

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMANISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

LA RÉÉCRITURE DU MYTHE : *DOM JUAN* DE MOLIÈRE

Vedoucí práce : Mgr. Veronika Černíková, Ph.D.

Autor práce : Bc. Nikol Burianová

Studijní obor : uAJL-uFJ

Ročník : 4.

2020

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Malešicích, dne 13. dubna 2020

.....

Bc. Nikol Burianová

REMERCIEMENTS :

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

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

Enfin, merci à Jakub pour son soutien assidu.

Anotace:

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

Klíčová slova:

Literární mýtus, Tirso de Molina, Molière, Thomas Corneille, přepisování mýtů, mytémy, francouzské divadlo 17. století

Abstract:

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

Key words:

Literary myth, Tirso de Molina, Molière, Thomas Corneille, rewriting of myths, mythèmes, French 17th century drama

Table des matières

1. Introduction	5
2. Le mythe	6
2.1. Le mythe ethno-religieux	8
2.2. Le mythe littéraire	12
2.2.1. La nature dialogique du mythe	15
2.2.2. La classification des mythes littéraires	18
3. Le mythe de Don Juan	20
3.1. La perspective diachronique	20
3.1.1. L'évolution chronologique	20
3.1.2. L'évolution latérale	22
3.2. La perspective synchronique	26
4. Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre	29
4.1. Don Juan Tenorio	29
4.2. La mort	32
4.3. Le groupe féminin	35
4.4. Le libre arbitre	37
4.5. La constance et la mobilité	39
4.6. L'échange	42
4.7. Le redoublement	42
5. Les myèmes dans Dom Juan	45
5.1. Dom Juan	47
5.1.1. Un libertin par excellence	47
5.1.2. Un héros révolté	50
5.1.3. Un beau parleur	54
5.1.4. Un comédien hypocrite	58

5.2. Le mort	62
5.3. Le groupe féminin	66
5.4. La constance et la mobilité.....	69
5.5. L'échange.....	72
5.6. Le libre arbitre.....	73
5.7. Le dualisme	75
6. Conclusion.....	77
7. Annexes	86
7.1. Tableau récapitulatif.....	86
7.2. Illustrations.....	87
8. Bibliographie	90
8.1. Sources primaire :	90
8.2. Sources secondaires :	90

1. Introduction

Est-ce que nous pouvons parler de Don Juan comme du mythe littéraire ? Il s'agit d'une première question à se poser. Le personnage du grand séducteur est sans doute entré dans l'histoire littéraire, il est bien enraciné dans la conscience culturelle de la civilisation occidentale. Pourtant, il se montre que la réponse positive n'est pas évidente étant donné le caractère problématique de la définition du mythe et de l'histoire donjuanesque.

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

Après l'exploration théorique des mythes littéraires, nous essayerons de montrer pourquoi Don Juan peut porter l'appellation du mythe littéraire. Tout d'abord, nous suivrons la trace chronologique de l'histoire de Don Juan depuis sa première manifestation au XVII^e siècle, attribuée au dramaturge espagnol Tirso de Molina, jusqu'aux versions écrites par les auteurs contemporains comme Henry de Montherlant ou Michel Butor. L'attention sera portée également à l'évolution latérale, constituée des changements de genre et des métamorphoses du mythe. Il ne faut pas oublier le côté de la réception qui joue un rôle essentiel dans l'actualisation du texte mythique. La réception du héros change à travers quatre siècles de l'existence du récit donjuanesque, nous en également parlerons brièvement.

Avant d'analyser les versions différentes de Don Juan, nous établirons les mythèmes essentiels qui sont indispensables au scénario fixe, cette structure permanente constituant le schéma mythique. Notre point de départ sera la classification effectuée par

Jean Rousset qui considère « le héros », « la mort » et « le groupe féminin » comme les mythèmes constitutifs du mythe donjuanesque. Nous ajouterons à ce dispositif triangulaire les autres mythèmes d'après nous essentiels au scénario fixe : « le libre arbitre », « la constance et la mobilité », « l'échange » et « le redoublement ».

La partie analytique de ce mémoire s'ouvre par l'étude de l'hypotexte *Trompeur de Séville* de Tirso de Molina, où le schéma mythique de base est déjà présent. Finalement, nous nous focaliserons sur l'analyse de trois versions de la réécriture moliéresque : *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, édition de 1682, *Le Festin de Pierre, édition nouvelle et toute différente de celle qui a paru jusqu'à présent* de 1683 et *Le Festin de Pierre*, mis en vers par Thomas Corneille en 1683. Les mythèmes de base qui sont indispensables à la structure permanente seront non seulement analysés mais nous suivrons leurs évolution, leurs glissements et leurs transformations d'une version à l'autre tout en les comparant avec les mythèmes du mythe littéraire qui leur sert de l'hypotexte.

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

2. Le mythe

Qu'est-ce qu'un mythe ? Voici une question apparemment simple et pourtant pertinente. D'après Philippe Sellier, il s'agit d'un récit fondateur qui est « placé hors du temps ordinaire », qui est « anonyme et collectif, élaboré oralement au fil des générations » et qui est souvent « tenu pour vrai » (Sellier, 1984 : 113). Pourtant, cette définition ne peut pas être employée universellement pour plusieurs raisons. Aujourd'hui nous appelons des mythes les récits dont nous connaissons les auteurs, par exemple le

mythe de la caverne de Platon ou bien le mythe de l'Odyssée qui a été écrit par le poète grec Homère. Dans cette perspective, le critère de l'anonymat n'est plus suffisant. Il est à noter que la perception du mythe a changé quand il a été fixé sous la forme écrite. Dès ce moment, la frontière entre le mythe et la littérature a commencé à être plus vague et incertaine et voilà pourquoi la définition de ce concept est devenue encore plus problématique. Selon Larousse, « étymologiquement, 'mythe' vient de *muthos*, qui, dans la langue grecque du milieu du V^e siècle avant notre ère, désigne encore un énoncé considéré comme vrai. *Muthos* et *logos* (« raison ») restent synonymes [...] » Autrement dit, le mot « mythe » connote la vérité. La vérité prétendue des textes mythiques d'aujourd'hui date des temps où « les deux mots signifiaient également 'parole', 'récit', quel que soit leur contenu. » (Vernant, 1996 : 30). Cependant, depuis plus de deux mille ans, ces deux termes ne sont plus interchangeables. Jean-Pierre Vernant dans son *Mythes grecs au figuré* remarque : [...] *muthos* s'applique à des assertions qu'on se refuse à admettre comme vraies [...] » (1996 : 31).

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

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

Mais tout de suite il ajoute que pour les hommes contemporains, le mythe a perdu sa valeur étiologique et sa fonction explicative, ils ne sont plus « tenu[s] pour vrai ». La cause est éclairée par Jean-Pierre Vernant : « Le mythique appartient aux événements et aux personnages trop anciens pour qu'on puisse disposer, à leur sujet, d'une connaissance assurée. Ils ne sont ni irréels, ni imaginaires, ils échappent seulement, dans l'approche que nous avons, aux prises d'un savoir positif » (1996 : 34). C'est leur éloignement qui les faits opaques, nous ne pouvons plus accoler le temps du mythe à celui de l'histoire que nous connaissons, en plus nous ne pouvons relier les lieux mythiques à notre géographie. Paul Ricœur dans son article sur *Encyclopædia Universalis* explique qu'« à

ce titre, le mythe perd sa fonction explicative pour devenir exploratoire et compréhensive ».

C'est l'oscillation entre la réalité et la fabulation qui fait des textes mythiques tellement forts et constamment existants. La mythologie concerne toute l'humanité dans sa dimension collective mais aussi individuelle. Pour le souligner, citons encore une fois un historien et anthropologue Jean-Pierre Vernant :

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

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

2.1. Le mythe ethno-religieux

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

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

Il est à remarquer que tout en étant assez complexe, cette description n'est pas suffisamment concrète, le sens du mot mythe reste toujours opaque. Où se trouve la frontière qui distingue les récits « importants » des récits négligeables ? Est-ce que cela veut dire que les mythes ne sont pas transmissibles à travers les cultures et le temps ? Claude Lévi-Strauss mentionne dans son recueil d'*Anthropologie structurale* que tous les lecteurs sont capable de reconnaître un récit mythique. La base significative de mythes ne repose ni sur le style de leur narration, ni sur leur syntaxe mais sur l'histoire qui est

racontée. Ce qui est d'après lui essentiel, c'est le fait que le sens du mythe est donné par la combinaison et par la synthèse de tous les éléments mythiques. Nous savons que la fonction sémantique du langage n'est pas liée aux phonèmes eux-mêmes mais qu'elle se manifeste dans la manière comment ces phonèmes, éventuellement graphèmes, se combinent. Autrement dit, nous obtenons le sens d'énonciation par la combinaison donnée des phonèmes ou graphèmes, non par les signes eux-mêmes. Alors, analogiquement, le sens du mythe peut être gagné grâce à la combinaison des textes mythiques variés.

Comme le souligne Roland Barthes dans ses *Mythologies* « le mythe est une parole » et il précise par la suite « le mythe est un système de communication, c'est un message ». Partant de ce fait, un mythe désigne un certain mode de signification, c'est une parole qui est générée par l'histoire. Le mot clé dans ce sens est l'histoire, ce qui nous renvoie en arrière vers « un autre temps que le nôtre, l'ancien temps ». Cependant, il faut actualiser ces mythes afin de leur donner un sens pour les lecteurs ou locuteurs contemporains. L'attitude des cultures vers les mythes est inconsistante. C'est aussi le côté de la collectivité qui est attribué aux mythes et qui les rends tellement difficiles à expliquer.

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

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

[Il est] un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler (1958 : 239-240).

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

Le mythe ethno-religieux, selon Ricœur, a gagné une fonction symbolique, celle qui consiste à dévoiler les limites de l'homme avec le sacré. Le mythe a sans doute la valeur symbolique, mais il ne se limite pas à un symbole. Nous avons deux regards possibles sur la fonction du mythe qui sont opposés. Ricœur nous propose la fonction scientifique (il parle d'un mythe exploratoire et compréhensif). Cependant nous pouvons attribuer au mythe la fonction explicative comme le fait par exemple Brunel, qui pense qu'un mythe est né du mystère en nous proposant des réponses à nos interrogations non-explicables.

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

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

L'homme pose des questions devant le monde dans lequel il se trouve placé. Le mythe peut nous servir comme une réponse.

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

Notre monde, telle une mosaïque immense, est composé des mythes tellement diversifiés. Il est difficile à expliquer un phénomène qui nous entoure, qui est dans le mouvement et l'évolution perpétuelle. Le mythe nous échappe presque toujours et pourtant il est nécessaire de le poursuivre. « Le mythe ne peut se prendre que dans une multiplicité de récits, et il nous laisse en face d'une diversité sans fin des systèmes symboliques », ajoute Paul Ricœur (1969 : 395). Dans le même essai il parle de la « multiplicité infinie » des mythes. L'univers de mythe n'est pas tranquille et réconcilié car « les mythes n'ont cessé d'être en lutte les uns avec les autres. » (1969 : 395)

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

Il en résulte que la caractérisation des mythes nommés ethno-religieux n'est point facile, car il y a plusieurs possibilités comment nous pouvons les saisir. Pour Paul Ricœur le mythe est un « symbole », pour Barthes il est une « parole », pour Lévi-Strauss il désigne « l'ensemble des mythèmes », pour Gilbert Durand un « essaim d'images » et pour Michel Meslin il s'agit d'un « trésor d'expériences générationnelles ».

Toutefois, quelques conclusions peuvent être tirées de la confrontation des concepts des auteurs mentionnés. Pour commencer, l'interprétation du mythe se déroule

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

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

2.2. Le mythe littéraire

L'étude des mythes littéraires est une discipline assez jeune, qui est née dans les années 1930 avec l'ascendance de la psychanalyse. Dans l'article *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire*, Sellier note que pour plusieurs auteurs, comme par exemple Claude-Lévi Strauss ou Jean-Pierre Vernant, le mythe s'oppose à la littérature, conséquemment l'appellation mythe littéraire est un « syntagme bâtard » (115 : 1984). Il faut tout d'abord reconnaître les différences majeurs entre les mythes et les mythes littéraires. Les mythes littéraires sont usuellement écrits et signés. Non seulement que nous disposons du nom de l'auteur, mais encore nous ne les prenons pas pour la vérité. Par ailleurs, quels sont les critères pour donner l'étiquette « d'un mythe littéraire » aux textes ? Comment distinguer des mythes dans la littérature ? Si les mythes concernent l'histoire assez lointaine, les mythes littéraires peuvent-ils être créés ? Et si oui, comment le faire ? Voilà beaucoup de questions qui se posent.

Revenons encore à la problématique de la terminologie qui témoigne de la nature particulièrement complexe non seulement des mythes ethno-religieux mais surtout des mythes littéraires. Par exemple Raymond Trousson assimile le « mythe » et le « thème » à plusieurs reprises dans son livre qui porte un titre ostensible : *Thèmes et mythes*. Simon

Jeune propose de désigner par « types » ce que Trousson qualifiait comme « thèmes » en précisant que le type est

un héros précis, réel ou légendaire (parfois création purement littéraire d'un auteur) qui, doué d'une personnalité particulièrement forte ou impliqué dans une situation exemplaire ou déchirante, a frappé l'imagination des écrivains qui en ont fait le type d'un certain caractère ou d'une certaine destinée (Jeune, 1967 : 62).

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

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

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

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

Le mythe est un type du discours qui est compréhensible à tout le monde, si nous le reprenons, nous gagnerons une énonciation très puissante. D'où vient des tendances à reprendre et à réécrire les mythes en général. En utilisant des récits mythiques, nous entrons dans un espace énorme qui est plein d'intertextualité et d'hypotextes qui sont plus ou moins connus.

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

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

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

Dans le cas des mythes littéraires cette mobilité est facilement perceptible. Si nous acceptons la notion lévi-straussienne, les mythèmes dépassent des limites temporelles et spatiales. Les mythèmes sont capables de transformation d'après les besoins de contexte géographique et historique. Souvent l'étude du mythe se manifeste comme une recherche de l'origine du mythe. Les théoriciens essaient de chercher un texte « original » ou « primitif », une version privilégiée. Certains peuvent considérer le texte de Marlowe ou de Goethe comme les textes qui ont donné naissance au mythe de Faust selon leurs préférences et interprétations. Cette approche s'avère néanmoins inutile dans le cas des mythes du fait de leur inaccessibilité temporelle. Il n'est pas nécessaire d'essayer de tracer la piste du mythe, Lévi-Strauss évoque une perspective holiste, le mythe est formé de toutes ses variantes et de toutes ses combinaisons. Le mythe est un organisme vivant qui se transforme, actualise sans cesse et en effet le mot « mythe » désigne tout cela. Le sens du mythe est donné par le mélange de tous ces éléments. Conséquemment, nous pouvons remplacer la perspective diachronique par le point de vue synchronique. C'est-à-dire de chercher un « schème », mot emprunté au critique littéraire français Pierre Brunel, ou une « structure permanente », formule proposée par Jean Rousset qui donne aux événements du mythe littéraire une organisation particulière.

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

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

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

2.2.1. La nature dialogique du mythe

L'analyse et l'interprétation du texte se fait autour de ces éléments mythiques qui soit manifestent leur présence, soit ils sont dans l'état latent. Ces structures peuvent être désignées simplement comme mythes. Comme Brunel exprime dans sa *Mythocritique* « le mythe est un langage préexistant au texte, mais diffère dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui » (1992 : 63). D'après lui : « un texte peut reprendre un mythe, il entretient une relation avec lui » (1992 : 68) et cette relation peut être amicale

ou hostile. Dans cette perspective structurale, nous pouvons essayer de « découper » ces éléments, mais le travail ne sera point facile. De point de vue herméneutique, tous les textes entrent dans un certain discours littéraire. Chaque écrivain veut dépasser ses ancêtres, veut se distinguer. La psychanalyse parle du complexe d'Œdipe. Les auteurs sont « jaloux » de leur « pères littéraires » et ils cherchent les autres moyens ou procédés pour s'exprimer. En conséquence, l'élément mythique joue un double rôle bien contradictoire - il est à la fois une affirmation d'un certain « thème » - en choisissant certain personnage ou situation mythique, nous entrons dans le champ déjà habité par les créations des autres, nous acceptons les éléments littéraires qui sont déjà inventés et vivants. Il s'ensuit que l'originalité d'auteur ne repose pas sur son invention, car la matière est déjà connue, mais ce qui est important c'est la façon comment cette matière est élaborée. En même temps, il est aussi une négation de cet élément, il veut s'opposer à ces précurseurs en créant une œuvre originale. Don Juan de Tirso de Molina est un autre Don Juan que celui de Byron ou de Mozart. Bien que tous les mythes littéraires soient créés par l'imagination, il y a juste un petit espace qui les délimite. Toutefois, tous ces éléments possèdent une flexibilité, ils sont facilement adoptables, mais aussi ils sont ouverts aux modifications. Nous allons ouvrir ici une parenthèse, pour donner la parole à Jolles. Ce que nous ici appelons, d'après Brunel, l'élément mythique est désigné par lui comme une « forme simple ». Cette forme est une entité bien abstraite et virtuelle, qui se montre ou manifeste dans une œuvre particulière sous un « geste verbal ». Nous parlons d'actualisation d'élément mythique. Sur la page 16 du chapitre intitulé Ly mythe selon Jolles, Brunel explique : « Puisque la forme simple est virtualité, il faudra étudier la manière dont elle s'actualise dans des formes actuelles et en particulier dans des formes littéraires. » En effet, le mythe littéraire possède une double signification et son caractère est dialogique.

Dans sa première acception, le mythe littéraire correspond à un élément, thème ou forme abstraite qui est plus proche des mythes ethno-religieux. Ce caractère virtuel est conservé dans l'inconscient individuel, mais aussi collectif. La conception de Faustus, de Tristan ou de Don Juan est connue presque par tout le monde. Il est aussi indéterminé de point de vue temporel en échappant à la datation concrète. Nous pouvons toujours nous poser la question de la paternité. Qui en est l'auteur ? En comparaison avec les mythes « culturels » nous disposons des noms d'auteurs, mais la problématique réside dans leur quantité, le nombre des « auteurs » nous empêche d'attribuer un « mythe » à un « auteur »

particulier. Il est à rappeler encore une fois l'affirmation qu'un mythe comporte toutes ses versions, par suite de quoi tous les écrivains participent à la construction du mythe. Sous cette notion d'un élément virtuel, nous regroupons alors des « mythèmes » straussiens et des « thèmes » troussoniens dans la suite de ce mémoire.

Dans sa deuxième acception, le mythe littéraire désigne une forme concrète, une réalisation particulière d'un mythe. Il nous paraît utile de mentionner la conception du *geste sémantique* qui a été élaborée par un esthéticien tchèque, Jan Mukařovský. Ce geste désigne un « principe d'unification sémantique » (Mukařovský, 1966 : 100) qui se trouve dans toutes les œuvres d'art. Ce qui est d'après lui important, c'est l'activité produite par le « sujet », cela veut dire par le lecteur ou le spectateur, bref quiconque qui perçoit un objet d'art en l'interprétant. Le sujet ajoute un sens à l'œuvre, il peut y voir les significations qui n'ont pas été introduites intentionnellement par l'auteur. Dans cette perspective un geste sémantique peut être caractérisé comme « une intention concrète, qui n'est pas qualitativement prédéterminée » (Mukařovský, 1966 : 100). Cette thèse s'applique facilement à toutes les œuvres d'art, non seulement à la littérature. L'importance de l'individu ou du sujet dans l'interprétation de mythes a été déjà mentionnée. La notion du geste sémantique se montre alors comme un principe qui crée un système immense qui concerne tous les aspects de la littérature. Malheureusement, il semble ne pas être appliqué à la sémantique de la littérature sans obstacles car la littérature ne peut pas être simplement étudiée de façon empirique. Nous ne pouvons pas nier la nécessité d'intégrer des lecteurs/spectateurs dans la compréhension des mythes littéraires. Grâce au fait que les aspects mythiques sont basés sur la collectivité et sur l'inconscience archétypale, ce rappel est autorisé.

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

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

de cet ensemble immense est momentanément favorisé ? Également, nous devons prendre en compte la politique, la pop culture ou l'économie. Le thème donjuanesque a connu sa renaissance dans la période romantique parce que ce caractère du libertin et du « héros révolté » a été à la mode. Au contraire, le public du temps de Tirso de Molina a admiré la nature théologique de la pièce et Don Juan sert comme un mauvais exemple de quelqu'un qui ridiculise la justice divine.

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

La confusion terminologique est issue de cette double nature du mythe et du fait que plusieurs auteurs ne font pas la distinction entre ces deux entités. Pour éviter cette confusion, dans la suite de ce mémoire nous allons choisir la sobriété et la propreté terminologique en distinguant deux catégories, la première sera nommée tout simplement un « schéma mythique » et la deuxième « un mythe littéraire ».

2.2.2. La classification des mythes littéraires

Philippe Sellier divise les mythes littéraires en quatre genres. Le premier regroupe « des reprises de récits d'origine mythique consacrés dans le panthéon culturel occidental » (1984 : 115). Nous pouvons y classer des histoires originaires de la Grèce et de la Rome Ancienne, qui forment la base de la culture européenne, telles l'histoire d'Antigone, d'Œdipe, d'Orphée ou d'Électre. Ces histoires qui sont entrés dans la littérature, par opposition au récit historique, ne sont pas véridiques ni utiles, mais leur fonction est purement esthétique et poétique. Vernant est persuadé que « la maîtrise du champ mythologique est une condition nécessaire pour s'intégrer pleinement à la

civilisation gréco-romaine du début de notre ère. » (1996 : 38). Philippe Sellier les nomme « les étalons de mythes littéraires » parce qu'ils sont souvent reçus comme des modèles dans la mythographie.

La catégorie suivante englobe des mythes politico-héroïques. C'est une question des grandes personnages d'Alexandre, de César ou de Louis XIV et des autres, mais il s'agit aussi des événements réels ou semi-fabuleux, par exemple la Révolution française ou la guerre de Troie. Sellier ajoute que : « Ici 'mythe' renvoie à la magnification de personnalités (Alexandre) ou de groupes (les révolutionnaires) [...] » (1984 : 117). Dans cette catégorie les frontières entre la fabulation et la réalité, entre le récit historiographique et le récit fictif restent encore une fois vagues. Il faut ajouter que la signification du terme « mythe » diffère du groupe précédent. Si dans la première catégorie nous pouvons employer les expressions « thème » ou « type » comme des termes équivalents au mot mythe (habituellement nous parlons du thème faustien, du type donjuanesque), dans ce deuxième groupe, le mot renvoie plutôt à la signification de la mystification et de la fabulation, car souvent ces mythes ont été créés avec certaine intention, souvent politique. En diffusant ces sortes de mythes nous influençons l'interprétation et l'explication de l'histoire mais également la présence. Dans cette capacité réside non seulement la force mais également le danger des mythes. Le discours mythique est omniprésent et il touche le passé aussi bien que le présent.

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

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

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

Un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues. Le mythe permet de saisir d'un

seul coup d'œil certains types de relations constantes, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes. (2001 : 19)

Certainement, il s'agit d'une définition attirante mais, Philippe Sellier le remarque justement, elle est assez vague car elle comporte les termes comme « simple et frappante », « plus ou moins » ou « certains types ». En tous cas, des récits de Faust, Tristan et Yseult ou Don Juan sont sans difficulté désignés comme des mythes littéraires. Pourtant, il y a la question qui se pose : pourquoi ? Pourquoi nous ne considérons pas le personnage de Casanova comme le personnage mythique ? Quelle est la différence entre lui et Don Juan ? Pourquoi l'un est entré dans le discours mythique et l'autre pas ? Ce sont des questions piquantes auxquelles nous allons revenir plus tard dans ce mémoire.

3. Le mythe de Don Juan

Dans ce passage nous nous concentrons sur le mythe de Don Juan d'une manière dichotomique. Premièrement, le mythe peut être approché d'une perspective diachronique, cela veut dire de voir comment le mythe a évolué au fil de siècles, mais aussi d'examiner les changements de genres liés à la réécriture du mythe.

Deuxièmement, le mythe peut être étudié du point de vue synchronique. Le noyau de cette partie repose sur l'analyse de mythèmes qui constituent le mythe. Comment peuvent-ils être analysés ? Comment peuvent-ils se combiner ? Est-ce qu'il y a « un scénario fixe » pour le mythe de Don Juan ? Ce sont des questions qu'il faut se poser.

3.1. La perspective diachronique

3.1.1. L'évolution chronologique

La première manifestation du mythe de l'un de plus grands libertins, Don Juan, est attribuée au poète et dramaturge espagnol Gabriel José López Téllez qui est plus connu sous le nom de Tirso de Molina. Écrite et jouée en 1630, sa comédie intitulée *El Burlador de Sevilla, y combidado de piedra*, en traduction *Le tricheur de Séville et le convive de pierre*, a fourni une trame et un nom aux récits donjuanesques. Il semble que Tirso de Molina trouve la source de la matière dans les légendes très anciennes et répandues. Jean Rousset dans *Le Mythe de Don Juan* expose trois contes différents qui racontent des histoires auxquelles les récits traitant le sujet de Don Juan, font allusion. Il ajoute que nous disposons de « plus de 250 versions orales qui ont été recueillies » (1976 : 112). Les

traits à la fois distinctifs aussi bien que constitutifs, que tous ces contes (aussi bien que la tradition donjuanesque) ont en commun consistent de l'outrage au mort, suivi par l'invitation au mort. D'après Rousset, le cœur du mythe est formé par un héros qui se trouve face à face avec le Mort.

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

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

Pendant les années 1640 il y avait des adaptations non seulement italiennes, dont la comédie de Cicognini, *Il convitato di pietra* (1640-16450 ?), mais aussi françaises, rappelons les pièces de Dorimon - *Le Festin de Pierre ou Le fils criminel* (1659) et de Villiers - *Le Festin de Pierre ou Le fils criminel* (1660). (Rousset, 1976 : 243)

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

Jean Massin dans son *Don Juan* a distingué deux phases de l'évolution de textes donjuanesques :

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

Nous avons déjà évoqué que la période du romantisme a été obsédée par le thème de Don Juan. Mentionnons les plus dignes d'être cités, ce sont dans l'ordre chronologique : Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann avec son récit *Don Juan* (1813) ; George Gordon Byron – *Don Juan* (1819-1824) ; Christian Dietrich Grabbe – *Don Juan und Faust* (1829) ; Alexandre Pouchkine – *L'invité de pierre* (1830) ; Alfred de Musset – *Une Matinée de Don Juan* (1833) ; Prosper Mérimée – *Les Ames du Purgatoire* (1834) ; Alexander Dumas – *Don Juan de Marana ou La Chute d'un ange* (1836) ; José Zorilla – *Don Juan de Tenorio* (1844) ; Nikolaus Lenau qui a écrit *Don Juan, Ein dramatisches Gedicht* en 1844 et finalement Charles Baudelaire avec son œuvre posthume *La Fin de Don Juan*, publiée en 1887. Néanmoins, après le romantisme le mythe a continué à vivre et il a été encore élaboré et fixé par une autre succession de poètes. Pour cela nous pouvons ajouter une troisième période, qui est née vers la fin du XIX^e siècle et qui est souvent basée sur l'idée de la décadence du mythe. Rappelons les auteurs comme George Bernard Shaw – *Man and Superman* (1901-1903) ; Edmond Rostand – *La Dernière Nuit de Don Juan* (1921) ; Michel de Ghelderode – *Don Juan ou Les amants chimériques* (1928) ; Max Frisch – *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (1953) ; Henry de Montherlant – *Don Juan* (1958) ou Michel Butor qui a écrit *Une chanson pour Don Juan* (1975). Il est à noter que pour Jean Massin le mythe de Don Juan ne répond plus aux besoins de lecteurs du XIX^e et XX^e siècles. « Les auteurs le *traitent* et le *traient* dans une succession manipulatrice aussi incohérente et stérile que la succession baroque puis romantique était cohérente et féconde. » (1993 : 71) Il ajoute : « Tous intéressants ou amusants ou instructifs, mais aucun ne nous fait plus jamais frissonner ou simplement vibrer ». (1993 : 71) Est- ce qu'on peut l'aimer encore ? Est-ce qu'il peut être ressuscité et réincarné ? À chacun de décider.

3.1.2. L'évolution latérale

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

Comme Raymond Trousson a remarqué pertinemment dans ses *Thèmes et mythes*, en choisissant telle ou telle histoire mythique, le créateur se trouve devant le thème qui

lui impose plus d'obligations que de la liberté. « Le créateur confronté avec le thème éprouve beaucoup plus de servitude que d'indépendance. Nécessairement entravé dans le traitement du sujet par la préexistence des personnages et des situations. » (1981 : 79) Ces limitations sont imposées par la tradition du mythe, en plus, c'est la tradition littéraire collective, autrement dit, il n'est pas permis à l'auteur de traiter le sujet en toute la liberté. En choisissant un mythe qui est déjà installé dans la tradition et qui a sa place dans la conscience collective, l'auteur est obligé d'accepter et de respecter certaines restrictions. Chaque auteur cherche en même temps à se dérober à la tradition, chaque créateur veut traiter le sujet sous un nouvel éclairage, il veut libérer le personnage de son stéréotype en lui donnant de nouvelles caractéristiques ou propriétés, ce qui est sans doute le cas de Don Juan de Montherlant. Il a voulu le libérer, en réaction contre l'abondante littérature qui a voulu faire de Don Juan un personnage complexe. Au contraire, il souhaite de créer un personnage simple, pur, dépouillé de tout le romantisme dont il se pare, un personnage superficiel et exalté. Cependant, cette réécriture reste toujours fortement liée à la tradition donjuanesque. Le mytheme constitutif du mythe, la chasse aux femmes, est repris par Montherlant. Sa nouvelle représentation de Don Juan ne chasse plus les femmes par orgueil ou rejet de code moral mais pour se sentir vivant et pour oublier sa vieillesse. Bien que la fin soit inverse, nous pouvons y trouver des mythemes donjuanesques comme le meurtre du Commandeur ou celui de la statue.

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

Bien sûr il reste un peu d'espace pour la création originale. Chaque auteur peut choisir la forme littéraire sous laquelle il va exécuter l'histoire du mythe. Il est naturel que ces glissements d'un genre à l'autre aient pour conséquence des modifications de l'histoire donjuanesque. Jean Rousset se pose une question : « comment modifie-t-on l'histoire de Don Juan en la racontant de tant de façons différentes ? » (1976 : 130) Nous

avons déjà énuméré des textes variés qui ont été écrits pendant plusieurs siècles, nous avons également vu que le choix de genre passe du théâtre à l'opéra mais puis aussi aux textes en prose - les nouvelles ou les romans. À l'origine, le mythe de Don Juan a été codé sous la forme dramatique et nous pouvons constater que le genre théâtral se montre comme le plus productif et le plus convenable à l'histoire de Don Juan. Pourquoi ? Il faut tout d'abord admettre que le théâtre permet la transmission du message directement au public. Celle-ci est encore facilitée par les expressions corporelles, l'intonation ou la mimique. L'histoire représentée peut se montrer comme plus complexe car le spectateur « reçoit sans intermédiaire un spectacle qui lui est livré dans sa totalité ». (Rousset, 1976 :159) Au théâtre, ce qui est important, c'est l'action. Le théâtre est caractérisé par la limitation temporelle du fait que les spectateurs ne sont pas capables d'être attentifs plus que deux heures et demie environ. Conséquemment, l'histoire doit être dépeinte par la juxtaposition des actions les plus significatives. En comparaison avec le roman, le metteur en scène n'a pas d'espace pour le développement des personnages, il n'a pas la capacité d'instaurer les relations complexes entre eux ou de donner le schéma détaillé du temps et de l'espace. Trousson a défini la vie de Don Juan sur scène comme « une addition d'épisodes menant à la punition finale » (1981 : 84). De ce point de vue, le genre dramatique se révèle comme la forme la plus adéquate.

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

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

En effet, vers la fin du XVIII^e siècle, nous remarquons une vague de Don Juan, ou Don Giovanni dans la traduction italienne, dans l'opéra non seulement en Italie. Le fait, Don Juan mis en musique a vécu une popularité énorme pendant cette époque-là peut être expliqué assez facilement : l'opéra, notamment l'opéra buffa a été à la mode dans les années 70-90 du XVIII^e siècle en Europe. Pour la même raison, le mythe de Don Juan a été transformé en récits narratifs pendant le XIX^e et XX^e siècle auxquels l'opéra a cédé le pas. « Les versions non théâtrales sont pourtant nombreuses, romans et nouvelles, sans parler des essais, aux XIX^e et XX^e siècles, elles font partie de l'histoire du mythe. » (1976 : 158), a ajouté Jean Rousset.

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

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

Molière s'est servi du sujet connu après l'échec de *Tartuffe* en restant fidèle au mythe : son héros est toujours un modèle de l'inconstance, un épicurien vivant dans l'instant sans aucun souci de son avenir. Il est un incroyant qui ose affronter la Mort de même que Dieu. En comparaison avec Don Juan de Tirso de Molina, ce nouveau Don Juan possède un trait particulier – la hypocrisie. Sans doute Molière y reprend son thème *tartuffien* mais cette fois, la pièce a connu un succès. Il a aussi doué son héros d'une avidité libertine, d'un mystère mais aussi d'une frénésie sensuelle Molière a mis fin à la magnificence et au pathétisme baroque. Dans l'esprit de la société française du XVII^e siècle, il a créé des personnages typiques avec des traits caractéristiques, souvent avec l'intention de moraliser mais essentiellement pour faire rire. Il a élevé le genre de Moyen-Age, la farce, au genre reconnu.

3.2. La perspective synchronique

Selon Didier Anzieu,

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

Dans cette perspective, il est évident que pour étudier les mythes, il est indispensable de les analyser non seulement dans une perspective diachronique mais aussi de considérer des modulations et des changements entre ces « paquets de relations ». Nous avons déjà abordé une problématique qui concerne la recherche inutile d'un mythe primitif ou supérieur. Raymond Trousson l'explique :

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

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

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

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

Ce qui est d'après Rousset important, c'est le rapport de réciprocité qui est entre ces unités mais aussi à l'intérieur de chacune d'elles. « Maintes combinaisons sont concevables qui assurent au mythe sa mobilité, son élasticité et par suite sa réserve de virtualités, donc de métamorphoses. » (1976 : 9)

Dans la suite du mémoire, nous analyserons les œuvres choisies à l'égard de cette décomposition aux mythèmes. Nous essayerons de trouver des mythèmes constitutifs de

ces œuvres aussi bien que d'en trouver d'autres possibles qui constituent le noyau de l'histoire donjuanesque.

Ajoutons encore que Gilbert Durand dans *Champs de l'imaginaire* définit l'évolution des mythèmes, donc des mythes, en termes de « pérennité », de « dérivations » et « d'usure ». Faisons une petite digression pour expliquer ces termes. La pérennité repose sur le fait que la disposition de mythèmes s'orchestre autour d'un « mythe idéal » qui est vu comme « la synthèse de toutes les leçons mythémiques ». (1979 : 316) N'oublions pas que le modèle idéal ne désigne pas le texte initial ou originaire.

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

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

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

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

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

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

Cette troisième notion est un aboutissement logique de la dérivation. Dans le cas de Don Juan il est à observer comment le mythe a été profané au fil de siècles. Le mythème qui se montre important chez Tirso de Molina, cela veut dire le châtiment divin du pécheur, n'est plus significatif dans les textes du XX^e siècle. Il est à mentionner ce que Jean Massin a écrit dans son œuvre *Don Juan* : « la structure de Don Juan, même modifiée ou remaniée, demeure identifiable et le contenu mental qu'elle exprime reste adéquat à la réalité socio-historique. » (1993 : 69) Cette « réalité socio-historique » est un point fondamental pour la compréhension de l'évolution des mythes. Nous avons maintes fois constaté qu'un mythe (aussi bien qu'un mythe littéraire) est une parole, ou une expression de la société si bien qu'il répond à ses besoins et à l'esprit de l'époque. De ce point de vue, ce n'est pas par hasard que Don Juan a été créé pendant l'âge baroque, également, ce n'est pas par accident que le romantisme l'a exalté et disloqué.

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

Voilà comment Jean Massin explique une nouvelle direction du mythe de Don Juan dans la période de romantisme. Ainsi, il apparaît qu'il existe le rapport étroit entre le texte mythique et la période de sa création. C'est pourquoi nous parlons de l'impossibilité de saisir et de fixer un mythe dans son contenu car Don Juan est devenu indépendant de son texte fondateur de Tirso de Molina.

Jean Rousset pose une question bien pertinente :

que reste-t-il du prototype, du pécheur, du libertin et de ses affrontements avec le Ciel dans le petit-maître du XVIII^e siècle, dans l'homme à femme de la fin du XIX^e ? La substance mythique s'est évaporée, l'identité première s'est effacée sous l'effet d'une dislocation [...] (1976 : 8).

Néanmoins, cette « usure du mythe » nous montre que le mythe a réussi. Le donjuanisme désigne plus que la situation ou le personnage, c'est un concept qui est imprimé dans la conscience collective littéraire. Jean Rousset ajoute encore que Don Juan

« vit d'une vie autonome, il passe d'œuvre en œuvre, d'auteur en auteur, comme s'il appartenait à tous et à personne ». (1976 : 7) D'où vient son anonymat, qui constitue une propriété importante des mythes. L'anonymat donjuanesque se rattache à « son pouvoir durable sur la conscience collective, celui-ci va de pair avec son aptitude à toujours naître et renaître en se transformant » (Rousset, 1976 : 7).

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

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

4. Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre

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

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

4.1. Don Juan Tenorio

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

Il est un comédien qui prend volontairement une sorte de l'identité fictive pour séduire. Habituellement, il imite l'amant attendu tout en profitant de l'obscurité de la nuit. Au plein jour son silence, disons corporel, est remplacé par la parole. Ce « discours amoureux par lequel il persuade les jeunes plébéiennes, au grand jour et sous sa propre identité, de la passion qu'il n'éprouve pas. » (1976 : 82) ajoute Jean Rousset. Il est vrai que le Burlador fait séduire la paysanne en lui promettant « mille colliers précieux » et « mille anneaux sertis de perles transparentes » (III, 8), bref il l'excite par la perspective d'une promotion sur l'échelle sociale mais ne le blâmons pas de la sincérité de ses sentiments. Il est évident que ses propositions sont exagérées et d'une part menteuses, cependant il y a une passion et un goût qui le force vers la séduction.

Tout en trompant son entourage, il montre son vrai visage au spectateur sans problème. En proclamant ouvertement : « séduire, tromper, c'est toute ma vie ! » (I, 15) et encore : « [...] duper une femme et la séduire est mon plus vif plaisir... [...] » (II, 8), il expose assez clairement sa personnalité et ses intentions. Dans la version de Tirso de Molina, nous trouvons d'ailleurs beaucoup d'apartés qui nous révèlent le véritable caractère du protagoniste.

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

Isabela : Je vais chercher une lumière.

Don Juan : Pourquoi ?

Isabela : Pour connaître le visage de mon bonheur.

Don Juan : Cette lumière, je l'éteindrai.

Isabela : Ciel ! Qui donc êtes-vous ? (I,1)

Don Juan, étant à la fois un homme des ténèbres et un homme de la lumière, représente la figure satanique qui souffle le flambeau d'Isabela. Ajoutons que d'après le *Dictionnaire Littré* étymologiquement, Lucifer signifie en Latin « porteur de lumière » et en effet, l'élément de la lumière et du feu se montre important dans la pièce car le personnage de Don Juan est toujours accompagné par une certaine forme du feu. Maintes expressions concernant ce topos l'illustrent : Octavio est « brûlé par l'amour » (I, 8),

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

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

Cette conquête se fait dans la souffrance féminine, il n'essaie pas de se justifier et au surplus, il appréhende les conséquences de son comportement : « [...] Mais puisque vous voulez que je parle, voici la vérité : j'ai trompé la duchesse Isabela et j'ai abusé d'elle. » (Acte I, scène 5) où :

Catalinon : Vous êtes un fléau pour les femmes, mon maître. Pour les mettre en garde contre vous, il faudra que le crieur public proclame : « Méfiez-vous du séducteur ! Méfiez-vous du pire dupeur d'Espagne ! »

Don Juan : C'est un titre qui me plaît assez. (II, 12)

Le Trompeur comprend très bien le concept de l'honneur, mais sa posture envers ce phénomène reste ambiguë. Cet abuseur fait un effort pour prouver son honneur face au Commandeur : « [j]'ai de l'honneur et je tiens mes serments, car je suis chevalier » (III, 14), mais il ne se force pas avec les femmes auxquelles il manque toujours de parole. Partant de ce fait, le Trompeur se montre plus machiste que son successeur qui est plutôt négligent du moral et des conventions. Ce dupeur sème la confusion en jetant l'ombre de la perplexité sur les autres personnages : Octavio « devient fou » (I, 9), marquis de la Mota est condamné à la prison sans connaître la raison, Batricio jaloux accuse son épouse innocente.

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

4.2. La mort

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

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

Remarquons que dans cette version, nous recevons plutôt une image du Dieu de l'Ancien Testament, Dieu menaçant et punisseur qui régit la justice par la loi « œil pour œil, dent pour dent ». C'est pourquoi le commentaire de Don Juan sur la statue du Commandeur ne peut pas rester sans réponse : « l'inscription est plaisante ! On veut donc se venger, bon vieillard à la barbe de pierre ? » (III, 10). Sur ce point, l'épithaphe provoque chez le protagoniste le désir non seulement de ridiculiser sa victime mais également de

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

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

La puissance de ce mytheme est agrandie par l'ignorance absolue de ce mytheme de la part de Don Juan. Il se condamne tout seul en disant à Aminte pour l'obtenir : « Si je manquais à ma parole, que Dieu me punisse de mort. (*A part.*) Je suis vivant, c'est l'essentiel... » (III, 8) À cet égard, il ne pèse ni ses mots ni la puissance de Dieu sur les êtres vivants. « Imbécile, aurais-tu peur d'un mort ? Que ferais-tu s'il était vivant ? Ta peur est ridicule et honteuse. » (III, 13) Voilà comment il commente la peur de son valet au moment où la Statue est venue à souper.

La deuxième apparition du mort donne une sensation plus alarmante – identité du visiteur, qui est venu chez Don Juan, reste assez longtemps inconnue ce qui crée un effet de tension et d'attente. Sur ce point, il est à noter que cette scène contient également une certaine espèce du relief. Bien que le silence du Commandeur fasse monter la tension et l'anxiété, les dialogues des « vivants », en particulier les lignes de Catalinon, font tomber l'atmosphère sinistre. Ses interrogations, à vrai dire, sont une source du comique potentiel : « Comment allez-vous ? Fait-il bon vivre dans l'autre monde ? Est-ce qu'un pays plat ou montagneux ? Les poètes y sont-ils bien traités ? » (III, 13)

La dernière scène présente une dimension sacrée en rappelant la cène. Cependant, Don Gonzalo falsifie le rite de la passion du Christ du fait qu'il se moque de Don Juan en lui donnant du vinaigre. À cet égard, Don Juan symbolise le Christ déchu, le Christ ironique. La scène épulatoire se déroule dans le cadre symbolique de la nuit et de l'espace

enfermé. Nous avons déjà identifié le Trompeur comme un homme de ténèbres. Effectivement, la pièce s'ouvre et se finit au cœur de la nuit. La nuit donjuanesque est comprise au sens du mensonge, du masque à l'opposition de la lumière et de la vérité. Notons que la deuxième apparition de Don Gonzalo est liée plutôt au feu divin, disons purgatoire : « Inutile, le ciel m'éclaire... » (III, 15) dit Don Gonzalo en se retirant de la maison du séducteur. Ici la statue est accompagnée (au sens figuré) par Dieu, il s'agit de la dimension divine positive qui fonctionne comme un avertissement et qui laisse encore la possibilité à Don Juan de se repentir. Néanmoins, la troisième apparition du mort ne symbolise pas un médiateur entre le ciel et la terre, en revanche la statue représente un fléau venu de l'enfer. Le feu comme une lumière divine est remplacé par le feu de la damnation. « Ah ! Je brûle, je m'embrasse, je suis mort ! » (III, 20) – tout l'être de Don Juan est en flamme, le feu le dévore. Il s'ensuit que Don Juan, symboliquement, ne peut pas être vaincu que par une créature des ténèbres. L'homme de feu, qui fait souvent « brûler » les autres, prenons le cas de sa victime Tisbea (« Au feu ! Je brûle ! [...] » (I, 18) est finalement puni par sa propre arme.

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

Don Juan : Me prends-tu pour un lâche ?

Don Gonzalo : Oui, j'ai vu t'enfuir, la nuit où tu m'as tué.

Don Juan : J'ai fui pour ne pas être pas reconnu. A présent me voici. Dis ce que tu me veux. (III, 20)

Ce dialogue illustre plusieurs aspects de la personnalité donjuanesque. Tout d'abord Don Juan est courageux au moment où ça sert à sa réputation, mais il ne l'est pas quand il est menacé. Dans cette perspective, sa fuite est une action lâche, pourtant pour l'assassin elle n'est pas de grande importance du fait qu'il n'assume pas les conséquences de ses actes et qu'il cherche une excuse. Ensuite, Don Gonzalo utilise la fierté et le sentiment d'honneur déplacé de Don Juan pour le manipuler. La réplique du Commandeur « [...] N'aie pas peur. » (III, 20) provoque la colère de Don Juan et son acte insensé de donner sa main au mort. Autrement dit, il se laisse prendre à la fourberie du Commandeur.

Don Gonzalos : « Donne-moi la main. N'aie pas peur. »

Don Juan : « Moi, peur ? (Il lui tend la main.) Ah ! ton feu me brûle ! » (III, 20)

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

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

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

4.3. Le groupe féminin

Les femmes victimes sont inévitables pour le scénario donjuanesque. Tirso de Molina a créé un groupe équilibré et diversifié en y comprimant les personnages nobles et villageois, chacun doué d'une caractéristique différente pour pouvoir être considéré comme un « type ». Jean Rousset note bien qu'il « se soucie peu d'être aimé que d'aimer » (1976 : 43). Nous pouvons donc supposer que ces conquêtes sont brusquement oubliées par le protagoniste, cependant les victimes ne l'oublient pas. En plus, elles s'unissent dans leur sentiment de la haine ou du désespoir pour réclamer à l'unisson la vengeance ou la réparation. Tisbea s'unit avec Isabela dans leur honte en demandant la vengeance du dupeur, Aminta vient à la cour en demandant son époux promis. Dans un regard insouciant, il peut sembler que seule Donna Anna ne revendique pas ses droits. Cependant, il s'agit du contraire. Étant la fille du Commandeur tué par le personnage principal, sa position parmi les autres femmes séduites se montre différente. La fille du Mort sans doute représente une position clé dans le groupe en réassurant un lien direct entre le héros et le mort. Ce qui se montre surprenant, c'est le

fait qu'à « la différence de ses trois compagnes, elle ne bénéficie d'aucune présence scénique [...] » (Rousset, 1976 : 48). Son personnage se réduit à la voix qui, malgré cela, résonne fortement dans le reste de la pièce dans le personnage de la Statue. Ainsi, Don Juan comprend sa punition dans ce contexte : « [...] hélas ! Mes coups ne frappent que le vide... Je n'ai pas dupé ta fille : elle avait déjà découvert ma ruse ! » (III, 20). Pourtant, le Commandeur représente une incarnation de la punition qui inclut tous ses méfaits sexuels. Alors, du fait que seulement la séduction de Donna Anna est rattachée, dans les yeux de Don Juan, à sa punition, il s'en ensuit que jusqu'à la fin, le Trompeur ne comprend pas ses erreurs et le vrai sens de sa punition.

En ne faisant aucune différence parmi ses proies, Don Juan limite les femmes aux articles dans son catalogue en érodant complètement leurs individualités.

Par ailleurs, nous pouvons aborder ce sujet différemment. Gardant en mémoire le but didactique de l'œuvre, Don Juan peut être analysé comme un instrument du châtiment des femmes. La société du XVII^e siècle met toujours la valeur la plus haute dans l'honneur dont les femmes sont dépositaires. En même temps, la société les considère d'être frivoles et inconstantes (à cause du péché originel). Dans cette perspective, les femmes sont des gardiennes d'honneur que les hommes ne cessent de vouloir leur dérober, ce qui évidemment crée une forme de paradoxe. Ajoutons que d'après l'héritage patrimonial chrétien, la sexualité ne fait pas perdre l'honneur aux hommes, ce genre de péché est proprement féminin ! De ce point de vue, au moment où la duchesse Isabela reçoit Octave avant le mariage dans sa chambre, elle est coupable. Sans intervention de Don Juan, ce crime serait resté impuni. Isabela donc sert d'exemple de cette misogynie d'origine chrétienne en incarnant la femme légère et inconstante. À cela s'ajoute la confusion entre la valeur individuelle (l'honneur) et le renom. L'infidélité d'une femme déshonore non seulement elle-même mais tous les membres (masculins) de sa famille y compris le mari, le père, le frère ou l'oncle qui ont après tout un égal droit à la vengeance.

Le protagoniste fonctionne comme une sorte du châtiment également dans l'épisode de Tisbea. Elle est coupable d'avoir rejetée l'amour par son orgueil. Elle se réjouit d'être le désespoir des pêcheurs, d'être désirée : « Je dédaigne et je charme les pêcheurs de Tarragone, que les feux argentés de la côte protègent des pirates, je suis sourde à leurs soupirs, insensible à leurs prières, indifférente à leurs promesse » (I, 10).

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

Remarquons, que le personnage de Tisbea offre un miroir au destin du héros, car il y a une parallèle apparente parmi ces deux personnages. Tous les deux seront enfin punis là, où ils ont péché. Cela veut dire, Tisbea est punie par la souffrance amoureuse, Don Juan par le geste de « donner la main », dans ce contexte, le châtiment de Tisbea préfigure celui de Don Juan. L'effet de miroir, aussi essentiel pour l'esthétique baroque, émerge dans cette scène également d'une autre manière. Son quasi monologue de déploration, folie et horreur après la fuite de Don Juan qui l'a trompé, fait écho au monologue d'orgueil qui la présentait au début de la scène. Les autres types de parallélismes seront étudiés plus en détail ci-dessous.

4.4. Le libre arbitre

Le thème du libre arbitre qui touche la question épineuse, non seulement dans le contexte de l'époque baroque, a été déjà abordé. Cette volonté humaine de se déterminer librement crée une antinomie du destin (la prédestination) et de la liberté morale ce qui réside au cœur de disputes théologiques à travers l'histoire. Le concept du libre arbitre est lié fortement au problème concernant la responsabilité de nos péchés – si le péché est l'acte commis par l'homme, qui, lui-même est une œuvre de Dieu, ne serait pas Dieu, essentiellement, l'auteur du mal ? Nous sentons que ces considérations subtiles nous mènent au bord de l'hérésie. Cependant ce concept peut nous servir comme une légitime explication de cette problématique car, comme *Wikiberal* nous explique : « Dieu a conféré à sa créature, avec le libre arbitre, la capacité de mal agir, et par-là même, la responsabilité du péché ». Néanmoins, la problématique encore plus piquante émerge – celle de la volonté. La scholastique avec la figure de Thomas Aquin alors définit habituellement ce concept comme « *facultas voluntatis et rationis* », cela veut dire la faculté de la volonté et la raison. Dans cette perspective, la genèse du libre arbitre est conditionnée par le choix conscient, définit par Thomas Aquin comme « *l'actus proprius* ». Il s'en ensuit que les mécanismes inséparables du « *liberum arbitrium* » sont d'une part la morale, car l'homme est moralement responsable de sa conduite, d'autre part la raison – le choix reste toujours

conditionné par la raison humaine qui nous distingue des animaux dont les actes sont basés sur les instincts.

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

Ce regard sur ce concept a fait l'objet de la problématique fondamentale qui concerne le rôle de la grâce divine dans le salut. Si nous attribuons le libre arbitre aux hommes, nous nions de quelque sorte la puissance divine. La réponse peut être trouvée dans l'existence de deux types de grâces : la grâce suffisante et efficace. Gardons en mémoire que d'après les Jésuites, seulement la grâce, gratuitement octroyée par Dieu, la grâce suffisante, peut accomplir l'œuvre du salut. Par contre, les Jansénistes évoquent la grâce efficace qui est attribuée seulement aux élus. D'après eux, nos actes terrestres ne suffisent pas pour pouvoir atteindre la grâce divine.

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

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

4.5. La constance et la mobilité

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

C'est Don Juan qui représente l'épicentre de l'action, c'est lui qui fait bouger et agir les autres, en effet sans le personnage de Don Juan les autres semblent être sans signification. Le mouvement de Don Juan entraîne les autres personnages dans leur voyage à travers la vie, en étant un élan vital, une énergie de leurs destins.

Sa trajectoire se montre assez zigzagüée, mais il convient d'examiner un autre aspect marquant, celui d'enfermement. La pièce s'ouvre à Naples, d'où il flotte à la plage de Tarragone. La vaste surface de la mer est remplacée par les rues à Séville, la ville se réduite alors au village Dos Hermanos pour enfin finir dans le tombeau enfermé.

Ainsi, le mouvement du héros est définitivement d'un caractère descendant – son saut de balcon le mène sous terre (ou bien à l'enfer ?).

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

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

Son inconstance prend également la forme de changement. La métamorphose se manifeste dès l'ouverture de la pièce espagnole, où en prétendant d'être Duc Octavio, le protagoniste séduit Isabela. Mentionnons également l'Acte II, scène 13, où il se veut être pris pour le Marquis de la Mota afin d'obtenir Dona Anna.

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

Étant d'une identité fluctuante, il semble assez difficile de le saisir ou de le détenir. Premièrement, la véritable « burla » de Don Juan consiste de sa possibilité d'orchestrer sa métamorphose « d'homme sans nom » (I, 1) en homme renommé. Son personnage se montre à la fois anonyme et réputé. En refusant de donner son nom, il annule le premier sacrement, celui du baptême qui permet la rédemption. Lorsqu'il donne son identité, ce n'est que de façon indirecte en se présentant comme le neveu de Don Pedro Tenorio :

Don Pedro : Nous voici seuls. Montre-moi ton courage.

Don Juan : J'en ai mon oncle, mais non pas contre vous.

Don Pedro : Qui donc est-tu ?

Don Juan, *se découvrant* : Je vous l'ai dit : votre neveu. (I, 5)

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

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

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

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

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

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

la promesse de sentiments flamboyants soit par la ruse et l'attirance du progrès sur l'échelle sociale.

4.6. L'échange

Ce que tous les Don Juan ont en commun, c'est la résistance aux contraintes sociales. Ignorant l'importance de la promesse tenue, ils détruisent la base sur laquelle repose la société de l'époque. Il représente un héros de la destruction qui pervertit des échanges entre les êtres. Refusant le lien social (le lien au double sens où il unit les hommes et où il les enferme dans une série de contraintes), il montre non seulement le plaisir d'une sexualité débridée, mais plus essentiellement le plaisir de tromper, de manipuler et d'aller contre le fonctionnement social. Également, il viole les règles sociales, comme celles de l'hospitalité. À Naples, il viole l'hospitalité offerte par le roi, en trompant Isabela à l'intérieur du château, puis il abuse du bon vouloir de Tisbea en détruisant tout ce qui représente son honneur. Il la séduit, il vole ses juments, salit sa cabane (ce qui métaphoriquement représente son corps) et il s'enfuit en l'abandonnant. Comme le dit Catalinon, c'est une « étrange façon de payer le dû » (I, 15).

Quoi qu'il en soit, Dom Juan Tenorio pervertit les règles de l'échange. Dans les sociétés primitives, les femmes servent des sujets d'échanges essentiels. Antoine Janvier dans son article « De la réciprocité des échanges aux dettes d'alliance : L'Anti-Œdipe et l'économie politique des sociétés « primitives » » nous explique que les échanges matrimoniaux dans ces époques sont réciprocité. En abusant comparables aux échanges économiques de nos jours en représentant l'opérateur de des femmes, sans leur fournir la sécurité matérielle ni le statut social, à nouveau, il prend la « marchandise » sans la payer.

4.7. Le redoublement

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

Dieu sait châtier les hommes bien en cour qui ne punissent pas les méfaits, et à l'occasion leurs simples témoins. Je suis le témoin des vôtres et ne voudrais pas que la foudre me frappât, tout innocent que je suis, et me réduisît en tisons. (III, 6)

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

La position de Catherinon envers Don Juan est assez relâchée. D'où vient son courage de lui dire assez ouvertement ses idées et son désaccord avec sa conduite, bien qu'il faille noter qu'il ne s'agit pas de la relation amicale. Don Juan se trouve toujours dans la position supérieure. : « [...] Un valet n'a pas à connaître d'autre volonté que celle de son maître. Il agit sans commentaire. Obéis et tais-toi. » (II, 9)

En outre, le redoublement ne touche pas seulement le duo maître-valet. Dans la pièce baroque, nous trouvons plusieurs éléments qui sont redoublés. Par exemple le motif de la fuite : tout d'abord Don Juan fuit d'Espagne en Italie, ensuite de Naples en Espagne à cause de ses escapades amoureuses. Cela signifie qu'il commet deux fois la même erreur, cela veut dire de déshonorer une femme de haut rang, sans rien apprendre. Rappelons également la double signification de la Statue, qui à la fois symbolise le messager divin et infernal. Ce mytheme, qui est tout à fait conforme au phénomène baroque – du jeu de miroirs, touche également le motif du feu et du repas. Dans l'œuvre de Tirso de Molina, les scènes épiques gagnent souvent une autre dimension de la signification. Don Juan est un hédoniste, son goût insatiable touche non seulement sa sexualité mais aussi son désir de manger. Égoïstement, il dévore tout, sans regarder les besoins des autres. Ainsi il gâte la joie du mariage de deux paysans en perturbant leur

repas de nocces. « [...] J'ai eu le pressentiment lorsque je vous vis assister à mes nocces. Au repas de mariage, assis près de mon épouse, vous m'avez empêché de manger en paix [...] » (III, 1) Voici comment le nouveau marié se plaint. Néanmoins, ce perturbateur d'ordre est enfin privé de son appétit dans la scène finale où c'est lui qui est dévoré. Dévoré par l'enfer, consumé par la justice divine.

En ce qui concerne les dîners de Dom Juan, nous en avons déjà discuté dans les paragraphes précédents. Résumons seulement que le redoublement des scènes du festin, qui se montrent analogique l'une par rapport à l'autre, se trouvent également au cœur du mythe. Ajoutons encore, que ce mytheme s'applique également au groupe féminin. Jean Rousset note que le tableau de ses victimes s'organise « à la fois sur les modes de la répétition (2+2), de l'opposition (noblesse / peuple) et d'alternance [...] » (1976 : 42) L'ordre de la conquête donjuanesque est alors la suivante : Isabela (la duchesse) – Tisbea (la pêcheuse) - Anna (la fille du Commandeur) – Aminta (la paysanne). Vers la fin de la pièce, le thème du mariage est pareillement multiplié. Nous sommes au cours de préparation du mariage non seulement pour Isabela et Octave mais aussi pour Donna Anna et le Marquis de la Mota et enfin pour Batricio et Aminta.

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

5. Les mythèmes dans Dom Juan

Le présent chapitre a pour objectif d'analyser les mythèmes dans *Dom Juan* de Molière en utilisant les trois versions différentes – *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, édition de 1682, *Le Festin de Pierre*, édition nouvelle et toute différente de celle qui a paru jusqu'à présent de 1683 et *Le Festin de Pierre*, mis en vers par Thomas Corneille en 1683. Précisons que l'œuvre de base pour les citations sera la première version posthume, celle de 1682.

Dans l'ensemble, nous pouvons observer un certain glissement des mythèmes dans ces trois versions de *Dom Juan*. En ce qui touche les versions en prose, nous ne trouvons pas de grandes différences sauf deux déviations, qui sont, à vrai dire, essentielles.

Le premier changement touche l'Acte III, scène 2, où Dom Juan rencontre le Pauvre. Dans la version « nouvelle et toute différente », Dom Juan se montre plus incrédule et blasphématoire en forçant jurer un pauvre homme. Cet épisode n'est pas élaboré dans la version précédente, il en résulte que dans cette version Dom Juan n'est pas décrit comme un tel hérétique.

Le second glissement concerne la dernière réplique de Sganarelle. Dans la version de 1683, le valet pleure avant tout son salaire perdu qui ne sera jamais remboursé, ainsi, le ton comique de l'ensemble de la pièce est plus accentué. Dans la version de 1682, Sganarelle prononce un monologue plus moralisateur, qui repose davantage sur l'idée d'un juste châtiment du pécheur. Il s'ensuit que dans l'interprétation ultérieure du texte, la nature du pécheur est plus mise en évidence aussi bien qu'elle se montre plus puissante.

Tout en suivant assez fidèlement le scénario de *Dom Juan* de Molière, Thomas Corneille a transfiguré ce héros en supprimant les scènes polémiques qui avaient donné au Molière la possibilité de façonner un héros complexe, qui à part de ses méfaits sexuels est caractérisé par sa liberté de croire et de penser. Dans la version de Thomas Corneille, le personnage de Dom Juan est par principe caractérisé comme un séducteur. Sa nature d'amant est soulignée du fait que deux personnages féminins sont ajoutés – celui de Therese et celui de Leonor. Conséquemment, il est moins cruel, moins provoquant et moins révolté. Corneille a aussi adouci certaines expressions et il s'est débarrassé du

vocabulaire impropre pour l'époque. Pour cette raison, cette version adaptée a été reprise et joué régulièrement par la Comédie-Française jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

Un autre trait distinct concerne le comique. La version édulcorée a omis certains aspects du comique comme le jeu de cache-cache dans l'Acte II, scène 3, où Pierrot se cache derrière Charlotte pour n'être pas battu de la part de Dom Juan. Aussi le comique des paroles et du geste semble être moins riche dans la version de Tomas Corneille. Par exemple dans l'Acte III, scène première, le monologue de Sganarelle ne se finit pas par sa chute, alors son raisonnement n'a pas « le nez cassé », le valet a perdu son rôle de personnage bouffon, en revanche il garde la position du moralisateur et du témoin de fautes de son maître. Plus essentiellement, ce que nous manquons dans cette adaptation, c'est une fine ironie. Chez Molière, nous pouvons admirer les remarques ironiques qui sont identifiable assez facilement. Également, nous pouvons relever l'ironie cachée. Qui n'est pas monopolisée par Dom Juan, mais elle est employée par Sganarelle pendant toute la pièce. Molière se moque de ce personnage aussi bien que de son lecteur (spectateur) car il se cache derrière le masque d'ironie qui nous laisse réfléchir sur son rôle dans la pièce. Prenons pour l'exemple l'Acte III, où deux frères de Dona Elvira se querellent sur le sujet de la vengeance et de l'honneur. Cette querelle, qui graduellement gagne une dimension du comique absurde, est réduite dans l'autre version aux objections piètres et courtes de la part de Dom Alonso. Nous pouvons nous interroger si le dramaturge veut nous montrer son mépris de valeurs aristocratiques qui ne sont plus valable pour la société du XVII^e siècle ?

Premièrement, nous aborderons la question du mytheme principal – le personnage de Dom Juan et nous appuierons largement sur les éléments et les traits qui le caractérisent – le libertinage, la révolte, le plaisir de parler ou l'hypocrisie. Les autres mythemes, tels que la mort, le groupe féminin, le libre arbitre, la constance et la mobilité, l'échange ou le dualisme, sont également essentiels dans le mythe littéraire.

5.1. Dom Juan

5.1.1. Un libertin par excellence

Le libertinage est un courant de pensée qui affirme « l'autonomie morale de l'homme face à l'autorité religieuse », qui est apparu au XVII^e siècle. (« Libertin », 2018) Le mot *libertin* vient du latin *libertinus*, ce qui désigne un « esclave affranchi ». (« Libertin », s.d.) La signification sémantique de cette expression a changé pendant l'époque du Classicisme en nommant libertin quelqu'un qui est indocile aux croyances religieuses. C'est un individu qui remet en cause tous les dogmes établis - attendu qu'un libertin ne reconnaît aucune autorité, il est indépendant vis-à-vis des pouvoirs de l'État, de l'Église ou des traditions culturelles. Le courant du libertinage est habituellement divisé en deux catégories : le libertinage de mœurs et d'esprit. (« Libertin », s.d.)

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

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

Le personnage de Dom Juan représente un libertin par excellence du fait qu'il incarne un libertin de mœurs, mais aussi celui de pensée. Il personnifie un individu qui ne croît pas à une vie après la mort, qui n'a aucun intérêt à sacrifier les plaisirs de la vie terrestre au bénéfice d'une vie future, de plus, il ne croît pas à l'avenir. Bref, il vit dans le présent absolu : « encore vingt ou trente ans de cette vie-ci, et puis nous songerons à nous. » (IV, 7) Voilà des tendances contraires par rapport aux valeurs chrétiennes.

La liberté de Dom Juan se manifeste aussi à l'égard du mariage. Le mariage a constitué au XVII^e siècle un engagement saint et sérieux. Néanmoins, ni ces liens sacrés ni les lois qui animent la société ne sont engageant pour lui. Il trouve un plaisir pervers

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

Plusieurs dialogues de Dom Juan avec Sganarelle prouvent son absence de foi. «Osez-vous bien ainsi vous joüer au Ciel, et ne tremblez-vous point de vous moquer comme vous faites des choses les plus saintes ? » (I, 2) En plus, Dom Juan est décrit comme : « [...] un hérétique, qui ne croît ni Ciel, ni loup-garou ». (I, 1) La seule croyance de Dom Juan est la raison mathématique et les faits observables : « je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et quatre et quatre sont huit. » (III, 1) Refusant le surnaturel, ses croyances sont exclusivement rationnelles, scientifiques et objectives. Il est un matérialiste qui ne croît que ce qu'il voit et ce qu'il peut toucher, et qui refuse de croire à ce qu'il ne comprend pas. Son matérialisme se montre clairement quand il est en contact avec le surnaturel, l'Acte V, scène 5 et 6. Au moment où le spectre apparaît pour enfin faire repentir Dom Juan en se métamorphosant en Temps avec la faux à la main, ce qui représente évidemment une personnification de la mort, la réaction de Dom Juan est ridicule mais, par rapport à sa mentalité, compréhensible. Il dégaine son épée afin de « prouver » la nature charnelle de l'être qu'il a en face de lui. Autrement dit, il veut donner au combat un caractère humain, ce qui est, bien sûr, condamné à l'échec. La répétition de la négation : « non, non, rien n'est capable de m'imprimer de la terreur, et je veux éprouver avec mon épée si c'est un corps, ou un esprit », montre bien la détermination du rebelle.

Nous avons déjà constaté que Dom Juan veut être reconnu « comme farouchement et scandaleusement libre » (Massin, 1993 :13). Ce coureur de jupons mobilise toute sa force à annoncer sa liberté totale. Jean Massin note que « sa signification primordiale est de refuser d'être esclave et il refuse d'être un maître d'esclaves » (1993 : 14). Il ne respecte les règles d'aucun jeu et il se révolte contre tous les lois dictées par les autorités, en plus, il souvent viole les règles établies par lui-même. Il se sent libre à faire le choix dans son comportement en négligeant toutes les restrictions imposées par la société ou par la culture. Le seul critère pertinent pour lui représente la possibilité de se débarrasser de toutes les limitations possibles et d'en décider librement. Dans la rencontre avec le

Pauvre, ce « méchant homme » illustre sa liberté par rapport à Sganarelle, pétri de superstitions - par rapport au Pauvre, limité par sa religion qui lui impose une certaine façon de vivre et un statut dans la société - mais plus essentiellement, il montre la liberté par rapport à lui-même car il ne se force pas à respecter les termes de son propre jeu. Il propose le louis d'or au Pauvre sous la condition qu'il jure, ce qui est refusé finalement de la part du Pauvre. Néanmoins, Dom Juan le lui donne « pour l'amour de l'humanité », alors il ne tient pas à ses promesses.

Il est à rappeler que cette scène clé est absente de la version de 1682 mais aussi de la version versifiée. Il paraît qu'en substituant une nouvelle quête amoureuse à cette scène, Thomas Corneille a souligné le côté séducteur du héros. En effet, Dom Juan de Corneille se montre plutôt comme un coureur des jupons qu'un impie. Bien que le mythe du libertinage soit présent dans toutes les trois versions, son sens change en fonction d'un changement de compréhension du terme dans la société. Autrement dit, les libertins d'esprit se progressivement transforment aux libertins de mœurs. Cette version du mythe illustre parfaitement la manière dont un texte littéraire peut refléter les changements qui se produisent dans la société.

Dom Juan, n'écouter que son désir, incarne un homme qui affirme sa liberté, inscrite dans une perspective existentialiste. Au contraire, son père, Dom Louis, se montre comme un prisonnier des lois de son état, cela veut dire de la noblesse. Son fils désire une illimitation. En fait, il refuse d'être confronté à la religion qui le limite, à la loi qui est celle de son père et de l'aristocratie, au surnaturel qu'il ne peut pas admettre. Pourtant, cette soif de la liberté peut se montrer dangereuse du fait qu'il se fait un esclave de son propre fanatisme. Il est ivre par la quête de la liberté absolue en ignorant que cette chasse l'enchaîne en lui imposant certaines positions dans la société humaine. Vivant dans le présent absolu et cherchant le plaisir de l'instant, ce libertin est un esclave de son propre désir.

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

5.1.2. Un héros révolté

Non seulement que Dom Juan tente à refuser n'importe quelle autorité, il brûle de les détruire. Il méprise tous les systèmes imaginables en refusent de respecter des règles du jeu sans lesquels les rapports sociaux ne sont plus possibles. En se rebellant contre son père, Dom Juan se défie de tout son état. Ainsi, il serait opportun de nous attarder un instant sur le concept de la révolte donjuanesque. Cette « attitude de quelqu'un qui refuse d'obéir, de se soumettre à une autorité, à une contrainte », comme le définit *Larousse* (« Révolte », s.d.), se manifeste le plus remarquablement dans l'Acte IV, scène 4, pendant le moment d'affrontement entre le fils et son père, Dom Louis. Leur rencontre se solde par le triomphe de Dom Juan et elle marque l'apogée de la révolte donjuanesque. Dans cet épisode, Dom Louis sermonne son fils unique en déplorant son caractère :

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

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

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

Malgré les efforts de Dom Louis, pour qui l'honneur et la loyauté sont des valeurs qui engagent l'être, aucun de ses arguments ne touche pas son fils, il est insaisissable. Les règles dont parle son père apparaissent comme la somme de tous les engagements sociaux auxquels Dom Juan est confronté dans la pièce et qu'il refuse. Déjà dans l'Acte III, scène 5 il proclame ouvertement son attitude envers les devoirs sociaux : « [...] l'engagement ne compatit point avec mon humeur. » La figure paternelle symbolise une autorité à laquelle nous ne devrions pas nous opposer, c'est une figure du respect, une incarnation de la loi. Dans son monologue, Dom Louis répète à son fils les engagements sociaux résultant de l'état noble mais aussi ses responsabilités qui gravitent autour les valeurs morales traditionnelles. Malgré les insistances de son père, Dom Juan refuse d'assumer les contraintes que lui donne sa naissance, il veut échapper aux responsabilités et aux devoirs, il garde juste les bénéfices et les avantages émanant de son rang social. Comme

dans la scène précédente où, confronté avec Monsieur Dimanche qui exige l'exécution d'une dette, il refuse d'écouter, il se montre sourd envers les contraintes et les conséquences de son comportement. Le père n'apparaît pas au centre du dénouement de la pièce par hasard, cette scène représente une forme du prélude pour le châtement final. Si l'autorité paternelle ne peut pas changer le comportement et les attitudes du héros, il est nécessaire d'invoquer une autorité plus estimée, celle du Ciel.

Notons encore que les scènes avec Dom Louis et Monsieur Dimanche sont inversées dans la version versifiée. Le père apparaît premier dans l'Acte IV, alors une certaine « gradation » de gravité des fautes donjuanesques est perdue parce que manquer aux engagements par rapport au créancier signifie un mépris des lois, mais un non-respect à l'égard de son père, voilà un persiflage à la morale et aux liens familiaux. Ce fait peut témoigner d'un changement de la hiérarchie des valeurs dans la société. L'ébauche du mytheme de la révolte est donc également différente dans trois versions de Dom Juan ce qui reflète la transformation de la mentalité de la société douze ans plus jeune que celle de Molière.

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

ou pas, il n'a pas la capacité d'échapper à son « image » hérité. D'un côté, il méprise la société toute entière en violant les lois qui la régulent. D'autre côté, il en a besoin parce qu'elle lui sert comme l'image fidèle de son être. Par suite, son héroïsme peut être étudié au sens où un individu s'oppose à la société toute entière, voilà une révolte d'un individualiste.

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

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

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

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

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

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

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

intolérable par sa prétention à être totalement libre, suprêmement corrosif pour avoir compris que la liberté exigeait, pour s'exercer, la préférence de l'instant contre l'éternité ou contre la pseudo-éternité de la permanence sociale, négateur de la fidélité, de la loyauté, destructeurs des honneurs [...]. Don Juan est le transgresseur de tout ordre social imaginable. (1993 : 25)

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

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

Nous sommes loin de personnage bouffon qui laisse tomber la gravité et le tragique de la punition finale en réclamant ses gages. Dans cette variante, nous manquons de cette révolte d'un individu qui systématiquement refuse une soumission à une quelconque autorité.

5.1.3. Un beau parleur

La parole constitue un des mythes essentiels de la pièce de Molière. Pour l'offenseur du sacré le langage est un outil très important. Il l'utilise pour persuader, pour séduire ou bien pour montrer son état noble. Autrement dit, Dom Juan se définit par son langage. Grâce aux paroles, il séduit et domine tout le monde. Le langage lui sert comme une marque de sa supériorité sociale et intellectuelle.

En manifestant l'habileté rhétorique, Dom Juan se révèle un parfait orateur dès son premier monologue. Ce monologue, l'apologie de son inconstance, est construit avec la précision et le raffinement. Il s'ouvre par un exorde : « Quoy ? tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour luy, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne ? » (I, 2) Dans ce discours, il pervertit le sens des mots, en abusant des termes juridiques, par conséquent il crée l'effet de la véracité de son raisonnement. Il pervertit la logique de son explication en se définissant comme une victime de la beauté féminine, mais aussi de sa générosité : « [...] toutes les belles ont droit de nous charmer, et l'avantage d'être rencontrée la première ne doit point dérober aux autres les justes prétentions qu'elles ont toutes sur nos cœurs. » L'hypocrisie de son raisonnement adhère parfaitement à sa croyance à la liberté amoureuse : « [...] je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes, et rends à chacune les hommages, et les tributs où la nature nous oblige. » (I, 2). Son argumentation est basée sur la logique faussé – toutes les femmes ont droit d'être aimées, donc je suis contraint par la nature des hommes à aimer toutes les (belles ?) femmes. Sa thèse repose sur l'inversion des valeurs admises par la mentalité féodale et chrétienne « Non, non, la constance n'est bonne que pour des ridicules. » Par ses puissances langagières, les faits considérés comme ceux de valeur sont dévalorisés et inversement ce qui ne mérite pas d'être admiré est enfin célébré. Déjà cet éloge même de l'inconstance est paradoxal car l'instabilité amoureuse n'est pas digne d'être célébrée.

Pour ajouter à son argumentation une valeur de la vérité générale, Dom Juan passe du pronom personnel *je* au pronom indéfini *on* qui lui permet de généraliser son propos:

« je ne puis refuser mon cœur à tout ce que je vois d'aimable [...] On goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages [...] ».

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

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

Il est évident que Dom Juan demande un commentaire de la part de son valet, il lui donne son autorisation de parler librement, ce qui n'était pas habituel dans la société du XVII^e siècle. Il reste à préciser que cette apparente égalité dans le dialogue du début de la scène est fausse. Dès que Sganarelle commence à déclarer ses opinions (qui ne sont pas selon les goûts et préférences de son maître), il est interrompu immédiatement. Autrement dit, la liberté de parler du valet s'arrête dès que la remontrance commence :

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

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

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

sentiments ». C'est une formulation qui souligne le rapport de féodalité et dans cette perspective, la liberté d'expression n'a rien de naturel.

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

L'importance du phénomène contraire : le silence reste également à mentionner. Si Dom Juan a besoin en général d'être un maître dans les conversations, il se tait, ou bien il transmet sa « parole » à quelqu'un d'autre dans les situations désagréables ou périlleuses. Par exemple, déjà dans l'Acte I, quand il devrait se confronter avec Dona Elvire, il jette la responsabilité de parler à Sganarelle : « Madame, voilà Sganarelle qui sait pourquoi je suis parti », ainsi, devant ses égaux, il se tait habituellement.

La force langagière de Dom Juan repose sur son don de parler sans rien dire. Son discours est souvent formé par l'utilisation des interrogatifs ou des exclamatifs. Ses énonciations sont ambiguës et vagues ce qui permet à l'auditeur de leur attribuer son propre sens. Bref, les gens peuvent « entendre » ce qu'ils veulent. Dom Juan joue fortement avec la force de suggestion et de non-dit.

Le silence de Dom Juan se révèle également dans l'Acte III, scène 1, quand il laisse parler Sganarelle. Le maître accepte de jouer un spectateur et ses questions permettent de faire progresser le discours de son valet. Tout en étant comique, cette scène porte une valeur polémique et philosophique, du fait que dans ce « dialogue », Dom Juan montre indirectement la condamnation de la médecine qui sort effectivement de son silence. « Comment, Monsieur, vous êtes aussi impie en médecine ? » Également, il ne se donne jamais la peine de répondre aux arguments théologiques de son valet parce qu'il ne le considère pas d'être un interlocuteur valable. Dom Juan ne se donne pas du mal à expliquer ses réponses sur les différentes croyances que le valet est incapable de prouver. En plus, il n'a pas besoin de parler pour ruiner les arguments de Sganarelle dont les propositions se détruisent d'elles-mêmes. Dans cette perspective, le silence de Dom Juan le rend victorieux sur son valet et son dernier commentaire, après le trébuchement de Sganarelle, se trouve ironique au dernier degré : « Bon ! Voilà ton raisonnement qui a le nez cassé. »

En comparant cette version avec celle plus jeune, nous pouvons tirer quelques conclusions. D'abord, Thomas Corneille a omis plusieurs répliques de Sganarelle. En particulier, celles concernant l'interrogation sur la croyance de son maître. Il n'évoque ni « autre vie », ni « diable », ni « Moine bourru ». En suivant l'idéologie chrétienne, il est impensable de donner la même importance à la croyance au Ciel qu'au Moine bourru, ce qui s'induit du raisonnement du valet. C'est vraisemblablement la raison de cette omission. Encore une fois, le mytheme de la révolte est adouci, Dom Juan transformé perd le refus des dogmes et des lois institutionnelles.

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

Revenons encore au motif du silence dans la version prosaïque, qui est également employé pendant la rencontre avec son père, Dom Louis, l'Acte IV. À première vue, si nous considérons la masse du discours, le père domine le fils en lui imposant un silence par son sermon. Son discours est extrêmement animé et passionné, mais successivement son monologue change en monologue délibératif en obtenant une valeur pathétique. Le silence de son fils représente peut-être la meilleure réponse, Dom Juan triomphe sans presque agir. La politesse feinte de Dom Juan « Monsieur, si vous étiez assis, vous en seriez mieux pour parler. » est en fait une insulte sans précédent. C'est la révolte donjuanesque qui se forme et qui est née du silence.

Remarquons que le vrai caractère de Dom Juan se révèle dans son silence. Sa personnalité ne peut pas être analysée à travers son discours, qui est fréquemment menteur mais grâce aux positions prises dans les situations variées aussi bien que dans ses gestes et actions. En outre, ce qui est le plus important se déroule, dans la majorité de cas, en silence du pécheur. Dom Juan lui-même explique que : « Tous les discours n'avancent pas les choses, il faut faire et non pas dire, et les effets décident mieux que les paroles. » (II, 4) Voilà une proposition aussi ironique que véridique non seulement par rapport à la situation mais aussi par rapport la pièce toute entière.

En résumé, mentionnons que ce libertin maîtrise l'art de la rhétorique, l'art de persuader par le discours. Non seulement qu'il sait très bien convaincre par la raison, mais encore il est capable d'émouvoir et de manipuler. Il est évident que le langage joue un

rôle très important en constituant une partie intégrale de la pièce. En effet, c'est le langage qui fonde l'action de la pièce.

Ce qui est également intéressant à noter, c'est le rythme et la quantité de paroles de la pièce. Au début, les dialogues sont longs et Dom Juan domine le langage. Cependant, vers la fin, les dialogues et les scènes sont plus courtes, les énonciations sont plus exclamatives et le rythme est plus rapide. Concrètement, les deux dernières scènes se déroulent rapidement presque sans dialogues. Vers la fin de la pièce, ce que nous voyons est plus essentiel que ce que nous entendons, ce qui est un tour absolu dans l'esthétique dramaturgique de cette pièce.

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

5.1.4. Un comédien hypocrite

Dom Juan sait « jouer ou tromper au moment où il parle et s'engage. » (Rousset, 1976 : 82) Dès le début, il est présenté comme un menteur qui maîtrise tous les moyens et les instruments du spectacle et qui a du talent de l'improvisation très forte. Son caractère menteur est évident dès l'Acte premier quand il se proclame d'être sincère mais le spectateur, grâce aux scènes précédentes, est averti de son hypocrisie : « Je vous avoue, Madame, que je n'ay point le talent de dissimuler, et que je porte un cœur sincère. » (I, 3). Jean Rousset explique que « cet exorde annonce le premier des discours menteurs que Molière met dans la bouche de son Dom Juan ; celui qui ne cessera de jouer la comédie commence par s'en déclarer incapable. » (1976 : 84)

Il personnifie bien un personnage du théâtre qui donne à voir sa splendeur et sa force. Dans la pièce, nous pouvons étudier le contraste entre l'être et le paraître, et dans la majorité des situations, c'est le paraître qui l'emporte d'où vient l'hypocrisie du héros.

Il est un artiste polymorphe, capable de traiter simultanément plusieurs intrigues parallèles. Ce transgresseur met un masque selon la situation où il se trouve. Par conséquence, nous pouvons apprécier son jeu d'amant fidèle aussi bien que son rôle d'hypocrite. Pour gagner la confiance d'un « spectateur » (cela veut dire des personnages qu'il rencontre sur son chemin), il emploie une stratégie assez simple. Elle consiste à flatter et à promettre tout en proclamant la véracité et la sincérité de ses affirmations : « c'est du fond du cœur que je vous parle » (II, 2). Parmi les spectateurs « subjugués », en employant le terme de Rousset, (1976 : 88), se trouvent une paysanne aussi bien que Dom Louis ou M. Dimanche qui se « prennent au piège du discours du comédien mystifiant ». (Rousset, 1976 :88)

Son hypocrisie se montre bien dans l'Acte IV, scène 3. Dans cette scène, Dom Juan agit comme un ami de Monsieur Dimanche en le traitant « sur pied d'égalité » (Rousset, 1976 : 88) ce qui est évidemment géant pour le visiteur. « [...] il [Dom Juan] me fait tant de civilité et tant de compliments que je ne saurois jamais luy demander de l'argent. » (IV, 3) Remarquons que Dom Juan n'a pas d'honneur d'un noble et qu'il est prêt à s'abaisser à endosser le rôle d'un bourgeois pour éviter la question de sa dette. « Embrassez-moy donc, s'il vous plaist, je vous prie encore une fois d'estre persuadé que je suis tout à vous, et qu'il n'y a rien au monde que je ne fisse pour vostre. » Aussitôt le créancier apparaît sur scène, il le ridiculise en prononçant ironiquement : « Que je suis ravi de vous voir ! »

Son comportement d'un hypocrite continue dans l'Acte suivant où Dom Juan joue le faux dévot devant son père et, dans les versions écrites en prose, devant le frère d'Elvire, Dom Carlos. Cette hypocrisie signifie un ultime affranchissement à la morale en constituant un outrage supplémentaire qui va accélérer la damnation. En effet, dans la scène 3, le « profanateur » du sacré abuse du mot Ciel, tellement ignoré par lui pendant toute la pièce, pour réaliser son rôle de faux dévot. Cette expression est employée huit fois par lui pendant cette scène. Dom Juan nous présente une comédie amère en ironisant les hypocrites « saints ». Ses répliques : « J'obéis à la voix du Ciel » ou « C'est le Ciel qui le veut ainsi » marquent non seulement un fatalisme exagéré dont la fonction est de se dérober de sa responsabilité personnelle, mais aussi un blasphème au dernier degré vu que le Ciel n'est absolument pas d'accord avec sa conduite. En se cachant à l'abri de la religion, il en abuse ainsi qu'il s'en moque. Étant plus le séducteur qu'un homme révolté, libre et hypocrite, Dom Juan de Thomas Corneille veut se repentir pendant la scène finale.

Ce changement fondamental résulte, comme nous avons déjà constaté, d'un glissement des mythes. Puisque la religion n'a pas d'importance pour Dom Juan de Molière, il serait illogique de se diriger enfin vers le Dieu. Par contre, le héros « cornélien » peut éprouver les sentiments de regrets parce qu'il ne s'oppose pas à l'Église, ses péchés sont de niveau sexuel, non hérétique. Autrement dit, tous ces glissements se dirigent nettement vers le dénouement différent. Dom Juan de Corneille est puni comme un coureur de jupons incorrigible, qui se rend compte de ses faits mais trop tard : en revanche Dom Juan de Molière est puni comme un libertin d'esprit qui se révolte contre cette punition elle-même.

Comme un comédien, Dom Juan a besoin d'un public, il a besoin d'être entendu et vu par quelqu'un afin que ses actions soient dotées du sens. Le témoin sert de faire-valoir les effets de son discours, il lui renvoie son image de puissance, de maîtrise. Pour cette raison, Dom Juan ne peut exercer son pouvoir qu'au milieu des hommes, dans un environnement urbain et artificiel où il peut montrer son rang social (rappelons la rencontre avec le Pauvre ou avec les paysans). Il profite de l'organisation de la société, de l'aisance matérielle et surtout de son état noble qui lui permet de s'élever par rapport aux autres. La tentative de faire jurer le pauvre peut s'interpréter comme une mise en pratique de son pouvoir : « ah ah, je vais te donner un louis d'or tout à l'heure pourvu que tu veuilles jurer. » (III, 2)¹ Dom Juan propose sous la forme du chantage un jeu qui prend pour enjeu le parjure du Pauvre. Sachant, que de jurer est un péché très grave, faisant une partie des interdits des dix commandements – « tu ne prononceras pas en vain le nom de Dieu », il présente son visage d'une brute. Deux remarques méritent d'être retenues.

Premièrement, sa brutalité émerge dès que quelque chose lui déplaît, il se met en colère sitôt qu'il sent une résistance. Ce gentilhomme brutal à tendance à juger les autres par lui-même, il ne doute pas un instant du fait que le Pauvre va accepter de jurer. Il questionne l'homme à partir des présupposés d'une vie égoïste, pas d'une vie d'ascète. « Eh prie le Ciel qu'il te donne un habit, sans te mettre en peine des affaires des autres. » (III, 2) Dom Juan, comme un matérialiste et un incroyant, ne peut pas comprendre la philosophie du Pauvre et son mode de vie. Il est irrité et surpris simultanément par sa résistance. Ainsi, c'est en colère qu'il montre son vrai visage en oubliant son masque porté. Il passe du langage poli d'un courtois – « [...] pourvu que tu veuilles jurer », «

¹ Ce dialogue se trouve dans la version de 1683 seulement

[...] il faut jurer » au ton du maître en utilisant l'impératif « Prends, le voilà, prends te dis-je. Mais jure donc. »

Deuxièmement, Dom Juan se montre comme un joueur inconséquent qui veut gagner tous les paris, tous les duels dans toutes les circonstances. La perversité de Dom Juan, qui feint de croire au libre arbitre du miséreux, se manifeste clairement au moment où il propose ce pari inégal au Pauvre. Par conséquence, il réduit la liberté humaine à un jeu sadique. La posture de ce tyran est celle d'un individu qui utilise sa force mentale pour faire plier les autres. Indifférent aux sentiments des autres, il s'amuse quand il force ses inférieurs de faire dire ce qu'ils considèrent comme monstrueux et ce qui dépasse les limites. Dans ce lieu, Molière touche le thème piquant du christianisme – est ce qu'un homme peut rester « fidèle » à Dieu sans la satisfaction de ses besoins matériels ? Dom Juan personnifie, d'une certaine façon, un tentateur à qui l'ermite doit résister. Cependant, Dom Juan ne joue qu'avec des inférieurs (le Pauvre, les paysannes) qu'il peut dominer. Cet acharnement de Dom Juan contre le Pauvre se comprend comme un abus de pouvoir lié à sa domination sociale.

Cette scène porte une valeur très forte pour l'interprétation du héros. Dom Juan nous montre les aspects inconnus de sa personnalité. Il se montre à la fois comme une brute, qui s'amuse en voyant les autres souffrir, mais il nous présente aussi son humanisme profond. En donnant finalement une aumône au Pauvre, il déclare soit son obsession d'être un vainqueur à tout prix, soit-il ne reste pas sourd aux besoins de l'ermite. De surcroît, cette scène finit par son exclamation : « Mais que vois-je là ? Un homme attaqué par trois autres ? La partie est trop inégale, et je ne dois pas souffrir cette lâcheté. » et il se hâte d'aider un chevalier au besoin. Dom Juan cornélien résume que cet aide est « plutôt devoir que générosité », alors nous voyons qu'il quand-même maintien certains « lois » de la courtoisie. Il garde certains principes de sa conduit, plus souvent réglés par l'humanisme. Il n'est pas un être « vide » qui porte les masques variés selon le contexte et la situation. Mais est-ce que le vrai caractère de Dom Juan peut être saisi ? Les moments où il se montre tel qu'il est sont très rares. En plus, il reste à douter, si Dom Juan agit librement, cela veut dire sans aucun masque, ou s'il joue un de ses rôles.

Malgré la valeur significative de cet épisode, la rencontre avec le Pauvre est omise dans la version versifiée. Thomas Corneille l'a remplacée avec une autre affaire amoureuse. En substituant le Pauvre à Leonor, la pièce gagne une autre dimension.

Thomas Corneille a accentué le rôle de séducteur, mais simultanément, il a adouci ses idées profanes et pensées libertines aussi bien qu'il a effacé son comportement chevaleresque.

Nous pouvons nous interroger si ce transgresseur rejette tous ses masques pendant le moment de son châtement. En se présentant ouvertement comme un hypocrite : « [...] l'hypocrisie est un vice à la mode [...] et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages » (V, 2), ses dernières répliques restent difficiles à analyser. Soit son désaveu complet est causé par son libertinage, soit par son orgueil et arrogance soit par l'aveuglement. Cependant, l'atmosphère de la comédie est maintenue aussi après sa mort. Le cri de Sganarelle qui clôt la pièce fait tomber l'émotion d'horreur et prive le héros de sa fin tragique. La fin peut s'entendre comme un comique grinçant au milieu du tragique parce que réclamer les gages au moment où la loi divine montre sa puissance énorme, c'est le dernier outrage et le dernier ri de Dom Juan. Ce fait le rend victorieux. Il bafoue les règles de la société même après sa mort en étant un maître indélicat qui part sans payer ses employés. Revenons à tous les défis que Dom Juan lance à la vie et au monde pour constater que cet offenseur du sacré aspire directement à la mort qui, en fait pourrait être pour lui une libération.

5.2. Le mort

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

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

La rencontre avec le mort se fait par hasard, au moment où Dom Juan tombe sur le tombeau du Commandeur qu'il a tué dans le duel. Dans la version de Molière, le Commandeur est déjà mort avant le commencement de la pièce et dans le tombeau nous

ne retrouvons aucune inscription qui demande la vengeance comme c'est le cas de Don Juan de Tirso de Molina. Ce qui se trouve au cœur du mythe, c'est le fait que le défi au Commandeur est, d'après le critique Jean Massin, à la fois gratuit et inévitable. (1993 : 32) Et il précise « qu'aucune contrainte extérieure (comme celle d'une épreuve ésotérique) n'oblige Don Juan à inviter le Commandeur à souper et qu'il n'est pas au pouvoir du Commandeur de l'y pousser. » (1993 : 32-33)

Aux yeux de ce destructeur, sa victime ne semble pas avoir gagné beaucoup du respect après sa mort car son outrage se fait à plusieurs niveaux - d'abord Dom Juan le ridiculise en entrant dans le tombeau :

Sganarelle : Monsieur, n'allez point-là.

Dom Juan : Pourquoi ?

Sganarelle : Cela n'est pas civil d'aller veoir un homme que vous avés tué.

Dom Juan : Au contraire, c'est une visite dont je luy veux faire civilité, et qu'il doit recevoir de bonne grace, s'il est galant homme ; allons, entrons dedans. (III, 5).

Après cette insolence, il se moque : « Parbleu le voyla beau, avec son habit d'Empereur Romain. » (III, 5) ce qui est suivi par l'outrage plus grave, celle de l'invitation à manger. Le héros provoque la statue d'accepter l'invitation à souper, ce qui défie le mort puisque le fait de s'alimenter affirme la puissance de la vie. Essentiellement, inviter la statue à un repas signifie inviter la mort à venir manger afin de la nier le plus possible. Le point commun de tous les mythes donjuanesques consiste dans cet outrage à la mort. Cette fête funèbre implique un duel tacite entre l'homme de chair et celui de pierre.

Pourtant, ce n'est pas Dom Juan qui s'adresse directement à la statue, par contre il laisse son valet l'inviter. Il est à remarquer que Sganarelle d'abord n'éprouve pas des sentiments craintifs ni hérétiques, il exprime plutôt le fond absurde et comique de la situation. « Vous moquez vous ? ce seroit estre fou que d'aller parler à une statuë. » (III, 5) Néanmoins, sa distraction est rapidement remplacée par l'horreur quand la statue baisse la tête en signalant l'acceptation de l'invitation. Incapable de le communiquer à son maître, Dom Juan est obligé d'aller le demander au Commandeur personnellement. Pour la première fois, Dom Juan est directement confronté au mort, voir à son propre passé. La statue a confirmé l'invitation à nouveau par le même signe. La réplique de Dom Juan : « Allons, sortons d'icy. » (III, 5) montre à la fois son malaise dans la situation - c'est lui qui quitte cet endroit ce qui met en relief sa nature d'un personnage en fuite perpétuelle. En plus, en employant presque la même réplique, Molière souligne le

caractère cyclique non seulement de cette scène, mais aussi celui de la pièce toute entière. Rappelons un exemple cité ci-dessus tiré de la même scène – « Allons, entrons dedans. » et qui résonne encore dans l'Acte V, scène 6 : « [...] Allons, suis-moi ».

Pour la deuxième fois, la statue apparaît au moment où Dom Juan est sur le point de manger. Cela veut dire, que le mort a interrompu l'activité qui appartient uniquement aux vivants. Arrêter de manger signifie arrêter de vivre, en conséquence disons que déjà dans ce moment, l'avenir sombre de Dom Juan est anticipé. Dans l'Acte dernier, le Commandeur représente clairement un symbole d'autorité, non seulement celui de la justice laïque mais aussi sacrée. Bien qu'il s'agisse d'un mari cocufié et puis tué par le héros, il retrouve sa magnificence sous sa nouvelle forme de statue en évoquant l'éternité. Toutefois, Dom Juan continue à nier son existence surnaturelle en l'invitant à manger.

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

Ajoutons que dans la version de Thomas Corneille, la situation et l'atmosphère de cette scène se montrent différentes. Ici, en revanche, Dom Juan performe un hôte obligeant :

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

Premièrement, dans cette version, Dom Juan tutoie le Commandeur, chez Molière, il ne s'adresse jamais directement à lui. Cela est illustré par les répliques : « [...] Qu'on lui donne du vin. » ou « [...] pour régaler le Commandeur ». Ensuite, dans la version en vers, la Statue propose au vilain une contre-invitation, qui est acceptée d'une manière laconique : « Oui, j'irai, accompagné du seul Sganarelle ». Chez Corneille, la Statue fonctionne plus comme un messenger du Ciel, il laisse encore à Dom Juan une possibilité de se repentir en lui annonçant crûment son destin : « le temps fuit, la mort vient, et tu n'y penses pas. » Cependant, l'offenseur se montre sourdre à toutes les sortes de reproches : « Ces avertissements me sont peu nécessaires. Chantons, une autrefois

nous parlerons d'affaires. » Enfin, lui aussi accepte une contre-invitation en le commentant : « J'iray, fust-ce le Diable. Je veux voir comme on est régalez chez les Morts. »

Grosso modo, la notion de la mort est plus concrète dans la version de Corneille, dans l'autre la mort n'est pas tellement explicite, mais le présage est pourtant là, autant caché que gênant.

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

Sganarelle : *baissant la tête comme a fait la Statue.* - Le qui est là !

Dom Juan : Allons voir, et montrons que rien ne sauroit me ébranler.

Sganarelle : Ah, pauvre Sganarelle, où te cacheras-tu ? (IV, 8)

Il paraît que plus que la dignité, nous pouvons parler de l'orgueil. Cette réplique résonne aussi plus tard dans la pièce, quand l'offenseur du Ciel est confronté avec le surnaturel.

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

Le spectre change la figure et représente le Temps avec sa faux à la main.

Sganarelle : O Ciel ! Voyez-vous, Monsieur, ce changement de figure ?

Dom Juan : Non, non, rien n'est capable de m'imprimer de la terreur [...] (V, 5)

Le point commun de ces deux conceptions réside dans la certitude que le séducteur a en lui-même. Il veut se présenter comme un homme vaillant. Son courage est dû au fait que la mort (aussi bien que la religion) n'occupe aucune place pensable pour lui. L'une des caractéristiques fondamentales de la mort, semble nous dire Molière, réside dans l'absence intrinsèque d'une réalité imaginable. Il y a une extrême difficulté à définir la mort, peut-être même la penser ou la conceptualiser. La mort aussi bien que le soleil, La Rochefoucauld le disait, « ne se peuvent regarder fixement ». (« Citations », s.d.) Bien que Dom Juan soit lié à la mort, en étant lui-même le meurtrier du Commandeur, ce séducteur semble aguerri contre les pensées funèbres. Le meurtre est traité avec l'orgueil qui le caractérise. Dans cette perspective nous devons analyser la tentative infructueuse de Sganarelle d'amener son maître à la reconnaissance de sa faute :

Sganarelle : Et n'y craignez-vous rien, Monsieur, de la mort de ce commandeur que vous tuâtes il y a six mois ?

Dom Juan : Et pourquoi craindre ? Ne l'ai-je pas bien tué ? (I, 2)

La notion de la mort est examinée par le prisme du naturalisme, il n'y a rien du sacré ou du mystique pour lui. Les morts n'ont aucun pouvoir sur les vivants. D'où vient aussi son refus absolu du surnaturel. Même après avoir vu le baisement de la tête de la Statue, il le démentit. « Quoy qu'il soit laissons cela, c'est une bagatelle, et nous pouvons avoir esté trompez par un faux jour, ou surpris de quelque vapeur qui nous ait troublé la veuë. » (IV, 1)

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

Il importe toutefois de souligner que la dernière visite de la statue se passe d'une autre manière chez Thomas Corneille. Dom Juan « cornélien » veut manquer à sa parole en refusant de suivre la statue. « Je t'en quite, on me demande ailleurs » Il semble de refuser jusqu'au dernier moment l'esprit sérieux et grave de la mort. Par contre, enfin il exprime un regret de ne pas se repentir : « Je brule, et c'est trop tard que mon ame interdite... Ciel ! ». Chez Molière, cet aspect du regret et du tragique manque pour les raisons mentionnées ci-dessus. En tant que libertin avec un libre arbitre, il ne peut pas finalement regretter ses actes, cela affaiblirait son pouvoir de choix et son libertinage.

5.3. Le groupe féminin

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

En outre, la relation entre le héros et ses victimes se montre en quelque sorte assez ambivalente. Il semble que Dom Juan ne séduit pas les femmes avec l'intention de les

blessé, ses confessions sont, au moment de leur énonciation, sincères. Toutefois son obsession de la liberté et le refus de n'importe quelle liaison le forcent à une autre entreprise. Dom Juan de Molière ne respecte pas les règles du jeu, cela veut dire il n'accepte pas les devoirs et les conventions qui résultent du mariage. À première vue, il trouve un plaisir pervers de pouvoir cocufier les autres hommes (rappelons la scène de l'enlèvement et celle avec les villageoises). Cependant, l'analyse plus approfondie révèle qu'il simplement ne considère pas une femme comme une propriété privée. Ni père, ni frère, ni mari ne peuvent revendiquer leurs droits sur une femme. Dans cette perspective, Dom Juan de Molière peut être considéré comme un homme moderne qui réclame la liberté pour tous et dans toutes les circonstances. La femme est pour lui un objet précieux, digne d'amour passionné mais qui, malheureusement, perd sa valeur une fois conquise. Si nous l'analysons d'une autre manière, il se montre un autre aspect intéressant. Le séducteur refuse de réduire une femme en esclavage d'un homme. Jean Massin justement note qu'il : « ne veut que des emprises, et il se hâte toujours de relâcher sa prise » (1993 : 21), or il ne se veut pas devenir le propriétaire d'une femme. Néanmoins, il ne prend pas en compte le fait, que les autres (les femmes en particulier) respectent les autres valeurs. Peut-être nous pouvons lui pardonner sa bigamie, mais nous ne pouvons pas supporter la façon comment il le fait. Car s'il nie la propriété privée de femmes, il nie aussi leur individualité. Il réduit la femme en une simple proie, un poste dans la liste. Dom Juan est mené par éros, qui est caractérisé par Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'occident* comme un aspect qui vise à un désir total, qui nie le monde et n'a d'autre fin que brûler et consumer l'être (1972 : 43) Donc le mythe de Dom Juan peut être considéré comme une expression diabolique de ce désir.

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

Le personnage d'Elvire l'illustre bien. Une fois quittée, elle gagne à nouveau le cœur de Dom Juan au moment où elle apparaît dans un nouveau contexte, un peu modifiée : « Sais-tu bien que j'ay encore senty quelque peu d'émotion pour elle, que j'ay trouvé de l'agrément dans cette nouveauté bizarre, et que son habit negligé, son air languissant, et ses larmes ont réveillé en moy quelques petits restes d'un feu éteint. » (IV, 7) se confie-t-il à Sganarelle après la deuxième visite de sa femme rejetée.

En effet, le personnage d'Elvire est d'une grande importance. Tout d'abord, elle est la seule, qui est désirée deux fois par ce libertin. Ensuite, en ajoutant ce personnage de la grande amoureuse, Molière donne à son Dom Juan une aura particulière. Nous ne retrouvons pas dans les autres schèmes mythiques la femme abusée qui a non seulement pardonné son séducteur, mais qui a aussi gardé un certain type de l'amour pour lui, celui du prochain.

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

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

Revenons à la question du groupe féminin pour constater que Molière a non seulement effacé complètement le personnage de Donna Anna, mais il a également réduit le nombre de femmes par rapport à son prédécesseur. À part la version de Thomas Corneille, seulement trois femmes sont en quelque sorte séduites par Dom Juan : Elvire, Charlotte et Mathurine. Nous avons dit « en quelque sorte » puisque Molière a également affaibli en étendue ces entreprises amoureuses en les limitant à la promesse du mariage. Dans cette perspective le Trompeur de Tirso est remplacé par l'orateur qui se montre plutôt comme un théoricien de l'amour. En réalité, les effets de farce nous sont présentés, car son discours riche en projets ne correspond pas du tout à son comportement. Ces ambitions magnifiques contrastent avec ses résultats :

Enfin, il n'est rien de si doux, que de triompher de la résistance d'une belle personne ; et j'ay sur ce sujet l'ambition des Conquerants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et qui ne peuvent se résoudre à borner leurs souhaits. Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes desirs, et je me sens un cœur à aimer toute la terre ; et comme Alexandre, je souhaiterois qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses. (I, 2)

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

Dom Juan moliéresque semble être absorbé dans son discours en créant son propre mythe. Cependant, nous ne le voyons pas en action, son exhibition se déroule sous forme d'autoportrait. Étant alimenté par l'appétit naturel sans l'ordre moral, le héros est condamné à l'anéantissement. Le besoin narcissique d'assouvir ses plaisirs accélère la quête d'une autre, abandonnée dès qu'il atteint son but. Dans cette perspective, Dom Juan, bien qu'il soit en cours permanent, il reste immobile. Sa chasse constante aux femmes peut s'interpréter au niveau de son anxiété existentielle et également de son dégoût métaphysique. Cette chasse sans fin lui donne une sensation d'être vivant dans le moment présent en simulant la sensation éphémère de la liberté. Mais nous allons voir cela plus en détail dans les passages qui suivent.

5.4. La constance et la mobilité

Par ses agissements, le personnage de Dom Juan est en permanence dans une posture de fugitif. La course est son principe de vie car « la constance n'est bonne que pour des ridicules ». (I, 2) Il trouve le plaisir dans la conquête, il est immédiatement ennuyé une fois la victoire obtenue : « [...] mais lorsque on est maître une fois, il n'y a plus rien à dire ny rien à souhaiter, tout le beau de la passion est finie, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour, si quelque objet nouveau ne vient réveiller nos desirs, [...] » (I, 2). Le rythme de sa vie spontanée s'adapte à son choix du mode de la vie. Ce personnage brûle d'impatience et son goût de l'inconstance va de pair avec l'importance de l'occasion. Dom Juan est une créature sans mémoire, l'homme de l'immédiat pur qui n'a ni souvenirs ni les projets pour l'avenir. Illustrons cette affirmation à l'aide de sa posture envers la sincérité. Ce que remarquablement note Jean Massin, « le drame de Dom Juan, c'est qu'il est toujours au maximum de sa sincérité [...] » (1193 :

18). En effet, ses promesses de mariage et ses serments qui prétendent lier l'avenir au passé ne sont qu'éphémères. Dans la mentalité donjuanesque, les promesses sont privées de sens du fait que c'est seulement le présent qui est essentiel pour lui. En refusant que ses actes soient régis par le souci de l'avenir, il montre combien le rôle du hasard est important pour lui. Il personnifie un ravisseur qui veut prendre et passer. Rappelons l'épisode d'enlèvement qui le mènera à deux paysannes :

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

Non seulement qu'il désire de fuir ses engagements (d'un homme marié), ses devoirs (d'un fils du noble), mais aussi les conséquences de ses faits (d'un assassin et d'un séducteur) ou son passé. Jean Rousset nous explique que « [...] le futur est un temps qu'il ne sait pas conjuguer, qui échappe à sa compétence, parce qu'il renvoie au-delà de son désir actuel. [...] » (1976 : 100) Cependant, nous savons que le séducteur s'est trompé sur ce sujet, le passé sera toujours lié à l'homme parce que notre personnalité, de certaine façon, est formée à partir de nos expériences et par les gens qui nous ont entourés pendant la vie.

Dans la comédie, il y a plusieurs éléments qui essaient d'arrêter ou de ralentir le protagoniste. Que c'est soit des avertissements prononcés tout au long de la pièce ou qu'il agit de la deuxième visite de Donna Elvire qui lui rappelle ses engagements auxquels il a autrefois manqué, ce n'est que la Statue du Commandeur qui a le pouvoir de le capturer. Son obsession de la liberté pousse le séducteur vers les efforts de se débarrasser du passé. La Statue émerge comme un rappel de ses actions en incarnant non seulement le passé personnel du héros mais aussi en représentant le passé collectif de l'humanité qui est attaché indispensablement à notre âme.

La statue en pierre implique premièrement la permanence (ce matériel est difficile à détruire) qui est, symboliquement, supérieure à la fugacité des hommes vivants. Deuxièmement, son caractère se montre assez ambivalent. Étant un symbole de l'honneur d'un mort qui a été créé par des hommes vivants, la Statue porte en elle un certain espoir d'une possibilité de pouvoir transcender le temps. Dans cette perspective, nous abordons une analogie paradoxale entre Dom Juan et la Statue du Commandeur. Étant stable, la statue symbolise une immobilisation élogieuse du mouvement de la vie. Par contre, Dom

Juan se trouve dans le cours perpétuel, et dans cette instabilité il cherche une atemporalité. Mais il se pose alors la question de savoir si Dom Juan pourrait atteindre une nature transcendante du mythe sans le Commandeur, cela veut dire sans la force qui l'immobilise. Pour pouvoir vraiment illustrer son mépris du passé et d'anti liberté, nous avons besoin de le confronter avec un phénomène qui incarne la stabilité dans son sens complexe. Mentionnons encore Jean Rousset qui ajoute que « la statue apparaît à la fois comme la mémoire incarnée, puisqu'elle lui rappelle un acte oublié de son passé, et comme la messagère d'un futur qu'il n'a cessé d'éluder. » (1976 :103) En effet, la Statue correspond à la puissance vigilante et suprême avec laquelle Dom Juan ne peut pas jouer son jeu. Bref, le héros de l'instant ne peut pas enfin échapper à la justice exigée par le passé.

Comme il a été déjà mentionné, pendant toute la pièce, Dom Juan est dans un mouvement perpétuel. L'absence d'action, de mouvement ou de constance amoureuse matérialise pour lui la mort.

Quoy ? 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 belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur, d'être fidèle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort dès sa jeunesse pour toutes les autres beautés [...] (I, 2)

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

Pourtant, il ne peut plus se battre avec le temps fugitif, la mort représente la permanence et l'immobilité complète ce qui illustre la réplique de la Statue pendant la scène finale : « Arrêtez, Dom Juan [...] » (V, 6).

Concluons ce passage avec la constatation que le parcours et le mouvement du personnage se manifeste aussi dans l'organisation spatiale. La comédie s'ouvre chez Dom Juan, d'où il continue vers la « conquête d'amour » qui se finit dans la campagne. Du village il s'enfuit pour la forêt, plus il visite le tombeau pour enfin rentrer chez lui. Néanmoins, Dom Juan ne représente pas un héros de *road movie*, bien qu'il soit en route. Les films routiers ont tendance à mettre davantage l'accent sur les conflits internes et les

transformations des personnages, en fonction de leurs sentiments lorsqu'ils font l'expérience de nouvelles réalités au cours de leur voyage. En effet, d'après *Schirmer Encyclopedia of Film*, en franchissant des frontières géographiques, le héros, en mouvement perpétuel, suit un trajet linéaire en célébrant le voyage lui-même plutôt que la destination. (« Road Movies », s.d.) Le parcours de Dom Juan se montre plutôt cyclique, après avoir fait le voyage, Dom Juan de Molière retourne vers lui en restant lui-même, sans évolution, sans changement de sa mentalité ou de ses principes. Les épisodes vécus ne l'enrichissent au niveau d'expériences, au contraire elles lui donnent d'autres moments de la jouissance. Bien qu'il ait besoin de mouvement, paradoxalement, le héros reste rigoureusement inchangé.

5.5. L'échange

En général, nous pouvons constater que Dom Juan ne respecte pas la logique d'échanges qui consiste dans une action réciproque. En effet, ce que nous manquons chez lui, c'est cette notion de la réciprocité – il pervertit tous les échanges possibles.

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

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

Ce motif représente aussi un leitmotiv de la pièce en la closant et en glissant sa signification. Dans l'optique du merveilleux païen, le Commandeur peut être rattaché à Charon. Lorsque Dom Juan accepte l'invitation du Commandeur à manger avec lui, il accepte en fait de mourir. Le libertin meurt au moment où il lui tend la main, ce qui peut être analysé comme la figuration de l'entrée dans la barque avec Charon qui tend la main aux âmes pour les aider à monter. L'acte de donner la main alors rappelle la faute de Dom

Juan. C'est lui qui demande aux femmes qu'il séduit de lui donner leur main. Il est puni par là où il a péché.

Dom Juan personnifie la noblesse décadente, son costume outrancier est celui du grand seigneur qui, néanmoins, ne croît plus aux valeurs nobles mais qui sait user de tous les privilèges de sa classe. Son comportement envers Monsieur Dimanche, qui incarne la bourgeoisie, illustre bien une autre manifestation de la déformation de l'échange. Il prend les marchandises sans les payer ce qui est (au sens métaphorique) la caractéristique fondamentale de Dom Juan.

Dans la rencontre avec le Pauvre, Dom Juan performe un autre type de perversion de l'échange, ce qui touche remarquablement les thèmes centraux du XVII^e siècle – celui du libre arbitre et celui de la grâce. De toute façon, nous considérons ce mytheme assez important pour mériter un chapitre séparé.

5.6. Le libre arbitre

En employant les mots de Saint Augustin traduits par M. Huftier : « le libre arbitre, par lequel Dieu a émancipé l'homme, consiste dans la possibilité de commettre le péché et de s'abstenir du péché... » (1966 : 188) Il s'agit donc du pouvoir de choisir entre le bien et le mal. De surcroît, il se pose la question, si cette liberté de s'orienter vers le bien ou le mal est consciente. Autrement dit, nous pouvons nous interroger si l'homme a la capacité de reconnaître le bon chemin. Dans ce lieu, il est indispensable de distinguer les concepts comme la liberté, le libre arbitre et la volonté. La majeure question des théologiens à travers des siècles est basée sur les points de vue différents concernant la relation entre ces concepts. Est-ce que la notion de la volonté est inhéremment liée aux péchés ? Est-ce que tous les péchés sont commis consciemment ? Et plus, est-ce que tous les péchés sont commis librement et volontairement ? Est-ce que nous pouvons, dans toutes les circonstances, choisir nos actions ? Il semble que dans la réécriture moliéresque du schème mythique, cette façon d'interrogation devient essentielle.

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

Depuis les origines, la figure symbolique du pauvre a occupé une place importante dans le christianisme. Représentant une image du Christ sur terre, leur mission est de rappeler que le véritable bonheur se trouve auprès de Dieu, au moment où la vie terrestre passe. (Broad, Saupin, 2006) Choisissant une vie d'ascèse et de pauvreté, ils sont élus de Dieu car « il est difficile à un riche d'entrer dans le royaume des cieux » (Mathieu, 19.23). Ducrot nous explique dans son article *À propos de la seconde « Provinciale »* qu'ils alors obtiennent la grâce efficace que Dieu « donne aux seuls hommes de bonne volonté » (1971 : 90). Par contre, la grâce suffisante est donnée par Jésus Christ gratuitement à tout le monde. Ces ermites « [prient] le Ciel tout le jour pour la prospérité des gens de bien qui [leur donnent] quelque chose. » (III, 2) Alors, au XVII^e siècle, le devoir de tous les bons chrétiens a consisté de leur donner une aumône en échange de la prière qui peut sauver l'âme du donateur après sa mort (Debailly, 1988 : 44). Cependant, Dom Juan pervertit cet échange sacré qui repose sur le désintéressement en accusant le Pauvre de vouloir échanger un conseil contre l'argent. Autrement dit, il « remet en cause le caractère sacré de l'aumône » (Debailly, 1988 : 44) tout en négligeant complètement la logique de la charité chrétienne. Le séducteur transforme un rite sacré en un rite profane au moment où le Pauvre accepte le louis d'or donnée pour « l'amour de l'humanité » et non pour l'amour de Dieu, comme il est l'usage. En plus, en suggérant inefficacité et inutilité des prières et en négligeant son devoir chrétien, le blasphémateur montre bien qu'il refuse déjà la grâce suffisante. Il ne mérite que la damnation, qu'il « n'a pas seulement acceptée, mais délibérément choisie ». (Collinet, 1999 : 158) Cet épisode représente un élément important dans la pièce parce qu'il nous montre la liberté de Dom Juan par rapport à la société. Le héros donne l'aumône parce qu'il veut et non parce que la religion (donc la société) le lui dicte.

Molière a façonné son Dom Juan en un archétype de l'indépendance intellectuelle. En effet, chacune de ses répliques de la cinquième scène contient au moins une marque de volonté – pronom sujet « je » : « Spectre, Fantosme, ou Diable, je veux voir ce que c'est. » (V, 5) ; particule d'affirmation ou de négation appuyée : « Non, non, rien n'est capable de m'imprimer de la terreur, et je veux éprouver avec mon épée si c'est un corps ou un esprit. » (V, 5) ; verbes *vouloir* ou *croire* sont souvent l'indice d'une philosophie de la connaissance rationnelle : « je croy connoistre cette voix » (V, 5), « [...] voir ce que

c'est » (V, 5). Tous ces éléments formels se condensent pour créer un effet d'une fierté irréductible.

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

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

5.7. Le dualisme

Le mytheme du dédoublement, déterminé dans la comédie de Molina, épouse la forme du dualisme dans le cas de Molière. C'est avant tout son valet, Sganarelle, qui accompagne toujours Dom Juan en étant son confident et compagnon mais aussi une victime de sa comédie. Il n'existe aucune scène où Dom Juan serait sans son valet. Jean Rousset note bien qu'il :

connaît le dessous des cartes et sait bien que son maître simule amour avec ses conquêtes successives, qu'il lui arrive de mettre en garde : « mon maître est un fourbe... » (II, 4). Mais il suffit que celui-ci invente un rôle inédit pour que le valet tombe dans le panneau

et se laisse duper au discours hypocrite, avant d'être détrompé par un aveu qui pourrait être la charte de Don Juan comédien : « Quoi ? tu prends pour de bon argent ce que je viens de dire, et tu crois que ma bouche était d'accord avec mon cœur ? » (V, 2) (1976 : 90).

C'est par son valet que nous pouvons analyser la vraie nature de Dom Juan, car à travers leurs dialogues il nous montre ses véritables intentions et pensées, autrement dit, Sganarelle lui sert de témoin, de miroir ou de son alter ego qui reflète son propre discours et sa mentalité. Leur dualisme se montre bien dans les scènes du déguisement et des échanges de vêtements qui sont employés avec assiduité dans la pièce. Sganarelle est indispensable à Dom Juan car il fonctionne pour lui comme un écho ou un témoin. Souvent il demande ses assentiments pour se rassurer dans son propre raisonnement : « Et ne trouves-tu pas, dis-moi, que j'ai raison d'en [des femmes] user de la sorte ? » (I, 2) ou il le prend pour un témoin dans le sens littéral de ce mot : « Et je prends à témoin l'homme que voilà de la parole que je vous donne. » (II, 2). Cependant, Dom Juan rencontre dans cet alter ego son double burlesque et déformé qui essaie souvent de se détacher de lui. Sganarelle ne veut pas être Dom Juan, voyons la situation de l'échange de leurs vêtements : « O, Ciel, puisqu'il s'agit de mort, fais-moi la grâce de n'être point pris pour un autre » (II, 5). Déjà dans son dialogue avec un autre valet, Gusman, il déclare sa répugnance de servir un tel maître : « il faut que je lui sois fidèle, en dépit que j'en aie : la crainte en moi fait l'office du zèle, bride mes sentiments, et me réduit d'applaudir bien souvent à ce que mon âme déteste ». (I, 1) L'attitude négative envers son maître est plus perceptible dans la version de Thomas Corneille où Sganarelle déclare : « qu'il vaudroit mieux cent fois estre au Diable qu'à luy ».

Toutefois, après la fin catastrophique de Dom Juan, le Sganarelle de la version de 1683 réduit le héros au rôle d'employeur : « Mes gages, mes gages, mes gages ! » (V, 6). La mort de Dom Juan ne laisse aucune autre trace dans sa vie que les dettes. En effet, le valet par son oraison funèbre résume, d'une manière neutre, en une phrase la carrière du héros, sans admiration ou sans mépris. « [...] voilà par sa mort un chacun satisfait : Ciel offensé, lois violées, filles séduites, famille déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content. Il n'y a que moi seul de malheureux. [...] » (V, 6)

Jean Massin dans son *Présentation de Don Juan* remarque justement que le « fond de Don Juan, c'est la solitude » parce que le « seul être masculin auquel il porte une

affection à la fois discutable dans ses manifestations et indiscutable dans ses épanchements, c'est son valet – son double et non son ami. » (1993 : 21)

Un point reste à marquer. Le mytheme du dualisme touche également le couple le père – le Commandeur en tenant une place proportionnelle l'un par rapport à l'autre. Chez Molière, le fils désire ouvertement la mort de son père, mais c'était le Commandeur qui a été tué avant le commencement de la pièce. Après le monologue du père cornélien, son personnage disparaît de la suite du mythe littéraire tout en cédant sa place au mort qui revient et qui tue et qui se transforme en statue signifiant plusieurs éléments : le passé, la mémoire, la constance, la vengeance, les reproches. La mort symbolique du père (de l'autorité paternelle) est redoublée et magnifiée dans la naissance du personnage du Commandeur (l'autorité divine).

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

6. Conclusion

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

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

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

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

Effectivement, la structure permanente exige la présence du groupe féminin qui atteste la manie du héros de répéter ses péchés ou de recommencer son projet de séduction. De surcroît, le tableau féminin est subtil à maintes combinaisons possibles – la variation peut être basée, soit sur le nombre soit sur la façon de distribution, cela veut dire, si les femmes se croisent ou si leur apparition reste dispersée.

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

Déjà le titre nous indique bien la différente conception du mythe littéraire. Le titre « *Le trompeur de Séville* » de Tirso de Molina souligne la nature hédoniste du héros en le décrivant comme le véritable dupeur et coureur de jupons, en revanche le titre « *Le festin de pierre* » de Molière accentue l'outrage au mort et la propension à la débauche chez le séducteur.

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

À vrai dire, dans l'hypotexte, le séducteur est caractérisé par sa posture de l'homme du mouvement. En employant la terminologie musicale, le tempo de Don Juan s'approche du *prestissimo*, il personnifie un homme de rapt, d'instantanéité qui crée un dynamisme presque insupportable. Le tempo qui donne le rythme à Dom Juan est plutôt *allegro* du fait que le séducteur a une certaine capacité de planifier, de projeter et dans une certaine mesure, d'attendre. Rappelons le programme de conquête progressive et patiente que Dom Juan présente à Sganarelle tout en préférant le combat de pièges et appâts à la guerre violente et d'usure. Il faut faire « des petits progrès » en « menant doucement » la belle où nous voulons. (I, 2).

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

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

longtemps. De ce point de vue, Dom Juan de Molière personnifie plutôt un homme inconstant qu'un dupeur.

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

Il est à noter qu'également le mytheme de la révolte est saisi différemment dans la comédie espagnole. Tirso de Molina nous offre une image du père fade qui est prêt à défendre son fils en toutes circonstances. Au lieu du monologue pathétique prononcé par Dom Louis, qui est plein de tristesse, de reproches et d'indignation, Don Diego exprime avant tout la déception mais son comportement est toujours coloré par l'amour paternel : « Hélas ! Mon fils, tu récompenses bien mal l'amour que je te porte... » (III, 17) se plaint-il après avoir tiré son épée pour défendre son fils. Comme Dom Diego plutôt essaie de sauver, et peut-être même d'excuser Don Juan, le fils ne se révolte pas entièrement. Il l'écoute et d'une certaine façon obéit à la volonté de son père aussi bien qu'à celle du roi :

Dom Diego : De tes folies. Justement courroucé par ta dernière scélératesse, le roi m'ordonné de te chasser de la ville. [...]

[...]

Dom Juan : Le voyage qu'il me faut entreprendre pour obéir au roi est-il aussi long ? (II, 11)

Nous pouvons donc supposer que ce « scélérat », bien qu'il n'ait pas beaucoup de respect pour son père, il ne va pas fondamentalement contre lui. La réplique outrageante de Dom Juan de Molière après le départ de Dom Louis : « Eh, moures le plutôt que vous pourrez, c'est le mieux que vous puissiez faire. [...] » (IV, 5) signifie un assassinat symbolique. Souhaiter la mort d'un homme est inadmissible, encore plus quand il s'agit des personnes qui nous ont donné la vie. Ces mythes de rébellion et de refus de l'essence existentialiste dans le monde sont alors ajoutés et élaborés dans les versions de Molière. Il s'en ensuit que seulement dans la version de Molière nous trouvons la vraie nature du rebelle, d'un homme qui se bat sans relâche pour sa liberté totale. Il se montre

« intolérable par sa prétention à être totalement libre », commente-le judicieusement Jean Massin. (1993 : 25) Effectivement, le point de transition se trouve dans la conception du libre arbitre. Don Juan Tenorio a également « voté » pour le présent éphémère motivé par un désir de la vie hédoniste. Mais ce choix conscient a été basé sur le mauvais jugement qu'il changerait sa conduite plus tard. Cela implique inévitablement son regret final de ne pas s'être repenti de ses péchés en général. En revanche, Dom Juan de Molière (sauf la version versifiée) évoque clairement sa lutte pour la liberté absolue tout en étant sincèrement convaincu de ce droit. Comme Jean Massin note justement : « la sincérité de cette conviction ne sera plus éclatante que face au Commandeur » (1993 : 19).

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

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

Il est essentiel à noter que le mythème du groupe féminin a subi également une certaine forme du glissement. Considérant le fait que Don Juan Tenorio est caractérisé

comme un trompeur et séducteur, son attitude envers les femmes se montre plus machiste que dans la version de Molière, où les femmes peuvent être perçues comme des individus autonomes. Pour le Trompeur de Séville les femmes sont une proie, une victoire qui a une valeur dans sa nouveauté ; chez Dom Juan, nous trouvons également ce désir de la fraîcheur du sentiment, cependant il est capable d'aimer deux fois la même femme. Ainsi Molière a ajouté une nouvelle figure d'une grande amoureuse, sa femme légitime, pour laquelle il trouve un nouvel désir dès que les circonstances changent. Ce qui prouve son besoin de changement constant et de fraîcheur.

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

Un autre point de divergence concerne le mytheme de l'échange. Comme indiqué ci-dessous, dans l'œuvre de Tirso de Molina ce mytheme n'a pas encore été développé. Dans l'hypotexte nous ne trouvons pas la scène du déguisement, où le séducteur prend l'habit de campagne et son valet celui de médecin. Le fait que Molière a consacré une scène entière à cet épisode montre bien que ce plan de la spéculation sur la médecine aussi bien que celle de l'hypocrisie ont été pertinentes pour le dramaturge, c'est à dire pour la société française du XVII^e siècle. L'une des caractéristiques de Dom Juan de Molière est que le héros traite tout comme une marchandise qui peut être achetée, négociée ou échangée. Infidèle, il pervertit l'échange devant Dieu qu'est le mariage. Son paiement (sa parole donnée) se montre invalide, car dans sa relation à la parole donnée, il se comporte comme un disciple de Machiavel en professant le principe : « la fin justifie les moyens ». De ce fait, il relativise la valeur de la foi dans la parole donnée. Cela implique une différence fondamentale entre les versions françaises et l'espagnole. Le Trompeur de Séville chasse les femmes par la tromperie et par les fraudes, tandis que le séducteur moliéresque opte pour l'échange : il signe un contrat avec elles, qu'il ensuite ne respecte pas. Il s'en ensuit que l'échange, qui n'était chez Tirso de Molina que simple motif se transforme avec Molière en véritable mytheme.

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

Le mytheme du dédoublement se transforme remarquablement en lien avec le sentiment esthétique de l'époque. Dans la version espagnole, plusieurs motifs sont doublés – les femmes, les festins, les mariages etc., néanmoins la transformation fondamentale concerne la relation entre le maître et son valet. En effet, la relation entre Catherinon et Dom Juan Tenorio n'est pas identique à celle entre Dom Juan et Sganarelle. Contrairement à Tirso de Molina, Molière n'a pas créé deux personnages opposés mais plutôt complémentaires.

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

Assez étonnamment, bien que la version de Thomas Corneille prenne pour le point de départ le texte moliéresque, elle se trouve plus proche de son hypotexte. La différenciation concerne non seulement la fin de la pièce, mais également le ton général. Thomas Corneille, comme son prédécesseur espagnol, ne crée pas de son Don Juan

l'archétype d'un individu intellectuellement indépendant. En exprimant son regret de ne pas s'être repenti à temps, il s'éloigne sensiblement de Molière. En plus, dans la version de Thomas Corneille, Don Juan est par principe caractérisé comme un séducteur du fait que deux personnages féminins sont ajoutés. Cette caractéristique du séducteur le lie plutôt à l'hypotexte dont l'auteur est Tirso de Molina. Pour plus de détails, voir le tableau récapitulatif ci-dessous. Il est à remarquer que contrairement à notre hypothèse, des écarts plus importants se produisent entre les versions qui sont séparées par quelques années qu'entre les versions au différent ancrage non seulement spatial, mais aussi esthétique.

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

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

Le dernier remarque concerne alors le tragique de la condition humaine qui s'actualise à nos jours également, car le mythe de Don Juan nous apprend les limites de notre existence. Aujourd'hui, ni les spectres, ni Dieu n'ont le pouvoir d'écraser notre être.

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

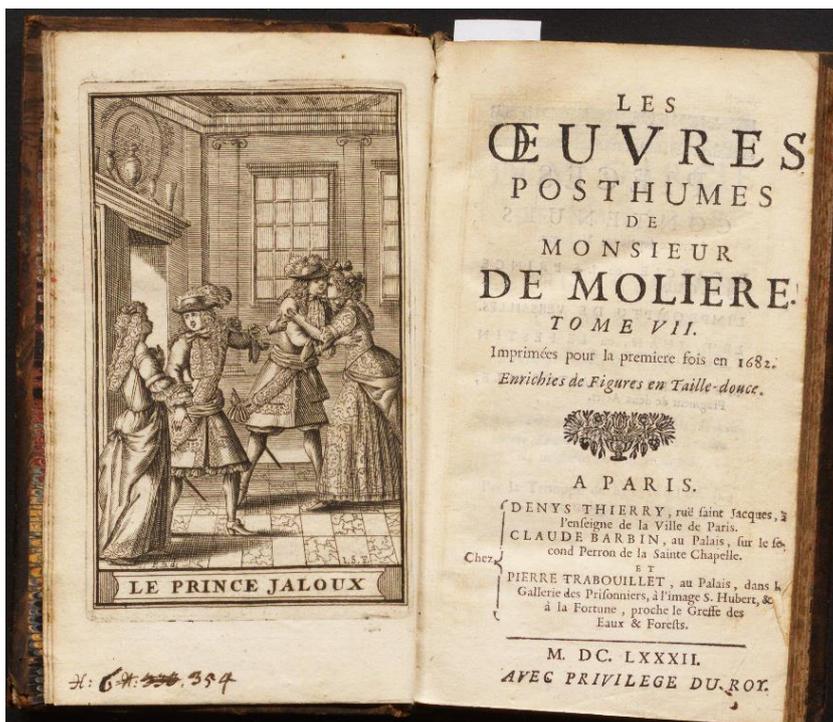
7. Annexes

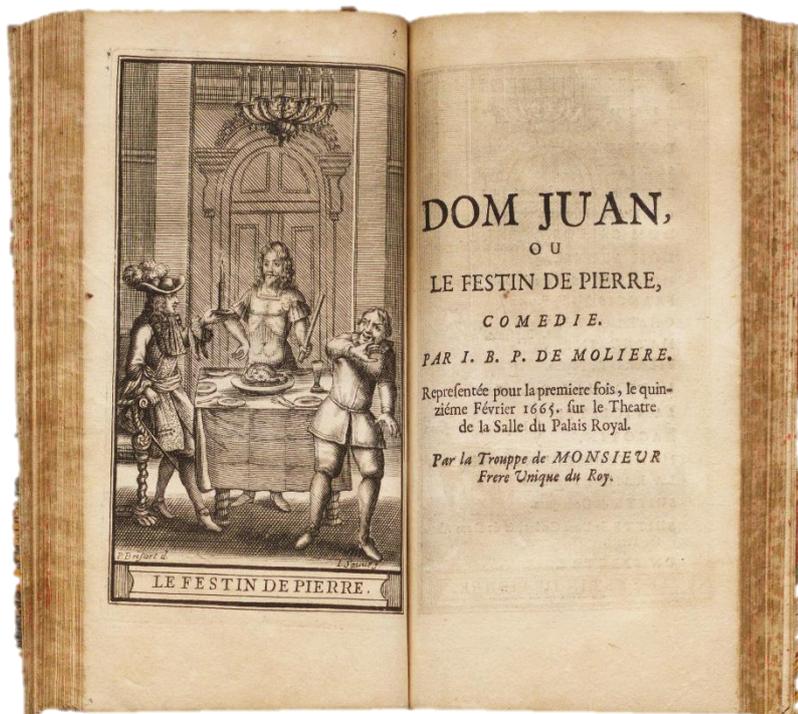
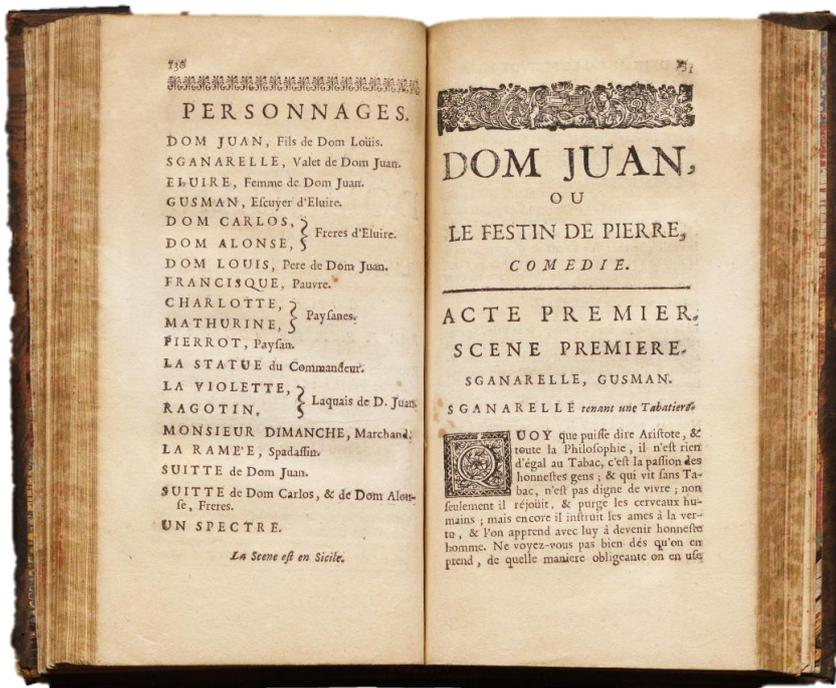
7.1. Tableau récapitulatif

mythème version	Héros	Le/la mort	Femmes	Libre arbitre	Constance, Mobilité	Échange	Dualisme, dédoublément
Tirso de Molina	Trompeur séducteur machiste « diabolique »	vengeance punition pour les méfaits sexuels	proies pour DJ Donna Anna puni par DJ	n'est pas compris par DJ	instantanéité, opportunité mouvement descendant enfermement	des identités	miroiter de festins, de femmes, de mariages, musicalité
Dom Juan ou le Festin de Pierre, 1682	libertin de mœurs et d'esprit rationaliste révolté, grand orateur humaniste hypocrite	défit au mort gratuit seule limite pour Dom Juan	Elvira – grande amoureuse Autonome théoricien de l'amour	essentiel pour lui liberté absolue	mouvement cyclique immobilité – illusion du mouvement constance = mort	donner la main	Alter ego – son valet du passé (individuel /collectif)
Dom Juan de 1683	libertin de mœurs blasphématoire	restaure l'ordre- seulement Sganarelle n'est pas payé	Elvira Mathurine Charlotte	interroge l'authenticité du libre arbitre - Pauvre	cyclique besoin de la société	pervertit- la scène avec la Pauvre	Alter ego
Dom Juan de Thomas Corneille	libertin de mœurs cureur de jupons	plus moralisant punition pour les méfaits sexuels tous les personnages présentent sur la scène pendant sa mort	Elvira, Charlotte, Mathurine, Therese , Leonor	affaibli dans cette version	pas rencontre avec le Pauvre, pas comportement chevaleresque	donner la main	valet n'est plus bouffon, ni son alter ego, plutôt un témoin de ses péchés

7.2. Illustrations

Édition de Paris, 1682 *LES ŒUVRES POSTHUMES DE MONSIEUR DE MOLIÈRE* :





Édition bilingue franco-allemande de 1694 :



8. Bibliographie

8.1. Sources primaire :

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

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

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

8.2. Sources secondaires :

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

AQUIN, Thomas. *Somme théologique, I, q. 82 a.2*. Consulté le 18 novembre 2019 sur http://docteurangelique.free.fr/livresformatweb/sommes/1sommetheologique1apars.htm#_Toc484618145

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

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

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

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

BROAD, John, SAUPIN, Guy. Chapitre VII. « Aux marges de la société : pauvres et pauvreté. »
In ANTOINE, Annie, MICHON, Cédric. *Les sociétés au XVII^e siècle : Angleterre, Espagne, France*. Consulté le 15 septembre 2019 sur <https://books.openedition.org/pur/7390>

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

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

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

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

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

DUCROT, O. « À propos de la seconde « Provinciale » » In *Langue française*, numéro 12, 1971, p. 90-92. Consulté le 12 mai 2019 sur https://www.persee.fr/doc/lfr_0023_8368_1971_num_12_1_5561

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

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

« El Burlador de Sevilla y convidado de piedra. » (2019, janvier 4). *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Consulté le 2 septembre 2019 sur

https://fr.wikipedia.org/wiki/El_Burlador_de_Sevilla_y_convidado_de_piedra

JANVIER, Antoine. « De la réciprocité des échanges aux dettes d'alliance : L'Anti-Œdipe et l'économie politique des sociétés « primitives » ». In *Actuel Marx*, 2012/2, numéro 52, p. 92-107. Consulté 12 novembre 2019 sur <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2012-2-page-92.htm#>

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

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

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

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

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

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

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

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

« Lucifer » (s.d.) *Dictionnaire Littré*. Consulté le 2 septembre 2020 sur <https://www.littre.org/definition/lucifer>

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

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

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

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

Národní památkový ústav – SHZ Český Krumlov : *LES ŒUVRES POSTHUMES DE MONSIEUR DE MOLIÈRE. TOME VII*. Paris : Denys Thierry, Claude Barbin et Pierre Trabouillet, 1682.

Národní památkový ústav – SHZ Český Krumlov : *MOLIÈRE, 1622-1673. LES COMÉDIES DE MONSIEUR DE MOLIÈRE, COMEDIEN INCOMPARABLE DU ROY DE FRANCE. TOME I*. Nuremberg : Jean Daniel Tauber, 1694.

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

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

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

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

RICOEUR, Paul. *Philosophie de la volonté*. Paris : Aubier-Montaigne, 1987. p. 12

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

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

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

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

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

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

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

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