envers son père, un noble gentilhomme et même souhaite sa mort! Le Dom Juan de Tirso est bien moins cruel que celui de Molière. Il est certain qu'il est égocentrique et qu'il trompe les femmes, ses amis même (comme le marquis de la Mota), mais il n'est pas impitoyable comme le personnage de Molière. Jean Massin est d'accord :

Chez Tirso, il semblerait [méchant] plutôt. Chez Molière, c'est sûr, malgré l'aumône équivoque faite au pauvre et le secours chevaleresque apporté aux cavaliers attaqués par des brigands. Il peut avoir des mouvements de bonté ça et là...mais ses mouvements de dure violence et même de cruauté sont bien plus nombreux ; ils se retrouvent et se multiplient partout.⁶

⁵ Molière, *Dom Juan*, Paris, Gallimard, 1998, I.1, p. 27.

⁶ Jean Massin, *Dom Juan : Mythe littéraire et musical*, Paris, Stock Musique, 1979, p. 38.

Ajoutons à cela que d'après Gendarme de Bévotte, « la légèreté superficielle de Don Juan est devenue corruption profonde »⁷ chez Molière. Sa méchanceté n'est pas le seul trait qui le caractérise.

Molière a plus développé le personnage que Tirso. Dom Juan révèle ses pensées et ses opinions à travers de grands discours sur l'amour, sur les médecins, sur la religion, et sur l'hypocrisie, tandis que le Don Juan de Tirso ne pense qu'aux séductions et aux tromperies. Alors que Catalinon, le valet espagnol, ne révèle presque rien au sujet du caractère de son maître, Sganarelle nous en donne les premiers indices dès le début de la pièce. Il parle de son maître à l'écuyer de Done Elvire : « ...tu vois, en Dom Juan...le plus grand scélérat que le terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un Diable, un Turc, un Hérétique, qui ne croit ni Ciel, ni saint, ni Dieu, ni loup-garou ».⁸ Et Molière continue l'explication à travers Sganarelle, qui réfléchit sur Dom Juan à chaque occasion.

Notre personnage principal est également plus « intellectuel » que ceux des œuvres précédentes. Personne ne peut entrer dans une discussion avec lui et en sortir vainqueur. Sganarelle essaie à tout bout de champ à travers le drame, mais Dom Juan ne cesse de se moquer de ses arguments faibles. Elvire lui demande les raisons pour lesquelles il l'abandonne et il se lance dans un grand discours sur sa culpabilité d'avoir épousé une fille de Dieu. Bien qu'à cette occasion, elle ne le croie pas, Dom Juan a la langue si bien pendue qu'il est persuasif, surtout quand il se cache sous le manteau de

⁷ Bévotte, *op. cit.*, p. 84.

⁸ Molière, *op. cit.*, I.1, p. 27.

l'hypocrisie. Le héros de Tirso est moins « intellectuel » et fonctionne plus par la duplicité.

Malgré la méchanceté et l'intelligence supérieure de Dom Juan, il y a des passages très comiques chez Molière. Par exemple, l'épisode avec les paysannes est un des plus amusants de toute la pièce. Passant de Mathurine à Charlotte, auxquelles il a promis le mariage, affirmant son amour pour l'une, le niant à l'autre et vice-versa, Dom Juan crée une situation difficile pour lui, mais comique pour nous. Le personnage de Tirso ne se trouve jamais dans des situations comiques. La pièce garde un accent de sérieux, on n'oublie pas qu'il s'agit aussi d'un conte moral, tandis que chez Molière les instants drôles ajoutent au grave. Et cette gravité se trouve dans les trois éléments centraux qui construisent la perspective nouvelle du personnage principal : son refus de l'ordre établi, son hypocrisie, et son athéisme.

2.4.2 Les refus du Dom Juan

Dom Juan est un personnage qui conteste fondamentalement l'ordre social. Il refuse l'ordre établi du début de la pièce à la fin à travers des actions qui commencent par son refus de la fidélité et qui se terminent par son refus de repentir. Selon Jacques Scherer, Dom Juan ne passe pas « pour une personnification de la noblesse de son temps. Il est au contraire un *noble qui dévalorise la noblesse*. Non qu'il nie celles de ses vertus qu'il partage ; c'est l'ensemble de son comportement qui la disqualifie ».⁹ Cette

⁹ Jacques Scherer, *Sur le Dom Juan de Molière*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, Paris, 1967, p. 76. C'est moi qui souligne.

dévalorisation de la noblesse est soulignée par le refus continu de Dom Juan de s'inscrire dans le système établi, maintenu par cette même noblesse, qu'il offense au moins cinq fois dans la pièce, comme on le verra.

Un premier refus de cet ordre établi est celui de l'éloge de la infidélité qu'il fait devant Sganarelle au premier acte. Sganarelle a des valeurs traditionnelles, et dans ce cas il dit que son maître est « vilain » d'abandonner toujours les femmes. Dom Juan lui explique qu'il passe d'une femme à l'autre par « passion » :

Tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne ? ... la constance n'est bonne que pour des 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. ...l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustice aux autres... je ne puis refuser mon cœur à tout ce que je vois d'aimable... ...tout le plaisir de l'amour est dans le changement. On goûte une douceur extrême à réduire...le cœur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on y fait...à forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules dont elle se fait un honneur.... Mais lorsqu'on en est maître une fois...tout le beau de la passion est fini.... Enfin, il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne, et j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire... Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs : je me sens un cœur à aimer toute la terre ; et comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses.¹⁰

¹⁰ Molière, *op. cit.*, I 2, p. 29-30.

Cette tirade contre la constance reflète l'attitude libérale de Dom Juan à l'égard de l'amour. Il ne peut pas être fidèle à une femme parce que ce serait injuste pour toutes les autres femmes qui le désirent, et surtout parce qu'il aime conquérir.

Étant donné ce refus de la fidélité, les valeurs du mariage n'ont plus grand sens et cela a, bien sûr, une importance capitale dans la structure de l'ordre social. Dom Juan fait même un pas de plus : ayant enlevé Elvire d'un couvent et l'ayant abandonnée par la suite, il réussit à briser doublement l'ordre. Dans la troisième scène du premier acte, Elvire rencontre Dom Juan surpris de la voir. C'est une femme noble et tendre qui continue à refuser de croire que son mari pourrait l'abandonner. Après la réaction non équivoque de Dom Juan, elle admet son erreur :

J'admire ma simplicité et la faiblesse de mon cœur à douter d'une trahison que tant d'apparences me confirmaient. J'ai été assez bonne, je le confesse, ou plutôt assez sotte pour me vouloir tromper moi-même... je me suis forgé exprès cent sujets légitimes d'un départ si précipité, pour vous justifier du crime dont ma raison vous accusait... Mais enfin cet abord ne me permet plus de douter, et le coup d'œil qui m'a reçue m'apprend bien plus de choses que je ne voudrais en savoir.¹¹

Pour une femme qui a quitté le couvent pour entrer en mariage, le contrat est doublement sacré. Pour Dom Juan, par contre, le mariage n'est qu'un moyen de se donner du plaisir, un lien qu'il peut briser dès qu'il est consommé. Elvire lui demande sans le moindre espoir de réponse les raisons de son départ. Au début, il insiste pour que Sganarelle lui donne les raisons de son abandon, mais quand le valet déconcerté parle des

¹¹ Molière, I, 3, p. 33-34.

« conquérants, Alexandre et les autres mondes qui sont causes de [leur] départ »¹², Dom Juan, retrouvant sa veine hypocrite, prétend que la « vérité », contrairement à ce qu'elle lui suggère, est un « pur motif de conscience ».¹³ Ayant pris conscience de ses actes, il se serait rendu compte qu'il a offensé le Ciel en enlevant une femme de Dieu. Il dit : « Le repentir m'a pris...j'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère déguisé...et qu'enfin je devais tâcher de vous oublier, et vous donner moyen de retourner à vos premières chaînes ».¹⁴ Malgré sa tentation d'accepter cette excuse, Elvire reste sur ses gardes et elle déclare à Dom Juan que le Ciel le punira pour sa perfidie. Société et vie religieuse étant encore intimement mêlées à cette époque, le refus de l'ordre établi semble aussi être un affront fait à Dieu.

D'autre part, Dom Juan refuse aussi la reconnaissance. Quand le paysan Pierrot le sauve d'une noyade, le noble ne le paie pas en retour. Au contraire, il fait la cour à sa belle fiancée, Charlotte, et quand Pierrot intervient pour que la situation ne se dégrade pas, Dom Juan en guise de reconnaissance le roue de coups de poing. Pierrot, dans son langage simple, lui dira : « ça n'est pas bien de battre les gens, et ce n'est pas là la récompense de v's avoir sauvé d'estre nayé ».¹⁵ Pierrot sait qu'il ne mérite pas le genre de récompense dont Dom Juan le gratifie. Dom Juan ne respecte pas l'autre.

Dans la troisième scène du troisième acte s'inscrit le refus de la religion, lorsque Dom Juan rencontre le Pauvre. Il faut y ajouter, dans le même ordre d'idées, le refus du

¹² *Op. cit.*, p. 34.

¹³ *Op. cit.*, p. 35.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 36.

¹⁵ *Op. cit.*, II, 3, p. 46.

salut et celui du repentir. Nous considérerons ce trait particulier plus loin quand on examinera l'athéisme de Dom Juan.

Après le contrat du mariage et celui de l'altérité, il y a celui du commerce. Il est porté par la scène qui nous présente M. Dimanche, le créancier de Dom Juan. Il est vrai que beaucoup de nobles de l'époque de Molière ne payaient pas leurs dettes ; ceci dit, la façon sournoise dont Dom Juan traite M. Dimanche ajoute à la destruction du tissu social et des règles établies. Molière a créé cette scène, aussi bien que le personnage du marchand qui n'existent pas dans les autres pièces. N'oublions pas que si le seizième siècle de Tirso est encore un siècle entièrement religieux, le dix-septième de Molière connaît déjà l'influence des marchés et de l'échange économique. Il n'est pas étonnant alors que Molière à travers Dom Juan s'occupe également d'eux. Cette scène, « exhib[e] de façon criante le stratagème déployé par Dom Juan pour ne pas payer son créancier ».¹⁶ Au lieu de refuser de le recevoir comme le suggère Sganarelle, Dom Juan accueille M. Dimanche avec la plus grande civilité parce que « c'est une fort mauvaise politique que de se faire celer aux créanciers. Il est bon de les payer de quelque chose, et j'ai le secret de les renvoyer satisfaits sans leur donner un double ».¹⁷ Il le paie en mots faux au lieu d'argent vrai. Il déconcerte le marchand par sa réception chaleureuse. Il exige un fauteuil pour l'invité, non un pliant. Une fois le créancier assis, Dom Juan le bombarde de questions sur sa famille, même sur son chien. Il va plus loin encore et demande au marchand s'ils sont amis, en affirmant que si oui, il n'y a rien qu'il ne ferait pas pour lui.

¹⁶ Sarah Kofman, Jean-Yves Masson, *Dom Juan ou le refus de la dette*, Paris, Éditions Galilée, 1991, p. 97.

¹⁷ Molière, *op. cit.*, IV, 3, p. 69.

Ensuite, il invite l'homme accablé de compliments à souper avec lui. Kofman et Masson pensent qu'il fait tout cela pour effacer la dette en substituant une forme de compensation à l'argent : « le plaisir de se voir élevé – du moins en parole – d'un rang social inférieur à un rang supérieur, et de devenir l'égal du noble Dom Juan, le débiteur ».¹⁸ Il joue sur le jeu de l'échelle sociale que la nouvelle bourgeoisie voudrait gravir.

Dom Juan refuse le code de l'honneur et le code familial à partir des scènes avec son père, Dom Louis. La figure du père, peu mentionnée dans les autres versions de Don Juan, joue ici un rôle plus important. Est-ce pour souligner le refus des codes à tous les niveaux ? Dom Louis est un homme noble qui ne défend pas la vie de son fils comme le fait celui de Tirso, mais qui a tellement honte du comportement scandaleux de son fils qu'il vient chez lui pour le lui dire. Le fils n'accueille pas son père de la même façon que M. Dimanche ; au lieu de cela, il monte le ton, enragé. Son père semble préparé à cela et on peut deviner qu'il connaît bien l'attitude irrévérencieuse de son rejeton. Dom Louis a prié le Ciel pour avoir un fils, mais celui-ci est devenu son « chagrin ». Le père de Dom Juan est un « vrai » noble, un « vrai » gentilhomme. Selon lui, la noblesse n'est pas une question de sang et de nom. Il dit à Dom Juan :

La naissance n'est rien où la vertu n'est pas.... Apprenez enfin...que la vertu est le premier titre de noblesse, que je regarde bien moins au nom qu'on signe qu'aux actions qu'on fait, et que je ferais plus d'état du fils d'un crocheteur qui serait honnête homme que du fils d'un monarque qui vivrait comme vous.¹⁹

¹⁸ Kofman et Masson, *op. cit.*, p. 97-98.

¹⁹ Molière, *op. cit.*, IV, 4, p. 74-75.

La vertu, l'honneur et les actions honorables sont des éléments nobles selon Dom Louis, avis que ne partage pas Dom Juan. Le fils ne s'intéresse pas aux paroles vives de Dom Louis. Il n'essaie pas de le calmer non plus et, au lieu de cela, lui suggère insolemment de s'asseoir pour « mieux parler ». Comme Elvire, Dom Louis avertit son fils que le Ciel le punira. Dom Juan répond qu'il souhaite la mort de son père ! N'est-ce pas là l'ultime entorse aux codes de l'honneur et de la famille ?

Depuis ses débuts, comme « Burlador » chez Tirso de Molina, le personnage de Don Juan à tous les niveaux incarne le refus de tout ce que la société impose à ceux qui la forment et la subissent. Robert Horville décrit ce refus des règles : « ...il repousse toutes les valeurs établies qui garantissent l'ordre social : il récuse la religion, refuse la famille, ridiculise le mariage ; il se pose comme un être libre, et ne veut obéir qu'à ses impulsions personnelles et aux incitations de la nature ».²⁰ Ce refus de l'ordre établi porte vers l'athéisme puisqu'il refuse la religion. Et son hypocrisie a de plus en plus de terrain à couvrir puisqu'il fait semblant de se convertir.

Le personnage de Tirso n'est pas porté sur l'hypocrisie. Même à la fin de *L'Abuseur de Séville*, quand Don Juan demande un prêtre pour l'absolution avant sa mort, il n'est pas hypocrite parce qu'il n'a jamais nié l'existence de Dieu ; il veut seulement se convertir plus tard. Molière reflète à travers Dom Juan l'hypocrisie de son époque : « l'autorité religieuse était si puissante qu'elle dictait sa loi même à un roi absolu...l'hypocrisie était aussi une sorte d'arme de défense des grands avec beaucoup

²⁰ Robert Horville, *Dom Juan de Molière*, Paris, Librairie Larousse, 1972, p. 176-177.

d'esprit, mais sans cœur...des grands désireux de faire ce qu'ils voulaient et qui se protégeaient ainsi contre les rigueurs du pouvoir religieux ».²¹ La « moralité » de Tirso prend chez Molière une perspective athée.

Nous avons déjà mentionné l'hypocrisie de Dom Juan lorsqu'il donne à son épouse, Elvire, ses raisons pour l'avoir abandonnée. Ici, il devient hypocrite pour qu'elle ne le harcèle pas et pour qu'il puisse continuer à vivre sans règles, ni obligations. Mais, c'est au dernier acte que Dom Juan est le plus hypocrite. Selon Jacques Scherer, « Dom Juan y découvre que l'hypocrisie religieuse est plus payante que l'hypocrisie cynique et que l'agrégation à une cabale puissante vous rend invulnérable »²², donc le fils dit à son père qu'il est transformé et qu'il changera de vie. Dom Louis est un peu surpris et il se demande si cette conversion est vraie ; à quoi Dom Juan répond, jouant l'hypocrite :

Oui, vous me voyez revenu de toutes mes erreurs ; je ne suis plus le même d'hier au soir, et le Ciel tout d'un coup a fait en moi un changement qui va surprendre tout le monde : il a touché mon âme et dessillé mes yeux, et je regarde avec horreur...les désordres criminels de la vie que j'ai menée....je dois faire éclater aux yeux du monde un soudain changement de vie, réparer par-là le scandale de mes actions passées, et m'efforcer d'en obtenir du Ciel une pleine rémission.²³

L'hypocrite demande l'aide de son père dans sa nouvelle vie et le pauvre homme est si accablé qu'il le pardonne immédiatement : « les offenses d'un fils s'évanouissent vite au moindre mot de repentir ! ».²⁴ Cependant la « conversion » de Dom Juan est un truc dont

²¹ Serafino Pizzari, *Le Mythe de Don Juan et la comédie de Molière*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1986, p. 116.

²² Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 64.

²³ Molière, *op. cit.*, V, 1, p. 81.

²⁴ *Op. cit.*, p. 82.

il joue pour s'aligner sur les religieux, pour qu'ensuite il puisse continuer ses aventures. Sganarelle est atterré de ce nouveau stratagème de Dom Juan, mais le maître le rassure :

L'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée ; et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle....l'hypocrisie est un vice privilégié, qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine....Combien crois-tu que j'en connaisse qui, par ce stratagème, ont rhabillé adroitement les désordres de leur jeunesse, qui se sont fait un bouclier du manteau de la religion, et, sous cet habit respecté, ont la permission d'être les plus méchants hommes du monde ? ²⁵

Dès lors, quand il trompe les gens, il est protégé par son nouveau stratagème, soutenu par son père. Gendarme de Bévotte explique qu'« il trompe l'ingénuité de son père et se pare du masque de la religion pour se refuser à toute réparation d'honneur envers Elvire et ses frères ». ²⁶ Dom Juan n'en reste pas là.

Le frère d'Elvire, Dom Carlos, doit sa vie à Dom Juan, donc il se sent obligé de lui demander de reconsidérer l'abandon de sa sœur avant qu'ils ne se battent en duel. Une fois de plus, Dom Juan passe par la feinte hypocrite et lui répond qu'il a changé de vie, donc qu'il ne peut pas retourner à Elvire parce que « le Ciel s'y oppose directement ». ²⁷ À tout nouvel argument de Dom Carlos, Dom Juan répond par la justification du Ciel. Dom Carlos ne croit pas à ses « excuses », mais cela ne dérange pas

²⁵ *Op. cit.*, p. 83-84.

²⁶ Gendarme de Bévotte, *op. cit.*, p. 96.

²⁷ Molière, *op. cit.*, V, 3, p. 86.

le menteur : cette liaison avec les religieux ne lui permet-elle pas d'être défendu par la cabale et n'est-ce pas là son intention depuis le début ?

Revenons à l'aspect religieux. Le Don Juan de Tirso ne nie jamais l'existence de Dieu. Au lieu de cela, l'aspect religieux est très important chez *Le Trompeur de Séville* comme on l'a montré dans le premier chapitre. Chez Molière, l'athéisme de Dom Juan ressort. Gendarme de Bévotte décrit la différence :

La religion n'apparaît plus seulement comme un phénomène merveilleux qui échappe à la raison : c'est sous son aspect le plus humain qu'elle nous est présentée dans *El Burlador*. Dieu est une puissance fantastique agissant au-dessus et en dehors des lois naturelles, rétablissant par le miracle l'harmonie momentanément troublée dans le monde moral ; nul ne songe à mettre en doute ses procédés, à contester son pouvoir. Chez Molière, il est discuté et audacieusement nié ; il intervient moins pour punir le vice...que pour permettre à l'auteur de marquer de nouveaux traits le caractère du héros, et de rattacher celui-ci à un milieu social contemporain, au monde des Libertins.²⁸

L'athéisme de Dom Juan a causé beaucoup de problèmes pour Molière et a finalement mené à l'interdiction de sa pièce. Dès la première représentation, Richemont écrit : « Y a-t-il une école d'athéisme plus ouverte que le *Festin de Pierre* [*Dom Juan*] où, après avoir fait dire toutes les impiétés les plus horribles à un athée qui a beaucoup d'esprit, l'auteur confie la cause de Dieu à un valet à qui il fait dire pour le soutenir toutes les impertinences du monde ».²⁹ Sganarelle, comme représentant de Dieu, sera étudié plus loin quand on examinera la relation entre le valet et le maître.

²⁸ Gendarme de Bévotte, *op. cit.*, p. 101.

²⁹ Richemont, dans *Don Juan de Molière*, Félix Gaiffe, *op. cit.*, p. 11.

Le trait le plus « scandaleux » de Dom Juan, l'athéisme, se trouve au troisième acte. Sganarelle et son maître sont déguisés pour échapper aux poursuivants de Dom Juan. Le servent, en habit de médecin, et Dom Juan, en habit de campagne, causent. Molière ne manque pas de critiquer l'un de ses sujets favoris, les médecins, pour des raisons décrites par Félix Gaiffe :

...il ne faut pas oublier que le médecin était un personnage comique traditionnel de la farce italienne. Molière...a repris une tradition et l'a vivifiée en la rapprochant de la réalité. Ensuite...les médecins, qui étaient souvent érudits et habiles et tiraient le meilleur parti de la science telle qu'elle était au 17^{ème} siècle, avaient un formalisme routinier et des rites un peu ridicules.... Enfin Molière était malade lui-même, épuisé par sa maladie et il en voulait quelque peu aux médecins de ne pas le guérir.³⁰

Étonné que son maître ne croie pas en la médecine ni aux médecins, Sganarelle lui demande donc en quoi il croit si il n'y a ni Ciel, ni Enfer, ni diable, ni Moine-Bourru ? « Je crois que deux et deux sont quatre...et que quatre et quatre sont huit »³¹, répond Dom Juan. Il ne croit pas à ce qu'il ne voit pas et c'est cette attitude qui condamne l'incroyant à mort. Cette déclaration de « foi » de Dom Juan est illustrée dans la scène suivante quand les deux personnages rencontrent un pauvre pour lui demander le chemin de la ville. Après le leur avoir indiqué, il demande une aumône parce qu'il n'a rien, sauf ce que les gens de bien lui donnent en réponse aux prières qu'il lance au Ciel à longueur de journée. Selon Dom Juan, s'il prie le Ciel toute la journée, il doit être riche. L'insolent se moque du pauvre parce qu'il prie le Ciel et qu'il est encore pauvre. Dom

³⁰ Gaiffe, *op. cit.*, p. 46-47.

³¹ Molière, *op. cit.*, III, 1, p. 55.

Juan ne croit pas en des choses qui ne se réalisent pas pour lui, comme la religion et la médecine. Il offre un Louis d'or si le pauvre jure, et le pousse à blasphémer jusqu'à ce qu'il dise qu'il préférerait « mourir de faim ». Finalement, Dom Juan lui donne le Louis, non « pour l'amour de Dieu » comme il est de bon ton de faire, mais « pour l'amour de l'humanité ».³² Le siècle des lumières s'annonce et Dom Juan ne peut pas donner « pour l'amour de Dieu » s'il ne croit pas en Dieu. Cette scène a été jugée la plus choquante quand la pièce a été créée en 1665. Après la première représentation, elle a été enlevée.³³

2.3.2 Rencontre des valets : Catalinon et Sganarelle

Le personnage du valet prend réellement vie dans la version de Molière. Catalinon, le valet de Tirso, est un peu comique, mais sa fonction consiste à être, plus ou moins, la conscience de son maître. Jacques Scherer écrit que, « Le valet de Tirso, peu loquace au demeurant, reste dans sa fonction de *gracioso* »³⁴ et le sera dans les autres versions jusqu'à celle de Molière. « Gracioso » désigne le rôle comique dans les pièces espagnoles. Le rôle de gracioso peut être un petit rôle, mais il est toujours important ; d'habitude l'acteur comique parodie les actions du personnage principal. Chez Molière, le valet joue un rôle central ; il est non seulement plus comique par sa bouffonnerie, mais aussi plus substantiel par sa prise de parole : « Les pitreries du zanni ont été remplacées par les réflexions de Sganarelle, dont le bon sens un peu vulgaire et les raisonnements

³² *Op. cit.*, III, 2, p. 58.

³³ *Op. cit.*, préface de Georges Couton, p. 7.

³⁴ Scherer, *op. cit.*, p. 28.

naïfs expriment si fidèlement l'âme d'un homme du peuple »³⁵, dit Gendarme de Bévotte. Si Dom Juan représente les Libertins, Sganarelle représente le peuple ; mais pas le peuple dans le sens de la lutte des classes, ici il est bête, c'est-à-dire le vrai héros comique de la pièce. Chez ses prédécesseurs, le valet ne joue qu'un rôle insignifiant, mais chez Molière, il est aussi important que Dom Juan. La réflexion du maître devient réelle.

2.3.3 Le rapport entre maître et valet (Dom Juan et Sganarelle)

Il y a vingt-sept scènes dans la pièce : Dom Juan est présent dans vingt-cinq scènes, mais Sganarelle est présent dans vingt-six scènes, preuve que le valet joue un plus grand rôle qu'avant, probablement équivalent à celui de Dom Juan. Le valet et le maître sont inséparables dans le *Dom Juan* de Molière. Nous examinerons cet aspect du double plus longuement dans le troisième chapitre qui traite du *Don Giovanni* de Mozart – Da Ponte où cette relation prendra une dimension moins « intellectuelle », plus psychologiquement intense.

2.3.4 Où sont le Commandeur et sa fille ?

Pourquoi Molière n'a-t-il pas présenté le meurtre du Commandeur ? Dans *le Trompeur de Séville*, Don Juan trompe Dona Ana, la fille du Commandeur et quand celui-ci veut venger la honte faite à sa fille, Don Juan le tue dans un duel. Or, le *Dom Juan* de Molière ne fait qu'allusion à cet épisode essentiel dans les autres versions. Selon

³⁵ Bévotte, *op. cit.*, p. 99.

Félix Gaiffe, Molière « a plusieurs raisons pour ne pas adopter cette partie : d'abord, le nombre de ses acteurs était trop réduit pour qu'il puisse présenter toute une série de victimes de Don Juan, ensuite il y a là des incidents purement romanesques qui ne conviennent pas à son souci essentiel de la réalité ».³⁶ Notons que Molière a ajouté d'autres personnages : Elvire, Pierrot, Charlotte, Mathurine, le Pauvre, Dom Carlos, Dom Alonse, et M. Dimanche. Le nombre d'acteurs ne serait donc pas, à notre avis, un facteur pertinent. Molière emploie Dom Juan pour des propos qui n'ont pas immédiatement besoin du personnage du Commandeur. Finalement, Molière n'y dénonce-t-il pas l'hypocrisie, n'annonce-t-il pas l'avènement de l'athéisme ? Et bien sûr, Anna devient inutile s'il n'y a pas de Commandeur, comme on le verra.

Le Dom Juan de Molière n'est pas un séducteur dans le sens traditionnel du terme. Nous ne voyons jamais que des rappels de ses séductions. On ne peut dire qu'il y ait chez Molière, comme chez Mozart plus tard, de véritables scènes de séduction. Même avec Elvire, la pièce commence *après* sa tromperie. La séduction des deux paysannes ne se réalise pas parce que le séducteur doit fuir les poursuivants. Ensuite, on n'est pas assuré que Dom Juan réussira à conquérir les deux femmes puisque chacune des deux est présente lorsqu'il leur fait la cour. Et leur fait-il réellement la cour ? Il leur propose presque tout de suite le mariage, une façon d'imposer un lien. Une injonction puisqu'elle est proposée par un seigneur à une fille du peuple. En fait, Dom Juan n'en séduit aucune sur scène ! Mais si le personnage d'Anna était présent, non seulement devrait-il essayer de la séduire par parole, mais il devrait la séduire physiquement pour

³⁶ Gaiffe, *op. cit.*, p. 17.

que le Commandeur ait une raison de le provoquer en duel. Oui, Dom Juan doit le tuer pour qu'il devienne la Statue plus tard ; mais, si on n'est pas témoin des événements qui ont précédé le meurtre, Dom Juan reste encore « innocent ». Le Dom Juan de Molière, s'il n'est pas toujours homme de parole, est un homme de paroles. Et le dialogue avec son valet forme le cœur de l'œuvre. Les autres personnages leur permettent ce discours.

2.3.5 Le dénouement

À la fin de la pièce de Molière, au lieu de se repentir comme Sganarelle le lui conseille, Dom Juan refuse : « il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, que je sois capable de me repentir ».³⁷ Dans les versions précédentes, Dom Juan n'est pas si obstiné, il veut se repentir, mais il est trop tard pour cela ; de plus, la Statue a une raison pour punir Don Juan : il a été assassiné par l'homme qui a séduit sa fille. Mais chez Molière, il y a rencontre avec la mort sous une tout autre apparence, celle d'une jeune femme voilée.

2.4 Analyse féministe

Si Dom Juan est « innocent » de toute réelle séduction, comme nous venons de le voir, qui sont ses victimes féminines ? Pas Charlotte, la paysanne prête à abandonner son fiancé pour le riche seigneur : elle sait ce qu'elle fait. Il y a de la promotion sociale dans l'air. Peut-être Mathurine alors, mais elle aussi, est plus séduite par son discours que par un quelconque méfait corporel ; de même, Dom Juan n'a pas réussi à la tromper. Enfin, il y a le personnage d'Elvire.

³⁷ Molière, *op. cit.*, V, 5, p. 88.

Il est vrai qu'après avoir épousé Elvire, Dom Juan l'a abandonnée. Bévotte décrit la perversité de Dom Juan envers Elvire laquelle est « ...soudainement déchirée par cette douleur sans nom de découvrir dans l'homme en qui elle a cru et auquel elle a sacrifié Dieu lui-même, un fourbe qui l'a impudemment jouée ».³⁸ Mais Elvire, elle-même, admet qu'elle aurait dû mieux savoir. Après son abandon, dans sa confrontation avec Dom Juan, elle dit :

J'ai cherché des raisons pour excuser à ma tendresse le relâchement d'amitié qu'elle voyait en vous ; et je me suis forgé exprès cent sujets légitimes d'un départ si précipité, pour vous justifier du crime dont ma raison vous accusait. Mes justes soupçons chaque jour avaient beau me parler ; j'en rejetais la voix qui vous rendait criminel à mes yeux, et j'écoutais avec plaisir mille chimères ridicules qui vous peignaient innocent à mon cœur.³⁹

Elvire ignore le vrai caractère de Dom Juan. Peut-on présumer aussi qu'Elvire ignore la réaction de sa famille ? Quand Dom Carlos, frère d'Elvire, rencontre Dom Juan, il lui dit que « l'offense que nous cherchons à venger est une sœur séduite et enlevée d'un couvent »⁴⁰ ; il ne dit pas que l'offense est *l'abandon* de sa sœur, mais plutôt les actions précédentes ; donc Elvire aurait dû savoir qu'épouser Dom Juan ne serait pas un acte honorable. Il est vrai qu'Elvire est le personnage le plus touchant de la pièce, surtout quand elle retourne chez Dom Juan pour lui conseiller de se repentir ; elle l'aime encore mais avec « une tendresse toute sainte, un amour détaché de tout ».⁴¹ Il y a aussi l'apparition du spectre en femme voilée qui presse Dom Juan de se repentir tout de suite.

³⁸ Bévotte, *op. cit.*, p. 85.

³⁹ Molière, I, 3, p. 34.

⁴⁰ Molière, *op. cit.*, III, 3, p. 60.

⁴¹ *Ibidem*, IV, 6, p. 76.

Nous pouvons supposer, selon la voix et les voiles, que le spectre représente Elvire.⁴² ⁵⁷

Malgré le portrait tendre du personnage d'Elvire, que Molière a inventé, Jean Massin pense qu'elle « n'est encore que l'ombre d'elle-même, pâle et incertaine comme une photo sous-exposée »⁴³ ; selon lui, elle n'atteindra son apogée que dans l'opéra, *Don Giovanni* de Mozart. Néanmoins, on peut dire qu'elle est probablement celle qui serait la seule vraie « victime-femme » de Dom Juan.

2.5 Conclusion

Dom Juan ou le Festin de pierre, écrit en 1665, a choqué les gens de cette époque. Le héros populaire s'est transformé en hypocrite et athée, mais ce « grand seigneur méchant homme » n'est pas le « séducteur » du passé. Il est quelqu'un qui règle ses comptes avec une société qu'il secoue dans ses fondements mêmes ; et dont il expose les travers comme les tendances d'avenir. Si nous considérons les éléments dont Molière s'est moqué à juste titre – le mariage, la religion, l'ambition sociale, l'hypocrisie – il n'est pas étonnant que sa pièce ait été interdite à son époque.

⁴² *Ibidem*, notes d'éditeur, p. 116.

⁴³ Jean Massin, *op. cit.*, p. 68.

CHAPITRE III

Don Giovanni de Mozart - Da Ponte :

La Cristallisation du mythe

3.1 Le mythe depuis Molière

En 1677, Thomas Corneille écrit une version en vers du *Dom Juan* de Molière, intitulée *le Festin de pierre*. Il y enlève plusieurs scènes au troisième et au cinquième actes qui reflètent trop l'athéisme de Don Juan. En 1669, Rosimond écrit le *Nouveau festin de pierre, ou l'Athée foudroyé*. Il conserve la plupart des éléments, ce qui n'en fait pas une œuvre très originale.¹ Cependant, elle a inspiré *The Libertine* de Thomas Shadwell en 1676, la version du mythe de Don Juan qui est « la plus bizarre, la plus dingue et la plus féroce de toutes les autres versions ».² L'Italien Carlo Goldoni a créé *Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto* en 1736, mais selon Gendarme de Bévotte, « il prétendait faire du sujet une peinture de la réalité, en le débarrassant de tous les éléments merveilleux ».³ Ainsi ces transformations changent au fur et à mesure le caractère de la pièce. La dernière version du mythe de Don Juan avant celle de Mozart est *Il n'y pas de dette qui ne se paie, ou le Convié de pierre* d'Antonio Zamora en 1744. Bévotte nous dit qu'« il est directement inspiré du *Burlador*, dont il n'a pas conservé toutefois la grandeur

¹ Gendarme de Bévotte, *La Légende de Don Juan*, Paris, Librairie Hachette, 1929, p. 151.

² Oscar Mandel, *The Theatre of Don Juan*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1963, p. 167. [Notre traduction.]

³ Bévotte, *op. cit.*, p. 170.

religieuse ».⁴ Aucune de ces pièces n'a jamais atteint l'importance littéraire, ni la force satirique sur l'hypocrisie, de celle de Molière. Il faudra attendre 1787, pour arriver à l'aboutissement du mythe, grâce à Mozart et à son librettiste, Da Ponte.

3.2 *Don Giovanni* après le *Burlador* et *Don Juan*

Le *Don Giovanni* de Mozart est un des opéras les plus célèbres et il fait partie de la trilogie à succès créée par Mozart en collaboration avec Da Ponte. En 1786, il y a les *Noces de Figaro*, d'après la pièce de théâtre de Beaumarchais. En 1787, ils terminent *Don Giovanni* et l'année d'après, ils créent *Così fan tutte*. Malgré la grande qualité du livret de Da Ponte, c'est surtout grâce à la musique que *Don Giovanni* est devenu « la manifestation suprême de Don Juan »⁵ et c'est pourquoi nous nous référons à cette version comme celle de Mozart. L'opéra a profité d'un succès énorme et encore aujourd'hui, *Don Giovanni* est un des opéras les plus représentés au monde.⁶

3.3 Les transformations générales dans la version de Mozart

Il semble que Mozart et Da Ponte aient gardé les personnages les plus pertinents des versions de Tirso de Molina et de Molière. Ils réintroduisent le personnage d'Anna dont Molière s'était débarrassé, ainsi que son fiancé Ottavio qui est très proche du marquis de la Mota, amant d'Anna, plus que l'homme du même nom, le duc Octave, fiancé

⁴ *Ibidem*, p. 161.

⁵ Oscar Mandel, *The Theatre of Don Juan*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1963, 280. C'est nous qui traduisons.

⁶ Schipkov, Vasilii, *Most Popular Operas in 1998-2000 (from Operabase data) (100 and more performances)*, <http://iopera.www9.50megs.com>.

d'Isabelle dans la version de Tirso. Comme chez Molière, ils gardent le personnage d'Elvire, mais cette fois-ci, il n'y a plus aucune référence à l'enlèvement du couvent. La version de Mozart n'est pas aussi subversive sur le plan de la religion que celle de Molière. Il y a bien le châtement à la fin, mais l'existence ou non de Dieu n'est pas une donnée dans cette version. Don Giovanni refuse de se repentir et de changer de mode de vie ; il s'attire les foudres de la société par ses actions et non par sa religion.

Le *Don Giovanni* de Mozart – Da Ponte met en question l'ordre de la société ; il s'agit d'une question de religion, comme chez Tirso et chez Molière, chacun à sa façon. *L'Abuseur de Séville* est le théâtre d'une leçon religieuse, révélateur d'un besoin de moraliser ou de sermonner les jeunes nobles qui méconnaissent l'éducation religieuse qu'ils ont reçue. Le *Dom Juan* de Molière est un débat philosophique entre l'homme du refus et les croyants ; les sujets essentiels de Molière sont la religion et l'hypocrisie de la société ; ce n'est plus l'infidélité d'un homme, ni le fait qu'il passe d'une femme à l'autre. *Dom Juan* reflète l'époque de Molière et il y a des murmures du malaise religieux et de l'avènement du libertinage. *Don Giovanni* aussi reflète son époque et sa société. L'année 1787 porte en elle la toute fin de la période baroque qui est une période d'explosion du temps, et surtout la période de l'« Aufklärung », celle des Lumières. Don Giovanni rejoint au plus profond l'ardente révolte, jamais abdiquée, du « Sturm und Drang ». Mais il est aussi, par son « jeu d'inconstances, de semblants et de fascinations »⁷, une illustration saisissante de l'esthétique baroque. Selon Julia Kristeva,

⁷ Julia Kristeva, « Don Juan ou aimer pouvoir », dans *Histoires d'amour* (Paris, Denoël, 1983), p. 193.

Le feu qui engloutit Don Juan est le même que celui qui emporte le décor baroque. C'est un triomphe du semblant qui, après avoir subjugué ses victimes amoureuses et après nous avoir conquis nous, spectateurs hallucinés, se donne le luxe de se dépenser. [...] Don Juan est un Bernin en acte : volatile, mobile, enjoué...⁸

3.3.1 Le rapport Don Giovanni et Leporello

Le personnage du valet a autant d'importance chez *Don Giovanni* que dans le *Dom Juan* de Molière. Leporello, comme Sganarelle, est le premier personnage que nous rencontrons. Dès ses premières paroles, il est évident que Leporello veut être comme son maître : « Je veux faire le gentilhomme, et je ne veux plus servir ».⁹ Jean Massin l'appelle le « double-domestique ».¹⁰ À travers le livret, Leporello est comme la « conscience » de Don Giovanni, mais c'est une « conscience » qui admire et même souvent imite. Massin développe cette idée du « double-domestique » en expliquant que « c'est au niveau du surmoi de Don Juan que le domestique est son double ».¹¹ La musique (par des motifs choisis, par des séquences thématiques, par des tempo, par des modulations) reflète chaque personnage, jusqu'au point où on peut identifier la présence d'un personnage ou sa domination sur un autre personnage uniquement par la musique.¹² Mais il y a des instances où on peut se demander où commence Don Giovanni et où finit

⁸ *Ibidem*, p. 194.

⁹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, drame giocose en deux actes de Lorenzo Da Ponte, nouvelle traduction française de Pierre Malbos, dans *L'Avant-scène Opéra* 24 (1989), I, 1, p. 37.

¹⁰ Jean Massin, *Don Juan : Mythe littéraire et musical*, Paris, Stock Musique, 1979, p. 44.

¹¹ *Ibidem*, p. 45.

¹² Jean-Jacques Van Vlasselaer, « Don Giovanni », Notes du cours de français, Université Carleton, Ottawa, Ontario, 31 oct 2000.

Leporello dans la musique de chacun des deux personnages. Leporello remplace son maître dans toute situation difficile, sauf quand il s'agit du châtiment de Don Giovanni à la fin. Quand Elvira lui demande la raison de sa fuite, Don Giovanni passe la parole à son valet pour l'explication des 1003 (I, 5). Dans la scène généralement confuse de la séduction de Zerlina (I, 20), Leporello est remplacé par Don Giovanni même et accusé d'avoir molesté la jeune femme : « Voici le coquin qui t'a offensée », dit Don Giovanni, « mais de moi il recevra sa peine. Meurs, inique ! »¹³ Il y a aussi la première scène du deuxième acte où il ordonne à Leporello d'échanger les vêtements pour qu'il puisse séduire la camériste d'Elvira. Don Giovanni force Leporello déguisé comme lui à séduire Elvira (II, 2). Lorsque Masetto, Zerlina, Ottavio et Anna veulent se venger de Don Giovanni et qu'ils le voient, ils sont prêts à le tuer ; cependant, c'est encore Leporello qui se trouve à la place de son maître (II, 7). Il faut noter que Don Giovanni remplace Leporello aussi. Déguisé comme son valet, Don Giovanni profite des affections de la maîtresse de Leporello (II, 11). Les deux personnages sont des opposés interchangeables.

Otto Rank explique dans son livre *Don Juan : Une étude sur le double* :

Nous ne pouvons pas nous imaginer Don Juan sans son valet et comparse Leporello. Ce n'est pas seulement une nécessité exigée par la logique de l'action, c'est aussi une sorte de besoin sentimental en nous de confondre ces deux personnages du poème en une individualité psychologique.... Nous croyons plutôt que le personnage de Leporello constitue une nécessité technique liée au développement du caractère du héros.¹⁴

¹³ Mozart, I, 20.

¹⁴ Otto Rank, *Don Juan : Une Étude sur le double*, Paris, Denoël et Steele, 1932, p. 184.

Le développement de Don Giovanni est certainement lié au personnage de son valet.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Leporello est une espèce de conscience de Don Giovanni, il « n'est pas un état subalterne de Don Giovanni ; il est Don Giovanni capable de réflexion ».¹⁵ Relevons que chaque fois que Don Giovanni trompe quelqu'un, Leporello lui en fait d'une façon ou d'une autre le reproche. Après le meurtre du Commandeur, Leporello lui dit « Bravo ! Deux entreprises charmantes : violer la fille et tuer le père », à quoi le maître dit « c'est lui qui l'a voulu : tant pis pour lui ! », « Mais Donn'Anna... Qu'a-t-elle voulu ? »¹⁶ demande Leporello. Et chaque fois que Leporello reproche quelque chose à son maître, celui-ci le menace. Puisqu'ils sont tellement liés l'un à l'autre, l'un étant d'une certaine façon l'autre, le personnage de Leporello est devenu essentiel à l'existence du personnage de Don Giovanni. N'est-il pas vrai qu'à deux reprises le valet veut quitter son maître, mais il ne le peut pas parce qu'ils sont inséparables (I,1 et II,1). De la même manière, le maître ne peut se séparer de son ombre réfléchie.

3.3.2 La Statue du Commandeur comme père

Chez Tirso, Don Diego, père du Burlador, est présent dans cinq scènes sur soixante et une. Il critique les actions de son fils, mais, en même temps, il le protège. Le Commandeur est vivant dans deux scènes et apparaît comme la Statue dans trois scènes ;

¹⁵ Jean et Brigitte Massin, *W. A. Mozart*, Paris, Fayard, 1959, cité par Jean-Claude Malgoire, ed., *Mozart Da Ponte*, Paris, Atelier Lyrique de Tourcoing, 1995, p. 59.

¹⁶ Mozart, I, 2, p. 40-41.

cinq scènes au total, le même nombre que le père réel. Il y a donc un équilibre entre les deux images du père.

Chez Molière, le père réel, Dom Louis, est présent dans deux scènes, lesquelles sont très impressionnantes (IV,4 et V,1). Même si le père n'est que dans deux scènes, il joue un rôle important. L'homme noble déplore la vie que son fils mène, mais quand Dom Juan feint une conversion, son père est prompt à le croire. Le Commandeur, lui, n'est pas mentionné sauf dans une allusion à l'homme que Dom Juan a tué six mois auparavant (III,5). La Statue même ne joue qu'un petit rôle ; il semble qu'elle est là seulement pour châtier Dom Juan, et encore seulement après sa rencontre avec la mort au féminin – le spectre de la femme voilée.

Chez Mozart, Don Giovanni n'a pas de père réel, il est seulement confronté au Commandeur qui représente le père symbolique. Don Juan ne semble pas pouvoir avoir deux pères ; quand il y a un père réel présent, le père symbolique disparaît au loin. S'il y a deux « pères » dans la version de Tirso, c'est à notre avis parce que le Commandeur est le représentant de Dieu, le père surnaturel. Le Commandeur dans la version de Mozart est plus un père symbolique que surnaturel. La Statue chez Tirso dit à Don Juan que « Les desseins de Dieu sont impénétrables ».¹⁷ Et même dans la version de Molière, la Statue du Commandeur dit à Dom Juan que « l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa

¹⁷ Tirso de Molina, *Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre*, trad. M. Espinosa et Claude Elsen, ed. Jean Massin, *Don Juan : Mythe littéraire et musical*, Paris, Stock Musique, 1979, III, 20, p. 265.

foudre ».¹⁸ Mais dans la version de Mozart, il n'y a plus aucune référence au Ciel : il avertit Don Giovanni « Repens-toi, change ta vie : c'est ton dernier moment ».¹⁹ Là, il prend toute sa puissance symbolique, parce qu'en plus il n'y a plus de trace du père réel. Il n'y a pas de Dom Louis chez Mozart.

Le Commandeur chez Mozart-Da Ponte sera celui qui impose la loi – ou l'Ordre. Camille Dumoulié explique : « Pour être transgressée, la loi doit être reconnue ».²⁰ Don Giovanni transgresse la loi, donc l'Ordre, en tuant le Commandeur. Non seulement il ne reconnaît pas la loi, mais il la transgresse. Ce dépassement de l'Ordre est la raison essentielle pour laquelle il y a poursuite de Don Giovanni, pour laquelle il y a procès, pourquoi, enfin, il y a châtement. De plus, le dépassement de l'Ordre est lié à la question que nous poserons plus loin (3.3.4) « Don Giovanni, est-il un libérateur des femmes ? »

Il est évident que l'Ordre est l'organisation de la société qui est directement opposée à la liberté que Don Giovanni recherche. Pères et maris présentent alors l'obstacle premier à cette fuite en avant dans la jouissance de l'instant, à la jouissance sans frein de la vie, à ce qui fait la force de celle-ci, son intensité, la création elle-même. Et par qui mieux passer si ce n'est par les femmes, lieu profond de la création. Les trois femmes que Don Giovanni séduit sont toutes reliées à l'acte du mariage. Elvira représente le mariage déjà célébré, Anna, fiancée, représente le mariage dans l'avenir et Zerlina, en jour de Noces, le mariage au présent. En séduisant ces femmes, Don Giovanni transgresse le mariage, cette institution sociale qui est sanctionnée par l'Ordre.

¹⁸ Molière, *Don Juan ou le Festin de pierre*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, V, 6, p. 89.

¹⁹ Mozart, II, 15, p. 120.

²⁰ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 28.

Pourquoi Don Giovanni veut-il contrevenir à l'Ordre ? Don Giovanni séduit-il les femmes pour transgresser l'Ordre, ou bien l'Ordre est-il transgressé parce qu'il séduit les femmes? Les deux questions trouvent leur fondement l'une dans l'autre si nous tenons pour vrai que les séductions de Don Giovanni sont son objectif et la contravention de l'Ordre le résultat de son action. La psychanalyse d'Otto Rank fait un pas de plus: « les nombreuses femmes que Don Juan doit conquérir constamment représenteraient l'unique mère irremplaçable. Les concurrents et adversaires trompés, bafoués, combattus et finalement tués, représenteraient l'unique ennemi mortel invincible, le père ».²¹ Don Giovanni serait-il alors à la recherche de la mère à travers ses séductions et cette recherche ne serait qu'un tremplin pour arriver à l'ennemi qu'il veut tuer : le père ? Rank lui-même avoue que cette interprétation « ne peut nous suffire quand il s'agit d'un motif littéraire populaire »²², et nous croyons avant tout que Don Giovanni est à la fois séducteur et transgresseur de l'Ordre. Disons que Don Giovanni est surtout à la recherche de quelque chose auquel le père s'oppose. Il faut donc que Don Giovanni le tue pour qu'il arrive à ce qu'il désire : la jouissance de la vie à travers les femmes. Cette jouissance est un aspect que nous retrouverons plus loin (3.3.4). En trompant les femmes, en tuant le père, en les enlevant aux maris, et en brisant les lois, c'est-à-dire en disloquant l'Ordre tant social que religieux, Don Giovanni s'installe hors de la « maison du père ».²³

²¹ Rank, *op. cit.*, p. 174.

²² *Ibidem*

²³ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988, p. 23.

3.3.3 Mais où est la mère ?

La mère n'est pas présente, ni même mentionnée dans *Don Giovanni*. Elle ne l'est pas non plus dans la version de Tirso et elle mérite seulement deux références insignifiantes dans le *Dom Juan* de Molière. Mais nous posons cette question ici parce que c'est dans la version de Mozart que l'aspect psychologique des personnages est plus réel, leur aspect symbolique plus important et que la question peut s'y poser plus facilement.

Nous pouvons demander comme le fait Jean Rousset, « où est la mère ? »²⁴ Pourquoi n'existe-t-elle pas ? Selon Monique Schneider, le manque du féminin est le résultat de « la promotion d'une figure fondamentale à l'intérieur du système patriarcal : la figure de l'ancêtre.... Pour que soit rendue possible une représentation aussi continuiste de la filiation mâle dans le système patriarcal, une annulation, proche du déni est nécessaire : a proprement parler...il n'y a pas naissance ».²⁵ Cela est montré par le désespoir d'Anna devant le cadavre de son père. Elle l'appelle « celui qui [lui a] donné la vie ».²⁶ Pour elle, le père recouvre tout le champ de la création. Il le domine. Elle portera le deuil de la veuve. Par contre, Don Giovanni sait inconsciemment que ce champ appartient à la femme.

Julia Kristeva dit dans son chapitre « Don Juan ou aimer pouvoir » : « En effet, rien ne nous est dit de la mère de Don Juan, et on peut supposer que l'absolu de cette

²⁴ Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 171.

²⁵ Monique Schneider, *Don Juan et le procès de la séduction*, Paris, Aubier, 1994, p. 88-89.

²⁶ Mozart, I, 3, p. 41.

beauté qui l'excite en permanence, c'est *elle*, en définitive : originaire, inaccessible, interdite ».²⁷ La mère comme le lieu hors d'atteinte, celui de la femme-matrice.

Schneider estime que *Don Giovanni* est « matricide par omission en quelque sorte ».²⁸

Ce qu'elle ne comprend pas, c'est que celle-ci ne peut pas exister, car dans une perspective symbolique, sa présence rendrait inutile la quête de Don Giovanni. La figure de la mère s'ajoutera à l'histoire de Don Juan plus tard, mais seulement dans la pièce féministe *Ariane et Don Juan* de Claire Lejeune, où le mythe sera par nécessité déconstruit.

3.3.4 Don Giovanni comme libérateur des femmes ?

Les personnages féminins ne sont pas « libres » dans les versions de Tirso et de Molière. Le Don Juan de Tirso explique que « duper une femme et la séduire est mon plus vif plaisir »²⁹ ; il ne les aime pas. Dom Juan est plus proche de Don Giovanni, parce qu'il aime les femmes, mais ce que le personnage de Molière aime le plus, c'est de « triompher de la résistance d'une belle personne ».³⁰ Pour lui, les femmes sont des personnes à conquérir. Quant à Don Giovanni, s'il aime les femmes et pourtant les trompe, c'est parce qu'il les aime toutes : « Qui à une seule est fidèle, est cruel envers les autres. Moi, qui sens en moi un sentiment aussi étendu, je les aime toutes ».³¹ Dom Juan exprime presque le même sentiment et malgré son plaisir de triompher d'elles, on ne peut

²⁷ Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Éditions Denoël, 1983, p. 195.

²⁸ Schneider, *op. cit.*, p. 226.

²⁹ Tirso, *op. cit.*, II, 8, p. 188.

³⁰ Molière, *op. cit.*, I, 2, p. 30.

³¹ Mozart, II, 1, p. 82.

pas le considérer comme libérateur des femmes. Pourquoi Don Giovanni alors ?

C'est parce qu'à travers la musique de Mozart les femmes prennent une toute nouvelle dimension. Elles existent musicalement ce qui, sous la plume de Mozart est énorme. À travers elles, Mozart dit la fidélité, dit la « réalité de la tendresse et le maintien de sa lumière au sein du plus angoissé des drames ».³² Nous disons que les femmes sont « presque » libérées, parce que la libération de la femme n'est réelle que lorsque celle-ci trouve son rôle comme sujet, et pour cela il faudra attendre la fin du XX^e siècle.

Quoi qu'il en soit, et même si les femmes dans l'opéra de Mozart n'atteignent pas encore ce rôle de sujet, leur présence cristallisée par le passage « libérateur » de Don Giovanni est de loin plus réelle que dans les œuvres précédentes. Massin ajoute que c'est dans la « création mozartienne » que les femmes existent :

Elles sont des femmes qui cherchent à assurer leur liberté, à exercer leur intelligente activité sans renoncer à leur cœur ni à leur érotisme.... Toutes trois ont été touchées, marquées par Don Giovanni ; toutes trois se battent bravement pour refuser leur destin de proies passives ou larmoyantes.... aucune des trois n'aura accepté de se considérer comme une méprisable cire molle. Plus ou moins douloureusement, elles ont commencé à exister autrement que comme des poupées. Comme des femmes.³³

Le personnage d'Elvira est introduit par le mi bémol majeur, une tonalité qui rend la femme noble et pathétique.³⁴ C'est une femme tragique selon la musique, mais c'est aussi une femme qui désire la vengeance : « [S]i je retrouve l'impie et qu'il ne revienne à

³² Jean et Brigit Massin, *Mozart*, Paris, Fayard, 1970, p. 1067.

³³ Massin, *op. cit.*, p. 71.

³⁴ Jean-Victor Hocquard, « Commentaire littéraire et musical », *Don Giovanni dans L'Avant-scène Opéra* 24 (1989), p. 44.

moi, je veux en faire un horrible carnage, je veux lui arracher le cœur ».³⁵ Elle veut sa vengeance et contrairement aux femmes de Tirso et de Molière qui prient le Ciel de les venger, cette femme mozartienne agit, même si à la fin elle n'arrive pas à son but, celui de ramener Don Giovanni sur le « droit chemin ». Elle interrompt la séduction de Zerlina, avertit l'innocente du jeu de Don Giovanni et elle va aussi loin que de l'arracher à Don Giovanni en disant à la jeune femme : « fuis le traître, ne le laisse pas parler davantage : sa lèvre est mensongère, faux son regard. De mes tourments apprends à croire ce cœur, et que naisse ta crainte du péril que j'ai encouru ».³⁶ Don Giovanni, ayant séduit Elvira, lui a donné une existence (en dehors de son couvent, jamais nommé), qu'elle mène pourtant – malheureusement, uniquement en fonction de l'existence insaisissable de Don Giovanni.

Anna non plus n'est pas une victime soumise. Après que Don Giovanni a essayé de la séduire et de s'échapper, elle le tient par le bras et lui dit, « N'espère pas, si tu ne me tues, que jamais je te laisse fuir ».³⁷ Malgré sa menace, il se dissimule, mais elle lui lance « Telle une furie désespérée je saurai te poursuivre ».³⁸ Plus tard, Anna le poursuit exactement comme elle le lui a promis. La musique autour d'Anna est distinguée et noble comme elle-même.

Zerlina est la seule femme que Don Giovanni tente de séduire durant l'opéra même (à la différence d'Elvira et d'Anna qui y sont déjà passées lorsque les premières notes chantées par Leporello retentissent). La musique de Zerlina est une mélodie simple

³⁵ Mozart, I, 5, p. 44.

³⁶ *Ibidem*, I, 10, p. 57.

³⁷ Mozart, I, 1, p. 37.

³⁸ *Ibidem*.

qui reflète la musique paysanne, mais quand elle est seule avec Don Giovanni, la musique reflète ses sentiments. Elle hésite à croire les belles paroles de Don Giovanni et la musique répercute ses hésitations : « Je voudrais et ne voudrais pas... Mon cœur tremble un peu... Je serais heureuse, il est vrai, mais il peut aussi se moquer de moi ».³⁹ Elle pense une fois de plus à son mari, en disant « Masetto me fait pitié ! »⁴⁰ ; ensuite, elle l'oublie. Quand elle ne peut plus résister, la musique « se donne » aussi. Nous sommes séduits par la musique de la même manière que Zerlina est séduite par Don Giovanni.

Malgré le fait que les personnages d'Anna et d'Elvira sont plus significatifs que celui de Zerlina, toutes les femmes mozartiennes subissent une forme de libération. Elles ont toutes une « voix » à travers la musique ; la musique leur donne une place entière. Et en matière d'arias en solo, les leurs sont plus longues et plus nombreuses que les autres interventions de l'évanescant *Don Giovanni*. Elles sont plus libérées que les femmes dans les versions précédentes, parce que Don Giovanni, plus clairement encore que ses prédécesseurs, ne veut pas les posséder. La possession rend les femmes prisonnières et si Don Giovanni ne les possède pas, elles sont « libres ». Au moment où il séduit une femme, Don Giovanni l'aime vraiment, mais l'instant d'après, elle est reléguée au passé. Don Giovanni vit au présent : ni passé ni futur ne font partie de sa perception du monde. Elvira représente le mariage du passé et quand elle apparaît Don Giovanni ne la reconnaît même pas. La seule chose qui lui suggère sa présence est qu'il « semble sentir une odeur

³⁹ Mozart, I, 9, p. 54.

⁴⁰ *Ibidem*.

de femme ».⁴¹ Il ne la reconnaît pas, parce que pour lui il n'y a pas de passé, seulement le présent.⁴² Elvira représente en plus « la femme de Dieu », celle qui a fait vœu religieux. Ici, elle n'est pas enlevée du couvent, comme dans d'autres versions, mais après le châtement de Don Giovanni, quand l'ordre est rétabli, elle choisit d'y finir sa vie. Elle représente bien la femme de l'éternité et, entre les deux « époux », il y a opposition fondamentale, celle de l'eau et du feu, de la durée et de la tentation de l'instant, bref, du ciel et de la terre. La femme non-posédée n'est pas un objet. Même si chez Mozart, les femmes ne sont pas tout à fait des sujets, elles ne sont pas plus tout à fait des objets comme chez Tirso.

Don Giovanni est à la recherche de la jouissance. Il adore la vie et les femmes comme nous pouvons le voir vers la fin du premier acte. Il dit à Leporello,

...fais préparer une grande fête. Si tu trouves sur la place quelque fille, essaie de l'amener elle aussi avec toi. Que la danse soit sans aucun ordre : Tu feras danser qui le menuet, qui la folie, qui l'allemande. Et moi pendant ce temps, de l'autre côté, avec celle-ci et celle-là je veux faire l'amour.⁴³

Et à sa fête à la fin du premier acte, il accueille tout le monde avec « Vive la liberté ».⁴⁴ Cette « liberté » a une tonalité moins philosophique qu'existentielle : c'est la liberté d'être. La musique bien sûr reflète la jouissance de Don Giovanni et elle ne peut le faire que par rapport à la conscience d'être que la mort nous donne. L'ouverture de *Don Giovanni* commence en ré mineur : il « s'agit d'une puissance anonyme et terrible, à

⁴¹ *Ibidem*, I, 4, p. 44.

⁴² Jean-Jacques Van Vlasselaer, « Don Giovanni », Notes du cours de français, Université Carleton, Ottawa, Ontario, 31 oct 2000.

⁴³ Mozart, I, 15, p. 67-68.

⁴⁴ *Ibidem*, I, 20, p. 76.

laquelle vient se heurter la frénésie vitale du héros et que Mozart s'inscrit, d'une façon brutale, au frontispice de l'œuvre : la mort ».⁴⁵ Ensuite, l'ouverture annonce le personnage principal, Don Giovanni, par le ré majeur. L'expression de la musique est passionnante, « d'une part agressivité, arrogance, obsession du désir, d'autre part frivolité moqueuse, griserie légère et sarcasme grinçant ».⁴⁶ À la fin de l'opéra, quand Don Giovanni est puni, la musique commence en ré mineur, la tonalité du Commandeur, de la mort, mais Don Giovanni n'est pas consommé par la mort ; il meurt comme en victoire, celle de la jouissance : le ré majeur. Dès l'ouverture, Mozart a annoncé la mise, et dans la résolution de l'œuvre, il reprend la donne et sur le rythme haletant de la réponse de Don Giovanni au « vieux » pompeux, signe la victoire de la vie sur la mise en pierre de l'existence.

La musique est érotique et sensuelle ; elle est « éros ». Éros sera important pour les féministes parce qu'il représente la jouissance, la sensualité, l'érotisme, l'amour. L'opposé d'Éros est Logos ou la loi. Si le Commandeur représente la loi, il est « logos » et si Don Giovanni est à la recherche de la jouissance à travers les femmes, il est « éros ». Mais il est vrai que, comme l'explique Julia Kristeva, « cette jouissance-là n'est pas une jouissance de sujets, c'est la jouissance d'Un maître ».⁴⁷ C'est à travers lui qu'elles cristallisent leur être-sujet. Les créateurs de *Don Giovanni* pourtant sont allés le plus loin possible dans cette relation entre le personnage du séducteur et les femmes, et l'on sent

⁴⁵ Jean-Victor Hocquard, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ Kristeva, *op. cit.*, op. 195.

que la quête de Don Giovanni ne pourra aboutir qu'à une rencontre qui le transformera lui-même un jour. Mais ce jour n'était pas encore arrivé en 1787.

3.4 Conclusion

Don Giovanni représente l'aboutissement du mythe. Grâce à la musique de Mozart, Don Giovanni n'est plus le personnage des autres versions. Il n'est pas le Don Juan de Tirso qui est essentiellement un homme dont le bonheur est de tromper les femmes, mais qui ne perd jamais la foi. Il n'est plus comme le Dom Juan de Molière, un libertin rationaliste et philosophique qui s'exprime sur la vie. Non, chez Mozart, Don Giovanni est d'une spontanéité absolue. Il est l'homme de la nature. Il est sincère à l'instant présent ; ni le passé ni l'avenir n'existent pour lui. Et ses femmes aussi commencent à exister dans cette version du mythe, même si elles ne sont pas encore sujets. Françoise Han voit un avenir pour le mythe de Don Juan par rapport aux femmes :

Je dis croire à un avenir meilleur. Pourquoi ne pas avouer que dans cet avenir je vois disparaître peu à peu les femmes qui ont fait Don Juan ? Quand il n'y aura plus de mensonges entre l'homme et la femme, quand l'amour ne sera plus pensé en termes de chasse ou de guerre, quand il aura pris le clair visage de la confiance mutuelle – je rêve ? mais ce rêve n'a-t-il pas déjà fait quelques pas dans la réalité, ne s'est-il pas trouvé déjà quelques hommes pour élever la femme aimée à leur niveau et s'engager avec elle sur des sentiers non battus ? – alors Don Juan lui-même en sera transformé.⁴⁸

C'est à ce projet de transformation que s'est attelée une écrivaine-philosophe de la fin du XX^e siècle : Claire Lejeune.

⁴⁸ Françoise Han, « L'avenir de Don Juan », *Europe*, janvier-février 1966, numéro consacré à Molière combattant, p. 98, cité dans Rousset, *op. cit.*, p. 174.

CHAPITRE IV

La Transformation du mythe

Alors toutes les histoires seraient à raconter autrement.

Hélène Cixous, *La Jeune née*

*Dans l'écriture [féminine], la texture correspond à l'Éros :
non pas tellement opposée au Logos que circulant autour
de lui, subvertissant la Loi en la ramenant et en l'ouvrant
aux possibilités vivifiantes du plaisir.*

Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*

4.1 Le mythe depuis Mozart

Le XIX^e siècle crée plusieurs versions de Don Juan, donc sa métamorphose continue. En 1814, E. T. A. Hoffman écrit *Don Juan* où le personnage principal est à la recherche de la femme idéale. En 1829, Christian Dietrich Grabbe écrit *Don Juan und Faust* qui est une combinaison des deux légendes. Dans *Le Convive de pierre* de Pouchkine, créé en 1830, le Commandeur tué est le mari, et non le père d'Anna. En 1833, George Sand consacre un chapitre à Don Juan dans son roman *Lélia*, nous donnant pour la première fois une perspective de femme sur le mythe. *Les Âmes du purgatoire* de Mérimée, écrit l'année suivante, est basé sur la vie de Don Miguel de Mañara et le mythe de Don Juan. Mérimée appelle son protagoniste Don Juan de Mañara. En 1836, Zorilla écrit sa pièce *Don Juan Tenorio* dans laquelle Don Juan est sauvé par l'amour d'une femme ; et c'est cette version du mythe qui est représentée chaque année en Espagne et en Amérique latine pendant les fêtes du Jour des morts.¹

¹ Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, New York, AMS Press Inc., 1967, p. 119.

Le Don Juan de Lenau, écrit en 1844, montre un Don Juan violent et sans Statue du Commandeur pour le punir. Enfin, le poème « Don Juan aux enfers » de Baudelaire, écrit en 1846, s'inspire de la version de Lenau.

Des variantes du personnage sont créées aussi au XX^e siècle, mais le siècle est plutôt caractérisé par un grand nombre d'études critiques du mythe. Au début du siècle, George Bernard Shaw écrit *Man and Superman*, pièce d'idées dans laquelle Don Juan est poursuivi par les femmes qu'il a séduites. En 1920, dans la pièce, *l'Homme à la rose* d'Henri Bataille, Don Juan apparaît comme un vieillard. L'année suivante, Rostand fait paraître *La Dernière nuit de Don Juan*, pièce qui décrit l'anéantissement de Don Juan. En 1928, Don Juan est encore un vieillard dans la version de Michel de Ghelderode, *Don Juan ou les Amants chimériques*. Albert Camus parle du « Don Juanisme » dans *le Mythe de Sisyphe* en 1942, en présentant la situation de Don Juan comme une image de l'absurde. En 1958, Henry de Montherlant nous donne encore un autre vieux *Don Juan*, obsédé par sa mort imminente. Quarante ans plus tard apparaît une déconstruction féministe du mythe, créée par l'écrivaine belge Claire Lejeune.

4.2 L'importance du féminisme à la fin du XX^e siècle

Vers la fin du XX^e, le féminisme nous présente des perspectives que nous ne pouvons pas ignorer. La femme a commencé à trouver sa voix dans le monde, surtout dans la littérature, si ce n'est pas dans la réalité politique. Déjà on est au-delà du féminisme américain des années 1960, qui rejetait la maternité. Nous sommes à une nouvelle étape : celle de la *transformation* du langage, de la culture et de la société.

Le féminisme vers la fin du vingtième siècle recommande une transformation plutôt qu'un abandon de notre société, parce que celle-ci ne peut pas se faire sans la participation des femmes *et* des hommes.

La femme veut briser l'Ordre, le système patriarcal, dans lequel elle n'a pas d'identité réelle ni de voix égale. Patricia Smart décrit ce système comme la « Maison du Père » : « Cette maison étant évidemment une métaphore de la culture et de ses structures de représentation idéologiques, artistiques et langagières, dont nous comprenons de plus en plus clairement depuis l'émergence du féminisme qu'elles sont la projection d'une subjectivité et d'une autorité masculines ».² Le père est évidemment le maître de cette maison tout comme le sera à sa suite, le fils ; ni la mère ni la fille n'ont de place signifiante dans cette structure. Malgré le fait que la mère soit l'origine physique de l'homme, c'est le père que l'homme cherche dans une structure patriarcale. Selon Hélène Cixous :

...si on l'interroge l'histoire littéraire, c'est la même histoire. Tout revient à l'homme à son tourment à lui, son désir d'être (à) l'origine. Au père... Le philosophique se construit à partir de l'abaissement de la femme. Subordination du féminin à l'ordre masculin qui apparaît comme la condition du fonctionnement de la machine.³

Le cas de Don Juan est un exemple de ce désir d'être à l'origine des choses si nous considérons la Statue du Commandeur comme représentant du père⁴ ; il est encore plus évident qu'il subordonne les femmes en les trompant et en les conquérant, un

² Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988, p. 22.

³ Hélène Cixous (avec C. Clement), *La Jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 118.

⁴ Voir chapitre 3 (3.3.1).

divertissement qui les transforme en objets. Cette objectivation des femmes est à la base de leur traitement d'« autre ». La femme a été exclue de l'Histoire pendant très longtemps, mais à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècle, nous sommes à un carrefour : nous pouvons changer l'avenir pour la femme à travers la parole, le discours, et surtout, l'écriture.

L'écrivaine féministe et théoricienne Hélène Cixous déclare :

Quand elles se réveilleront d'entre les morts, d'entre les mots, d'entre les lois.... Alors *toutes les histoires seraient à raconter autrement*, l'avenir serait incalculable, les forces historiques changeraient, changeront, de mains, de corps, une autre pensée encore non pensable, transformera le fonctionnement de toute société.⁵

Selon Cixous, la femme doit écrire pour se mettre au monde symbolique, autrement dit, au monde masculin qui a toujours été défini selon des paramètres masculins.⁶

L'écriture de la pièce *Ariane et Don Juan* – télescopant deux grands mythes - répond à ce besoin de réécrire les histoires. Selon Claire Lejeune, l'auteure de la pièce, Don Juan est le symbole du mythe patriarcal, surtout en ce qui concerne la relation homme-femme. Ainsi Claire Lejeune a-t-elle écrit son œuvre féministe, a-t-elle mis en paroles la transformation du monde symbolique patriarcal en un nouveau monde symbolique.

4.3 *Ariane et Don Juan : ou le désastre*

La pièce *Ariane et Don Juan* de Claire Lejeune, publié en 1997, est presque certainement la plus récente version du mythe de Don Juan. La philosophe féministe

⁵ Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 119. C'est moi qui souligne.

⁶ Nous voulons clarifier ici que les références à « l'homme » s'appliquent à l'homme classique et traditionnel celui qui souscrit à une société patriarcale.

belge-wallonne a écrit son œuvre en réaction à la culture patriarcale. La pièce qu'elle a créée décrit la recherche d'Ariane, fille mythique du labyrinthe, pour se réapproprier sa mémoire afin de détruire la société patriarcale et de commencer à écrire une nouvelle histoire dans laquelle la femme ne sera plus perçue comme Objet, ni en tant qu'Autre. Elle réussit sa recherche parce qu'elle ne la fait pas seule. Don Juan est présent pour partager cette recherche qui mènera aux transformations de la société. Selon les féministes déjà citées, ces transformations n'auront pas lieu sans la collaboration des deux sexes.

Toute la pièce a lieu dans une chambre dans laquelle il y a deux espaces. Le premier espace représente un bureau et le deuxième espace un coin à coucher. Sur scène, deux personnages seulement : Ariane et Don Juan. La première est la fille du labyrinthe, le deuxième est un séducteur.

Durant les trois actes de la pièce, le dialogue entre Ariane et Don Juan progresse vers l'émergence d'un nouveau monde, d'une nouvelle histoire. Au début, le séducteur se veut un peu rigolo, mais à travers les dialogues avec Ariane, il devient moins badin, plus sérieux. Grâce aux conseils d'Ariane, il se libère des contraintes de son mythe, celui construit par la société patriarcale. Les femmes ou le féminisme libèrent Don Juan !

4.3 Ouverture

« Un homme labyrinthique ne cherche jamais la vérité, il ne cherche jamais que son Ariane, quoi qu'il puisse nous dire. » Cette citation de Frédéric Nietzsche est notre première rencontre avec la pièce, à l'exclusion du titre. Cette citation en

exergue nous présente les thèmes principaux de la pièce. L'homme labyrinthique représente celui qui est pris dans une structure rigide et complexe, celle de la culture patriarcale. Au lieu de chercher la vérité – la sortie, littéralement –, une tâche difficile et quelquefois dangereuse, l'homme cherche Ariane, la seule personne qui puisse révéler cette sortie secrète. Dans la pièce de Claire Lejeune, l'homme, représenté par Don Juan, trouvera la sortie du labyrinthe grâce à l'aide d'Ariane. C'est-à-dire qu'il échappera à la prise de la société patriarcale. Oui, l'homme a besoin de l'aide d'Ariane, mais cette fois-ci, il ne l'abandonnera pas comme dans le mythe...

4.4 Le mythe d'Ariane

Le mythe d'Ariane est celui de l'amour et de la trahison. La fille du roi Minos est tombée amoureuse de Thésée qui était arrivé en Crète et devait être sacrifié au Minotaure, ce monstre demi-homme et demi-taureau qui habitait dans le labyrinthe. Athènes, conquise par le roi Minos de Crète, devait sacrifier comme tribut sept hommes et femmes qui devaient être dévorés par le Minotaure. Quand Thésée arrive, Ariane veut le sauver. Elle offre de lui révéler la sortie du labyrinthe s'il lui promet de l'épouser et de l'emmener à Athènes. Il accepte l'offre et elle lui révèle le secret pour trouver la sortie. Thésée tue le Minotaure, suit le fil qu'il a déployé depuis l'entrée et part à Athènes avec Ariane. En route, il l'abandonne à Naxos où Dionysos la trouve et l'épouse. Thésée justifie son abandon par la trahison d'Ariane (celle à la fois de son pays et de son père), mais faisant cela, il trahit celle qui l'a sauvé. L'explication du mythe d'Ariane est essentielle ici parce que certains de ses aspects reviennent plus tard dans la pièce *Ariane et Don Juan*.

4.5 Prologue

Le prologue d'*Ariane et Don Juan* est un extrait du deuxième acte, mais il faut que nous le commentions ici. Ariane se demande ce qui arriverait si le Théâtre et la Poésie faisaient un enfant ; Don Juan, lui, veut savoir de quel genre, Poésie ou Théâtre, et de quel sexe serait l'enfant. Elle explique que l'enfant serait métisse [sic] et bisexuel.⁷ Le Théâtre représente l'homme traditionnel et la Poésie représente la femme ayant une voix. Ainsi, si les deux s'unissent, l'enfant sera une combinaison de l'homme-théâtre et de la femme-poésie. La bisexualité qui en résulte n'a pas la définition traditionnelle ; elle est reliée aux théories d'Hélène Cixous qui la décrit comme « neutre » : « Bisexualité, c'est-à-dire repérage en soi, individuellement, de la présence, diversement manifeste et insistante selon chacun un ou une, des deux sexes, non-exclusion de la différence ni d'un sexe ⁸ ». Ainsi, que représente-t-il, cet enfant métisse-bisexuel ? Une réunion du masculin et du féminin, du théâtre et de la poésie, et surtout de l'homme et de la femme non seulement physiquement mais aussi spirituellement.

4.6 Éléments féministes

4.6.1 Acte I

Dans le premier acte d'*Ariane et Don Juan*, Don Juan apparaît dans l'imaginaire d'Ariane et ils commencent un dialogue introspectif. C'est dans cet acte qu'Ariane met en question leurs origines pour trouver la liberté de la femme : se connaître soi-même. Pendant ce temps Don Juan pose des questions à Ariane,

⁷ Claire Lejeune, *Ariane et Don Juan : ou le désastre*, Bruxelles, Les éditions de l'amedui, 1997, p. 19-20.

⁸ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, 46.

essayant de comprendre en quoi consiste sa recherche et pourquoi elle l'a entreprise.

Ariane sait bien l'importance et la gravité de ce qu'elle fait, donc elle guide prudemment l'homme du mythe à travers son imaginaire; peu à peu elle révèle son but : la destruction de la culture patriarcale et le commencement d'une nouvelle histoire dans laquelle la femme aurait sa propre place. Une analyse plus détaillée de ce premier acte montrera les éléments essentiels reliés aux théories féministes.

Quand la pièce commence, Ariane est en train d'écrire. C'est dans l'écriture que la femme trouvera sa propre voix et qu'elle fera éclater les chaînes du patriarcat. Comment peut-elle faire cela ? L'écriture était traditionnellement l'apanage des hommes, « presque toute l'histoire de l'écriture...a été homogène à la tradition phallogcentrique ».⁹ Donc la femme fera éclater cette tradition en écrivant. Patricia Smart, elle, décrit une autre structure qui est à la base de la « maison du père ». Cette structure est un triangle qu'elle appelle « patriarcal » ou « oedipien » :

Elle explique que le triangle « correspond à la configuration familiale et culturelle dont hérite chaque écrivain et écrivaine, et [...] représente la structure de base que la femme doit faire éclater afin d'inscrire sa propre subjectivité dans l'espace de l'écriture ».¹⁰ Claire Lejeune fait éclater justement cette structure par sa pièce *Ariane* et *Don Juan* qui transforme ce mythe patriarcal ; surtout, l'écriture d'Ariane qui

⁹ Cixous, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰ Smart, *op. cit.*, p. 33.

amène celle-ci à trouver sa propre identité, à trouver sa liberté [qui] est « pour une femme, la plus interdite de toutes : celle de [se] connaître soi-même ».¹¹

Pourquoi la connaissance de soi est-elle interdite aux femmes ? Les deux structures représentant le patriarcat, le triangle et la maison, ne peuvent pas subir une attaque de l'intérieur. Si la femme commence à se connaître, elle ne restera pas femme-objet, elle deviendra femme-sujet ; et dans ces deux structures, il ne peut y avoir qu'un seul sujet.

Ariane veut se connaître pour pouvoir se sortir du labyrinthe de l'Histoire qui représente sa [maison-]prison pour aller « au-delà ».¹² Elle veut aller au-delà du rôle de femme-objet que lui a imposé le père et passer au-delà de son rôle de traîtresse-mythique et de femme-trahie. Au lieu d'ignorer son passé – tâche vaine –, Ariane l'utilise comme « matière à réflexion ».¹³ Elle peut avancer seulement si elle affronte son passé et qu'ensuite, elle le brûle. Ariane n'accepte plus son passé limité, elle veut un nouvel avenir, dans lequel l'objet se mue en sujet.

L'arrivée de Don Juan est due à un accident : l'apocalypse. Dans la pièce, il décrit le mot « apocalypse » comme « le désordre relatif qui règne »¹⁴ dans la chambre d'Ariane ; ironiquement, il a parfaitement raison comme on le verra plus loin, quand on examinera la signification de l'objet brisé. Pour Ariane, l'apocalypse représente la destruction de l'Histoire dans laquelle la femme n'a pas été incluse comme sujet. Cela devient évident quand Ariane se présente à Don Juan comme « la fille de Minos et de Pasiphaé, l'amante de Thésée, l'épouse de Dionisos... Et des

¹¹ Lejeune, *op. cit.*, p. 23.

¹² Lejeune, *op. cit.*, p. 23.

¹³ *Ibidem*, p. 23.

¹⁴ *Ibidem*, p. 25.

multitudes de sorcières anonymes... ».¹⁵ Elle s'identifie par rapport aux hommes, d'abord par sa relation avec son père, ensuite par celle avec les autres hommes qui ont traversé sa vie, pour souligner ensuite le fait que sa vie historique-mythique n'a été définie qu'à travers les hommes. Cette multitude de sorcières est celle de la « différence », étincelle libératrice qui permet les nouveaux départs. Pour Ariane, ce sera la recherche et l'écriture d'une nouvelle histoire.

La rencontre entre Ariane et Don Juan est aussi celle d'un mythe païen et d'un mythe chrétien. Ce qui la rend signifiante selon Ariane, c'est que leur rencontre (comme mythe) met « l'ordre mental en péril ».¹⁶ Cela, c'est un présage de ce qui viendra : tout l'Ordre¹⁷ y compris les mythes, qui représentent une mise en ordre du monde, se met en péril. L'ordre mental est en péril non seulement à cause de la rencontre de Don Juan et d'Ariane, mais aussi à cause des changements que ceux-ci apporteront à leur image traditionnelle. Cependant, ils doivent mettre l'Ordre en péril pour qu'ils soient sauvés « d'un tissu de mensonges. De l'effondrement imminent d'une civilisation complètement corrompue ».¹⁸ La civilisation corrompue qu'Ariane décrit est celle de la « maison du père » dans laquelle les rôles des grands mythes sont assignés par l'imaginaire patriarcal. Quand cette maison s'effondrera, l'apocalypse aura lieu. C'est pourquoi Claire Lejeune utilise Ariane et Don Juan comme personnages ; ils représentent deux grands mythes nés de la société patriarcale occidentale. Si ces deux mythes peuvent se transformer en sortant de leurs rôles assignés, ils pourront commencer un nouvel ordre.

¹⁵ *Ibidem*, p. 25.

¹⁶ Lejeune, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷ Quand nous parlons de l'Ordre (« O » majuscule), c'est par rapport à l'ordre patriarcal dans lequel le père a tout le pouvoir.

¹⁸ Lejeune, *op. cit.*, p. 26.

Don Juan a peur initialement de l'apocalypse, il la décrit comme « signe de désordre mental... ou bien cauchemar ».¹⁹ Mais pour Ariane, c'est « un signe d'éveil. La fin d'un monde ! »²⁰ Pour la femme, c'est un signe d'éveil ; pour l'homme, par contre, il s'agit d'un cauchemar, parce qu'il a peur de perdre son pouvoir. Don Juan revient à son personnage traditionnel, celui de courtisan. Si la fin du monde arrive, il veut passer la nuit dans les bras d'Ariane. Au début de la pièce et presque chaque fois qu'Ariane révèle ses intentions de briser ses chaînes et de transformer son rôle dans le monde, Don Juan redevient le « séducteur ». C'est son seul moyen de nier ce qui peut arriver et de garder sa propre place dans la maison.

Ariane parle du devenir humain qui est bloqué « entre l'ancien et le nouveau monde ».²¹ L'ancien monde est celui qui est patriarcal et le nouveau monde est celui qui viendra quand les femmes commenceront à écrire pour se mettre au monde. L'homme est bloqué par son incapacité de sortir de l'enfance, « de se faire un deuil de Dieu le Père. Ils n'en finissent pas de l'enterrer et de le déterrer ».²² L'homme est incapable de quitter Dieu le Père. Selon Barthes, la structure d'identité masculine démontre cette difficulté : « La mort du Père enlèvera à la littérature beaucoup de ses plaisirs. S'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires ? ... Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine... ».²³

Cependant c'est aux personnages des mythes, c'est à Ariane et c'est à Don Juan, de se révolter. C'est aux mythes de révéler le secret du réel. Ariane cherche la vérité, mais Don Juan ne veut rien de celle-ci : il est « brouillé à mort avec la

¹⁹ *Ibidem*, p. 26.

²⁰ *Ibidem*, p. 26.

²¹ Lejeune, *op. cit.*, p. 27.

²² *Ibidem*, p. 27.

²³ Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 75-6, cité dans Smart, *op. cit.*, p. 28

vérité! »²⁴ Quand il essaie de partir, Ariane lui rappelle qu'il n'a plus le choix ; il a perdu la possibilité de partir quand il est entré dans sa chambre. Don Juan comprend : « Quoi que je fasse, jamais je n'échappe à la fatalité de mon destin. Le fantôme du Commandeur y veille ! Croyez-moi ! Il ne me quitte pas d'une semelle ! »²⁵ Comme il ne peut pas expliquer pourquoi il est seul dans sa chambre, il cherche une échappatoire et il commence à se moquer d'Ariane en disant que c'est dans sa tête à elle que quelque chose s'est cassée. Il suggère qu'elle consulte le Docteur Freud.

Pour comprendre l'allusion à Freud, retrouvons Hélène Cixous. Le psychanalyste a introduit le terme de « continent noir » pour décrire les femmes. Il est le lieu où elles résident comme les « refoulées de la culture ». Selon Cixous, la région est noire et dangereuse ; nous ne pouvons pas y bouger ni en sortir. Les femmes doivent rester dans leur continent noir, immobilisées.²⁶ Don Juan veut que la femme reste immobile dans le continent noir parce que sa sortie signifierait tous les dangers de la transformation de son mythe. Malgré la moquerie de Don Juan, Ariane comprend qu'elle ne peut pas rester comme la refoulée de la société et de l'Histoire. Si elle ne bouge pas « jamais rien de nouveau ne se produirait ».²⁷ Et pour Ariane, c'est la poésie qui peut changer la vie.

La poésie représente le féminin et le théâtre représente le masculin. Elle est la parole des femmes « non pas la parole des filles d'Ève mais celle des filles de Lilith, notre ancêtre maudite. Le refoulé de l'histoire, la parole perdue, c'est celle de « la

²⁴ Lejeune, *op. cit.*, p. 29.

²⁵ *Ibidem*, p. 29.

²⁶ Cixous, *op. cit.*, p. 41.

²⁷ Lejeune, *op. cit.*, p. 30.

première venue » dont on a coupé la langue ! Le temps de son retour est arrivé ». ²⁸

Lilith est la première épouse d'Adam ; selon la mythologie, elle a été créée à partir de la poussière dans laquelle elle est retournée lorsqu'elle s'est fâchée quand Adam ne l'a pas traitée en égale. Cixous, en tandem avec Ariane, déclare que « nous les refoulées de la culture, les belles bouches barrées de bâillons... haleines coupées, nous les *labyrinthes*, les échelles, les espaces foulés ; les volées, -- nous sommes « noires » et nous sommes belles ». ²⁹ Alors Ariane se rend compte qu'elle est belle en tant que noire ; c'est une prise de conscience qui exige une urgence. Il faut que la femme sorte de l'abîme maintenant qu'elle connaît sa valeur.

Après la déclaration urgente d'Ariane, Don Juan dit : « Dieu m'en garde ! », ce à quoi elle répond : « Il est déjà trop tard ». ³⁰ Il faut noter que la Statue du Commandeur a dit la même chose dans deux autres versions de Don Juan : *Le Trompeur de Séville* de Tirso de Molina et *Don Giovanni* de Mozart – DaPonte. ³¹ Ces mots sont prononcés quand Don Juan reçoit son châtiment du ciel, moment central de son destin. L'écho de la phrase du Commandeur par Ariane nous rappelle qu'en ce moment précis de la pièce le destin de Don Juan a tellement changé qu'il ne peut pas l'arrêter : il est trop tard.

La poésie est très importante pour Ariane, comme nous l'avons mentionné plus tôt. C'est elle qui aide les femmes à retrouver la mémoire de l'origine. Don Juan doute qu'elle la retrouve, mais Ariane persiste :

²⁸ *Ibidem*, p. 31.

²⁹ Cixous, *op. cit.*, p. 41. C'est moi qui souligne.

³⁰ Lejeune, *op. cit.*, p. 31.

³¹ Comme nous l'avons déjà noté dans le deuxième chapitre, le Dom Juan de Molière ne se repent pas ; donc, la Statue n'a pas dit qu'il est trop tard.

N'est-ce pas dans le ventre des femmes que la vie se conçoit ? N'est-ce pas dans la mémoire utérine qu'est encrypté le secret de la genèse du verbe ? Nous ne le partagerons que si la mémoire du corps féminin vient à se penser soi-même, si se remet à l'œuvre cette langue-mère qui ne cesse d'être coupée au nom du Père. Il n'y a qu'elle à pouvoir renaturer notre culture.³²

Ariane suggère qu'un retour à la mère est impératif pour retrouver la mémoire de l'origine. Les féministes françaises parlent beaucoup de ce retour. Luce Irigaray discute de la difficulté de la fille qui s'adresse à sa mère pour trouver sa place dans le monde sans l'abandonner : « Et l'une ne bouge pas sans l'autre. Mais ce n'est ensemble que nous nous mouvons. Quand l'une vient au monde, l'autre retombe sous la terre. Quand l'une porte la vie, l'autre meurt. Et ce que j'attendais de toi, c'est que, me laissant naître, tu demeures aussi vivante ».³³ La mère et la fille sont prisonnières dans la société et il faut que la mère devienne « sujet » aussi bien que la fille, précisément ce qu'Ariane fait. Elle revient au corps féminin et à sa langue-maternelle qui est traditionnellement coupée, et cela au nom du Père. Selon Cixous, la mémoire de l'origine se trouve dans l'écriture, à travers les mêmes voies que celles suivies par Ariane : « En s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué... À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole ».³⁴ Cixous exige le retour à la langue maternelle dans la parole et aussi dans l'écriture. Il ne faut jamais oublier « de résonner ce qui nous [a] jadis traversé... le chant, la première musique, celle de la première voix d'amour ».³⁵ Cette première

³² Lejeune, *op. cit.*, p. 32.

³³ Luce Irigaray, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* (extraits), 1979.

³⁴ Cixous, *op. cit.*, p. 43.

³⁵ *Ibidem*, p. 44.

voix est celle de la mère et quand nous ne la coupons pas, la femme peut « ramener » la culture à ses sources dans la nature, comme le fait Ariane.

Le corps de la femme est quelque chose que Don Juan connaît bien. Il le décrit comme « pays de connaissance », mais pour Ariane cela veut dire « pays conquis ».³⁶ Selon Ariane, le Don Juan typique, c'est-à-dire le séducteur, n'entend la parole d'une femme que s'il la désire. La femme est un corps à conquérir, un objet ; elle n'est pas un sujet qui possède une voix qui résonne. Il s'étonne qu'il continue à l'écouter, mais Ariane explique qu'il y a une raison pour leur rencontre. Elle décrit une lumière qui est « tantôt blanche, tantôt noire... Aujourd'hui, sa lumière est noire », lumière qui est « un signe qu'au plus bas de l'Occident, l'heure est venue de retrouver l'Orient de notre mémoire ».³⁷ Si l'Occident est le siège de la culture patriarcale selon les théoriciennes féministes, pour Lejeune l'Orient correspond à un monde « féminin » dans lequel la femme peut trouver sa mémoire et son origine, donc sa voix. Les deux cultures, l'Occident et l'Orient, représentent littéralement les cultures de l'Ouest et de l'Est. Traditionnellement, la culture de l'Est effraie la culture de l'Ouest, parce qu'elle est différente – comme la femme effraie l'homme.

C'est à ce moment-là que le personnage de Don Juan commence à changer. Il se dit que c'est la première fois qu'il est plus troublé par la parole d'une femme que par le corps de celle-ci.³⁸ Il est troublé ; il ne veut pas penser à ce qu'il vient de saisir et il demande à Ariane s'il ne reste pas un défenseur de la liberté parce qu'il viole toujours la loi du Commandeur. Le fait est que la liberté qu'elle recherche n'est pas la même que celle que Don Juan a toujours prônée. Il pense qu'il est « le plus libre

³⁶ Lejeune, *op. cit.*, p. 32.

³⁷ *Ibidem*, p. 33.

³⁸ Lejeune, *op. cit.*, p. 33.

des libertins », mais il n'est que « le plus célèbre des prisonniers de la loi ».³⁹ Le personnage de Don Juan semble libre, mais à cause de la structure patriarcale dans laquelle il se meut, il est prisonnier de la loi du Père, tout comme l'est la femme. C'est pourquoi Claire Lejeune a choisi son mythe pour démontrer comment les mythes peuvent changer et que la transformation qui arrive est aussi bien faite pour les hommes que pour les femmes.

La poésie, importante pour retrouver la mémoire de l'origine, l'est autant pour créer le nouveau monde. Elle fait cela « en faisant feu des grands mythes qui structurent l'imaginaire occidental... Elle ne se contente pas du **renouveau** de leur mise en scène ».⁴⁰ La femme doit briser les mythes patriarcaux, ce qu'Hélène Cixous fait autant que Claire Lejeune. Ainsi, dans « Le Rire de la Méduse », Cixous transforme un mythe horrible, celui de la Méduse, en quelque chose de positif : « Il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit ».⁴¹ La Méduse ne peut pas être considérée comme un monstre si elle rit. Le personnage de Don Juan dit qu'Ariane veut « brûler les grands mythes... Ce serait incendier le Théâtre lui-même ».⁴² Les mythes et le théâtre en tant que représentants patriarcaux doivent brûler pour être recréés comme le phénix renaissant de ses cendres. Don Juan représente le théâtre et si nous brûlons le théâtre, le mythe de Don Juan brûle aussi. Claire Lejeune explique son projet dans un autre texte : « Le triangle de la famille patriarcale explose lorsque la quatrième personne du singulier refuse de s'hystériser au Nom du Père et du Fils. Le rideau pourpre du

³⁹ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 34.

⁴¹ Cixous, *op. cit.*, p. 47.

⁴² Lejeune, *op. cit.*, p. 34.

grand théâtre classique flambe lorsque la fille faisant feu du contrat se réapproprie son corps pour l'habiter... ».⁴³

Don Juan a peur de perdre son emploi s'ils brûlent le théâtre, étant un personnage « dont les aventures n'ont cessé d'inspirer des chefs-d'œuvre ! ».⁴⁴ Cependant Ariane lui dit astucieusement que « la seule réalité que vous ayez jamais eue est celle qu'on vous prête depuis les siècles, celle qu'en ce moment, je vous prête, moi qui suis enfin devenue qui je suis, c'est-à-dire une femme réelle ».⁴⁵ Le mythe de Don Juan change à cause de la réalité nouvelle dans laquelle son auteur le réinterprète. Si à un certain moment il a été séducteur, à d'autres il devient un homme insoumis à la société et aujourd'hui, un homme libéré parce qu'Ariane le mène en dehors du labyrinthe patriarcal. L'idée de « prêter » est reliée à la théorie de Cixous lorsqu'elle décrit la femme : « on lui a donné à voir (= ne-pas-voir) la femme à partir de ce que l'homme veut voir d'elle ».⁴⁶ Il en est de même pour Don Juan. Les hommes « patriarcaux » ont construit son mythe, le lui ont prêté, et ils ne se sont pas rendu compte de ce qu'ils ont fait. Elle explique que le mythe de Don Juan est au théâtre « ce que le Christ est à la messe : c'est le sacrifice de leur chair et de leur sang qui assure la pérennité de l'Ordre patriarcal ».⁴⁷ Don Juan n'est qu'un outil du patriarcat pour assurer que l'Ordre continue. L'homme troublé se regarde dans le miroir et il demande « Comment vivre entre deux identités contradictoires sans tomber dans l'abîme qui les sépare ? »⁴⁸ La question qu'il pose est celle de la femme.

⁴³ Lejeune, *Âge poétique, âge politique*, Montréal, L'Hexagone, 1987, cité dans Patricia Smart, *op. cit.*, p. 329.

⁴⁴ Lejeune, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 36.

⁴⁶ Cixous, *La Jeune née*, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 39.

Ajoutons-y un autre mythe horrifant que Cixous transforme – celui de l’abîme – par son écriture, elle enlève la femme à l’abîme où elle était projetée. L’homme a peur de la féminité et comme la femme ne peut pas être « masculine », elle est ainsi poussée dans l’abîme. Maintenant, à cause de la mutation subie par Don Juan, lui aussi pourrait y tomber. Il a peur de devenir un « autre », ce mot que nous employons pour la femme dans l’ordre patriarcal. Pour l’éviter, il doit lui aussi accomplir son retour vers la mère, l’origine du nouveau monde. Traditionnellement, Don Juan fait le retour au Père (le Commandeur, Dieu), mais cette fois-ci, il doit retourner à la Mère, une idée qui le dérange beaucoup. Il voudrait changer de conversation, parler de choses joyeuses et gaies, mais Ariane ne se laisse pas prendre. Elle comprend que c’est à eux deux de chercher l’issue. Il y urgence parce que nous sommes au carrefour des destins. La nouvelle histoire peut commencer s’ils la font ensemble. Elle dit à Don Juan : « Nous sommes ici ensemble pour anticiper le désastre qui se prépare. Pour construire l’arche qui nous fera traverser le déluge. L’arc-en-ciel de la nouvelle alliance et le brin d’olivier dans le bec de la colombe, il nous faut **travailler** à les faire arriver ».⁴⁹ N’oublions pas que le mythe du déluge est à la fois l’histoire de la destruction et celle d’une nouvelle espérance dans la Bible et que l’arc-en-ciel et le brin d’olivier dans le bec de la colombe représentent la paix d’une nouvelle alliance. Mais cette fois-ci, il n’y aura pas de miracles, car il n’y plus de Père pour faire écrire la Bible : ils doivent faire le chemin eux-mêmes. Cependant Don Juan est « un homme de théâtre », et non de poésie et il « entend bien le rester ».⁵⁰ Il est le fils dans la « maison du père » ; il a sa propre place dans l’ordre et il ne veut pas la perdre.

⁴⁹ Lejeune, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 42.

À la fin du premier acte, Ariane demande « si la vocation du théâtre...était d'être l'espace de dévoilement mutuel du féminin et du masculin... Où chaque spectateur, chaque spectatrice se sente reçu, non pas en voyeur, mais en voyant, participant à la métamorphose ». ⁵¹ Et justement, comme nous le verrons, la pièce de Claire Lejeune est le lieu dans lequel ce dévoilement et cette métamorphose auront lieu.

4.6.2 Acte II

Au deuxième acte, Don Juan n'est plus comique ni gai. Il commence à réfléchir aux paroles d'Ariane qui le troublent de plus en plus. Il veut en savoir plus ; pourtant quand elle révèle la raison de son apparition (et ce qu'elle représente), il a de la difficulté à comprendre et veut rester seul avec ses pensées. Dans le deuxième acte également, nous trouverons des éléments qui peuvent être reliés aux théories féministes.

Don Juan revient au début du deuxième acte parce qu'il a vraiment écouté les paroles d'Ariane au sujet de la métamorphose du théâtre et de la transformation qui viendra et elles le troublent beaucoup. On l'aura compris, le personnage de Don Juan a déjà commencé sa propre métamorphose : il écoute la parole d'une femme. Dans le passé, les femmes ont écouté Don Juan tandis qu'il ignorait leurs paroles. La parole d'Ariane le trouble parce que la femme « fai[t] corps avec elle [sa parole] », mais lui, il vit « dans le désaccord permanent de [s]es paroles et de [s]es actes ». ⁵² En écrivant et en ayant fait son retour à l'origine, Ariane a trouvé sa voix, donc son corps unissant

⁵¹ *Ibidem*, p. 42.

⁵² Lejeune, *op. cit.*, p. 48.

celui-ci à sa parole. Mais Don Juan n'a pas fait le même cheminement. Cependant, il se rend compte de cela et demande pardon à Ariane pour sa « muflerie ». Elle lui pardonne et explique que la parole est action. Mais pour Don Juan, l'action est le résultat de la discorde entre ses mots, et ses actions et sa fuite perpétuelle continue. Ainsi Ariane lui montre-t-elle que son « grand art de mentir » est « [s]urtout l'art de vous mentir à vous-même ».⁵³ Ce qu'elle dit est si frappant que Don Juan se sent mal à l'aise sous le regard d'Ariane. Cela amène une autre remarque sur les changements du personnage mythique. Le regard de l'homme est une constante dans l'écriture : il rend la femme objet. Ici, la femme regarde l'homme et soudain il se sent nu. Il est regardé au lieu de regarder l'autre. Il est tellement mal à l'aise qu'il veut fuir, mais il ne peut pas, tout comme les jeunes femmes de son passé semblaient prisonnières de sa parole à lui.

Le thème du « partager » est important dans la pièce *Ariane et Don Juan*. Pour une femme qui fait la recherche de l'origine, la transformation ne peut arriver que si l'homme participe. La recherche n'est pas seulement pour la femme, elle est pour l'homme aussi ; le fils devient libre autant que la fille. Patricia Smart décrit Électre comme la fille dans la « maison du père » et elle déclare que « c'est dans cette appropriation de son propre corps, de son propre désir et de sa propre perspective sur le réel qu'apparaît une possibilité de salut, non seulement pour elle, mais aussi pour ses frères ».⁵⁴ C'est une libération tant pour la femme que pour l'homme quand elle reprend son corps, c'est-à-dire son Histoire.

⁵³ *Ibidem*, p. 48-49.

⁵⁴ Smart, *op. cit.*, p. 330. C'est moi qui souligne.

Hélène Cixous parle de partager aussi. Chez Cixous, l'écriture est une nécessité fondamentale et c'est là que nous trouverons ce que nous cherchons :

Or écrire c'est travailler ; être travaillé ; (dans) l'entre, interroger, (se laisser interroger) le procès *du même et de l'autre* sans lequel nul n'est vivant ; défaire le travail de la mort, en voulant *l'ensemble de l'un-avec-l'autre*, dynamisé à l'infini par un incessant échange de *l'un entre l'autre*... Parcours multiplicateur à milliers de transformations.⁵⁵

Ariane et Don Juan s'interrogent et ils font cet « échange de l'un entre l'autre » pour créer des transformations, surtout pour ouvrir sur une nouvelle histoire. Ariane suggère à Don Juan « Supposons que Vie ait vu la **nécessité** pour se sauver soi-même de la folie des hommes » et c'est leur présence subjective dont elle a besoin, mais « ce qu'elle attend... c'est qu'[ils] réussiss[ent] l'exploit de passer ensemble, simultanément par le chas de son aiguille ». ⁵⁶ Elle explique qu'ils doivent trouver ensemble la porte de l'entrée de l'arche, ce qui représente la sortie du labyrinthe, de la « maison du père » et de l'Histoire. Leur destination est « l'origine de la mémoire » ⁵⁷ : la mère. Nous avons expliqué que l'homme traditionnel fait un retour au père quand il cherche son origine, mais en ce moment, Don Juan doit faire un retour à la mère, c'est-à-dire qu'il doit quitter le père et la société patriarcale.

Il est évident que le retour à la mère fait peur à Don Juan. Il devient de plus en plus inquiet parce qu'il peut perdre sa place dans la maison et perdre le pouvoir sur les femmes auquel il s'était habitué depuis que Tirso lui avait « prêté » vie. Il veut s'endormir, mais Ariane lui rappelle qu'ils sont « partis pour une longue insomnie »

⁵⁵ Cixous, *op. cit.*, p. 159. C'est moi qui souligne.

⁵⁶ Lejeune, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 51.

parce qu'il « faut avancer, les yeux ouverts, dans la présence l'un de l'autre ».⁵⁸

Comme Cixous l'exige, les deux mythes avanceront ensemble au point de non-retour lequel peut être « l'amour ou la haine » selon Don Juan ou encore « l'amitié » selon Ariane. Don Juan a des doutes sur la possibilité de l'existence de l'amitié entre un homme et une femme parce qu'il y a le désir. L'amitié est trop difficile à comprendre donc il revient au rôle qu'il connaît en redevenant le « séducteur ». Mais sa tentative échoue et il se sent comme « un chat pris au piège d'une souris incroquable... égaré sur le territoire d'une espèce de souris qu'il n'avait encore jamais rencontrée », « une souris mutante ».⁵⁹ La souris mutante ne veut pas croquer le chat, mais elle veut jouer « un tout autre jeu que celui du prédateur et de la proie », lequel est « moins une revanche que le partage réel du meilleur et du pire ».⁶⁰ Ce jeu du chat et de la souris est un renversement de leurs rôles traditionnels. Ils doivent le faire pour se connaître ; mais il faut que la souris commence le renversement de la situation. Le chat – l'homme – ne veut pas être la proie ou l'objet du jeu. Cixous maintient la même chose qu'Ariane : « La femme prévoit que sa libération fera plus que modifier les rapports de force ou envoyer la balle dans l'autre camp ; elle entraînera une mutation des relations humaines, de la pensée, de toutes les pratiques ».⁶¹ Ce n'est pas suffisant pour Ariane de se sentir comme une souris mutante, elle doit se mettre dans la peau du chat pour arriver à une connaissance « l'un entre l'autre ». Quand elle fait cela, les transformations commencent, parce que le chat et la souris se voient sous un jour nouveau.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 55.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 56.

⁶¹ Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *op. cit.*, p. 45.

Ce « jeu du chat et de la souris » produit un résultat qui est très important chez les théoriciennes féministes : inventer une langue commune. Ariane suggère qu'« entre le chat et la souris le verbe parler, **se parler**, se substitue au verbe manger » mais Don Juan pense que « se parler ne peut être la fin en soi du rapport amoureux ».⁶² Manger signifie la domination de la souris par le chat, relation qu'Ariane veut changer tandis que Don Juan identifie la domination à l'amour ; pour lui, il n'y a pas de rapport amoureux s'il n'y a pas de triomphe.

L'invention d'une nouvelle épistémologie est décrite par Patricia Smart. Elle suggère que l'écriture des femmes propose que nous employions d'autres mots :

Témoignant de la possibilité – et de la nécessité – d'un rapport au réel qui soit autre que celui de la domination, l'écriture des femmes propose en effet une nouvelle épistémologie, un autre synonyme au verbe « connaître » que celui du mot « posséder » qui y a été rattaché de tout temps par la culture patriarcale...de prendre le mot « connaître » au pied de la lettre, dans le sens évoqué par son étymologie ? « Co-naître » : c'est-à-dire naître ensemble, être en relation avec, écrire de façon à ce que l'altérité, le réel et le temporel parlent à travers la texture désordonnée du texte, s'ouvrir au lecteur ou à la lectrice dans une invitation à l'échange et au partage.⁶³

« Co-naître » décrit ce qu'Ariane et Don Juan font durant la pièce. Ils se transforment au cours des trois actes, surtout Don Juan ; évidemment la pièce *est* un échange et un partage dans la métamorphose. S'inventer une langue, c'est faire effondrer la « maison du père » en créant une parole dans laquelle la femme n'est ni exclue, ni emprisonnée.

⁶² Lejeune, *op. cit.*, p. 57.

⁶³ Smart, *op. cit.*, p. 29. Il faut noter que Smart affirme dans une note en bas de la page qu'elle doit le mot « co-naître » à Claire Lejeune.

Cette langue est inventée par l'écriture, dynamique essentielle aux femmes.

L'écriture est traditionnellement réservée aux hommes et quand la femme commence à écrire, elle dérange l'Ordre. Selon Smart, « devenir auteur...signifie accéder à l'autorité... l'écriture des femmes...constitue par définition même un acte subversif dans la Maison du Père. Car dès que « l'objet » commence à se percevoir comme un sujet, ce sont les fondements mêmes de la maison qui sont ébranlés.⁶⁴ Cixous est d'accord aussi : « Un texte féminin ne peut pas ne pas être plus que subversif ». ⁶⁵ En outre, la femme doit écouter ce désir d'écrire. Pour Ariane, la Vie l'éveille chaque matin en disant « lève-toi et écris ! » et elle est « bien incapable de lui désobéir ». ⁶⁶ On dirait qu'elle écoute les paroles de Cixous qui écrit : « Écris ! L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le... Écris, que nul ne te retienne, que rien ne t'arrête ». ⁶⁷ Et comme le corps représente la connaissance la plus intime de soi, l'écriture sera son double pour que là aussi l'un et l'autre se découvrent ~~dé-~~
~~couvrir-~~ mutuellement.

Ariane veut se démythifier, un autre acte subversif qu'elle doit accomplir pour réinventer l'amour et le transformer en amitié. Se démythifier, c'est « se dévoiler à [soi]-même » parce qu' « il n'y pas d'amour d'autrui qui ne s'enracine dans l'amour de soi ». ⁶⁸ Il est important que la femme s'aime pour qu'elle puisse aimer les autres femmes. Cixous dit de l'homme patriarcal : « Contre les femmes ils ont commis le plus grand crime : ils les ont amenées...à haïr les femmes ». ⁶⁹ Si on réinvente

⁶⁴ Smart, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁵ Cixous, *Le Rire de la Méduse*, p. 49.

⁶⁶ Lejeune, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁷ Cixous, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁸ Lejeune, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁹ Cixous, *op. cit.*, p. 41.

l'amour en se démythifiant dans l'écriture et par un retour à la mère qui est l'origine de la mémoire, la femme peut être libérée. Ariane est consciente de l'importance de l'amour : « Tant que les femmes ne s'aimeront pas elles-mêmes et les unes les autres, les sources vives de l'amour resteront enfouies dans la mémoire interdite et le corps social sera de jour en jour plus malade ».⁷⁰ Si la femme retrouve sa mémoire interdite, la mère, et son corps, elle trouvera l'amour.

Nous avons vu qu'Ariane veut faire éclater la société patriarcale en brisant son mythe tout autant que celui de Don Juan. Elle dit qu'il ne suffit pas de le briser ; ce qu'il faut « c'est le briser du dedans ».⁷¹ Elle révèle à Don Juan ce qu'elle a fait pour précipiter son arrivée : elle a brisé la Statue du Commandeur. Elle a brisé créativement un mythe et elle a libéré Don Juan : « dès que le grand Totem se brise, tous les tabous disparaissent, toute rencontre s'autorise. Il n'y a plus de sens interdits ».⁷² La Statue a représenté l'Ordre et la loi du Père pour Don Juan et maintenant qu'elle est brisée, il est libéré comme les Caryatides, statues féminines qui soutiennent une partie de l'Acropole dans l'œuvre de Louky Bersianik, *Le Pique-nique sur l'Acropole*⁷³. Une fille qui a besoin d'une mère étend ses bras vers une des Caryatides en suppliant de la laisser s'échapper de sa « prison » pour que les deux puissent vivre. À la fin du livre, la Caryatide étend ses bras vers la fille et on peut imaginer le désordre qui en sera la conséquence. Dans la pièce de Claire Lejeune, Ariane brise la Statue qui a profondément déterminé le destin de Don Juan ; maintenant, il peut lui aussi créer son propre destin.

⁷⁰ Lejeune, p. 61.

⁷¹ *Ibidem*, p. 62.

⁷² *Ibidem*, p. 64.

⁷³ Louky Bersianik, *Le Pique-nique sur l'Acropole*, Montréal, VLB Éditeur, 1979.

Ariane s'est rendu compte de la nécessité de changer son destin lorsqu'elle a compris son histoire après la trahison de Thésée. Son amant a coupé le fil qu'elle lui a donné pour sortir du labyrinthe, mais il est revenu avec une mémoire consciente du labyrinthe. Quand elle fouille cette mémoire, elle revient sur les lieux du crime contre l'amour : « Au terme de cette longue filature, sous la trahison de Thésée, je découvris le nom de son Commanditaire. À l'origine de mon malheur, il y avait l'implacable loi de mon père, le Roi Minos ». ⁷⁴ La loi du père d'Ariane était identique à celle du Commandeur de Don Juan ; et c'est cette Loi du Père qui a présidé à l'élaboration des mythes. Il y a plus : quand Ariane brise la statue, elle libère le père aussi ! Elle décrit l'homme qui est sorti de la statue « comme s'il avait été prisonnier de ce tombeau ambulant depuis des temps immémoriaux ». ⁷⁵ De plus, comme la Caryatide a été libérée, « une tendresse miraculeuse emplît son regard et deux larmes roulèrent dans sa barbe ». ⁷⁶ L'homme aussi a été prisonnier, donc Ariane a libéré tous les occupants de la maison : elle-même (la fille), la femme (la mère), Don Juan (le fils), et maintenant, le père. Les transformations complémentaires ont commencé et nous pouvons considérer l'avenir.

4.6.3 Acte III

Au début du troisième acte, Don Juan est en train d'analyser l'Ordre. Il parvient à une réalisation effrayante : plutôt que de séduire les femmes parce qu'il les aime, il le fait à cause de sa misogynie. Cette réalisation lui fait peur, surtout qu'elle le fait douter de son vrai désir pour une femme (Ariane). Comme avec Thésée, la fille

⁷⁴ Lejeune, p. 66.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 68.

⁷⁶ *Ibidem*.

du labyrinthe fait sortir Don Juan et, en faisant cela, elle transforme leurs mythes. Les deux deviennent frère et sœur, et de cette façon, ils brisent leurs rôles traditionnels et mythologiques.

Don Juan est le premier personnage à parler dans le troisième acte, tandis qu'Ariane entamait les deux actes précédents. La focalisation change lorsque l'homme se transforme et que son tourment à la suite de cette transformation est mis en relief. Il analyse l'Ordre qu'il a suivi depuis sa naissance comme mythe et se rend compte que, comme le « fils » dans la « maison du Père », il peut perdre son pouvoir s'il soutient la parole d'Ariane. Mais, comme Smart nous le montre, le fils *se fait des illusions* lorsqu'il pense qu'il tient le pouvoir de tourner la femme en objet alors que c'est le père qui le possède vraiment.⁷⁷

Dans l'œuvre *Écrire dans la maison du père*, Smart établit aussi un rapport entre deux mythes, ceux d'« Œdipe » et d'« Électre », qui sont le fils et la fille dans la Maison appelés « à la complicité dans la perpétuation d'une Histoire écrite à l'avance ».⁷⁸ Nos mythes, Ariane et Don Juan, sont appelés à réécrire l'Histoire et la « maison du Père » qui est l'édifice patriarcal symbolique, surtout lorsque Don Juan découvre que son désir n'est pas relié à l'amour, mais à quelque chose d'atroce : la misogynie.

C'est difficile pour Don Juan de faire admettre à Ariane ce qu'il a pensé, car l'idée est si grave qu'elle changera tout l'Ordre. Après l'avoir convaincu qu'il a découvert la vérité, elle explique qu'il faut dire les mots entre eux.⁷⁹ Si le langage est équivalent à l'action et s'il prononce les mots « étonnants », il peut commencer sa

⁷⁷ Smart, p. 333.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁷⁹ Lejeune, p. 72.

propre libération de l'Ordre. Il admet : « L'idée m'est venue que c'est leur misogynie qui permet aux hommes civilisés de...bander ».⁸⁰ Don Juan s'est pensé « séducteur », mais il commence à comprendre que l'origine de son désir n'est pas l'amour : c'est la haine. Maintenant il comprend que son « désir effréné de séduire, de conquérir et de consommer les femmes se nourrissait de [s]a misogynie ».⁸¹ Pour Don Juan le conquérant, c'était la résistance de la femme qui lui donnait du plaisir et surtout, son triomphe sur cette résistance. Ariane est d'accord, et elle fait un rapport entre son traitement de la femme et celui de la souris par le chat. La mort de la proie excite le prédateur comme la mort symbolique de la femme excite Don Juan ; elle est la femme dont le sacrifice garantit son avenir dans l'Ordre patriarcal.

Enfin, Don Juan commence à penser à l'avenir qu'ils peuvent créer ensemble : un avenir sans misogynie.⁸² Selon la parole d'Ariane, le dialogue de la vérité, celui que Don Juan a entrevu, entre la femme et l'homme, est nécessaire pour créer un nouvel avenir. Leurs voix qui se parlent sont entremêlées aussi bien qu'individuelles de la même manière que nous devons nous penser dans le futur : différents et égaux.

Ariane déclare que la misogynie est « la racine même de la xénophobie. Pour être au mieux de sa forme, la virilité doit se purifier de toute féminité... Ce qui suppose que la féminité soit coupée de sa virilité ».⁸³ La xénophobie de l'homme est reliée au « continent noir » que Hélène Cixous décrit comme le lieu où les refoulés de la culture – parmi lesquels, surtout la femme – existent. Selon Cixous, l'homme exile la femme au continent noir, et « la relève phallogocentrique est là, et militante,

⁸⁰ *Ibidem*, p. 72.

⁸¹ *Ibidem*, p. 73.

⁸² *Ibidem*, p. 74.

⁸³ *Ibidem*, p. 75.

reproductrice des vieux schémas, ancrée dans le dogme de la castration ».⁸⁴ Le mot « Phallogocentrique » réfère au système et au langage patriarcaux, basés sur la peur de la castration et sur une peur connexe de la féminité (pas de pénis = femme). L'homme, selon Freud et ses disciples, a « peur d'être femme »⁸⁵, donc sa virilité est basée sur le masculin : l'Ordre.

Don Juan a peur du châtiment qui va venir parce que tous deux se sont révoltés contre l'Ordre : « Briser la Statue du Père, c'est briser la dureté, libérer la tendresse... Délivrer le féminin dans le masculin et le masculin dans le féminin ».⁸⁶ En brisant la Statue, ils ont brisé la résistance masculine et libéré la tendresse qui représente le féminin, donc ils ont commencé à mêler les deux images sexuelles. Cixous discute des complications de cette combinaison du masculin et du féminin et propose des solutions :

À l'homme, il est bien plus difficile de se laisser traverser par de l'autre. L'écriture, c'est en moi le passage, entrée, sortie, séjour, de l'autre que je suis et ne suis pas, que je ne sais pas être, mais que je sens passer, qui me fait vivre, -- qui me déchire, m'inquiète, m'altère, qui ? – une, un, des ?, plusieurs, de l'inconnu qui me donne justement l'envie de connaître à partir de laquelle s'élance toute vie. Ce peuplement ne laisse ni repos ni sécurité, trouble toujours le rapport au « réel », produit des effets d'incertitude qui font obstacle à la socialisation du sujet. C'est angoissant, ça use; et pour les hommes, cette perméabilité, cette non-exclusion, c'est la menace, l'intolérable.⁸⁷

La femme, elle, trouve l'autre dans l'écriture, mais l'homme a tendance à l'exclure de l'écriture, donc il est plus difficile pour l'homme de trouver l'autre. L'inclusion de la femme dans l'écriture ébranle l'Ordre et comme le dit Cixous, elle le « menace ». La

⁸⁴ Cixous, *Le Rire de la Méduse*, p. 47.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 46.

⁸⁶ Lejeune, p. 75-76.

⁸⁷ Cixous, *La Jeune née*, p. 158.

pièce *Ariane et Don Juan* correspond à cette théorie de Cixous. Ariane veut connaître l'autre – tout en se connaissant elle-même – et évidemment Don Juan est troublé de perdre son « pouvoir » sur une femme en l'incluant dans l'Histoire et en connaissant l'inconnue – la femme. Patricia Smart confirme que l'écriture de la femme, l'alliance du masculin et du féminin, ébranle la « maison du Père »⁸⁸, ce qui est exactement ce qui se passe dans la pièce de théâtre de Claire Lejeune.

Don Juan est tourmenté lorsqu'il comprend que sa virilité triomphante est basée sur la misogynie. Il doit se résoudre à la mort de son désir et il ne sait pas comment le faire. Ariane l'aide encore en lui disant : « L'absence de désir entre nous, je la vois, non pas comme une calamité, mais comme une promesse de paix ».⁸⁹ Le « séducteur » trouve la paix dans la mort de son désir tel que défini depuis le dix-septième siècle. Maintenant pour la première fois, il voit la femme avec clarté non comme un objet de désir, mais comme une sœur avec laquelle « l'amour est à réinventer ».⁹⁰ La fille du labyrinthe sera comme une sœur qui mène son frère Don Juan hors du labyrinthe de l'Histoire et de l'Ordre. L'arc-en-ciel après le déluge est arrivé ; la paix viendra.

Le symbole des transformations qui ont eu lieu depuis le début de la pièce est le lit sur lequel Ariane et Don Juan se sont assis au moment où il se rend compte que son désir est mort et qu'Ariane est sa sœur et non une « autre ». D'habitude, le lit symbolise le lieu où les couples font l'amour, mais ici, il représente le lieu où les deux mythes se rencontrent comme frère et sœur, surtout comme amis. Vers la fin de la pièce, Ariane et Don Juan décident de partager un repas, « un banquet des

⁸⁸ Smart, p. 23.

⁸⁹ Lejeune, p. 83.

⁹⁰ Lejeune, p. 83.

matinaux »⁹¹, ce qui fait penser à des amants qui partagent le petit déjeuner, le matin après l'amour. Mais pour eux, c'est plus comme *Le Pique-nique sur l'Acropole* où les femmes ont fait un pique-nique sur un lieu sacré. C'est un repas d'amitié « consommé » sur le monde ancien.

À la fin de la pièce, Don Juan veut savoir qui est l'homme gris qui est sorti de la statue brisée. Ariane croit que « c'est personne. En personne... L'homme nu. L'homme sans nom. Sans renom ».⁹² Il a disparu avant l'apparition de Don Juan. Puisqu'ils ont brisé la statue physiquement et figurativement en se métamorphosant comme mythes tout en transformant leur rapport, l'homme au-dedans de la statue est le père libéré. Ainsi le Père de l'Ordre disparaîtra-t-il lui aussi. « Pour toujours ? »⁹³ demande Don Juan. Nous ne le saurons pas, à moins que nous ne changions l'avenir et qu'il lui soit impossible de revenir.

4.7 Conclusion

La pièce *Ariane et Don Juan* montre ce qui peut arriver si la femme et l'homme transforment leur rapport avec « l'autre ». En ce moment, nous sommes dans une période de transition où nous ne devons pas accepter le passé et où la femme conquiert sa voix qu'elle emploie pour faire éclater les mythes qui sont les piliers de la société patriarcale. Hélène Cixous affirme qu'« Il est temps de libérer la Nouvelle de l'Ancienne en la connaissant, en l'aimant de s'en tirer, de dépasser l'Ancienne sans retard, en allant au-devant de ce que la Nouvelle sera, comme la flèche quitte la corde, d'un trait rassemblant et séparant les ondes musicalement, afin d'être plus qu'elle-

⁹¹ *Ibidem*, p. 86.

⁹² *Ibidem*, p. 86-87.

⁹³ *Ibidem*, p. 87.

même ».⁹⁴ Claire Lejeune est consciente que nous vivons dans ce temps de libération; en écrivant *Ariane et Don Juan : ou le désastre* elle répond à l'appel des féministes françaises. Même le titre signifie les possibilités opposées pour notre avenir : ou bien tout pourrait finir par s'arranger ou bien leur rencontre pourrait être une catastrophe. Heureusement, Lejeune nous donne une possibilité positive, ce qui nous donne espoir en l'avenir. Déjà il y a vingt et un ans, elle avait écrit un passage qui anticipait *Ariane et Don Juan* : « Il n'y a que l'amour pour faire la révolution. L'avenir ne peut tirer substance que de la connivence du verbe de la fille et de l'oreille du fils. C'est dans cette passion incestueuse de la langue et de l'oreille que la différence se sauve du massacre, trouve l'audace sourcière de brûler l'Inquisiteur ».⁹⁵ *Ariane et Don Juan* ont brûlé cet « Inquisiteur » dans leur dialogue dans lequel la fille parle et le fils écoute pour qu'ils s'aiment d'un amour pur. Claire Lejeune renforce ce message en utilisant le mythe de Don Juan, symbole de l'Ordre patriarcal, et le transforme sur fond de théories féministes.

⁹⁴ Cixous, *Le Rire de la Méduse*, p. 41.

⁹⁵ Claire Lejeune, *L'Issue*, Bruxelles, Le Cormier, 1980, p. 37, cité dans Patricia Smart, *op. cit.*, p. 337.

CONCLUSION

Cette thèse traite de quatre œuvres qui évoquent le mythe de Don Juan. Ces œuvres traversent trois siècles. Dans le premier chapitre, nous avons insisté sur l'aspect religieux que Tirso de Molina a apporté à sa pièce, laquelle créerait le mythe de Don Juan. Nous savons que le créateur du *Burlador* a voulu sermonner sa société. Il faudrait donc que nous étudions les éléments que Tirso a relevés de celle-ci et que nous les mettions en contexte de l'œuvre. Puisque le personnage que Tirso a inventé est confondu quelquefois avec une véritable personne – Don Miguel de Mañara – il faudrait examiner le rapport entre les deux afin de prouver que le mythe a inspiré la réalité.

Le deuxième chapitre tente de montrer les éléments sociaux dont Molière s'est moqué à travers sa pièce *Dom Juan ou le Festin de pierre* : le mariage, la religion et l'hypocrisie. Le Dom Juan de Molière est philosophe et rationnel : deux traits considérés négatifs en 1665. Son attitude devant la religion était déplorable selon ses contemporains. Malgré le châtement du trompeur à la fin de l'œuvre, elle fut condamnée par la société.

Dans le troisième chapitre, nous sommes arrivés à l'aboutissement du mythe : le *Don Giovanni* de Mozart et du librettiste Da Ponte. Dans ce chapitre, nous avons examiné les rapports entre les personnages de l'œuvre en les plaçant dans le contexte de la société de l'époque. Nous avons montré le rôle des femmes pour déterminer si Don Giovanni les a libérées. Nous avons conclu qu'elles ne sont plus des objets dans l'œuvre de Mozart, mais qu'elles ne sont pas encore sujets.

C'est au XX^e siècle que la femme devient sujet. La pièce *Ariane et Don Juan* ou *le Désastre* de Claire Lejeune fusionne deux mythes. Nous avons montré qu'à travers leurs paroles, la femme devient sujet et non plus objet ou « autre ». Elle est l'égale de Don Juan, son amie, et sa libératrice.

Est-ce que cela veut dire que le mythe de Don Juan est mort ? Y a-t-il un avenir pour lui si les femmes sont des sujets ? Selon Giovanni Macchia, il n'y a pas d'avenir pour le mythe :

Je crois que la grande époque de Don Juan est passée...les conditions qui le feraient vivre et prospérer manquent peut-être dans la société d'aujourd'hui. Aucune des mythologies contemporaines ne semblent se tourner vers le donjuanisme. Ce n'est plus à travers l'amour comme le faisait le Don Juan du XVII^e siècle, que l'homme cherche à exprimer son défi à la morale son goût de sa violence, de la profanation des sentiments honnêtes.¹

Il est vrai que les conditions dans lesquelles le mythe de Don Juan est né ne sont plus présentes dans notre société d'aujourd'hui. Le mariage n'est pas l'institution sacrée qu'elle était aux XVII^e et XVIII^e siècles. La sexualité est discutée franchement aujourd'hui. Et surtout, il n'y a plus (ou presque plus) de hiérarchie sociale, d'institution religieuse, ou d'opposition contre laquelle Don Juan doit lutter.

Jean Massin dit que « le mythe ne répond plus ² », mais il continue plus loin : « Il n'est pas impossible, après tout, que Don Juan ressuscite de même. Mais ce serait une vraie résurrection. Et il serait tellement changé au sortir de son tombeau qu'il vaudrait

¹ Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Bari, 1966, p. 69, cité dans Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Librairie Armand Colin, 1978, p. 174-5.

² Jean Massin, *Don Juan : Mythe littéraire et musical*, Paris, Stock Musique, 1979, p. 121.

mieux ne pas lésiner à lui trouver un autre nom³ ». Cependant comment Don Juan peut-il exister si la femme est un sujet qu'il ne peut pas conquérir ? Bien sûr il doit trouver un autre nom parce qu'il ne serait plus « notre » Don Juan.

Est-ce que le mythe de Don Juan est mort ? D'une part oui. Dans l'interprétation de Claire Lejeune, le personnage de Don Juan se libère des traits qui ont constitué le mythe : conquérir les femmes et tuer le père. Il n'existe plus comme un mythe patriarcal, et, dans ce sens, on peut dire que le mythe lui-même est mort. D'autre part, un grand aspect du mythe de Don Juan est sa lutte contre le père ou l'Ordre et dans la version de Lejeune, Don Juan brise l'Ordre patriarcal. Il nous semble que, tant que l'Ordre continue, Don Juan continuera d'exister comme représentant de la force éternelle et révolutionnaire de la liberté et de la jouissance.

³ *Ibidem*, p. 123-4.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES PRINCIPAUX

Da Ponte et Mozart, *Don Giovanni, Don Juan : Mythe littéraire et musical*, Éd. et Trad. Jean Massin, Stock Musique, 1979.

Lejeune, Claire, *Ariane et Don Juan*, Bruxelles, Editions de l'Ambeduy, 1997.

Molière, *Dom Juan : ou le Festin de Pierre*, Paris, Gallimard, 1971.

Molina, Tirso de, *Le Trompeur de Séville et le Convive de Pierre*, Trad. M. Espinosa et Claude Elsen, *Don Juan : Mythe littéraire et musical*, Éd. Jean Massin, Stock Musique, 1979.

Van Loo, Esther, *Le Vrai Don Juan : Don Miguel de Mañara*, Paris, Editions SFELT, 1950.

TEXTES SECONDAIRES

Baudelaire, Charles, « Don Juan aux enfers », « La Fin de Don Juan » (projet de drame), *Don Juan : Mythe littéraire et musical*, Éd. Jean Massin, Stock Musique, 1979.

Bermell, Albert, *Molière's Theatrical Bounty*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990.

Berveiller, Michel, *L'Eternel Don Juan*, Paris, Hachette, 1961.

Bévotte, Gendarme de, *La Légende de Don Juan*, 2 volumes, Paris, Hachette, 1929.

Collection DIA, *Lectures de Dom Juan de Molière*, Paris, Éditions BELIN, 1981.

Desportes, Marcel et al, *Analyses et Réflexions sur « Don Juan » de Molière : le défi*, Paris, Editeur de classes préparatoires, 1981.

Dumoulié, Camille, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

Gaiffe, Félix, *Don Juan de Molière*, Paris, Sorbonne, 1934.

Ghelderode, Michel de, *Don Juan ou les amants chimériques*, Paris, Gallimard, 1955.

Hocquard, Jean-Victor, *Le Don Giovanni de Mozart*, Paris, Aubier Montaigne, 1978.

- Horville, Robert, *Dom Juan de Molière, Une dramaturgie de rupture*, Paris, Larousse, 1972.
- Jouve, Pierre-Jean, *Le Don Juan de Mozart*, Paris, Librairie Plon, 1968.
- Kierkegaard, Soeren, *Le Journal du séducteur*, Paris, Gallimard, 1943.
- Kofman, Sarah, Jean-Yves Masson, *Don Juan ou le refus de la dette*, Paris, Éditions Galilée, 1991.
- Krauss, Janine, *Le Dom Juan de Molière : une libération*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1978.
- Kristeva, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoel, 1983.
- Losada-Goya, José Manuel et Pierre Brunel, Éditeurs, *Don Juan : Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau - Analyses et synthèses sur un mythe littéraire*, Paris, Klincksieck, 1993.
- Mandel, Oscar, *The Theatre of Don Juan: A collection of Plays and Views, 1630-1963*, Lincoln, University of Nebraska, 1963.
- Massin, Brigitte, « Mozart face au Commandeur », *Le Commandeur et Don Juan*, Paris, 1975.
- Massin, Jean, *Don Juan : Mythe littéraire et musical*, Paris, Stock Musique, 1979.
- Massin, Jean et Brigitte, *W. A. Mozart*, Paris, Fayard, 1970.
- Minguet, Charles, *Don Juan*, Paris, Éditions Hispaniques, 1977.
- Molho, Maurice, *Mythologiques : Don Juan – la vie est un songe*, Paris, José Corti, 1995.
- Pizzari, Serafino, *Le Mythe de Don Juan et la Comédie de Molière*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1986.
- Rank, Otto, *Don Juan, Une étude sur le double*, Paris, Denoël & Steele, 1932.
- Ronzeaud, Pierre, *Molière : Dom Juan*, Paris, Klincksieck, 1993.
- Rousset, Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Colin, 1978.
- Rushton, Julian, *W. A. Mozart : Don Giovanni*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Saint-Paulien, *Don Juan, Mythe et réalité*, Toulouse, Plon, 1967.
- Sauvage, Micheline, *Le cas Don Juan*, Paris, Éditions du Seuil, 1953.

Scherer, Jacques, *Sur le Dom Juan de Molière*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1967.

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

Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père ; l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amerique, 1988.

Société Premières Loges, *l'Avant-Scène Opéra* no. 24, « Mozart–Don Juan », Paris, 1989.

Steptoe, Andrew, *The Mozart-Da Ponte Operas : The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, et Così fan tutte*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

Teyssier, Jean-Marie, *Réflexions sur « Dom Juan » de Molière*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1970.

Weinstein, Leo, *The Metamorphoses of Don Juan*, New York, AMS Press, Inc., 1967.