



www.comptoirlitteraire.com

présente

Le mythe de Don Juan



(Fragonard : "Don Juan et la statue du Commandeur")

Une revue des œuvres les plus importantes

qui aboutit à une vue d'ensemble (page 72).

Don Juan est né de deux sources :

D'une part, on a toujours connu un type de surmâle, de mâle dont la virilité excède la norme. Dans l'Antiquité, ça avait été Zeus lui-même qui, sous divers déguisements, fréquenta assidûment la couche de simples mortelles. On a aussi toujours connu un type d'homme qui, animé par la joie de vivre, par le goût du plaisir sensuel, de l'amour léger et insatiable, va de femme en femme, et s'insurge contre toutes les contraintes qui peuvent faire obstacle à son désir. S'il appartient à tout le folklore européen, il allait trouver sa figure la plus significative dans la très catholique Espagne, où des «romances» populaires et des chroniques firent explicitement mention du thème et du personnage, par opposition et en même temps soumission à la très sévère morale chrétienne pesant sur le pays, le personnage libertin devant d'ailleurs être finalement puni.

D'autre part, dans toute l'Europe médiévale circulait cette légende :

Un jeune homme éméché traverse un cimetière, le jour de ses noces. Apercevant un crâne par terre, il donne un coup de pied dedans et, par manière de plaisanterie, invite le mort à son repas de noces. La fête bat son plein lorsque le fantôme frappe à la porte. Il prend place à la table mais ne mange d'aucun mets. À son tour, il lance une invitation à l'insolent jeune homme, et lui fixe un rendez-vous au cimetière. L'incrédule s'y rend, et découvre une table dressée près d'une tombe. Le squelette lui serre la main, et l'engloutit dans les ténèbres infernales.

De ce conte populaire, il existe plus de 300 versions dûment répertoriées. On le raconte encore aujourd'hui dans certains villages de Haute-Bretagne. Au cœur de cette histoire se trouve un interdit sacré : les vivants doivent respect aux morts ; la frontière entre les deux mondes est infranchissable.

On allait garder de cette légende trois éléments : l'invitation burlesque adressée à un mort, l'apparition du convive sous la figure d'un squelette ou d'une statue, le souper fatal en tête à tête avec le mort dans un lieu sacré (cimetière ou église).

La première œuvre dans laquelle ce scénario trouva sa forme artistiquement définie fut due, en Espagne, au "Siècle d'or", à Tirso de Molina (1583?-1648) qui, entré à vingt ans dans l'ordre de "Notre-Dame de la Merci", y ayant pris le nom de frère Gabriel Tellez, était devenu prédicateur en Amérique, à Saint-Domingue.

Revenu en Espagne et se proposant de servir Dieu par des voies obliques, et non du haut de la chaire, il écrivit près de 300 pièces, des comédies légères mais aussi de beaux drames lyriques et édifiants, qui étaient joués le dimanche dans les églises.

C'est ainsi que, comme il avait constaté que de jeunes débauchés ne manquaient pas dans le pays, qu'il avait pu observer, en particulier, deux libertins fameux : Don Juan de Villamediana et Don Pedro Manuel Girôn, en 1625, il fit jouer une comédie en trois journées en vers intitulée "El burlador de Sevilla y convidado de piedra" ("Le trompeur de Séville et le convive de pierre") dont la plus ancienne édition connue se trouve dans les "Doce comedias nuevas de Lope de Vega, y otros autores" (Barcelone, 1630) où, cependant, le nom de Tirso ne figure pas.

«Le trompeur de Séville» est Don Juan Tenorio, un jeune seigneur andalou qui, issu d'une des vingt-quatre familles descendant des premiers conquérants de la ville, se trouve cependant à Naples.

Une nuit, il a pénétré dans le palais royal, et a trompé la duchesse Isabella en se faisant passer pour son fiancé, le duc Octavio. Après s'être donnée à lui, elle lui demande : «Qui donc êtes-vous?» et il répond : «Qui je suis? Un homme sans nom.» Son oncle, l'ambassadeur d'Espagne, qui devrait l'arrêter, par respect de l'honneur familial l'aide à fuir, et il s'embarque pour l'Espagne.

Une tempête survient, le navire fait naufrage, et Don Juan, sauvé par son serviteur est recueilli et soigné dans la cabane de la belle Tisbée, une pêcheuse de la plage de Tarragone qui, devant sa beauté défaille ; faisant allusion à ses regards, elle lui déclare : «Vous dites beaucoup de choses quand vous ne parlez pas.» Sans se soucier des admonestations de Catalinon qui lui rappelle en vain la justice de Dieu, le trompeur, après lui avoir promis le mariage, récompense la belle Tisbée de son hospitalité en abusant d'elle.

Puis il s'enfuit à Séville où, comme s'était déjà répandue la nouvelle de son aventure de Naples, le roi, qui avait décidé de le marier avec la belle Doña Anna, fille de Don Gonzalo de Ulloa, commandeur de Calatrava, ordonne que le séducteur répare le tort fait à l'honneur d'Isabella en l'épousant, tandis que le duc Octavio recevra en dédommagement la main de Doña Anna. Mais celle-ci aime au contraire le marquis de la Mota. Don Juan, ayant intercepté une lettre dans laquelle la jeune fille donnait rendez-vous à celui qu'elle aime, pénètre dans la maison du commandeur et se présente à Doña Anna en portant le vêtement du marquis. Elle s'aperçoit cependant de la tromperie, et, à ses cris, Don Gonzalo accourt pour venger l'honneur familial. Or il est tué par Don Juan qui s'enfuit, poursuivi par la malédiction du vieillard, tandis que le marquis est arrêté car on le considère l'auteur du meurtre.

Don Juan parvient dans le village de Lebrija où l'on célèbre les noces de deux paysans : Patricio et Aminta ; enflammé par les grâces de la jeune épouse, le séducteur, par une imposture, éloigne le mari, éblouit le père de la jeune femme avec la promesse de grandes richesses. Puis, ayant pris le ciel à témoin de ses serments en demandant que la mort lui soit envoyée par la main d'un homme... déjà mort, il frustre Patricio de ses droits, et se sauve avec Catalinon, Aminta constatant amèrement : «L'impudence en Espagne s'est faite chevalerie», la tromperie prenant ainsi un accent d'injustice sociale.

Cependant, comme Don Juan est revenu à Séville, il est attiré dans un couvent par des moines franciscains, qui sont excédés par sa vie dissolue et veulent y mettre un terme. Il y voit, dans une chapelle où le commandeur avait été enseveli, la statue de pierre que le roi avait fait élever en son honneur, et, par moquerie, avec une audace sacrilège, ce farceur impénitent lui tire la barbe. Or la statue l'invite à dîner le lendemain. Don Juan, accompagné de Catalinon, est au rendez-vous dans la chapelle, et le dîner est pris. Mais, lorsque Don Juan, qui a donné la preuve de son courage, veut prendre congé, la statue le saisit par la main. Montrant alors une confiance exagérée dans la miséricorde divine qui lui serait accordée grâce à un acte de contrition effaçant les désordres de toute une vie, il demande à la statue de pouvoir se repentir : «Laisse-moi appeler quelqu'un qui me confesse et qui me puisse absoudre !» La statue lui rétorque : «Il n'est plus temps, tu te repens trop tard. » Don Juan s'écrie : «Ah ! je brûle ! Mon corps est embrasé ! Je meurs» (III, 3). Il est foudroyé par la colère toute-puissante de Dieu. Il ne reste plus à Catalinon qu'à rapporter le prodige de la punition au roi et aux victimes de Don Juan, venues demander justice de ses tromperies.

Don Juan est imbu d'une grande fierté, et jouit, par sa condition sociale, d'une totale impunité. Son père, Don Diego, le dépeint comme un fils désobéissant, «d'une jeunesse vaillante et fougueuse» au point qu'on le surnommait l'Hector de Séville pour sa belle prestance et sa bravoure. Plein d'énergie et d'audace, il est surtout animé d'une joyeuse vitalité, d'une insatiable sensualité, et se voue avant tout à la satisfaction d'un désir sexuel sans cesse renaissant, au goût de l'amour charnel car est bien montré le pouvoir démoniaque de la chair sur ce jeune homme. Aiguillonné par sa concupiscence, il n'hésite pas, dès qu'il trouve sur son chemin une femme attirante, à entreprendre de la séduire en usant du déguisement et en lui faisant croire qu'il est follement épris et même qu'il veut l'épouser, étant donc bien, de ce fait, un «trompeur». Il va jusqu'à berner des maris ou des fiancés qui sont parfois ses propres amis. Le cœur n'a pas la moindre part à ses nombreuses entreprises, qu'il mène avec un bonheur inégal, secondé par Catalinon, son valet pleutre et souvent récalcitrant. S'il est impulsif, violent, indiscipliné, entêté, rusé, menteur, traître en amitié, impudent, orgueilleux, cynique, dénué de scrupules et parjure, il n'est cependant pas un incroyant, un impie, un rebelle, seulement un débauché qui fait scandale dans un pays imprégné d'un catholicisme intimement mêlé à tous les événements de la vie ; s'il se moque de la société monogamique et patriarcale, il ne nie pas l'existence de Dieu mais se contente de repousser avec dédain les admonitions d'un père qui est trop mou ; de différer sans cesse le moment de s'amender ; menacé de l'enfer, il croit avoir toujours le temps de regretter ; sans refuser le repentir, il pense pouvoir le repousser jusqu'au dernier moment, et c'est ainsi que son désir proliférant, immanent et déboussolé, en arrive à buter contre une dure pierre d'achoppement, la statue de pierre du Commandeur, l'idée géniale de Tirso de Molina ayant été de remplacer le vieux squelette du mort vengeur des légendes populaires par une pierre morte et pourtant vive, incarnation donc de l'«inquiétante étrangeté» dont allait parler Freud. La statue l'arrête,

le tient en respect, le traîne aux enfers. C'est ainsi qu'il est châtié par la divinité. L'intervention de la statue du Commandeur permet à Don Juan de prendre une dimension tragique.

Don Juan, qui a vécu comme un impie sans être devenu un incrédule, qui a perdu la piété mais non la foi, qui a transgressé les fondements d'une morale qu'il n'a pas, en principe, rejetés, a abusé de la miséricorde de Dieu et méconnu sa justice. Ce moine du XVII^e siècle qu'était Tirso de Molina, qui avait une visée apologétique, voulait, par cet apologue moralisateur et quelque peu rustique, rappeler aux aristocrates du temps qui menaient une vie dissolue (par rapport auxquels seule la démesure distinguait Don Juan) la nécessité de se préparer à la mort, de tenir compte de Dieu dont le Commandeur est le messager. Il stigmatisait l'insouciance de trop de pécheurs endurcis qui s'imaginent qu'ils peuvent attendre le dernier moment pour se confesser et gagner leur salut. Et Don Juan est châtié par là où il a péché car il flambe dans un feu qui répond au feu d'Éros qu'il a allumé dans les autres. L'Éros donjuanesque se révèle fatalement lié à Thanatos.

La pièce, satire des mœurs de la jeunesse madrilène, sinon de toute la haute société espagnole dont l'apparente rigueur morale cachait un libertinage effréné, après avoir commencé par de banales aventures d'amour, s'achève donc en un drame religieux d'une grandiose ampleur, dominé par l'idée du châtement divin, une hantise de l'enfer qui faisait écho à la controverse sur la grâce et la prédestination qui passionnait alors les théologiens.

La pièce apparaît divisée en deux plans distincts qui s'assemblent, mais ne se fondent pas : le plan réaliste de la comédie «de cape et d'épée», le plan imaginaire et symbolique des pièces religieuses qu'étaient les «auto sacramentales». La rapidité presque idéale de l'action, les situations conventionnelles et la schématisation des personnages donnent à l'œuvre une atmosphère de farce que rompt soudainement le «mystère» de l'acte final. Cependant, le personnage de Don Juan est d'une psychologie concrète et parfaitement déterminée : il est dominé par l'ardeur d'une sensualité insatiable.

On peut remarquer que Tirso de Molina fit venir Don Juan de Naples, ville où a surgi le «mal de Naples», mieux connu sous le nom «poétique» de syphilis, pour l'amener à Séville, ville alors sur le déclin après les années rutilantes du «Siècle d'or» espagnol, «Babylone castillane» comptant trois cents maisons de jeu, trois mille bordels pour ses 130000 habitants. Il ne faut donc pas s'étonner si, dans ce milieu ambiant, Don Juan fréquente assidûment les «Célestines», ces entremetteuses fieffées, et les «professionnelles» des «maisons closes», oh combien accueillantes !

La pièce connut un succès immense et paradoxal. D'abord, le public raffola de cette statue qui bougeait et qui parlait, ce fameux «convive de pierre» qui offrait le clou du spectacle. Et Don Juan, loin de paraître odieux, exerçant la trouble fascination des grands pécheurs, devint un héros !

Quant à Tirso de Molina il fut, le 8 août 1626, par un arrêt du «Conseil pour la réforme des mœurs» établi par Philippe IV, contraint de résider dans le couvent de l'Ordre de la Merci de Trujillo, et il lui fut interdit de continuer à écrire.

En 1639, Pedro Calderon de la Barca produisit une comédie en trois actes et en vers intitulée '*No hay cosa como callar*' ('*Il n'y a rien de tel que de se taire*') où Don Juan est un jeune libertin qui, obligé d'aller à la guerre, abandonne sa fiancée, Marcela, et interrompt la cour qu'il faisait à une autre femme, Léonor. Mais, s'étant avisé en cours de route qu'il avait laissé chez lui certains papiers, il retourne en secret à la maison, où, dans l'intervalle, son père a donné l'hospitalité à Léonor qui venait d'être victime d'un incendie. Dans l'obscurité, le jeune homme abuse d'elle ; puis il repart, non sans toutefois laisser un médaillon contenant le portrait de Marcela. Léonor le trouve mais décide de garder le silence ; cependant, avec l'aide du médaillon, elle identifie sans peine son oublié amant. Celui-ci, de retour de la guerre, fait de nouveau la cour à Marcela ; mais celle-ci, ayant appris que son portrait est entre les mains de Léonor, préfère accepter les hommages du propre frère de celle-ci. Désormais, c'est le médaillon qui devient le personnage principal. Après bien des péripéties, nous retrouvons Don Juan dans la maison de Léonor, et celle-ci croit venu le moment de rompre son silence. Mais, cette

fois, c'est Don Juan qui a peur de la vérité (en présence du frère de Léonor) : à peine a-t-elle commencé son récit qu'il lui coupe la parole en offrant de l'épouser.

Cette comédie d'intrigues est parfaitement charpentée et parfaitement nuancée. Pour que ce qui est des caractères, celui de Don Juan, certes, n'avait rien d'inédit ; mais la figure de Léonor ne manque pas d'originalité, et elle représente, dans le théâtre de Calderón, un de ces cas fort rares cas où une femme défend elle-même son honneur sans recourir à son père ou à ses frères.

Rapidement connue en Italie, la comédie de Tirso de Molina fut reprise par les comédiens de la «commedia dell'arte», et Don Juan devint, sur les champs de foire, un personnage de débauché joyeux, ce qui donnait prétexte à de nombreux rebondissements et le rendit célèbre à l'égal de Polichinelle. Furent ainsi produites deux comédies italiennes qui avaient le même titre : *"Il convitato di pietra"*, l'une d'Onofrio Giliberto de Solofra (1653) qu'on ne connaît pas, l'autre, de date incertaine, mais probablement antérieure à 1650, de Jacinto Andrea Cicognini, toutes deux négligeant la dimension religieuse.

Dans son œuvre en prose, Cicognini tendit à couper et à condenser, souvent avec un désagréable effet de sécheresse, le texte de Tirso de Molina. Ainsi, la figure du marquis de la Mota disparut et, à sa place, nous trouvons, au second acte, le duc Ottavio. La scène orageuse du premier acte, entre Don Juan et l'oncle, fut abrégée ; les effusions douloureuses et amoureuses du duc Ottavio avant son départ de Naples disparurent aussi, et les idylles de Don Juan avec Tisbée et Aminta (devenues respectivement Rosalba et Brunetta) se réduisirent à de brèves scènes, à peine esquissées. Notons cependant que les coupures faites à l'original par Cicognini sont parfois justifiées par un sens réaliste de la vie et de la scène ; que, s'il élimina des beautés poétiques et dénatura les motifs artistiques de Tirso de Molina, il rendit les personnages plus immédiats et plus rapide l'intrigue. Caractéristique est, à ce propos, la scène du naufrage, où le monologue empreint de préciosité de Tisbée est remplacé par une chanson joyeuse, et où la double attitude de la femme et de l'homme à leur première rencontre est dessinée avec un heureux comique. D'ailleurs, loin de négliger aucun trait comique, Cicognini en ajouta au contraire de nombreux, en se servant du riche répertoire de «lazzi» burlesques de la «commedia dell'arte». Il nous présenta le père de Brunetta comme un «Docteur» qui parle bolonais et marie de force sa fille avec un grotesque «Pantalone» vénitien ; de plus, les conversations qu'il a avec les jeunes époux furent agrémentées de devinettes auxquelles ne manquait naturellement pas un double sens obscène. Le duc Ottavio acquérait, en la personne de Fichetto, un serviteur facétieux et affamé. Catalinon se transformait en un Arlequin qui, dans son jargon lombard, déployait pendant un quart d'heure le catalogue des exploits amoureux de Don Juan, lançait des saillies à jet continu, même pendant le tragique festin, et commentait la mort de son maître avec un cri passionné de regret pour son propre salaire. La figure de Don Juan, elle aussi, fut transformée : dédaigneux de plaire, s'abstenant de toute galanterie, possédé par la fureur de ses désirs, impatient de s'assouvir par tous les moyens et plus souvent par ceux de la violence que par ceux de la séduction, il était réduit au rôle d'un joyeux et banal débauché qui violait les paysannes, battait son père qui mourait de chagrin (le sous-titre de la pièce était *"le fils criminel"*), dépouillait un pauvre de ses vêtements, assassinait son adversaire désarmé, et proclamait : «Je suis mon roi, mon maître et mon sort et mes dieux». Il devenait un vrai révolté, dressé, dans l'affirmation individuelle, contre toutes les lois divines et humaines, se montrant tout à fait indifférent au problème religieux, violemment opposé à toutes les idées et à tous les sentiments reçus, en lutte contre la société aussi bien que contre Dieu. Mais, à la fin, s'il était plutôt capricieux et moqueur que fier dans son défi à la statue, celle du commandeur qu'il avait tué et qui apparaissait sur son cheval de marbre, il mourait, inaccessible au remords, dans un grand et impressionnant spectacle nécessitant une statue parlante, des machines compliquées avec feux d'artifice, flammes de l'enfer et fumées colorées. Le drame puissant de Tirso de Molina était donc finalement réduit à la mesure de tant d'œuvres semblables du théâtre italien de ce temps, dans lesquelles le tragique et le comique, le sens réaliste et le romanesque se heurtaient sans réussir à se fondre. À travers un scénario que laissa Dominique Biancolelli, qui jouait le rôle du valet sous le nom d'Arlequin, et dont le Français Gueullette allait faire, au XVIIIe siècle, la traduction qui nous est

parvenue, on peut donc constater que ces pièces étaient des farces vulgaires qui gardaient le thème général de la fable, mais développaient les traits comiques.

Ces pièces furent apportées en France par les troupes de la «commedia dell'arte», en particulier celle de Locatelli qui partageait avec celle de Molière la salle du "Petit-Bourbon". Et ces pièces connurent à leur tour de nombreuses imitations, le public ne se lassant pas des multiples variations sur un thème fantastique qui entraînait des effets de décors et de machinerie.

Il y eut en particulier deux tragi-comédies en cinq actes et en alexandrins, où les moments comiques étaient rares, qui offraient une étroite ressemblance pour les noms, les personnages, la conduite de l'action, traduisant sans doute un même original, la pièce de Giliberto ; elles étaient dues à deux Français : l'une, intitulée (du fait d'une mauvaise traduction de l'espagnol «convidado» qui signifie «convive», et non «festin»), "*Le festin de pierre ou Le fils criminel*", était celle de Dorimond, qui fut représentée à Paris en 1661 et imprimée en 1665 sous le titre : "*L'athée foudroyé*" pour la bonne raison que, en 1659, Villiers avait fait jouer une pièce intitulée elle aussi "*Le festin de pierre ou Le fils criminel*" ! Les deux auteurs avaient surtout considéré le caractère de Don Juan : ce n'était plus un jeune homme ardent qui dépensait sa jeunesse sans mesure, mais un révolté qui, voulant vivre intensément par ses désirs et ses passions, voulant affirmer ses droits individuels contre les obligations de la morale universelle, insultait Jupiter, enlevait de force à un pèlerin son vêtement, violait des femmes, frappait son propre père qu'il faisait mourir de chagrin (d'où le sous-titre), assassinait un adversaire désarmé, n'excitait que la répulsion.

En 1665, Molière fit représenter une comédie en cinq actes et en prose :

"*Dom Juan ou Le festin de pierre*"

Acte I

À Don Gusman, écuyer de Done [forme francisée de l'espagnol «Donna»] Elvire, la femme de Don Juan, le valet de celui-ci, Sganarelle, fait un éloge dithyrambique du tabac, puis brosse le portrait de son maître, *«le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté»*, un débauché et un impie. Il prévient Don Gusman de l'échec probable de Done Elvire, que Don Juan, après l'avoir sortie d'un *«convent»* et l'avoir épousée, a abandonnée pour se mettre en quête de nouvelles aventures, et qui est à sa recherche pour le lui reprocher.

Don Juan paraît et, dans son dialogue de maître conquérant avec son valet à l'esprit court, confirme le portrait que celui-ci a esquissé, par ses propos libertins, par l'exposé de sa conception épicurienne de la vie et de son projet d'enlever et de séduire une jeune fiancée qui se promène en bateau avec son amoureux.

Done Elvire vient reprocher à Don Juan sa fuite, et lui demander des explications. S'il lui déclare hypocritement qu'il se repent de l'avoir arrachée au cloître, lui faisant de fausses excuses pieuses, il se rit d'elle, la traite avec tant d'insolence qu'elle se retire en le menaçant de sa vengeance de femme offensée et de la punition céleste : *«Le même Ciel dont tu te joues me saura venger de ta perfidie.»* Don Juan, lui, ne songe qu'à son *«entreprise amoureuse»*.

Acte II

Charlotte, une paysanne, écoute Pierrot, son fiancé, lui faire le récit du sauvetage de Don Juan qui a fait naufrage. Elle subit sans enthousiasme la cour maladroite de Pierrot qui, après s'être plaint de n'être pas assez aimé, sort pour aller se désaltérer.

Survient Don Juan, qui est déjà distrait de sa mésaventure par une autre paysanne qu'il a entrevue et séduite en coulisse. Il aperçoit Charlotte, et se plaît à séduire la jeune fille qui est éblouie.

Quand Pierrot revient, il est mal reçu par Charlotte, et, quand il tente de s'interposer, il est bousculé par Don Juan. Aussi s'en va-t-il.

Survient Mathurine, l'autre paysanne, qui croit avoir des droits sur Don Juan. Jouant de virtuosité, il s'amuse à berner conjointement les jeunes filles, qui sont humbles et crédules, en promettant à chacune le mariage. Elles se disputent ; il se tire d'affaire grâce à des paroles énigmatiques signifiant à peu près : est-ce que chacune de vous ne sait pas ce qui en est sans qu'il soit nécessaire que je m'explique ?

La Ramée, son soldat, annonce à Don Juan que douze hommes à cheval et armés le cherchent. Il quitte la place en ordonnant de porter ses «*habits*» à Sganarelle qui se plaint de risquer ainsi d'être tué.

Acte III

Dans une forêt, Don Juan, «*en habit de campagne*», et Sganarelle, «*en médecin*», discutent de médecine et de religion : Sganarelle affirme sa confiance en elles, tandis que Don Juan dit ne croire ni à l'une ni à l'autre, affirmant : «*Je crois que deux et deux sont quatre et que quatre et quatre sont huit.*» Le valet essaie de catéchiser son maître, se lançant dans l'entreprise de prouver l'existence de Dieu par les éléments de sa création et, en particulier, l'être humain ; mais, emporté par son enthousiasme, il tombe. Don Juan se moque de lui, et lui signale qu'ils sont égarés.

Sganarelle demande «*le chemin qui mène à la ville*» à un pauvre qui aimerait recevoir «*quelque aumône*». Mais Don Juan le taquine, se disant prêt à lui donner un louis d'or à condition qu'il accepte de «*jurer*» ; le pauvre s'y refuse avec la plus vive énergie, et Don Juan lui donne tout de même la pièce «*pour l'amour de l'humanité*».

Don Juan a manié l'épée pour sauver un gentilhomme attaqué par des voleurs ; il s'agit de Don Carlos, l'un des frères de Done Elvire, qui dit poursuivre, sans le connaître, Don Juan Tenorio, le mari infidèle de sa sœur, afin de venger l'honneur de la famille. Don Juan prétend être un ami de cet homme, se porte garant de lui, et se déclare prêt à être son second dans un duel.

Survient Don Alonse, un autre frère de Done Elvire, qui, lui, connaît Don Juan, et veut donc immédiatement tirer vengeance de lui. Mais Don Carlos s'entremet : comme il doit la vie à Don Juan, il exige de retarder la vengeance d'un jour, ce qui devrait laisser à Don Juan le temps de «*penser à loisir aux résolutions*» qu'il doit prendre. De mauvaise grâce, Don Alonse se rend à la prière de son frère.

Don Juan retrouve Sganarelle qui s'était caché, lui apprend que les deux hommes sont les frères de Done Elvire et que sa «*passion*» pour elle «*est usée*». Voilà qu'il découvre un «*superbe édifice*» ; comme Sganarelle lui indique qu'il s'agit du tombeau d'un Commandeur qu'il a tué six mois plus tôt, Don Juan décide de «*l'aller voir*». «*Le tombeau s'ouvre, où l'on voit un superbe mausolée et la statue du Commandeur*», et Don Juan ordonne à Sganarelle de l'inviter à souper. «*La statue baisse la tête*» en signe d'acquiescement. Sganarelle est atterré, tandis que Don Juan se contente de dire : «*Sortons d'ici.*»

Acte IV

Chez Don Juan, Sganarelle voudrait parler de «*ce miracle*» ; mais Don Juan menace de le faire punir, et réclame un souper.

On lui annonce la visite d'un créancier, Monsieur Dimanche.

Après s'être moqué de ce marchand en usant de toute sa verve, Don Juan le renvoie sans le payer, se débarrassant de lui avec une désinvolte et impertinente politesse.

Se présente Don Louis, père de Don Juan, qui vient lui reprocher sévèrement son inconduite de débauché. Don Juan lui répond en peu de mots, avec une froide dérision, et le vieillard lui prédit la punition que lui-même, avant le Ciel, pourrait bien lui infliger. Don Juan l'écoute en silence, et ne lui répond que d'un mot insolent.

Son père parti, Don Juan souhaite sa mort ; Sganarelle commence par lui donner tort ; puis, devant sa colère, préfère abonder dans son sens.

Done Elvire, à son tour, rend visite à Don Juan. Elle lui déclare s'être détachée de lui comme de *«tous ces honteux emportements d'un amour terrestre»*, et le supplie de changer de vie afin qu'il ne devienne *«un exemple funeste de la justice du Ciel»*. Il se contente de lui proposer de la loger, mais en vain.

Don Juan avoue à Sganarelle s'être senti à nouveau attiré par Done Elvire parce qu'elle lui avait parue transfigurée par la douleur. Puis il se met à table en prétendant vouloir *«s'amender»*, tandis que Sganarelle, qu'il taquine sur sa goinfrerie, se montre soucieux de pouvoir enfin manger.

Ils sont interrompus par l'apparition de la statue du Commandeur qui entre, s'assied et, à son tour, invite Don Juan à dîner le lendemain. Il accepte.

Acte V

À son père au comble de la joie, Don Juan, *«faisant l'hypocrite»*, répète qu'il s'est converti, qu'il regrette ses actions, qu'il est repentant.

Après le départ de son père, Don Juan indique à un Sganarelle presque suffoqué : *«Je ne suis point changé»* ; fait l'éloge de l'hypocrisie qui *«est un vice à la mode»* et a *«de merveilleux avantages»* ; annonce que, pour pratiquer ses vices plus tranquillement, il se couvrira désormais du manteau de la religion. Sganarelle lui sert un sermon dans lequel il s'embrouille.

Survient Don Carlos, qui demande à Don Juan de considérer Done Elvire comme son épouse. Il s'y refuse, en alléguant le projet de celle-ci de vivre uniquement dans la dévotion. Et il s'oppose à toute satisfaction par les armes car le Ciel le lui interdit. Mais Don Carlos répète sa menace d'un duel.

À Sganarelle qui, entendant l'avertissement du Ciel, est de plus en plus inquiet et aperçoit un *«Spectre»*, Don Juan réplique : *«Si le Ciel me donne un avis, il faut qu'il parle un peu plus clairement.»*

Le *«Spectre»*, qui est une *«femme voilée»*, proclame : *«Don Juan n'a plus qu'un moment à pouvoir profiter de la miséricorde du Ciel ; et, s'il ne se repent ici, sa perte est résolue.»* Puis il prend la figure du *«Temps avec sa faux»*. Enfin, comme Don Juan veut le frapper de son épée, il *«s'envole»*.

La statue du Commandeur apparaît ; Don Juan accepte de lui donner la main. Elle lui indique que *«l'endurcissement au péché traîne une mort funeste»* Don Juan se sent brûler. *«Le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur Don Juan ; la terre s'ouvre et l'abîme ; et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé.»* Sganarelle s'écrie : *«Mes gages, mes gages, mes gages !»*

Molière écrivit la pièce pour réagir à la suite de l'interdiction du *«Tartuffe»*. S'il est douteux qu'il ait lu *«Le trompeur de Séville»*, il a plutôt fait de larges emprunts au *«Festin de Pierre»* de Dorimond (1659) et à celui que les Italiens jouaient au début des années 1660) tout en apportant de nombreux changements aux données de la légende : il supprima le personnage de Doña Anna ; par contre, il donna au séducteur une épouse qui était une religieuse cloîtrée, qu'il avait enlevée pour un mariage qui était donc sacrilège à cause de la rupture des vœux ; surtout, il approfondit le caractère de Don Juan pour en faire un monstre d'orgueil et de cynisme cruel, que son pessimisme hautain et son impiété conduisent à une fin tragique concluant pourtant une *«comédie»*, car il lui opposa Sganarelle, un valet sot, lâche, crédule et pourtant quelque peu son complice. Aussi la signification idéologique de la pièce est-elle, aujourd'hui encore, jugée ambiguë, son aura de mystère et de malédiction ayant activé le regain d'intérêt pour ce qui est l'une des pièces de Molière les plus connues et les plus appréciées du grand public et de la critique.

À partir du personnage de Molière, Don Juan allait hanter inlassablement l'imagination, dramaturges, poètes, nouvellistes, romanciers, cinéastes et musiciens de toutes nationalités allant créer des Don Juan, et les philosophes ne manquant pas de s'y intéresser, comme si le personnage avait une richesse inépuisable.

Mais, après Molière, le sens de l'apologue s'altéra à travers les innombrables œuvres qu'il a inspirées, au théâtre, à l'Opéra, et au cinéma, au point que le message de certaines apparaît diamétralement opposé à la leçon primitive.

En 1670, Claude de La Rose, sieur Rosimond, publia une tragi-comédie intitulée "*Le nouveau festin de pierre, ou L'athée foudroyé*" qui se rattachait de façon évidente au "*Dom Juan ou Le festin de pierre*" de Molière, mais augmentait considérablement l'intrigue par la multiplication des libertins (elle mettait aux côtés de Dom Juan deux de ses amis, Dom Lope et Dom Felix).

Après la mort de Molière, sa femme, Armande Béjart, fit réécrire "*Dom Juan*" par Thomas Corneille qui, en 1677, produisit donc "*Le festin de pierre mis en vers*", et considérablement édulcoré, cette version allant être jouée jusqu'en 1841 !

En 1677, l'Anglais Shadwell donna une pièce de théâtre intitulée "*The libertine, a tragedy*", le protagoniste étant Don John, un des roués courtisans du roi Charles II.

En 1690, Andrea Perrucci publia, sous le pseudonyme anagrammatique d'"Enrico Preudarca", "*Il convitato di pietra*", une reprise de la pièce de Molière.

En 1713, l'Espagnol Antonio de Zamora fit représenter la comédie intitulée "*No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague*" ("*Il n'y a pas de délai qui n'expire, ni de dette qui se paie*"), mots indiquant la signification morale de la pièce de Tirso de Molina, source d'ailleurs de l'inspiration. Don Juan est un fanfaron querelleur, un spadassin audacieux, un débauché brutal, qui, après avoir déjà séduit à Naples Julia Octavia, dame de haut lignage, est devenu l'amant de Doña Beatriz Fresneda, sœur de Don Luis, lequel, dans une rixe, le sauve de la mort, avant que, ayant reconnu en lui le séducteur de sa sœur, il le provoque en duel. Le fiancé de Julia, Filiberto Gonzaga, vient de Naples à Séville pour porter au roi une lettre dans laquelle il demande justice contre le trompeur. Ayant appris de Béatriz la trahison de Don Juan, Doña Ana n'en veut plus pour mari. Don Juan provoque alors Filiberto, et, comme celui-ci lui conseille calmement de garder sa colère pour le jour du duel que le roi a autorisé, il se déchaîne contre lui et tue le vieux Gonzalo qui s'efforçait de le retenir. Sorti de prison au bout de trois mois, le séducteur se rend dans la chapelle funéraire de Don Gonzalo, et invite à dîner la statue du mort. Averti par Béatriz que son frère s'avance avec d'autres pour le tuer, Don Juan échappe au péril, entre dans le palais de Doña Ana, et tente de la violenter. Les serviteurs accourent, et il s'enfuit. Le lendemain soir se déroule la scène du repas avec la damnation du pêcheur auquel, cependant, le salut est finalement proposé. La pièce fut publiée en 1744.

En 1730, l'Italien Carlo Goldoni (1707-1793) écrivit d'abord une tragi-comédie intitulée "*Il Don Giovanni ossia La punizione del dissoluto*" ("*Don Juan ou La punition du libertin*"), de ton populaire mais qui n'a pas la spontanéité et le brio de ses autres œuvres auxquelles elle est nettement inférieure. Puis il revint sur le thème avec "*Don Giovanni Tenorio ossia Il dissoluto*" ("*Don Juan Tenorio ou Le débauché*"), comédie en cinq actes et en vers représentée pour la première fois à Venise pour le carnaval de 1736 ; dans sa préface, il montra qu'il ne connaissait vraisemblablement pas l'original puisqu'il l'attribua à Calderon ; il s'appuya sans doute sur Cicognini ; il s'inquiéta surtout de faire que la vraisemblance soit respectée, ses innovations dans ce sens laissant une impression de charmante naïveté ; il fut le premier à faire de Donna Anna une femme fascinée par l'homme qui a tenté de la violer.

En 1761, sur un livret de Ranieri de Calzabigi, l'Allemand Christof Willibald Glück composa un ballet : "*Don Giovanni ossia Il convitato di pietra*" ("*Don Juan ou Le convive de pierre*"). La scène est à Madrid. L'ouverture est une courte sonate de forme «sinfonietta» où des trompettes semblent

menaçantes. Dans le premier acte, Don Juan s'adresse Donna Elvira sous son balcon. Le père de celle-ci, le Commandeur, entre, armé de son épée, pour la protéger. Dans le duel qui s'ensuit, Don Juan blesse le Commandeur, qui attaque de nouveau, puis s'évanouit et meurt. Au deuxième acte, Don Juan a préparé un banquet pour ses amis ; les danses pour eux sont une gavotte, une contredanse, un menuet et un fandango. Un coup terrible se fait soudain entendre à la porte. Don Juan l'ouvre et découvre la statue de marbre du Commandeur décédé. Il l'invite à dîner. Cependant, la statue fait de même, puis s'éloigne sur le rythme d'un menuet. Le dernier acte se déroule dans un cimetière, le repas ayant lieu sur la tombe du Commandeur. Accompagné d'un morceau de musique en ré mineur des trombones, le Commandeur sort de sa tombe en un menuet, puis réprimande Don Juan, qui l'affronte avec frivolité, vanité et courage. Alors le Commandeur porte un jugement irrévocable sur Don Juan. Au son d'une passacaille menaçante, les tombes s'ouvrent, les flammes s'élèvent, et Don Juan sombre en enfer.

En 1782, l'Italien Giovanni Bertati écrivit un livret intitulé *“Don Giovanni Tenorio”* et mêlant, comme bien d'autres, Tirso de Molina et Molière, pour un opéra composé par Guiseppe Gazzaniga.

En 1782, Choderlos de Laclos, dans son roman épistolaire, *“Les liaisons dangereuses”*, créa un don Juan en la personne du roué qu'est le comte de Valmont qui, parti à la conquête de Mme de Tourvel, annonce : «Ce n'est pas assez pour moi de la posséder, je veux qu'elle se livre» ; mais se trouve doublé par la don juanne qu'est, pour sa part, Mme de Merteuil.

En 1787, l'Italien Lorenzo Da Ponte, imitant sans vergogne Molière et Bertati, produisit le livret de

“Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni” (*“Le dissolu châtié ou Le Don Juan”*)

un «dramma giacoso» en deux actes mis en musique par l'Autrichien Wolfgang Amadeus Mozart.

On peut résumer ce livret ainsi :

Dans une cour attenante au palais du Commandeur, tandis que Leporello, son serviteur, fait la sentinelle, Don Giovanni sort précipitamment, suivi de la fille du Commandeur, Donna Anna qu'il a en vain tenté de séduire. Attiré par ses cris, le Commandeur sort à son tour, provoque en duel l'inconnu, mais est tué par celui-ci. Après un bref récitatif comique, Don Giovanni et Leporello s'éloignent, et Donna Anna s'avance, suivie de son fiancé, Don Ottavio, auquel elle fait jurer, au cours d'un dramatique duetto, de venger son père. Suit un air de Don Ottavio : «De sa paix dépend la mienne». Un duo entre Don Giovanni et Leporello est interrompu par l'arrivée de Donna Elvire, l'épouse abandonnée de Don Giovanni qui entreprend de consoler la belle affligée qu'est Donna Anna. Mais elle reconnaît Don Giovanni, à qui il ne reste plus qu'à fuir, en laissant à Leporello le soin de la calmer. Mais le valet ne trouve rien de mieux que de lui lire, dans un étincelant air bouffon, le catalogue des conquêtes de son maître («En Espagne, elles sont déjà mille et trois. Parmi elles, il y a des paysannes, des femmes de chambre, des villageoises ; il y a des comtesses, des baronnes, des marquises, des princesses.»), et de l'exhorter à trouver un réconfort dans le grand nombre de ses compagnes d'infortune. Donna Elvire exprime sa douleur pour la trahison qu'elle subit, mais aussi la constance de son amour pour l'époux ingrat. La scène demeurée vide, un chœur de villageois s'avance qui fêtent les noces prochaines de Masetto et de Zerline. Celle-ci est remarquée par Don Giovanni qui charge Leporello d'éloigner Masetto, malgré les protestations de celui-ci, et qui invite Zerline à le suivre dans son château ; d'où un duetto dans lequel, aux phrases ardentes de Don Giovanni, répondent les ripostes tremblantes, puis peu à peu consentantes, de Zerline. Mais les plans de Don Giovanni sont contrecarrés par l'arrivée de Donna Elvire, qui emmène avec elle Zerline pour la protéger contre le désir du séducteur. Surviennent Donna Anna et Don Ottavio, qui demandent à Don Giovanni de les aider à découvrir et punir l'assassin inconnu du Commandeur. Donna Elvire, de retour, met les deux fiancés en garde contre la perfidie de Don Giovanni (il tente de la faire passer

pour folle), et leur communique ses graves soupçons, lesquels ne tardent pas à devenir certitude pour Donna Anna. Afin de reprendre l'entreprise interrompue de séduction de Zerline, Don Giovanni organise une fête champêtre dans sa maison de campagne, et y fait inviter tous les villageois par Leporello. Grâce à de délicieuses minauderies, Zerline apaise le courroux de son époux ; il ne s'en cache pas moins dans une charmille pour épier la rencontre entre sa femme et Don Giovanni, et s'assurer de la nature de leurs relations ; mais, découvert par Don Giovanni, il est entraîné à la fête en même temps que Zerline. Se présentent, masqués, Don Ottavio, Donna Anna et Donna Elvire, qui sont tous décidés à surprendre l'imposteur. Don Giovanni, tout en dansant avec Zerline, la conduit dans une autre pièce, et bientôt les cris aigus de la jeune fille appelant au secours interrompent la fête : la porte enfoncée, Don Giovanni est découvert et démasqué dans une bruyante scène finale qui se clôt par un «Viva la liberta !»

L'acte II débute par un duo entre Don Giovanni et Leporello qui voudrait quitter son service. L'apparition de Donna Elvire à la fenêtre de son hôtellerie suggère à Don Giovanni une plaisanterie perfide : dans l'obscurité, il change de manteau et de chapeau avec son serviteur ; puis, ayant invoqué le pardon de Donna Elvire, il s'éloigne furtivement, la laissant avec Leporello ; cependant, feignant d'être un voleur de grand chemin, il ne tarde pas à revenir pour les mettre en fuite. Demeuré seul, il entonne une sérénade à l'adresse de la camériste de Donna Elvire. Survient Masetto à la tête d'une troupe de paysans armés de bâtons pour tirer vengeance de Don Giovanni. Celui-ci profite de son propre déguisement, éloigne les paysans par un stratagème, puis bastonne le pauvre Masetto qui croit toujours avoir affaire à Leporello ; il est ensuite secouru et consolé par Zerline. Leporello dans l'obscurité, cherchant vainement à se libérer de Donna Elvire qui le prend pour Don Giovanni, finit par aller dans la cour du palais du Commandeur. Donna Anna et Don Ottavio y arrivent également, ainsi que Masetto et Zerline. Leporello se fait reconnaître dans un sextuor des plus animés. Suivent quelques scènes qui troublent tant soit peu l'unité du drame.

Il reprend tous ses droits dans une scène se déroulant dans un cimetière où Don Giovanni, en face de la statue du Commandeur, parle et rit irrévérencieusement avec Leporello. Ils sont bientôt interrompus par la terrible voix du Commandeur ; d'où terreur du valet et stupeur de Don Giovanni qui, cependant, ne perd pas son sang-froid et qui, ayant observé que la statue paraît vivante, ordonne à Leporello, peu enthousiaste, de l'inviter à souper. Un air amoureux de Donna Anna à Don Ottavio interrompt encore le cours dramatique des événements. Enfin, après un dernier changement de décor, commence le grand finale.

Dans sa propre maison, Don Giovanni soupe gaiement. Or se présente Donna Elvire, qui veut tenter une dernière fois de le ramener à une vie chrétienne ; mais l'impénitent pécheur se moque d'elle en célébrant les femmes et le bon vin. Un hurlement de Donna Elvire qui vient de sortir signale l'apparition surnaturelle du «convive de pierre» ; en effet, de son pas pesant, la statue du Commandeur monte les escaliers. Leporello, apeuré, se cache sous la table, et, malgré les comiques prières qu'il émet de temps à autre, le drame se précipite, puisque Don Giovanni, ne perdant rien de son assurance, se dresse dans une sorte de sombre héroïsme pervers, refusant obstinément de se repentir. Cependant, sous l'étreinte de la main glacée du Commandeur, la vie l'abandonne ; un feu s'élève de tous côtés, un abîme s'entrouvre, le Commandeur disparaît, on entend un chœur menaçant de spectres jusqu'à ce que surgissent des furies qui s'emparent de Don Giovanni et s'enfoncent avec lui sous la scène. Surviennent Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvire, Zerline et Masetto qui, informés de l'événement par Leporello, chantent un serein et sentencieux commentaire.

Malgré cette fin tragique, "*Don Giovanni*" est un «dramma giocoso» donc comique, musicalement conçu en style d'opéra bouffe, à part quelques scènes intensément dramatiques. Si la passionnée et douloureuse Donna Elvire, dans une indécision trop humaine, ne sait se libérer de son amour ni de sa pitié envers l'imposteur ; si Donna Anna nous apparaît toute raidie dans sa passion de vengeance ; durant tout l'opéra, Leporello garde son caractère de bouffon, tandis que Zerline est un délicieux mélange de coquetterie qui s'ignore, d'imprudence et d'ingénuité ; enfin, Don Giovanni, s'il est un libertin dépravé, montre une innocente et enfantine inclination au plaisir, qui imprègne le climat même de l'œuvre.

L'opéra nimba Don Juan d'une aura presque sympathique, en accord avec le libertinage du temps.

En 1809, l'Allemand Nikolaus Vogt publia un drame en trois actes inachevé intitulé "*Der Färberhof oder Die Buchdruckereien Mainz*" ("*La teinturerie ou L'imprimerie de Mayence*") dans lequel il combina les personnages de Faust et de Don Juan, et mêla leurs aventures. Dans sa préface, il indiqua s'être proposé de symboliser en Faust la lutte entre le Bien et le Mal, le Ciel et l'Enfer, le Christianisme et le Paganisme ; de peindre en lui l'homme puissant et volontaire qui, pour posséder tous les trésors du monde, donne son âme au diable ; puis de le transporter sous le nom de Don Juan dans les situations les plus riantes de la vie ; en d'autres termes, le héros devait s'appeler Faust tant qu'il demandait à la science la réalisation du bonheur, et Don Juan quand il la demandait à la volupté. Pour réaliser cette œuvre hybride et qu'il croyait ingénument gigantesque, Vogt recourut à tous les arts : la musique, la peinture, la scénographie ; de plus, la mythologie et l'Histoire elles-mêmes s'unissaient à la poésie pour exprimer cette vaste synthèse d'idées et de sentiments qui embrassait l'humanité.

En 1813 parut une nouvelle de l'écrivain allemand Ernst Theodor Amadeus Hoffmann qui s'intitule "*Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*" ("*Don Juan. Aventures romanesques d'un voyageur enthousiaste*") où il raconta à un ami comment, s'étant trouvé dans une chambre d'un hôtel, il entendit une musique et apprit que la chambre donnait sur un théâtre où était joué en italien "*Don Juan*" du célèbre monsieur Mozart, de Vienne», ce qui lui permit de *«jouir de ce chef-d'œuvre dans toute sa perfection»*. Et il décrit le déroulement de l'opéra avec beaucoup d'enthousiasme, en détaillant les différentes émotions qu'il eut (à un moment, il crut *«sentir un coup de poignard lui entrer dans le cœur»*), *«l'enivrement de cette extase poétique et musicale»* qui fit qu'il vit soudain à côté de lui Dona Anna, qu'il fut saisi *«par la stupéfaction»*, qu'il tomba *«dans une espèce de somnambulisme»*. Cependant, elle lui fit *«discerner les perspectives nouvelles d'un monde fantastique»*, *«pénétrer dans ces régions romantiques que peuple la céleste magie des sons»*, lui parla du *«rôle de la X... dans son dernier opéra»*. À la fin de celui de Mozart, *«Leporello était étendu seul, sans connaissance, dans un coin de la chambre»*. Le narrateur, se trouvant en compagnie des autres clients de l'hôtel, remarqua qu'aucun *«ne soupçonnait la mystérieuse signification de ce chef-d'œuvre entre les opéras»*. Aussi retourna-t-il vers *«la salle déserte»* où il cria : *«Dona Anna !»*, ce qui *«réveilla à l'orchestre les esprits assoupis des instruments»*. Et il se dit : *«Il n'appartient qu'au poète de comprendre le poète»*. Mais il s'étonna de la pauvreté du livret. Il considéra que Don Juan avait été par la nature *«doué de tout ce qui rapproche l'homme de la divinité»* ; qu'elle l'avait *«prédestiné à vaincre et à dominer»* ; mais qu'il était *«parvenu au souverain mépris de toute l'humanité»*, lançant *«un défi ironique à la nature et au Créateur»*, sa *«révolte»* lui ayant donné *«le sentiment de s'élever ainsi au-dessus de son étroite condition terrestre»*. De ce fait, *«Satan ne peut différer plus longtemps de remplir son rôle de vengeur en exécution des arrêts du Ciel»*. Quant à Dona Anna, *«elle est destinée par le Ciel à révéler à Don Juan la part divine de sa propre nature»* ; mais *«il la rencontre trop tard»*, tandis qu'elle est *«détruite»* par *«la mort de son père tué de la main de Don Juan»*, par *«son union avec Don Ottavio»*, par *«l'amour même»*, par *«cette disposition secrète de l'âme morte à toute espérance terrestre»*. Finalement, le voyageur se retrouve à *«la table d'hôte»* où il apprend que *«la signora est morte cette nuit, à deux heures précises.»*

Au-delà de son caractère quelque peu fantastique, la nouvelle présente une interprétation originale et suggestive, d'une psychologie très libre, du "*Don Giovanni*" de Mozart. La musique y sert en quelque sorte d'occasion à un commentaire fantaisiste, riche de pénétrantes délicatesses et de touchantes audaces.

En 1814, le Danois Johan Ludvig Heiberg (1791-1860) publia, dans son livre "*Marionetttheater*" ("*Théâtre de marionnettes*"), une pièce intitulée "*Don Juan*" qui conserve l'empreinte légèrement romantique de toutes ses œuvres de jeunesse, avant que le clair et subtil écrivain ait renouvelé la

littérature de son pays en y instaurant ce «réalisme poétique» qui est la caractéristique la plus marquante de son œuvre littéraire.

En 1817, dans "*Biographia literaria*", l'Anglais Samuel Taylor Coleridge analysa le caractère de Don Juan : «Don Juan est, du début à la fin, un personnage intelligible, autant que le Satan de Milton. Le poète demande seulement au lecteur ce qu'il a le privilège de demander en tant que poète : à savoir cette sorte de foi négative dans l'existence d'un tel être, que nous donnons volontiers à des productions prétendument idéales, et une disposition au même état de sentiment que celle avec laquelle nous contemplons les figures idéalisées de l'Apollon du Belvédère et de l'Hercule Farnèse. Ce que l'Hercule est à l'œil en force corporelle, Don Juan l'est à l'esprit en force de caractère. Or l'idéal consiste dans l'équilibre heureux du générique avec l'individu. [...] L'extravagance même des incidents et l'intégralité surhumaine de l'action de Don Juan empêchent la méchanceté de choquer nos esprits à un degré douloureux. [...] Il n'y a aucun danger (pense le spectateur ou le lecteur) que je devienne un monstre tel que Don Juan ! je ne serai jamais athée ! je n'interdirai jamais toute distinction entre le bien et le mal ! je n'ai pas la moindre envie d'être un si scandaleux "Drawcansir" [personnage de libertin de la pièce de Buckingham, "*Rehearsal*", 1671] dans mes amours ! Mais posséder un tel pouvoir de captiver et d'enchanter les affections de l'autre sexe ! Être capable d'inspirer à une femme charmante et même vertueuse un amour si profond et si personnel pour moi ! que même mes pires vices (si j'étais vicieux), même ma cruauté et ma perfidie (si j'étais cruel et perfide) ne pourraient éradiquer ma passion ! La pensée d'être si aimé pour moi-même que, même avec une connaissance distincte de mon caractère, cette femme est morte pour me sauver s'empare des deux côtés de ma nature, le meilleur et le pire. Car le désintéressement héroïque auquel l'amour peut conduire une femme ne peut être imaginé sans une honorable émotion de respect envers la féminité. D'autre part, c'est propre à nos misères et au fond obscur de notre nature que d'aspirer à une confirmation extérieure de ce quelque chose en nous qui n'est pas constitué de nos qualités et de nos relations, mais qui en est le soutien et la base substantielle. M'aimer moi et non pas mes qualités peut être un vœu vicieux et insensé ; mais ce n'est pas un vœu dénué de sens. [...] Nous ne pouvons qu'être impressionnés par la froide intrépidité de Don Juan quand apparaît le spectre de son père [sic - ici Coleridge cita un passage de "*The libertine*" de Shadwell]. Qui peut dénier une part de sublimité à la formidable puissance avec laquelle il affronte le dernier terrible procès, comme un second Prométhée. [...] Finalement, le caractère de Don Juan consiste dans l'union de tous les moyens que peut souhaiter la nature humaine, même s'ils sont employés à des fins inhumaines. Leurs ingrédients sont mêlés dans les proportions les plus heureuses, dans un équilibre constant d'esprit, de gaieté et de générosité sociale qui empêche le criminel, même dans ses actes les plus atroces, de tomber à l'état de simple bandit, du moins dans la mesure où notre imagination peut en juger. Ainsi, ayant invité à souper le fantôme du gouverneur qu'il avait assassiné, invitation que le fantôme accepta d'un signe de la tête, Don Juan prépara un banquet.» [Fut cité ici un autre passage de la pièce].

En 1819, l'écrivain anglais George Gordon (lord) Byron commença la publication d'un poème intitulé "*Don Juan, an epic satire*" ("*Don Juan, épopée satirique*") en seize chants (plus un fragment du dix-septième), qu'il poursuivit jusqu'en 1824. C'est un poème burlesque où le personnage est un jeune homme innocent et sympathique, aimé malgré lui. Héros de la séduction spontanée, il a, dès sa jeunesse la plus tendre, suscité la passion des femmes qui, toujours, faisaient les premiers pas. Il les séduisait presque malgré lui, puis les abandonnait, forcé moins par son tempérament que par son destin.

Don Juan naît à Séville de Don José et Doña Inès, intellectuelle férue de mathématiques. À l'âge de seize ans, il est un beau jeune homme qui trouble le cœur pur de Doña Julia qui en fait son amant. L'adultère découvert, elle est envoyée au couvent, et Don Juan doit quitter l'Espagne pour l'Italie (Chant I). Pris dans une tempête, le navire qui le porte fait naufrage, et il trouve place sur une chaloupe avec une partie de l'équipage et des passagers, voyant son chien et son précepteur destinés à nourrir les naufragés qui sont dévorés ou meurent de faim. Finalement, après des

souffrances inouïes, seul survivant, il est jeté sur la côte d'une île grecque. Il est alors secouru par Haydée, la belle fille du pirate Lambro, qui tombe amoureuse de lui (Chants II et III). Lambro, qu'on croyait mort, survient, surprend les amants et terrasse Don Juan. Haydée devient folle et meurt. Don Juan, enchaîné, est emmené sur un des navires des pirates, et est vendu comme esclave à Constantinople. Il est introduit dans le harem déguisé en femme et devient objet de convoitise pour le sultan, et pour sa femme, Gulbeyaz, l'épisode, comique et sensuel, se terminant par une scène de jalousie de celle-ci qui menace Don Juan de mort. (Chants IV, V, VI). Il réussit à s'échapper et se retrouve chez les Russes qui assiègent Ismaïlia. Il fait preuve de bravoure sur le champ de bataille, et sauve une petite musulmane, Leïla. À cause de sa valeureuse conduite pendant le siège, il est envoyé annoncer la victoire à Catherine II, qui en fait son favori (Chants VII, VIII, IX). Mais il tombe malade, et les médecins lui préconisent un climat moins rude. L'impératrice l'envoie en mission politique secrète en Angleterre. Après avoir traversé l'Europe avec Leïla, il est chaleureusement accueilli par la bonne société anglaise. Plusieurs femmes se disputent ses faveurs. Il cède à la vieille duchesse Fitz-Fulke qui, un peu folle, s'était déguisée en fantôme pour le séduire (Chants X à XVII). L. Byron n'ayant pas eu le temps d'envoyer son héros dans la France révolutionnaire se faire guillotiner sous la Terreur, le poème s'achève donc sur la description qu'il fait de lui-même et un petit déjeuner.

Dans ce poème, où il n'y a place ni pour le problème du péché au sens théologique du mot, ni pour celui de la transgression morale dans l'acception rationaliste de ce terme, Byron traite le personnage avec une intention ironique, en en faisant un provocateur avéré auquel d'ailleurs il s'assimila d'une certaine manière. Il s'exprima librement, bavardant en vers avec la même veine endiablée que dans ses lettres à ses amis, se rattachant ainsi aux humoristes et aux satiriques du XVIIIe siècle. On juge généralement que "*Don Juan*" est son chef-d'œuvre, et qu'il est à l'origine du mythe moderne du séducteur dont le charme personnel suffit pour captiver les femmes.

En 1822, Stendhal, au chapitre LIX de son essai, "*De l'amour*", opposa deux types d'amoureux, Werther et Don Juan, faisant de celui-ci, qui est pourtant admiré et envié en société, un homme inconséquent («Il y a une contradiction au fond du caractère de Don Juan. Je lui ai supposé beaucoup d'esprit, et beaucoup d'esprit conduit à la découverte de la vertu.») et malheureux («Au lieu de se perdre dans les rêveries enchanteresses de la cristallisation, (Don Juan) pense comme un général au succès de ses manœuvres, et, en un mot, tue l'amour au lieu d'en jouir plus qu'un autre.»). On peut considérer que c'est avec Stendhal que le mot «don juan» est entré dans la langue française sans majuscules, sans référence au modèle littéraire, pour désigner un séducteur, un «homme à femmes».

En 1827, le peintre britannique Henry Scheffer, inspiré par Byron, présenta son tableau intitulé "*Don Juan endormi sur les genoux d'Haydée*".

En 1829, le dramaturge allemand Christian Dietrich Grabbe fit jouer "*Don Juan und Faust*" ("*Don Juan et Faust*"), tragédie en quatre actes et en vers dans laquelle il reprit le rapprochement déjà fait par Nikolaus Vogt, tendit à exprimer, à travers ces deux héros qui deviennent deux Titans assoiffés d'infini, les deux visages de l'esprit européen : le nordique et le méditerranéen, la sincérité germanique et la frivolité latine.

L'action se déroule à Rome, carrefour des deux civilisations, où Doña Anna, fiancée de Don Octavio, est aimée par Don Juan et par Faust qui jurent tous deux de la posséder. Pour Don Juan, qui est l'incarnation de l'irrésistible force vitale et de l'ardente sensualité méditerranéenne, qui vit en proie à un insatiable désir de plaisir («Faire tout ce qui plaît - Rester toujours ce que l'on est - Vivre dans la variété et dans le danger» sont les maximes quelque peu byroniennes, auxquelles il demeurera fidèle jusqu'à la mort), cette femme représente une nouvelle et merveilleuse aventure. Pour Faust qui, avec ses «nordiques» penchants à la méditation, est le «surhomme» dominé par un désir de puissance et

de possession dont il cherche la satisfaction dans une sphère supérieure ; qui manifeste sa soif de connaissance jusque dans la subtilité de son pacte avec le diable, destiné non pas à le rendre heureux, mais à seulement lui montrer comment il pourrait le devenir (l'immensité même de l'univers, que lui montre le diable dans un voyage à travers le ciel et l'enfer, n'éveille en lui que le désir d'en pénétrer le secret par la pensée), c'est ce désir de l'infini qui, en élevant son esprit, le rend finalement sensible à l'amour, car il est conscient que ne possède rien celui qui possède toute la science, et non l'amour, l'inaccessible mirage de la paix et de la félicité. Don Juan, dans un entretien avec la jeune fille, lui avoue son amour et la trouble ; mais elle entend rester fidèle à jamais à son fiancé. Décidé à s'emparer d'elle, Don Juan provoque Don Octavio et le tue en duel. Mais, lorsque, dans la bagarre qui s'ensuit, il veut enlever Doña Anna, celle-ci a déjà été transportée dans un palais magique au sommet du Mont Blanc, grâce aux sortilèges de Faust, maître du démon qui est son compagnon constant sous les dehors d'un cavalier. Don Guzman, père de Doña Anna, pour venger la mort de son gendre et la disparition de sa fille, provoque en duel Don Juan qui le tue, lui aussi. Pendant ce temps, Doña Anna vit seule et désespérée dans le château du démoniaque Faust, pleine de haine et de sombre colère. Faust, dans un moment d'exaspération, désire la mort de la jeune fille, et, comme il a des pouvoirs magiques, son désir est immédiatement exaucé. Accompagné de son diable, il se rend chez son rival, Don Juan, pour lui apprendre la mort de la femme aimée ; mais, à la funèbre nouvelle, Don Juan ne se montre pas aussi brisé de douleur que Faust l'avait imaginé ; au contraire, il célèbre la vie qui pourra lui offrir encore d'autres beautés de tout genre, beautés qui ne pourront jamais intéresser Faust, tant il est en proie à sa fiévreuse recherche. Tandis qu'il parle, le diable le saisit, le tue et emporte son âme en enfer. Puis il se met aux aguets pour s'emparer aussi de Don Juan. Mais celui-ci, nullement impressionné par la fin de Faust, lance un défi ironique à la statue funèbre du père de Doña Anna. C'est en vain que la statue prend vie, répond et tente d'amener Don Juan au repentir ; même en présence de puissances mystérieuses et occultes, il continue d'exalter sa propre vie, splendide et dorée, fastueuse et joyeuse. Néanmoins, finalement, il succombe au diable qui s'empare de lui. Faust (à part quelques scènes qui ont un accent vraiment humain) manque de continuité et reste contradictoire et paradoxal. Il en est de même, mais sous un aspect différent, pour le personnage de Don Juan qui renverse sur son chemin toutes les normes de la tradition, de la morale et de la religion avec une entière indifférence, et pour la seule raison qu'il ne tolère aucune barrière à son ardeur. En fait, le drame ne surgit pas du heurt entre les deux rivaux qui ne se rencontrent que deux fois, leurs actions se déroulant parallèlement. D'ailleurs, plus qu'un drame, l'œuvre est une chaotique tragédie dans laquelle se mêlent des influences très diverses, du satanisme de Byron aux idéaux révolutionnaires de la «Jeune Allemagne», et sa beauté se concentre dans certaines scènes isolées, d'une grandeur presque apocalyptique, dans lesquelles les deux titans projettent leurs ombres gigantesques.

En 1830, parut une nouvelle de Balzac, '*L'élixir de longue vie*', qu'on peut résumer ainsi :

Dans un palais de Ferrare, le jeune Don Juan Belvidéro et le prince de la maison d'Este étaient réunis pour un festin où ils étaient accompagnés de sept jeunes et jolies courtisanes. Alors qu'ils discutaient, Don Juan se plaignait de la longévité de son père, Bartholoméo, un richissime nonagénaire qui, pourtant, ne lui avait jamais rien interdit et lui avait toujours permis de vivre dans un grand luxe. Or un domestique vint lui annoncer que le vieillard était mourant. Don Juan se rendit au chevet de son père qui lui révéla alors être en possession d'une fiole contenant une eau qui allait permettre de le ressusciter s'il en frictionnait son corps tout entier après sa mort. Mais, devant le cadavre de son père, «le sceptique» Don Juan ne parvint pas se soumettre à cette dernière volonté, et passa «dix heures à réfléchir». Aussi l'embaumement du corps était-il commencé quand il se décida à imbiber d'élixir l'œil droit de son père qui redevint «un œil d'enfant dans une tête de mort». Or il préféra l'écraser pour, ensuite, «élever un monument de marbre sur la tombe» et passer «pour un fils pieux». De plus, devant «les immenses richesses amassées» par son père, il «devint avare», et, comprenant «le principe de la vie sociale», «il se fit de l'ironie une allure naturelle à son âme», tout en acquérant une grande popularité auprès de la société mondaine et même du pape.

Cependant, à «l'âge de soixante ans, il vint se fixer en Espagne», à San Lucar, épousa Dona Elvire, eut un fils, Philippe, «un Espagnol aussi consciencieusement religieux que son père était impie». Mais «les jours de la décrépitude arrivèrent» et, aux «approches de la mort», il demanda à son fils d'humecter son corps avec l'eau de la fiole. Philippe le fit pour la tête, mais «laissa tomber la fiole qui se cassa. La liqueur s'évapora.» Ainsi, il y eut «une tête aux cheveux noirs, aux yeux brillants, à la bouche vermeille et qui s'agitait effroyablement sans pouvoir remuer le squelette auquel elle appartenait.» Mais on cria au miracle et on célébra «San Juan de Lucar», même si, au "Te Deum", il répondit par «un rire effrayant», «un hurlement», «un torrent d'imprécations», la tête finissant «en dévorant celle de l'abbé» !

On peut s'étonner que, dans cette nouvelle fantastique et rocambolesque, où on voit très nettement l'influence d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann et de ses "*Élixirs du diable*" que Balzac avait certainement lus, il ait choisi de placer le début de son histoire en Italie, avant de la transporter en Espagne. Il écrit : «Dans cette adorable Italie, la débauche et la religion s'accouplaient alors si bien que la religion y était une débauche et la débauche une religion !» Mais Tirso de Molina avait bien composé sa pièce pour fustiger la débauche qui régnait alors chez les aristocrates espagnols. Peut-être Balzac tint-il à placer un passage où Don Juan s'entretient avec le pape Jules II alors qu'il n'a qu'un faible intérêt? Puis il voulut pouvoir se moquer de la religiosité des Espagnols.

En 1830, le poète russe Alexandre Pouchkine écrivit un poème dramatique intitulé "*Kamenny Gost*" ("*Le convive de pierre*") qui fut créé à Saint-Petersbourg, le texte n'ayant toutefois été publié qu'après sa mort, mais tenant dans la littérature russe du XIXe siècle une place importante. Pouchkine, bien qu'il connaissait la pièce de Molière et qu'il s'en soit inspiré sur plus d'un point, alla toutefois plus dans le sens d'Hoffmann et de Da Ponte.

Don Juan, tout en sachant que son retour à Madrid peut lui coûter la vie, est décidé d'y revenir avec son fidèle serviteur, Leporello, pour y retrouver la belle Laura, fameuse comédienne dont il n'a pas réussi jusqu'ici à conquérir l'amour. Alors qu'il est dans un cimetière situé sous les murs de Madrid, il apprend que Doña Anna, veuve encore jeune et belle du Commandeur, va tous les jours pleurer sur la tombe de son mari ; il veut l'attendre, mais Leporello l'en dissuade. Il se tourne donc vers Laura qu'il poursuit de ses protestations d'amour. Or elle donne, chez elle, un festin auquel participe Don Carlos, son admirateur que, les invités partis, elle retient. C'est alors que survient Don Juan qui tue son rival, et Laura cède enfin à son ardeur et l'embrasse. Don Juan, tout fier de cette nouvelle conquête, se rend au cimetière où il rencontre Doña Anna qui, pour mettre fin aux effusions du libertin, lui donne un rendez-vous chez elle, où elle l'écouterait, loin de la tombe de son mari. Don Juan, satisfait, s'adresse à la statue du Commandeur, et l'invite ironiquement chez sa veuve ; mais il a l'impression que la statue lui a fait un signe d'assentiment. Et, le lendemain, tandis qu'il est dans la chambre de Doña Anna et que celle-ci, déjà troublée par ses déclarations, va tomber dans ses bras, on entend frapper à la porte : la statue du Commandeur apparaît. Doña Anna s'évanouit, et Don Juan, épouvanté, cherche vainement à s'enfuir. La statue le retient et lui demande s'il a peur ; Don Juan, retrouvant pour un instant son orgueil et son courage, lui tend la main ; la statue la lui serre jusqu'à ce qu'il en meure.

Pouchkine décrit le personnage comme un être d'un cynisme si exubérant qu'il finit par en mourir, devenant ainsi victime de son ardeur et de son impudence.

Le poème fut mis en musique par Alexandre Serguéévitch Dargomysski.

Vers 1830, Alexandre-Évariste Fragonard peignit le tableau intitulé "*Don Juan et la statue du Commandeur*" qui est reproduit à la première page.

En 1831, Alfred Johannot exposa un tableau intitulé "*Don Juan naufragé*".

En 1832, Alfred de Musset donna "*Namouna, conte oriental*", poème de 147 vers en trois chants où Hassan, le héros, est un jeune et riche Français converti à l'islam par le goût des harems ; qui met chaque mois une nouvelle esclave dans son lit, avant de la libérer et d'en acheter une autre. Or l'une d'elles, Namouna est tombée amoureuse de son maître. Mais il est un jouisseur dédaigneux et inconstant, partagé entre son besoin de plaisirs immédiats faciles, de passions de hasard, et son désir, qu'il traîne dans la pire débauche, d'un attachement absolu, d'un amour total et unique, qui est le rêve nostalgique, à la mode romantique convenue, de la «femme inconnue», de «la femme de son âme et de son premier vœu», de celle qui effacera toutes les autres qui n'en seraient que le brouillon. On peut voir en Hassan une incarnation de Musset lui-même qui reprenait sa confession commencée dans "*La coupe et les lèvres*". Le texte, sous l'apparence d'une désinvolture audacieuse, exprimait bien ses inquiétudes. Il trahit son propre désarroi lorsqu'il interpréta l'inconstance de Don Juan comme la marque d'un insatiable appétit d'idéal et de perfection. Il tenta de justifier ses expériences amoureuses en montrant en Don Juan l'éternel chercheur de l'idéal féminin.

En 1833, dans son roman intitulé "*Lélia*", George Sand, animée d'un véritable féminisme, fit de Sténio un homme qui avait voulu vivre une vie de séducteur adonné au plaisir à la façon de Don Juan, mais qui avoue y avoir échoué, prononçant même une longue diatribe plaintive. La romancière dénonça donc le mythe de Don Juan qu'elle considérait comme un «courtisan effronté» prônant le machisme. Pourtant, elle allait, en 1847, reprendre quelques caractéristiques du Don Juan cher aux romantiques dans un court roman intitulé "*Le château des Désertes*" où est monté dans un théâtre un "*Don Juan*" qui est une version où se mêlent Molière, Da Ponte et Hoffmann, ce qui lui permit d'exposer ses idées sur le théâtre, son refus du paraître (dont Don Juan serait la figure par excellence, étant l'homme de l'extériorité pure), sa volonté du «vrai» qui doit d'ailleurs amener le comédien à découvrir qui il est. Enfin elle allait, en 1866, se moquer des vulgaires imitateurs du personnage dans une comédie intitulée "*Les Don Juan de village*".

En 1834, le Suédois Carl Jonas Ludvig Almquist publia "*Ramido Raminesco*", un drame se déroulant à Majorque au début de la Renaissance, et dont le héros est le fils de Don Juan qui, chaque fois qu'il tombe amoureux, découvre que celle qu'il aime est la fille de son propre père !

En 1834, Prosper Mérimée, publia la nouvelle
"*Les âmes du purgatoire*"

On peut la résumer ainsi :

Au XVI^e siècle, à Séville, Don Juan, enfant tard venu du comte Don Carlos de Marañón, est gâté par ses parents qui l'élèvent dans le luxe et l'abondance de biens. Cependant, son père le forme à la bravoure pour faire de lui un héros, tandis que sa mère le pousse à la dévotion pour faire de lui un saint. Ainsi elle lui montre l'effrayant tableau des "Âmes du purgatoire", qui représente les tourments infligés à des pécheurs, tableau qui l'impressionne. À dix-huit ans, il est envoyé à l'université de Salamanque, pour y terminer ses études. Sa dignité, sa naïveté, sa politesse font de lui le modèle des étudiants. Mais, bien qu'il ait été mis en garde contre Don Garcia dont on lui dit que, tout jeune, il avait été sauvé de la mort grâce à l'intervention du diable que son père avait appelé, et est un impie, il se lie à lui qui le prend sous son aile. Sous l'influence de ce mauvais génie qui l'initie à tous les vices, il oublie les bons principes de son éducation, passe son temps à s'amuser. Lui, qui a hérité du courage de son père, devient un escrimeur sans vergogne. Mais, n'ayant pas suivi l'exemple de piété que lui donnait sa mère, il est aussi devenu un vil séducteur. Ainsi, après avoir joué la sérénade sous les fenêtres de deux sœurs, Doña Fausta et Doña Teresa, Don Garcia devient l'amant de la première, Don Juan celui de la seconde. Mais, un jour, Don Garcia propose cyniquement à Don Juan d'échanger leurs partenaires, et celui-ci, en voulant s'imposer à Doña Fausta, est entraîné à tuer Don Alonso de Ojeda, le père des deux jeunes filles, et à causer involontairement la mort de Doña Fausta.

Les deux libertins s'enfuient et s'enrôlent dans l'armée espagnole de Flandre. Au cours d'une bataille, ils assistent à la mort de leur capitaine, Don Manuel Gomare, qui remet sa bourse à Don Juan en lui demandant de faire dire des messes pour son âme. Mais Don Garcia l'entraîne à jouer aux cartes, et il perd tout l'argent que le moribond lui avait confié. Alors que s'est joint à eux un étrange jeune homme qu'on appelle Modesto, Don Garcia est tué. Don Juan, qui a été gracié pour le meurtre de Don Alonso, revient en Espagne. Dans le château paternel (ses parents sont morts tandis qu'il était en Flandre), il revoit le vieux tableau des "Âmes du purgatoire" qui l'impressionne de nouveau aussi vivement que jadis. Mais il continue à mener son existence dissolue. Alors qu'il a dressé la liste de toutes ses conquêtes (il a même eu la maîtresse du pape !), un de ses amis lui fait remarquer qu'il n'a pas encore séduit une femme de Dieu ; il décide donc de le faire. Dans un couvent, il découvre une nonne qui lui plaît et qu'il parvient à séduire. Or c'est Doña Teresa, qui l'aime toujours et qui ne résiste pas au désir de s'enfuir avec lui. Mais, le jour où il vient l'enlever, il voit passer un enterrement... et apprend avec stupeur que c'est le sien ; que Dieu, lassé de son libertinage, lui a envoyé la vision de ses propres funérailles où son âme morte est accompagnée des âmes libérées du Purgatoire par les prières de sa mère ! Don Garcia et Don Manuel Gomare lui apparaissent alors, voulant s'emparer de lui, qui tombe évanoui. Converti par cet avertissement du ciel, il renonce alors à sa fortune qu'il consacre à des œuvres pieuses. Puis il entre dans un couvent où, devenu frère Ambroise, il multiplie les mortifications et les pénitences, se dévouant, lors d'une épidémie, au soin des malades, sans être atteint, ce qui fait croire à un miracle. Mais il reçoit la visite de Modesto, qui se révèle être Don Pedro de Ojeda, le frère de Doña Teresa, qui est morte de désillusion et de chagrin après l'avoir vainement attendu. Il reconnaît avoir voulu le tuer en Flandre, mais l'avoir manqué et avoir plutôt abattu Don Garcia. Frère Ambroise lui demande pardon, mais Don Pedro le provoque en duel ; comme il lui donne un soufflet, Don Juan sent renaître en lui le vieil homme, cède à l'orgueil, se bat contre lui et le tue. Après cette dernière faute, dont il n'est pas entièrement responsable, et l'affaire étant étouffée, il passe les dix dernières années qu'il lui reste à vivre à se repentir et à s'humilier, et meurt «vénéré comme un saint, même par ceux qui avaient connu ses premiers déportements.» Mais il avait demandé que soit inscrit sur sa tombe : «Ci-gît le pire homme qui fut au monde».

Pour créer son personnage qui est décrit du dehors et non dans le tourbillon intérieur qui l'anime ; qui est plutôt le prétexte à peindre le tableau coloré d'une époque ; qui, étant plus spadassin que séducteur, violent et tourmenté, féroce et pieux, est assez différent de l'habituel Don Juan Tenorio et ne constitue pas un élargissement ou une exploration nouvelle du mythe, Mérimée adopta ce principe simple : «Faute de meilleure méthode, je me suis appliqué à ne conter de don Juan de Marañá, mon héros, que les aventures qui n'appartinssent pas par droit de prescription à don Juan Tenorio, si connu parmi nous par les chefs-d'œuvre de Molière et de Mozart. J'ai tâché de faire à chaque don Juan la part qui lui revient dans leur fonds commun de méchancetés et de crimes». Sans doute a-t-on parfois l'impression d'avoir affaire à un sosie des personnages de Molière et de Da Ponte : comme eux, Don Juan de Marañá multiplie les conquêtes amoureuses et s'amuse à dresser la liste de toutes les femmes qu'il a séduites et de tous les maris trompés ; mais il a perdu en grandeur, comme l'atteste son dédoublement en Don Juan et Don Garcia, le second, véritablement infernal, héritant des traits les plus noirs (il est athée [ses compagnons «furent extrêmement surpris de l'entendre parler du Ciel, car il ne s'en occupait guère ; ou s'il en parlait, c'était pour s'en moquer»], débauché, affilié au diable), le premier agissant par crainte du diable et de la mort. Il apparaît très humanisé, presque timide. Il n'y a en lui aucune soif d'absolu, rien qui permette de l'apparenter à Lucifer ou à Faust, comme c'est le cas, par exemple, du Don Juan de Byron. Mérimée considéra avec beaucoup de détachement le côté mystique de la légende, n'essaya même pas, comme l'ont fait tant d'autres romantiques, de présenter le libertinage de son héros comme un symbole de l'âme insatisfaite et lasse, à la poursuite d'un chimérique idéal. Surtout, son Don Juan se repent alors que celui de Molière ou de Da Ponte meurt entraîné en enfer par la statue du Commandeur.

Or, pour cette sombre histoire, qui s'inscrivait dans la tradition des histoires de crimes suivis de remords et de conversion, Mérimée, avec cette feinte assurance d'historien qui allait lui devenir familière, inventa ce Don Juan de Marañá, et lui prêta la vie d'un personnage réel, Miguel Mañara (il

faut remarquer la malencontreuse inversion des syllabes !), dont il avait entendu parler à l'hôpital de la Caridad de Séville, en juillet 1830.

Descendant d'une riche famille italienne (on allait dire plus tard qu'elle était corse) établie à Séville, né en 1627, élevé dans la religion par sa mère, fait chevalier de l'Ordre de Calatrava à l'âge de huit ans, Miguel Mañara aurait, à l'âge de quatorze ans, assisté à une représentation du "*Burlador de Séville*" et se serait aussitôt dit : «Je serai Don Juan». Ayant été perverti par un étudiant de l'université de Salamanque qu'il fréquentait, il mena une vie dissolue, passant de femme en femme, d'orgies en duels, étant alors le type le plus parfaitement accompli de l'homme de désir. Mais il se maria et, surtout, après avoir rencontré Diego de Mirafuentes, frère majeur de la "Confrérie de la Sainte Charité", qui devint son mentor, il y entra en 1662 pour se consacrer aux pauvres. Ayant trouvé Dieu au bout de ses turpitudes, il se rendit compte qu'il n'avait jamais aimé que lui. Se distinguant désormais par sa piété et l'énergie qu'il mit au service des œuvres caritatives qu'il contribua à financer sur sa propre fortune, il donna une grande impulsion à la confrérie, et en accrut considérablement le champ d'action. Chargé dans un premier temps des enterrements et des aumônes, il comprit combien terribles étaient les conditions de vie des mendiants sévillans, et proposa à la confrérie de fonder un hôpital pour les pauvres alors qu'elle n'en avait pas les moyens. Cependant, en février 1664, deux mois après avoir été élu frère majeur, il parvint à faire accepter l'idée d'un hospice de nuit qui fonctionna jusqu'en 1672, date à laquelle fut prise la décision de fonder un hôpital qui accueillit les malades les plus déshérités de Séville, vieillards ou victimes d'affections incurables telles que la lèpre ou la tuberculose, et rejetés par les autres établissements hospitaliers ; hôpital qui devint l'institution de bienfaisance la plus importante de la Séville d'alors. Tenté à plusieurs reprises d'abandonner sa place de frère majeur, pour satisfaire son vœu d'humilité, il en fut plusieurs fois dissuadé par les membres de l'ordre. Cependant, en 1666, il renonça à une partie de ses charges, mais continua à veiller sur la confrérie et l'hôpital. Il mourut en 1679 en odeur de sainteté, son procès en canonisation suivant toujours son cours à Rome. Il aurait fait écrire sur sa tombe : «Ci-gît le pire homme qui fut au monde.»

Ainsi Mérimée introduisit une regrettable confusion entre Don Juan Tenorio et Miguel Mañara et, surtout, une nouvelle conception du personnage, celle d'un séducteur aux traits encore plus accusés, mais qui finit par se convertir et se repentir. Cette représentation du héros connu d'emblée un indéniable succès.

En 1834, Blaze de Bury publia un poème, "*Le souper chez le Commandeur*" (où Don Juan se souvient qu'un souper exige des tenues non seulement correctes, mais de qualité et d'élégance : «Sais-tu, Commandeur, que je suis presque honteux? Eh quoi ! tu m'invites à venir souper sans façon, et voilà que tu me traites avec tant de luxe et d'appareil ! C'est bien mal de ne pas m'avoir averti ; car si j'eusse un peu moins compté sur ta parole, au lieu de m'habiller de noir, comme c'est d'usage lorsqu'on visite les morts, au lieu de chevaucher tout seul et sans escorte à travers l'obscurité de la nuit, comme un écolier qui va rejoindre son université, je me serais vêtu de soie et de velours, et j'aurais fait atteler six mules à mon carrosse. Mais, une autre fois. Excellence, vous me préviendrez plus tôt, je l'espère.»). Plus tard, il traduisit le "*Don Giovanni*" de Da Ponte.

En 1836 fut représenté "*Don Juan de Maraña ou La chute d'un ange*", «mystère en cinq actes», d'Alexandre Dumas père, drame fantastique où, reprenant la fusion effectuée par Mérimée entre don Juan Tenorio et Miguel Mañara tout en traitant le thème avec liberté et originalité, il mit en œuvre le ciel et la terre face à l'impiété du séducteur, un héros partagé entre l'obstination perverse et le désir de rédemption. Pour arracher à son frère bâtard, Don José, la part d'héritage que son père lui avait destinée, Don Juan tue l'exécuteur testamentaire, le prêtre Don Mortes. Puis il enlève Teresita, la fiancée de Don José. Celui-ci, dépouillé et battu par les serviteurs de Don Juan, vend son âme au diable pour se venger de cette infamie. Un ange (le second acte se déroule au ciel), pour sauver Don Juan de la colère de Dieu, demande à la Vierge d'être envoyé sur la terre afin de racheter le pécheur. L'ange s'incarne en sœur Marthe laquelle, tentée par Don Juan, lui donne rendez-vous dans une

église. Là se présentent toutes les victimes du séducteur qui lui rappellent ses crimes, et Don Juan, repentant, se fait moine. Mais Don José vient chercher sa vengeance, et Don Juan le tue. Cependant, sœur Marthe, toujours amoureuse de Don Juan, cède à la tentation tendue par Satan, et renonce à sa nature angélique pour renaître femme dans les bras de son séducteur ; pour le racheter et se racheter elle-même, elle lui révèle sa céleste origine. Mais, pour Don Juan, le paradis, c'est l'amour terrestre : Marthe meurt alors et sauve son âme, tandis que Don Juan, tué par l'ombre de sa victime, est damné. Ce drame fantastique suivait la tradition du thème quoique avec liberté et originalité car Dumas mit en œuvre le ciel et la terre face à l'impiété du séducteur.

En 1836, Gustave Flaubert montra d'abord son intérêt pour Don Juan en mettant en épigraphe à une nouvelle intitulée "*La peste à Florence*" une citation de la pièce de Dumas : «C'est que je te hais d'une haine de frère !» Puis Don Juan apparut de nouveau en 1837 dans une nouvelle intitulée "*Passion et vertu*", histoire d'une femme abandonnée par son amant, qualifié de «*Don Juan*», et qui se suicide.

Surtout, en 1850-1855, il ébaucha un texte intitulé "*Une nuit de Don Juan*" où il voulut montrer «le désir, toujours renouvelé et toujours trompé», «l'amour inassouissable sous les deux formes de l'amour terrestre et de l'amour mystique», traiter le thème de l'impossibilité de trouver un amour malgré la recherche perpétuelle. Dans une première partie, se déroule une discussion de Don Juan avec Leporello où celui-ci lui pose des questions pertinentes, pleines d'un inexorable bon sens, sur la perpétuelle quête de femmes à laquelle il se livre. Flaubert nota : «Don Juan est las et finit par avoir l'envie de crever qui vous prend quand on a trop pensé, sans solution.» Le personnage avoue ne pas aimer sa véritable nature de séducteur : «Don Juan souhaite d'être pur, d'être un adolescent vierge. Il ne l'a jamais été, car il a toujours été hardi, impudent, positif. Il a voulu se donner les émotions de l'innocence.» Il reconnaît qu'il poursuit une illusion qui, chaque fois, après la consommation de l'amour, se dissipe ; il quitte toujours les femmes du fait de l'ennui de la possession, retrouvant sans cesse la réalité qui le déçoit sous toutes ses formes, et à laquelle il ne peut faire face car, pour lui, elle écrase la beauté d'un idéal, d'ailleurs irréalisable. Cependant, le fait qu'il aspire à un idéal élevé sans pouvoir l'atteindre est sans importance ; c'est sa recherche qui le rend supérieur. Dans une seconde partie, il pénètre dans un couvent où dort Anna-Maria qui lui fait part de son amour mystique et sensuel à la fois pour le Christ, avant de mourir, ce qui entraîne la fuite de Don Juan qui indiquerait son incapacité à faire face à la réalité de la mort. Flaubert constate : «Ce qu'elle avait donné à don Juan ne périt pas quand la statue du Commandeur l'engouffra.» Un autre dénouement fut prévu où, alors que la religieuse allait mourir, Don Juan et Leporello arrivaient par coïncidence au couvent, et Don Juan finissait par coucher avec une autre religieuse qui se sacrifiait pour sauver l'âme du séducteur.

Flaubert aurait abandonné ce projet pour se consacrer à Emma Bovary pour lui victime de la même illusion.

En 1837-1840, l'Espagnol José Espronceda fit paraître "*L'étudiant de Salamanque*", un long poème narratif où il créa le premier Don Juan romantique espagnol, son héros lui ayant été inspiré par "*El burlador de Sevilla*" de Tirso de Molina. Don Félix de Montemar, «second don Juan Tenorio», comme l'appela l'auteur, est un homme fier et brave, insolent et irréligieux, hautain et querelleur, ayant toujours l'insulte dans les yeux et l'ironie sur les lèvres, ne craignant personne et n'ayant de confiance que dans son épée et dans sa valeur, la peur comme le remords lui étant inconnus. Incarnation du satanisme romantique, c'est une sorte de génie du mal et de la destruction, avec une tendance innée à la révolte, défiant Dieu et le diable, demeurant impassible devant les fantômes et les apparitions surnaturelles. Quant aux femmes, il cherche constamment à les séduire, se moquant de celles qu'il courtise et prenant plaisir, après avoir obtenu leurs faveurs, à les humilier. On le suit au long d'une nuit très longue et intense où il charme Doña Elvira avant de l'oublier le lendemain, la laissant plongée dans une profonde douleur qui la conduit tout droit à la mort. Son frère, Don Diego, essaie de la venger. Or, à partir de ce moment, une magie se déclenche : le surnaturel s'empare de la nuit et le

mystère envahit les vers du poème : l'impossible salut se présente sous la forme d'une femme fantômale qui tend la main à Don Félix, et s'unit à lui pour mieux le précipiter en enfer.

Dans cette œuvre, nous pouvons remarquer quelques-unes des principales caractéristiques du romantisme : l'exaltation du «moi», le goût des contrastes, la revendication d'une liberté absolue, etc. Et, quels que soient ses crimes, son impiété ou son orgueil, ce libertin au cœur corrompu conserve une inaltérable grandeur.

En 1838, Théophile Gautier, dans un poème de son recueil "*La comédie de la mort* " intitulé "*La mort dans la vie*", montra Don Juan qui est un libertin qui a eu «plus de femmes / Que n'en a le sultan», parmi lesquelles «Zerbine, Elvire, Anna, mes Romaines jalouses, / Mes beaux lis d'Albion, mes brunes Andalouses, / Tout mon troupeau charmant» ; mais qui avoue : «Je n'ai jamais aimé personne», restant «froid au milieu du feu» sans pouvoir atteindre «un idéal frais comme la rosée / Une vision d'or, une opale irisée / Par le regard de Dieu» ; et donne ce conseil : «N'écoutez pas l'amour car c'est un mauvais maître».

En 1843, il publia "*Voyage en Espagne*", où il raconta s'être extasié, à Séville, devant «cet hospice fondé par Don Juan», c'est-à-dire Don Juan de Mañara.

En 1840, Delacroix peignit "*Le naufrage de Don Juan*", un tableau inspiré des pages que Byron consacra au personnage ; où il traita les mots du poète d'une façon personnelle, donnant cette description : «Un océan sans fin aux flots lourds et clapotants et une étroite bande de ciel plein de colère et chargé d'ouragan sert de cadre à la barque sans voile, sans rame, sans boussole, sans gouvernail, où une vingtaine d'hommes à demi-nus, hâves, maigres, convulsés par les plus sinistres convoitises, tirent au sort la victime qui doit nourrir ses compagnons», tandis que le héros est assis à l'extrémité.

En 1841, Simon Guérin produisit une gravure ainsi décrite : «Au milieu d'un crépuscule sinistre... sur un fleuve à l'eau froide et terne, glisse silencieusement une barque funéraire. D'abord, on voit le Commandeur dans une attitude méditative, son bâton de commandement à la main, son casque de pierre sur la tête, sombre, immobile, menaçant ; derrière lui, couchée sans vie sur son manteau de duchesse, Donna Anna ; debout et fixant sur elle un regard consterné, Don Juan, à demi drapé dans son manteau, harcelé par ses remords et les Furies vengeresses, connaît à cette heure qu'il est un Dieu vengeur... Derrière, enfin, groupées dans une attitude désolée, funèbre escorte d'un funèbre convoi, sont à demi couchées Elvire, Zerline et quelques-unes des autres victimes de Don Juan.»

En 1841, Franz Liszt composa "*Réminiscences de Don Juan*", musiques qui étaient inspirées par l'opéra de Mozart.

En 1844, l'Espagnol José Zorrilla aurait écrit en vingt et un jours et fait jouer une pièce intitulée "*Don Juan Tenorio*" où il plaça en face de lui un second don Juan : Don Luis Mejía, un brigand à la tête folle dont l'histoire en est aussi une de scandales et de conquêtes ; qui semble parfois être son imitateur, parfois son rival, qui se désigne comme un «anti-héros». Au premier acte, leur rivalité donne lieu à un duel où Don Juan le bat. Puis ces deux libertins dissolus et téméraires font le pari de se surpasser l'un l'autre en crimes et scélératesses. Au bout d'un an, ils se retrouvent, masqués, dans une taverne de Séville. Devant leurs amis, ils racontent leurs prouesses. Don Luis Mejia est allé dans les Flandres et se vante d'avoir pris d'assaut le palais épiscopal de Gand ; puis il est allé à Paris où il a encore donné libre cours à ses aventures. Mais, maintenant las de cette vie irrégulière, il se montre enclin à un arrangement de mariage embourgeoisé et veut épouser la femme qu'il aime, Doña Ana de Pantoja. Aussi Don Juan, qui le dépasse dans le récit des scélératesses qu'il a commises à Naples et

à Rome, se moque-t-il de lui, lui indique-t-il qu'il lui prendra Doña Ana de Pantoja ; de surcroît, comme dans la liste des femmes qu'il a séduites, il manque une religieuse, il parie que, avant six jours, il ajoutera à sa liste une nonne, Doña Inès, que son père avait cloîtrée dans un monastère pour qu'elle échapper à Don Juan. Comme, parmi les auditeurs, s'étaient cachés Don Diego, père de Don Juan, et Don Gonzalo de Ulloa, père d'Inès, la fiancée de Don Juan, Don Diego, après avoir déclaré qu'il ne donnerait jamais la main de sa fille à Don Juan, fait arrêter les deux libertins qui, toutefois, réussissent à s'évader de prison. Comme Don Luis, sous le balcon de Doña Ana, la supplie de le recevoir dans sa chambre, Don Juan le fait attacher par ses serviteurs, et prend sa place auprès de Doña Ana. Puis, avec l'aide de l'entremetteuse Brigida, il parvient à enlever Doña Inès de son monastère. Mais la candeur et la vertu de celle-ci font naître enfin l'amour dans l'âme du libertin. Il est en train de confesser son repentir à l'aimée quand fait irruption Don Luis qui, plein de jalousie et de rancune, vient venger l'honneur de Doña Ana, mais meurt à la pointe de l'épée de son rival. Don Gonzalo est aussi à la recherche du séducteur, et Don Juan s'humilie à ses pieds, le priant de lui pardonner les crimes passés et de lui donner sa fille qui a changé son âme. Mais, comme il est méprisé par le père et la fille, dans un accès de fureur, il les tue. Cinquante ans après, il revient à Séville où, rencontrant un convoi funèbre, il reconnaît, parmi les nombreuses personnes qui le composent, toutes ses victimes : son père mort de douleur, Don Gonzalo, etc. Il suit la procession au cimetière où, à sa stupeur, il assiste à son propre ensevelissement. C'est alors qu'il est invité à dîner par la statue. Mais, au moment où le séducteur va se perdre, Inès apparaît dans sa céleste candeur, et gagne au ciel l'âme du pécheur.

Le drame, l'interprétation la plus populaire du "*Burlador de Sevilla*" qui ait été écrite en Espagne, est animé, dans la richesse de ses coloris, d'une intense violence mélodramatique. Cependant, il faut constater que, alors que le fond même du caractère traditionnel de Don Juan est de ne point s'éprendre, il le fait ici, se rachète même par le miracle de l'amour et pourrait même trouver ainsi son salut, ce qui est donc la négation du donjuanisme.

Il reste que, aux quatre coins du monde hispanique, la pièce est jouée chaque année, le Jour des Morts, comme une représentation sacrée.

En 1843, le Danois Soren Kierkegaard, qui, âgé de 30 ans, était un philosophe quelque peu dandy et qui avait pu craindre de passer pour oisif, publia, sous un pseudonyme, "*Le journal du séducteur*" où il décrit le processus de séduction d'une jeune fille, Cordélia, montrant ce qu'il y a de démoniaque et de désespérant dans une existence tout adonnée à l'esthétique et à l'attrait de la sensualité. En même temps, dans "*Les stades immédiats de l'éros ou L'éros et la musique*", il donna l'une des plus profondes et brillantes interprétations qui soit du "*Don Giovanni*" de Da Ponte et Mozart, y mettant en lumière, avec une rare profondeur philosophique et psychologique, un principe de «génialité sensuelle» qui, selon lui, ne pouvait naître qu'avec l'interdit posé par le christianisme. Don Juan est, pour lui, celui qui «incarne la chair» parce qu'il la représente comme possibilité de jouissance infinie car, dans la permanence du désir toujours renouvelé, triomphe l'instant (d'où les mots «éros immédiat»). Cet ouvrage fut suivi de "*Silhouettes*" dont un chapitre fut consacré à Donna Elvira, le philosophe montrant la profondeur et la nature de l'amour-haine qu'elle portait au séducteur. On a d'ailleurs pu dire : «Donna Elvira, ici, c'est Kierkegaard lui-même.»

En 1844, Alexandre Dumas publia "*De Paris à Cadix*", relation de voyage où il proposa cette devinette à la Sévigné : «Par qui cette église et ce couvent ont-ils été fondés? Je vous le donne en cent, je vous le donne en mille, je vous le donne en dix mille, madame, comme dit l'illustre marquise, cousine de Bussy-Rabutin. Par don Juan de Mañara.»

En 1844, Arthur de Gobineau donna une pièce de théâtre intitulée "*Les adieux de Don Juan*" où il apparut que, pour Don Juan, les moyens de séduction sont aussi des moyens de se faire plaisir à lui-même ; il veut conquérir en se prouvant à lui-même et en prouvant à sa conquête que l'amour donne

au «génie» de nouvelles puissances et de nouveaux attraits ; il attend d'elle son bonheur et l'image de sa valeur ; il est donc en proie à ce que la psychanalyse allait appeler l'euphorie narcissique.

En 1846, Charles Baudelaire publia ce poème :

"Don Juan aux Enfers"

Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
Un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène,
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement.

Sganarelle en riant réclamait ses gages,
Tandis que Don Luis avec un doigt tremblant
Montrait à tous les morts errant sur les rivages
Le fils audacieux qui railla son front blanc.

Frissonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,
Semblait lui réclamer un suprême sourire
Où brillait la douceur de son premier serment.

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir,
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.

En 1848, Gustave Le Vavas seur plaça dans son recueil, *"Farces et moralités"*, une fantaisie intitulée *"Don Juan barbon"*.

En 1849, Théodore de Banville, dans un poème de ses *"Cariatides"*, célébra *«l'immortel Don Juan qui porte un cœur de glace»*.

En 1851 fut publié posthume le poème dramatique *"Don Juan"*, de l'Allemand Nicolas Lenau qui avait opposé son Don Juan à celui de Byron. Alors que, chez Byron, Don Juan est un étrange et, par certains côtés, génial mélange de romantisme et de scepticisme, il n'est ici qu'un sensuel impulsif et instable, plein d'exaltation, héros du désir inassouvi, passant d'un amour à l'autre, sans enthousiasme et sans plaisir, mais se disant à la recherche d'un type idéal de femme.

Le poème est tout entier composé de scènes détachées, n'ayant entre elles qu'un seul lien : la présence du protagoniste.

Dans la première scène, Don Juan annonce à Don Diego, son sage conseiller, qu'il voudrait «embrasser entièrement la magique âme féminine, infinie, multiforme et fascinante», «voler à travers tous les espaces, partout où fleurissent de belles femmes et ne fût-ce que pour un instant conquérir chacune d'elles», «jouir de toutes jusqu'à mourir dans le baiser de la dernière», «partir en quête de l'amour absolu, de la femme unique, de l'Éternel féminin, symbole de la Beauté universelle». Il

proclame : «Je hais la lassitude et l'ennui, je me consacre au service de la beauté. [...] Si je change de jour en jour et si mon amour va errant à travers le cercle infini des beautés féminines, il n'est pourtant jamais le même [...] plus haut et toujours en avant vers de nouvelles conquêtes, tant que battra le pouls ardent de la jeunesse.»

Par la suite, on le retrouve qui cavalcade dans un bois avec son ami, Marcello, suivi d'une douzaine de donzelles vêtues en pages, à l'aide desquelles il donne l'assaut à un couvent dont il transforme la quiétude en bacchanale ; le prieur, indigné, met le feu à l'édifice sacré, brûlant les indignes religieux en même temps que les femmes. Suit une scène avec Maria, délicate figure d'amante, qui reconnaît en Don Juan un libertin privé de cette profondeur d'âme sans laquelle l'amour perd son sens d'éternité et d'humanité. Puis les scènes se précipitent jusqu'à la conclusion. Dans une scène empruntée au *"Burlador de Sevilla"* de Tirso de Molina, Don Juan se présente à Isabelle en portant les vêtements de son fiancé, Antonio, et, grâce à ce grossier stratagème, la voit choir dans ses bras. Dans la scène suivante, Antonio provoque Don Juan en duel, et est tué. Mais Don Juan est désormais blasé et las de la vie. Se promenant, la nuit, dans les cimetières, il comprend «qu'il n'y a rien que le pur néant» et que «l'amour lui-même n'est peut-être qu'une magie», un mirage qui s'évanouit avec la nuit. Aussi, quand survient la dramatique apparition de Don Pedro de Ulloa, suivi de la foule des femmes que Don Juan a possédées et abandonnées et qui viennent maintenant lui crier leur haine et l'injurier, tout en retombant d'ailleurs sous l'enchantement dès qu'elles revoient le beau visage de leur séducteur, il accepte le duel avec Don Pedro. S'il sait qu'il pourrait tuer son adversaire comme il a tué Antonio, il ne s'y résout pas car, désormais la vie lui est à charge, l'amour même l'ennuie ; il jette son épée et tombe transpercé par Don Pedro. Cet amoureux de la vie, animé d'un arrogant héroïsme, finit donc par un suicide, renonçant à une existence qui ne lui laisse que satiété et dégoût, le sentiment de l'abaissement qui «fait de tous les désirs et de tous les espoirs des choses vaines.» Il se dit : «Peut-être la foudre, tombée de hauteurs par moi ignorées, a-t-elle frappé à mort ma puissance d'aimer : en un instant le monde est devenu sombre et désert. Ou peut-être le bois s'est-il consumé et ne reste-t-il dans le foyer que cendre froide et grise...» Il est finalement vaincu par la mélancolie de la satiété et par le dégoût beaucoup plus que par la crainte de l'enfer, devient le héros du désespoir et du désabusement. Sa vie s'éteint avec un accent de lassitude qui n'apporte aucune espérance.

L'ouvrage est demeuré inachevé ; Lenau était en train d'y travailler quand il devint fou, sa démence ayant été certainement précipitée par sa malheureuse passion pour Sophie von Loewenthal. Ce poème traduit l'apogée de cette «douleur du monde» que vécurent si profondément les écrivains de la fin du romantisme, et qui trouva avec Lenau son expression la plus accomplie.

En 1855, l'hispaniste français Antoine de Latour fut le premier à établir, dans ses *"Études sur l'Espagne. Séville et l'Andalousie"*, la nécessaire distinction entre Tenorio et Mañara, signalant que Mañara n'était pas encore né lorsque fut créé *"El burlador de Sevilla"*, et n'ayant cessé de restituer à chacun des personnages prénoms et patronymes respectifs : «Il y a deux types de Don Juan, et l'un et l'autre appartiennent à Séville. Nous avons longuement parlé du plus ancien, du plus populaire, Don Juan Tenorio. Le second, personnage plus réel (il est avant tout historique), était un chevalier de Calatrava, appelé Don Miguel Mañara. Impie et libertin, il épouvanta ses contemporains de ses excès et de ses vices.» En 1857, Antoine de Latour revint sur le sujet, publiant alors *"Don Miguel de Mañara. Sa vie, son "Discours sur la vérité", son testament, sa profession de foi"*..

En 1858 parut à Leipzig une pièce de théâtre intitulée *"Don Juan de Maranna. Ein romantisches Schauspiel"* d'Adolf Widmann où on retrouva celui qui était en fait Miguel Mañara.

En 1859 parut *"Mémoires de Don Juan"* de Félicien Mallefille où le personnage était de nouveau Don Juan de Mañara.

En 1859, le Russe Alexeï Konstantinovitch Tolstoï (1817-1875), un cousin éloigné de Léon Tolstoï, avec sa pièce de théâtre intitulée "*Don Juan*", s'écarta sensiblement de la figure devenue traditionnelle, car il se lança dans une tentative complexe d'intégration des différentes conceptions de ce personnage essentiel de l'imaginaire mythique européen. Dans l'étonnant "*Prologue*" qui ouvre la pièce, il fit de Don Juan (qui était en fait Miguel Mañara) un être prédestiné. Un chœur d'esprits célestes défend à Lucifer d'avoir des vues sur lui (qui avait quinze ans à l'époque) et lui annonce que «près de lui / Une garde céleste est mise en sentinelle, / Pour qu'il soit à l'abri de ta main criminelle. / Prends-en note - Don Juan est un élu de Dieu !» Certes, ce Don Juan est aussi un coureur de femmes impénitent ; mais l'auteur tente de nous fournir la raison psychologique de son inconstance : il aurait toute sa vie durant cherché «un cœur qui comprît plus [son] cœur que [ses] sens / Et qui répondit bien aux élans de [son] âme» ; perpétuellement déçu par les femmes qu'il aime, et qu'il mène à la ruine, il va même jusqu'à se dire leur dupe. Il n'a pas seulement pour ennemis les maris bafoués et les fiancés éconduits, car, comme il est athée, il est poursuivi par les sbires de l'Inquisition qui s'emparent de son valet, Leporello, lui arrachant la promesse d'espionner son maître. Mais Leporello joue un double jeu et aide Don Juan, tout en tirant des subsides de l'Inquisition. De retour à Séville, d'où il avait dû se sauver pour échapper au bûcher, Don Juan trouve refuge auprès de Doña Anna, bien qu'il est le meurtrier de son père, le Commandeur de Solis, et de son fiancé. La bonté et la droiture de Doña Anna préparent l'âme de Don Juan à un revirement total. Lorsqu'elle est tuée, victime de sa bonté envers Don Juan, ce dernier se retire dans un monastère.

En 1862, le Danois Hans Christian Andersen, de passage à Séville, parla d'un «hôpital pour vieillards et souffreteux fondé par don Juan Tenorio», ajoutant cependant qu'«une autre légende espagnole l'appelle don Juan de Mañara.»

En 1866, dans sa livraison sur Séville pour "*Le tour du monde*", illustrée par Gustave Doré, Charles Davillier présenta Don Juan Mañara comme un faux Don Juan, rappelant que le vrai est Don Juan Tenorio.

En 1867, chez Sainte-Beuve, dans ses "*Nouveaux lundis*", apparut pour la première fois (en italiques dans le texte) le mot «donjuanisme».

En 1868 parut le roman historique de M. Fernández y González, "*Don Miguel de Mañara, memorias del tiempo de Carlos V*".

En 1874, Jules Barbey d'Aurévilly plaça dans son recueil de nouvelles "*Les diaboliques*", une nouvelle de 20 pages intitulée "*Le plus bel amour de Don Juan*" qui est, en fait, l'histoire d'un don juan, le comte de Ravila qui, au repas que lui offrent douze des femmes qu'il a séduites, raconte le plus bel amour qu'il ait connu : il était l'amant d'une femme qui avait une fille de treize ans qui lui montrait beaucoup d'aversion ; or, un jour, elle s'accusa auprès de son confesseur d'être enceinte, et avoua à sa mère que c'était après s'être assise dans un fauteuil qui avait été occupé juste auparavant par le comte. Barbey d'Aurévilly commenta : «C'est un rude spiritualiste que Don Juan. Il l'est comme le démon lui-même, qui aime les âmes encore plus que les corps et qui fait même cette traite-là de préférence à l'autre, le négrier infernal.»

En 1874, ce fut à une véritable diatribe sociale que se livra le Portugais Abilio Manuel de Guerra Junqueiro (1850-1923) dans son poème, "*A morte de Dom João*" ("*La mort de Don Juan*"). Pour l'auteur, ce devait être la première partie d'une trilogie dont "*La vieillesse du Père Éternel*" devait être

la seconde et "*Prométhée et Jésus*" la troisième ; mais cette trilogie ne fut jamais achevée et il n'en reste que quelques fragments. Dans une note, il nous avertit que, dans la figure légendaire de Don Juan, il a voulu symboliser « tout ce qu'il y a de maladif dans notre société : l'idéalisme creux, l'ennui, la névrose, l'indifférence, le doute, le manque de caractère », toute la pourriture terrestre ; il dit de Don Juan : « Je ne voulus pas le punir d'une manière épique en lui ouvrant les portes de l'enfer : un parasite comme lui doit mourir de faim, dans l'avilissement et l'abandon. Qui ne travaille pas n'a pas droit à la vie : invoquer contre lui la justice de Dieu est un suprême cynisme, car cela équivaut à nier la justice des hommes et à proclamer que la société est impuissante à châtier les coupables ». Dessiné avec un esprit de sarcasme qui le vide de toute poésie et le dépouille des couleurs de la légende, le Don Juan de Guerra Junqueiro, après une vie de dissipation et d'orgies, finit comme bouffon dans un misérable cirque de saltimbanques, et meurt de faim, assisté par celle qui fut la plus fameuse de ses maîtresses, la belle Imperia. Celle-ci, après avoir vendu ses charmes aux aristocrates, devenue vieille, a sombré dans la gêne, et finit par jouer de la trompette à la porte d'une baraque foraine.

Le poème, précédé d'un long prologue, se divise en trois parties. Ça et là, on rencontre quelque page de fraîche poésie, comme dans "*La chute des feuilles*" où est décrite la vie saine et joyeuse des gens de la campagne, et dans "*La vie nouvelle*" où la pureté d'un noble sentiment inspire à l'auteur des accents de sincère émotion : « Je veux élever jusqu'à Dieu cette âme immaculée qui est la mienne / Du miel de tes lèvres encore toute embaumée. » Mais ces pages ne compensent pas le prosaïsme des autres où la satire étouffe toute poésie et où les pires perversions humaines et les plus repoussantes misères causées par le vice sont exposées avec un réalisme cruel.

En 1876, l'Espagnol Rafael María Liern fit jouer une pièce en un acte et en vers intitulée "*Doña Juana Tenorio*", une imitation burlesque de scènes de "*El burlador de Sevilla*".

En 1877, André Theuriet publia "*Raymonde : le Don Juan de Vireloup*", un roman qui se déroule dans un petit village de France et qui suit les aventures de Raymonde, une jeune femme séduisante, connue pour être une séductrice impitoyable attirant les hommes sans jamais s'attacher. Elle est également très ambitieuse et rêve de quitter le village pour vivre une vie plus excitante et luxueuse. Cependant, sa vie prend un tournant inattendu lorsqu'elle rencontre un homme mystérieux, séduisant et charismatique : « C'était un grand beau garçon de vingt-huit à vingt-neuf ans, brun, large d'épaules, svelte de taille, supérieurement musclé et râblé. Le carnier au dos, guêtré jusqu'aux genoux, coiffé d'un feutre mou aux cassures pittoresques, vêtu d'une veste de chasse dont le velours côtelé avait pris à la pluie et au soleil de jolis tons feuille-morte, il ne laissait pas d'avoir fière mine en dépit de son rustique accoutrement. Son nez d'aigle et ses mains hâlées, fines et nerveuses, étaient de race ; ses yeux couleur café dardaient droit devant eux un regard clair, franc et hardi ; une expression demi-railleuse entr'ouvrait ses lèvres sensuelles et montrait deux rangées de dents blanches et gourmandes ; sa barbe châtain, mal taillée, mais touffue et frisée, s'harmonisait à merveille avec son teint bistré. » Il est considéré comme un véritable Don Juan car il a conquis le cœur de nombreuses femmes, et est de ce fait détesté par les hommes qui sont jaloux de son charme et de son succès. Or il semble être le seul à résister aux charmes de Raymonde. Mais se noue tout de même entre eux une relation tumultueuse qui les mène à des événements tragiques.

En 1878, le peintre britannique Ford Madox Brown peignit un tableau inspiré par Byron, intitulé "*The finding of Don Juan by Haidée*" ("*La découverte de Don Juan par Haidée*").

En 1881 fut publié un poème satirique du Grec Georgios Souris intitulé "*Don Juan*" qui se situe à Athènes et où la figure de Don Juan sert de prétexte pour tourner en ridicule la vie politique économique et sociale de la Grèce de ces années-là.

En 1883, parut *“Don Juan : gli amori”* de l’Italien Giovanni Alfredo Cesareo.

En 1883, Felipe Picatoste consacra certaines de ses *“Estudios literarios”* à Don Juan Tenoorio.

En 1884, l’écrivain allemand Paul von Heyse fit représenter à Munich son drame en cinq actes, *“Don Juans Ende”* (*“La fin de Don Juan”*), où il mit Don Juan aux prises avec le sentiment de la paternité. En effet, devenu vieux, le séducteur s’éprend d’une petite jeune fille, nièce de Doña Anna et fiancée de son fils. Il se débat entre l’amour de la femme et l’amour paternel ; à la fin, il tente de violer la jeune fille, mais se trouve en face de son fils. Il prend alors la fuite et va se jeter dans le cratère du Vésuve.

En 1886, l’Espagnol Ramón de Campoamor publia un poème intitulé *“Don Juan”* où le personnage se trouve dans un monde peuplé de masques grotesques, où la piété et la justice sont perdues, ce qui invite à réfléchir sur la fragilité et la complexité des relations humaines dans un environnement marqué par le mensonge et la tromperie.

En 1887, le compositeur allemand Richard Strauss composa, sur un passage du *“Don Juan”* de Lenau, un poème symphonique du même nom (*“Don Juan”*, opus 20). L’origine littéraire du poème symphonique est évidente dans la nature même de ses thèmes ; mais la générosité du post-romantique trouva ici pour s’exprimer cette chaleur et cette sincérité impétueuses que, dans ses œuvres de maturité, Strauss finit par sacrifier au développement compliqué d’une technique poussée à l’extrême.

En 1892, l’Espagnol José de Echegaray fit jouer une pièce intitulée *“El hijo de Don Juan”* (*“Le fils de Don Juan”*) dans laquelle le personnage, subissant le déterminisme de l’hérédité, par atavisme, reproduit une situation déjà vécue par son père : avant de mourir, il sombre dans une étrange maladie (vertiges, regards vagues, hallucinations, délire verbal, idiotisme, caractéristiques d’une pathologie héritée des maladies vénériennes), expiant ainsi les fautes de son père. Il s’agissait donc, dans la lignée du naturalisme, de donner un avertissement à la société de l’époque, la mettre en garde contre le danger de la déchéance progressive et fatale, de la dégénérescence physique et morale, qui seraient les fruits d’une sexualité effrénée.

En 1894, Maurice Barrès, dans *“Du sang, de la volupté et de la mort”*, rendit compte de sa «visite à Don Juan».

En 1896, dans ses *“Note critique”*, l’Italien Arturo Farinelli afficha son refus de rechercher en Mañara ou en quelque personnage historique que ce soit «les véritables prototypes de la légende» : «Je commence par une profession de foi, tout à fait hérétique : je ne crois à aucun Don Juan historique.»

En 1897, le Russe Konstantine Dmitrievitch Balmont publia *“Don Juan, extraits d’un poème non écrit”* où le personnage orgueilleux veut «être parmi les demi-dieux», connaître «des visions indicibles» et «la félicité des plaisirs dépravés». Aussi, seul «contre le ciel hostile qui le menace» et le monde des hommes, est-il envahi par un étrange besoin de vengeance qui semble l’obséder, le faire se repaître

du plaisir inhumain que lui procurent ses conquêtes de femmes futiles et faibles, cultiver l'intention lugubre de répandre le Mal autour de lui.

En 1898 fut représenté "*Don Juan de Mañara*", drame en cinq actes et en vers d'Edmond Haraucourt.

En 1898, le Mexicain Salvador Toscano Barragán tourna un film muet intitulé "*Don Juan Tenorio*" qui était une adaptation de la pièce de José Zorrilla.

En 1900 parut le poème du Russe Valeri Brjusov "*Don Juan*" où le personnage, diabolique, est protégé par l'Enfer lui-même.

En 1900, l'Espagnol Enrique Menéndez Pelayo fit jouer une pièce en trois actes intitulée "*Las noblezas de Don Juan*" ("*La noblesse de Don Juan*").

En 1901, le compositeur Jean Sibelius écrivit le second mouvement de sa deuxième symphonie qui dépeint un affrontement entre le diable et Don Juan qui le supplie de le laisser vivre

En 1903, l'écrivain anglais George-Bernard Shaw publia "*Man and Superman*" ("*L'homme et le surhomme*"), comédie en quatre actes dont voici un résumé.

Une jeune fille, Anne Whitefield, ayant perdu son père, a pour tuteurs un ami de la maison, Ramsden, vieux libéral de l'époque victorienne, et Jean Tanner, auteur d'un "Manuel du parfait révolutionnaire" qui a fait beaucoup de bruit et qui a soulevé l'indignation de Ramsden. Mais la révolution souhaitée par Tanner est plus biologique que politique et sociale : le problème le plus important pour lui est de créer des conditions favorables à l'avènement du Surhomme. En effet, il est persuadé que, même lorsque l'homme se donne l'illusion de conquérir des femmes, il est en réalité conquis par elles qui le poursuivent car la Vie veut suivre son cours et progresser, et la jeune fille, selon les lois de la nature, aspire au mariage pour être mère. Si, personnellement, il est loin d'être insensible à l'attrait féminin, il est opposé au mariage qui supprimerait en lui l'activité intellectuelle. Anne est aimée d'Octave, prototype du jeune homme de bonne famille, qu'elle parvient à s'attacher par ses coquetteries ; mais elle aime Tanner, et elle a suggéré à son père de le désigner, dans son testament, comme l'un de ses tuteurs. Tanner ne s'en aperçoit pas, car il croit que l'amour d'Octave est payé de retour ; mais son chauffeur, un personnage bizarre, lui ouvre les yeux. Tanner décide alors de fuir ; il part en voyage et arrive en Espagne, dans la Sierra Nevada. Là, une bande de brigands l'oblige à s'arrêter. Leur chef, Mendoza, est un ancien garçon d'hôtel, qui s'est transformé en brigand le jour où il a été, à cause de sa condition de juif, éconduit par la jeune fille qu'il aimait, Louise, qui est, comme on l'apprend plus tard, la sœur du chauffeur de Tanner. Ce dernier, après un entretien relativement poli avec le bandit, s'endort et rêve. Nous sommes transportés alors en enfer dans un troisième acte qui, étant très long, est souvent présenté seul en étant intitulé "*Don Juan en enfer*" ; apparaissent Don Juan Tenorio qui a l'aspect de Jean Tanner, Doña Anna qui, quoique morte à l'âge de soixante-dix-sept ans, rappelle par sa physionomie Anne Whitefield, la statue du Commandeur et le diable, ces deux derniers ayant quelque chose de commun respectivement avec Ramsden et Mendoza. Mais l'enfer de Shaw n'est pas un lieu de tourment ; c'est un royaume d'illusions, de plaisirs futiles, de fantaisie, toutes choses insupportables pour un esprit énergique. Le paradis est, au contraire, le royaume des seigneurs de la vie : on y rend hommage à la «force vitale». En fait, il n'existe pas de barrière entre les deux mondes qui, en somme, représentent deux manières différentes de considérer les choses. Le Commandeur, esprit médiocre qui s'ennuie au ciel, veut descendre en enfer, tandis que don Juan, lassé de l'enfer et de ses platitudes sur l'amour et la beauté, plaide avec éloquence pour les vertus du ciel, «la maison

des maîtres de la réalité» ; en un long dialogue philosophique, il oppose aux négations stériles du diable son affirmation de la «force vitale», de l'évolution, du Surhomme ; ayant abandonné la romance pour une quête plus enivrante, celle de la vérité ou de la force vitale, il annonce son intention de déménager au paradis, où il sera libéré de l'indignation artistique de l'enfer et de la recherche hors de propos du bonheur. Il persuade Ana, maintenant fascinée par le rôle de la femme dans la «force vitale», de le rejoindre. En vain le diable veut-il le retenir auprès de lui : Don Juan lui échappe, comme le fait aussi Doña Anna qui reconnaît que son œuvre de mère n'est pas encore accomplie puisque le Surhomme n'est pas encore né. À ce moment, le rêve cesse et Tanner s'éveille. C'est l'instant où entrent en scène Anne, qui est parvenue à retrouver les traces du fugitif, Octave, sa sœur, Violette, Hector Malone, leur ami. Survient également un groupe de soldats qui ont pour mission d'arrêter les brigands qui sont sauvés par Tanner, qui certifie qu'ils font partie de son escorte. La comédie trouve son épilogue à Grenade. Anne refuse la main d'Octave, en lui faisant croire que sa mère désire qu'elle épouse Tanner. Celui-ci, pris au piège, réagit ; il a un violent entretien avec la jeune fille, mais il se laisse entraîner, s'émeut et finit par l'embrasser. Il est alors surpris par des amis et par d'autres personnes ; et son sort est fixé. Anne s'évanouit ; mais elle a obtenu ce qu'elle désirait. Les amours et les noces secrètes de Violette et d'Hector Malone se déroulent parallèlement à l'action principale.

Le Don Juan de Shaw est donc bien différent du Don Juan traditionnel. Ce n'est plus, comme le dit l'auteur dans la préface, l'homme qui laisse croire qu'il a lu Ovide : «En réalité, il lit Schopenhauer et Nietzsche, et étudie Westermarck ; ce qui le préoccupe, c'est l'avenir de la race humaine, et non plus la liberté de ses instincts. Désormais, sa dépravation et ses airs de matamore sont relégués, avec son épée et sa mandoline, au bric-à-brac des anachronismes et des superstitions. En fait, il est à présent plus un Hamlet qu'un Don Juan.» Shaw oppose ici au type d'homme ou de surhomme créé par la Renaissance, qui est entièrement voué au culte de l'individualisme et de la puissance philosophique (c'est le cas de Faust), ou de la puissance politique (c'est le cas du «*prince*» de Machiavel) ou de la puissance sensuelle (c'est le cas de Don Juan), l'homme de la fin du XXe siècle chez qui les théories de Darwin ont remplacé l'idée de l'individu par l'idée de l'«espèce», de même que les théories de Karl Marx ont fait prévaloir les intérêts de la société sur ceux de l'individu. Devant un pareil type humain, la femme se trouve naturellement avantagée, car elle n'essaie pas, en suivant son instinct, de mettre au monde des individus, mais de maintenir en vie une collectivité ; et cet instinct élémentaire la met résolument au-dessus des idéologies masculines. Bien que, dans la pièce, on trouve çà et là des morceaux de rhétorique, Shaw n'eut recours à sa théorie que dans la mesure où elle lui offrit un prétexte à un dialogue brillant et à des situations paradoxales. Une fois de plus, on assista à un duel entre l'auteur et le public bourgeois de Grande-Bretagne, duel qui, au fond, était la raison de son théâtre. Il voulut épouvanter ses auditeurs, faire un sort aux lieux communs des bien-pensants, démolir leurs principes pour les voir montrer des signes d'inquiétude. Son idée de Surhomme reste essentiellement polémique ; c'est le symbole d'esprits libres et forts, mais qui ne sont pas définis et qui ne connaissent pas les affres de l'autocritique car, au fond, il ne chercha pas cette vertu messianique qui l'aurait empêché de sourire.

En 1903, Georges Gendarme de Bévotte, dans «*La légende de Don Juan : son évolution dans la littérature*», chercha à aborder le héros en termes de normalité et de déviance. Il en arriva à une affirmation paradoxale puisqu'il postula, d'un côté, l'universalité du personnage, ce qui corroborerait plutôt la thèse de la normalité, la norme étant, à ses yeux, ce qui est partagé par une communauté d'individus ; tandis que, d'un autre côté, il fit référence, à un «état physique et moral irrégulier», ce qui indique bien l'existence d'un écart par rapport à la norme précédemment établie : «Il intéresse le psychologue et le physiologiste comme un cas dont la fréquence ne diminue pas l'originalité. Le moraliste s'en inquiète comme d'un désordre apporté dans l'ordre social.» On voit ici que le héros lui apparaissait comme déviant en regard de trois types de normes : psychologique, physiologique et morale. Par conséquent, il relèverait d'un discours médical qui viserait à comprendre sa déviance et, si possible, à la corriger. Pourtant, paradoxalement, l'auteur insista sur la santé de Don Juan, jusqu'à faire de lui un modèle de masculinité : «La santé physique, qui est le fondement du donjuanisme, agit sur l'ensemble de l'individu. Don Juan est beau ; il est brave, habile à tous les exercices ; c'est un

exemplaire parfait du type masculin. Tous ceux qui l'ont conçu l'ont supposé de grande race : nul n'a osé le faire plébéien. C'est un pur-sang. [...] Son exubérance physique l'empêche d'être l'homme d'une femme : la puissance superbe de sa virilité exige le nombre. Elle fait de lui un audacieux, souvent même un violent. L'imagination ajoute à ce besoin de changement et le pimente.» Cette bonne santé exemplaire est due au fait que, selon lui, Don Juan correspondrait au modèle de l'homme naturel puisque «on peut même dire que le donjuanisme est un instinct inné, primitivement normal, et qu'il n'est devenu une anomalie que par l'institution du mariage, par la force des lois et des mœurs, en même temps que par l'appauvrissement physique de la race.» Don Juan devenait ainsi le symbole du conflit entre nature et culture, et se trouvaient accusées la société et la morale qui, en instaurant des normes, l'avaient rejeté du côté de la déviance et l'avaient contraint à se marginaliser.

En 1905, Arthur Graf publia "*La damnation de don Juan*".

En 1905, Joaquín Dicenta publia une pièce en trois actes et en vers intitulée "*La conversion de Mañara*".

En 1905 fut publié le roman du Finlandais Johannes Linnankoski intitulé "*Laulu tulipunaisesta kukasta*" ("*Le chant de la fleur rouge*") et qui, vaguement basé sur la légende de Don Juan, raconte l'histoire d'une jeune femme charmant un homme travaillant dans le flottage du bois.

En 1906, l'Espagnol Pablo Parellada publia "*El Tenorio modernista : remembrucia enoemática y jocunda en una película y tres lapsos*", un essai dénonçant le modernisme en vogue à l'époque.

En 1906, l'Espagnol Ruperto Chapí fit jouer un opéra inspiré par José Zorrilla et composé sur un livret de son compatriote Carlos Fernandez Shaw, intitulé "*Margarita la tornera*" ("*Margarita la tourière*"), le personnage étant une religieuse gardienne de couvent qui, séduite par un certain Don Juan Alarcon, qui la convainc de fuir avec lui, se rend compte qu'elle n'est qu'une des nombreuses conquêtes féminines de cet aventurier, et revient au couvent où, toutefois, son absence n'a pas été remarquée car une statue de la Vierge Marie s'est animée et a pris sa place, tandis que le séducteur se trouve abattu par la foudre !

En 1906, Gustave Reynier publia un article consacré aux "*Origines de la légende de Don Juan*", dans lequel il démontra minutieusement les ressorts de cette mécanique destinée à «expliquer Don Juan Tenorio par Don Miguel Mañara», non sans convenir que «des fictions si ingénieusement combinées mériteraient sans doute notre respect : on ne les discute pas sans scrupule». Mais cette précaution oratoire ne le dissuada nullement de juger que «c'est une obstination un peu ridicule que de vouloir aujourd'hui encore affubler du manteau de Don Juan ce candidat à la sainteté.»

En 1906, le poète lithuanien de langue française Oscar-Venceslas de Lubicz-Milosz publia "*Don Juan*", drame en six tableaux où il présenta un amoureux absolu et amoureux d'absolu, qui lui ressemblait par maints côtés, à commencer par le fait qu'il est poète. À la mort de son père, Don Luis, il devient le maître de Rubezhal. Riche et puissant, mais vieilli, prématurément usé par la débauche, terrifié, il épouse Lola de Trémeur. Celle-ci, douce et jolie, ne tarde pas à le tromper avec son frère cadet, Don Roland, un beau gaillard que Don Juan fait empoisonner, tandis qu'il séquestre Lola dans les oubliettes d'une tour. Finalement, la nature le terrasse et le vainc. Cependant, il exorcise ses démons avec un humour narquois, parfois un humour noir «qui se barbouille de ténèbres et de sang

avec une volupté provocante». Composées, pour la plus grande partie, en alexandrins non rimés, ces scènes tirent leur intérêt dans une imbrication confuse entre le bien et le mal, l'odieux et la tendresse, l'ange et le démon.

En 1906, Mounet-Sully et Pierre Barbier présentèrent une pièce en trois actes et en vers intitulée : *“La vieillesse de Don Juan”* où le personnage, subissant les assauts de l'âge, en éprouve une épouvante telle qu'elle lui fait préférer la mort !

En 1907, l'Espagnol Ramon del Valle Inclán, dans ses *“Sonatas : Memorias del Marqués de Bradomín”* (*“Sonates : mémoires du marquis de Bradomín”*), créa un don juan «laid, catholique et sentimental».

En 1907, Guillaume Apollinaire publia un roman érotique intitulé *“Les exploits d'un jeune don juan”* où le jeune Roger ne rêve que de filles callipyges aux poitrines rebondies, de femmes langoureuses à séduire, d'étreintes et d'abandons. Envoyé à la campagne avec sa sœur, sa mère et sa tante dans une maison de campagne pleine de servantes peu farouches, voici pour lui l'occasion d'explorer tous les possibles. Et cette occasion, il ne la manque pas, se trouve rapidement déniaisé, s'adonne à une initiation inextinguible, découvre tout, dans tous les sens, et avec tout le monde ; amoureux transi des femmes, il embrasse, caresse et séduit toutes celles qu'il croise, ne reculant devant aucun fantasme ni aucune perversion pour assouvir ses désirs, et parfaire son éducation sentimentale.

En 1986, le roman fut adapté au cinéma par Gianfranco Mingozzi.

En 1991, il fut adapté en bande dessinée par Georges Pichard.

En 1907, Anna de Noailles publia, dans le recueil *“Les éblouissements”*, un poème intitulé *“Don Juan de Mañara”*, hommage à la nouvelle de Prosper Mérimée et reprenant donc nettement la fusion qu'il avait effectuée entre Don Juan Tenorio et Miguel de Mañara.

En 1907, le Français Albert Capellani tourna *“Don Juan”*, un film où furent montrées les escapades du séducteur.

En 1907, la romancière espagnole Blanca de los Ríos publia une nouvelle intitulée *“Las hijas de Don Juan”* (*“Les filles de Don Juan”*) où Don Juan, faisant face à ses deux filles alors que leur mère est absente, est amené à éprouver de la honte et à connaître une extrême désillusion suicidaire.

En 1907, l'Espagnol Antonio Paso présenta une «parodie lyrique en trois actes» intitulée *“El Tenorio feminista”*.

En 1908, dans son étude sur *“La leyenda de Don Juan : orígenes poéticos de “El burlador de Sevilla” y “Convidado de piedra”*” (*“La légende de Don Juan : origines poétiques de “Le trompeur de Séville” et du “Convive de pierre”*”) Víctor Said Armesto analysa l'évolution du personnage, en la faisant remonter à une légende populaire espagnole qui émergea au XVI^e siècle ; explora l'importance du personnage dans le contexte du folklore et de la culture espagnoles ; examina les différentes versions de l'histoire, soulignant les similitudes et les différences entre elles ; soutint que le personnage incarne l'esprit de rébellion, d'individualisme et de recherche du plaisir qui prévalait à l'époque de la

Renaissance ; considéra, sans doute prématurément, que la question de la confusion entre Don Juan de Tenorio et Miguel de Mañara était réglée.

En 1908, le réalisateur espagnol Ricardo de Baños tourna le film muet de 15 minutes intitulé *“Don Juan Tenorio”*.

En 1908, Joseph-Émile Fidaio-Justiniani publia une nouvelle intitulée *“Le mariage de Don Juan”*.

En 1909, l'Allemand Heinrich Bolten-Baeckers tourna un film intitulé : *“Don Juan heiratet”* (*“Don Juan se marie”*) où, un comte ayant décidé de se marier, ses maîtresses précédentes l'apprenant l'enlèvent du bureau de la justice et l'enferment dans un manoir. Mais il parvient à s'en échapper et à revenir chez son épouse à laquelle, cependant, un homme qui l'a séduite a appris qui il est. Comme le comte s'introduit dans la maison, il est arrêté, ce qui arrive aussi à son épouse et à son séducteur !

En 1910, dans son poème intitulé *“Don Juan”*, l'écrivain allemand Carl Sternheim sacrifia encore à l'idéal romantique, s'inspirant passablement de Byron et de Lenau. Son Don Juan, pour se rapprocher des femmes aimées, escalade des murailles, fracasse des portes, allume des incendies, dans une atmosphère trouble d'érotisme et de mysticisme.

En 1910 parut le poème du Russe Nikolai Gumilev, *“Don Juan”* où le personnage, individualiste et solitaire, caresse le rêve « hautain et simple » de « tromper la lenteur du Temps » dans les conquêtes éternelles. Même, si dans sa vieillesse, il connaît « le repentir », il demeure fidèle aux principes viscéraux du personnage mythique, percevant sa voie dans la solitude, totale, sans frère ni femme ni enfants.

En 1910, dans son roman, *“Le fantôme de l'opéra”*, Gaston Leroux imagina que son personnage (aussi connu comme Erik), se voyant lui-même comme un autre Don Juan, a passé une grande partie de sa vie à écrire un opéra intitulé *“Don Juan triomphant”*, d'une musique inouïe, mais qu'il ne révélera pas à l'humanité.

En 1910, l'Espagnol Jacinto Octavio Picón publia un roman intitulé *“Juanita Tenorio”* où, à Madrid, à la fin du XIXe siècle, l'héroïne est une belle fille intelligente, sensible et de noble caractère, mais qui ne connaît que des amours malheureuses qui font naître chez elle, vers la trentaine, une aversion telle à l'égard des hommes qu'elle désire les faire souffrir et les punir durement. Or voilà qu'on lui propose de séduire un certain Sancho, qui est déjà malade, et qu'elle doit conduire à la mort en asservissant ses sens. Mais elle finit par se prendre d'affection pour lui, qui n'en entretient pas moins des relations avec une autre femme qu'il finit par épouser. Le coup est donc dur pour Juanita, qui se retire dans une vieille maison, jusqu'à ce que, au bout de quelques mois, elle revienne à la rencontre de Sancho, avant qu'il ne succombe à sa terrible maladie, ce retour étant comme la rédemption des fautes commises par cette femme faible, soumise à des frustrations continuelles de la part d'une société hypocrite et égoïste.

En 1910, l'Allemand Hans Otto fit de Don Juan un homme de 45 ans qui sent que sa jeunesse est passée, et qui s'entoure d'adolescents auxquels il enseigne son art de vivre. Mais aucun ne comprend ce qu'il a réellement cherché dans ses plus folles aventures : la femme sur laquelle il pourrait enfin se

fixer. Or voici qu'il rencontre Cornelia, et que, pour la première fois, son âme est touchée. Cornelia, qui est fiancée à Francesco, est belle, mais prude. Don Juan met en œuvre toutes ses ressources de séducteur et la séduit en effet. Mais il veut savoir si elle est attirée vers lui autrement que par une curiosité physique. Il écrit à Francesco qu'elle est sa maîtresse, et qu'elle participera à une orgie en tel lieu et à telle date. Francesco accourt, et Don Juan attend avec fièvre l'instant où elle choisira entre eux. À la vue de son fiancé qu'elle n'a pu oublier, elle est saisie de dégoût devant son séducteur, et s'écrie : «Francesco, c'est toi que j'aime.» Don Juan a perdu la partie. La vie n'a plus de valeur pour lui, et il se donne la mort.

En 1912, le Russe Alexander Blok, dans son poème intitulé *“Шаги командора”* (*“Les pas du Commandeur”*), donna sa version de la scène finale, du dénouement traditionnel où la statue du Commandeur vient réclamer la vengeance céleste contre le transgresseur qui a osé défier le Ciel ; il le montra en proie à la conscience du vide qui le menace d'une disparition plus totale que celle que lui prédestinent les gouffres de l'Enfer ; il a le pressentiment d'une apocalypse qui s'approche.

En 1913 fut publié par Jeanne Marais *“Les trois nuits de Don Juan, roman parisien”* où le personnage est une femme de lettres sans scrupule, sinon sans talent, dont l'esprit détraqué ne recule devant rien pour assouvir son appétit de notoriété ; crime passionnel inclus. La romancière indiqua qu'elle avait écrit «une fantaisiste histoire d'amour et une piquante esquisse d'un type nouveau : la femme-auteur qui ne recule devant rien pour la réclame.»

En 1913, le Suédois Carl Jonas Love Almqvist (1793-1866) écrivit une pièce intitulée *“Ramido Marinesco”* où celui-ci, jeune fils de Don Juan, découvre que les femmes dont il tombe amoureux semblent toutes être les filles de son célèbre père.

En 1913, l'Ukrainienne Lesja Ukrainka fit paraître *“Kaminnyij Hospodul”* (*“Le commandeur de pierre”*), drame en six tableaux. Fascinée par la légende de Don Juan qu'elle caractérisait comme un thème «mystique, diabolique et tourmenté», et sachant qu'aucun écrivain ukrainien n'avait abordé ce sujet, elle décida de créer un drame moderniste qui est maintenant considéré comme un chef-d'œuvre de la littérature ukrainienne. Son Don Juan Tenorio, marquis de Mañara, est un charmeur, un être fin et fort qui ne craint rien ni personne, un individualiste qui s'élève contre «l'océan sans fond d'hypocrisie qu'est le code moral, si strict de la chevalerie», ne se distingue pas du type romantique connu, l'originalité de l'œuvre résidant dans la présentation des autres personnages : Doña Anna, Dolorès et le Commandeur, son époux. Doña Anna et Dolorès sont deux aspects du même type féminin ; mais, si, dans l'image de Dolorès, nous pouvons retrouver les traits de la Done Elvire de Molière, Doña Anna est un type nouveau, et elle devient ici le personnage principal de l'œuvre, qui crée tout le drame ; en effet, cette femme ambitieuse, tout en étant éprise de Don Juan, le domine plus qu'elle n'est dominée par lui ; elle le contraint à reconnaître en elle son idéal féminin, qu'il a si longtemps cherché ; elle lui indique le but à atteindre, le poussant à adopter sa propre compréhension de la vie, qui est dominée par le haut idéal d'ordre social et moral du Commandeur, l'incitant à vivre de la même façon que celui-ci, afin de pouvoir acquérir son sceptre et son manteau et même la couronne royale. Elle ne se rend pas compte que, en prenant part à l'inexorable déroulement des événements qui aboutissent au meurtre de son mari, elle enfonce elle-même cet ordre social qu'elle voudrait perpétuer. C'est seulement plus tard que, en face du volage Don Juan, qui, rééduqué par elle, étouffe dans la rigide maison sur laquelle pèse l'ombre du Commandeur, se sent incapable de trahir sa nature et de devenir bon, elle comprend que son bonheur est impossible. Ainsi le Commandeur, même après sa mort, continue à être le véritable maître de la maison (d'où le titre insolite du drame) et, finalement, fait périr les deux amants.

En 1913, le Catalan Jacinto Grau Delgado fit jouer sa pièce : *“Don Juan de Carillana”* qui présentait un Don Juan provincial et décadent, incapable de conquérir une femme qui se moquait de lui.

En 1914, Guillaume Apollinaire publia *“Les trois Don Juan, Don Juan Tenorio d'Espagne, Don Juan de Mañara des Flandres, Don Juan d'Angleterre”*, un ensemble de trois longues nouvelles quelque peu répétitives car les trois Don Juan sont tous de riches aristocrates vivant à peu près à la même époque, séduisant de jeunes femmes qui sont toutes plus belles les unes que les autres et à la personnalité interchangeable ; pour lesquelles, sont vécues des aventures romanesques et tumultueuses, des duels, des enlèvements dans un couvent, des blasphèmes ; dont on abuse sans que, cependant, ne soient décrites de scènes sensuelles ou érotiques car, après tout, Don Juan aime plus séduire, chasser, que conclure. On retrouve ici tous les clichés sur l'Espagne : les mantilles, les danseuses moresques, les superstitions... Tout se passe comme si, finalement, Don Juan était un prétexte à Apollinaire pour s'amuser, pour inventer. La troisième nouvelle étant «un songe de Byron» est un peu plus originale, bien qu'elle reprenne de nombreux clichés de romans d'aventures : naufrage, scènes orientalistes dans un harem fantasmagique, humour lourd sur l'aristocratie britannique.

En 1914, le psychanalyste Otto Rank publia *“Die Don Juan, eine Gestalt”* où, partant de réflexions inspirées par le *“Don Giovanni”* de Mozart, il analysait la série de ses incarnations artistiques.

En 1916, l'auteur de romans de cape et d'épée, Michel Zévaco, en consacra deux à Don Juan : *“Don Juan”* et *“Le roi amoureux”*, des romans où le roi de France, François Ier, et l'empereur Charles Quint jouent leur propre rôle.

En 1916, l'Italien Edoardo Bencivenga produisit un film intitulé *“Don Giovanni”*.

En 1917, la Russe Marina Tsvetaeva dans un cycle de poèmes intitulé *“Дон Жуан”* (*“Don Juan”*) étudia le rapport qui s'était établi entre le héros espagnol et l'espace russe, espace austère et sacré (avec ses bouleaux, symbole folklorique par excellence) qui vient faire barrage à la ruse séductrice de l'Espagnol d'ailleurs obligé de porter une peau d'ours, de jouer le rôle passif de la proie avant de mourir dans un lit de neige !

En 1917, l'historien corse Pierre-Paul Raoul Colonna de Cesari Rocca publia *“Don Juan (Miguel Mañara), sa famille, sa légende, sa vie. D'après des témoignages contemporains”* pour affirmer l'origine corse de la famille.

En 1917, le Hongrois Lajos Biró présenta le film *“Les trois nuits de Don Juan”*, qui est en fait l'histoire d'un célèbre pianiste, connu pour ses aventures sentimentales ; mais qui, attiré par une jeune fille, prend sa retraite de séducteur lorsqu'il apprend que celle qui est amoureuse de lui n'a que seize ans. Cependant, bien qu'elle soit courtisée par un jeune homme, elle continue d'être fascinée par le pianiste qui l'invite à une fête qui tourne bientôt à l'orgie. Comme elle est dégoûtée, le jeune homme l'emmène. Mais le pianiste le défie en duel, est blessé à la main, tandis qu'elle se rend compte qu'elle aime le jeune homme.

La même année, Lajos Biró adapta son roman au cinéma.

En 1926, il fut de nouveau adapté au cinéma par le réalisateur états-unien John Francis Dillon (*“Don Juan’s three nights”*).

En 1919, Antonio Paso présenta une autre «*parodie lyrique*» intitulée cette fois *“La señorita Tenorio”*.

En 1920, Henry Bataille fit jouer sa pièce, *“L’homme à la rose”*, où Don Juan, étant de passage à Séville, séduit une duchesse et obtient d’être reçu chez elle à minuit. Cependant, au moment de jouir de sa conquête, par lassitude, il cède la place au jeune Manuel qui lui sert d’escorte et qui se fera passer pour lui. Or l’époux de la duchesse, le bouillant duc de Nuñez, arrive avec son chapelain et ses hommes d’armes. Croyant avoir affaire à Don Juan, il se venge sur Manuel de cet adultère ; d’un violent coup d’épée, il l’envoie par-dessus la balustrade aux pieds de Don Juan. Alors que, dans la cathédrale de Séville, on célèbre le service funéraire du prétendu Don Juan, derrière un pilier, il y assiste en confiant ses impressions à son camarade, Alonso. On le retrouve cinq ans après dans une auberge andalouse alors que, devant garder l’incognito, il s’ennuie à périr, d’autant plus qu’il est méprisé par les femmes qui, lorsqu’il leur révèle sa véritable identité, le traitent d’imposteur. Il tente alors de se consoler en relisant ses Mémoires, ce qui lui fait se rendre compte que, du jour où il s’est vu contraint de vivre sous un nom d’emprunt, il a cessé d’obtenir aucun succès féminin. Finalement, il accepte même de payer la jeune fille qui lui a accordé ses faveurs.

Henry Bataille montra l’importance du regard féminin sur le héros, car ce sont souvent les femmes qui propagent sa réputation, projetant sur lui leurs attentes et leurs désirs, avant même qu’il ait fait son apparition.

En 1934, la pièce allait être adaptée au cinéma par Alexander Korda, dans *“The private life of Don Juan”*, avec Douglas Fairbanks.

En 1921, fut représentée *“La dernière nuit de Don Juan”*, pièce d’Edmond Rostand qui avait fait du personnage un homme condamné pour l’éternité à jouer les «burladors» sur un théâtre de Guignol, étant condamné à «l’éternel théâtre». Ainsi, le diable compare le héros à «un beau costume vide où chacun glissera son rêve», ce qui soulignait la disponibilité du scénario donjuanesque et sa capacité de se prêter à une reprise. En utilisant la fonction critique de la reprise afin de dénoncer la surenchère interprétative dont le mythe fait l’objet, Rostand annonçait l’évolution du mythe à l’époque contemporaine, et, à sa suite, nombre d’auteurs allaient, grâce à l’insertion de figures de commentateurs dans leurs œuvres, se moquer des excès et des dérives de la critique.

En 1921, les Espagnols Gregorio et María Martínez Sierra firent jouer une tragi-comédie en six actes intitulée *“Don Juan de España”* où, âgé de 40 ans, il est en Aragon et tente de séduire la jeune Casilda dont il découvre qu’elle est sa fille naturelle, ce qui le fait s’enfuir, horrifié. À Séville, il tombe amoureux de la gitane Constancia, qui meurt dans une bagarre en essayant de le défendre. Il rencontre alors une Dame enveloppée d’un voile noir qui s’avère être la Mort ; aussi se réforme-t-il et se consacre-t-il désormais aux plus nécessiteux jusqu’au jour où il est poignardé alors qu’il tente de se mettre en travers d’une bagarre de rue. Une belle jeune femme vient à son aide, et il meurt dans ses bras.

En 1921, l’Espagnol José María de Granada présenta une comédie en trois actes et en vers intitulée *“Si fue Don Juan andaluz”* (*“Si c’était Don Juan andalou”*).

En 1921, l'Espagnol José Ortega y Gasset publia *‘Estudios sobre el amor’* (*‘Études sur l’amour’*), un essai où il déclara considérer le mythe comme «l'un des plus hauts dons» de l'Espagne à l'univers ; où il vit en Don Juan le prototype de la virilité espagnole.

En 1921, le réalisateur espagnol Ricardo de Baños produisit un autre film intitulé *‘Don Juan Tenorio’*.

En 1921, Henri-René Lenormand fit jouer *‘L’homme et ses fantômes’*, une pièce en 3 actes et 17 tableaux où le personnage, un spirite qui est comparé à Don Juan, enchaîne les conquêtes pour mieux les abandonner et les détruire sans sentiments, les unes après les autres mourant pour lui. Cependant, les fantômes de ses conquêtes resurgissent dans un tableau final afin d’assouvir leur vengeance. Lenormand montra que l’homme qui aime une femme lui superpose toujours un fantôme, et que vient un jour où ce fantôme disparaît et fait place à un autre fantôme, que l’homme appelle réalité.

En 1922, l'Espagnol Azorín (pseudonyme de José Martínez Ruiz) publia *‘Don Juan’*, roman lyrique où son protagoniste, Don Juan del Prado y Ramos, s’éloigne du mythe traditionnel de Don Juan dans la littérature espagnole par plusieurs aspects fondamentaux, tels que sa relation avec le temps et la mort, la figure du Commandeur, les femmes et le rôle du valet. L’action se situe entre le moment où Don Juan, après une grave maladie qui l’a conduit à s’interroger sur la fragilité de l’existence humaine, renonce à ses folles équipées, et celui où, vieux et paternel, il professe la doctrine de François d’Assise.

En 1922, Marcel Prévost publia un roman intitulé *‘Les Don Juanes’* où il faisait évoluer quatre femmes dans le Paris huppé de 1920 : l’archiduchesse Hilda de Finsburg, la comtesse Albine Anderny, l’écrivaine Berthe Lorand et la banquière Camille Engelmann. Toutes ces femmes ont passé la quarantaine, et Prévost les décrit se conduisant «comme des hommes». L’archiduchesse s’affiche avec son amant, un jeune danseur de tango. Berthe drague à tout va et allume plusieurs hommes (sans leur céder). Camille couche avec l’un de ses employés, mais s’intéresse à un beau et jeune militaire. Albine, la plus belle de ces femmes, a reconnu un jeune médecin, Roger Vaugrenier, qu’elle a soigné pendant la guerre quand il était blessé et qu’elle-même s’était engagée comme infirmière. Le décor étant posé et les personnages en place, Marcel Prévost développa une intrigue assez fouillée au cours de laquelle chacune de ces femmes, à sa façon, paie cher sa liberté de mœurs, ces échecs ou ces tragédies sonnent comme des sanctions. Albine constate : «Nous avons voulu disputer à l’homme son privilège du choix, de l’offensive dans l’amour... C’était une erreur, déjà... Et tout de suite nous avons poussé la doctrine à l’extrême : nous n’avons pas été Roméo, nous avons voulu être Don Juan... La fin de Don Juan nous attend. La vieille idole de pierre se dresse devant nous le jour où justement nous voulons, vaincues par l’amour, reprendre notre rôle de femme, être choisies au lieu de choisir, nous donner au lieu de prendre... Elle se dresse devant nous et nous écrase. Tant pis pour nous !»

En 1922, sortit le film de Marcel l’Herbier *‘Don Juan et Faust’*, où, le scénario étant basé sur les œuvres de Christian Dietrich Grabbe et de Nicolas Lenau, Don Juan s’éprend de la belle Doña Anna, qui est également convoitée par le Docteur Faust.

En 1923, sortit le film de l’Allemand Reinhold Schünzel intitulé *‘Die Drei Marien und der Herr von Mañara’* (*‘Les trois Maries et le Seigneur de Mañara’*).

En 1923, dans son *“Le thème de notre temps”* consacré à sa thèse de la raison vitale, l’Espagnol Ortega y Gasset étudia *“Les deux ironies, ou Socrate et Don Juan”*, et souleva l’idée de la possibilité de la permanence de Don Juan au XXe siècle.

En 1923, l’Espagnol José Bergamín plaça, dans *“El cohete y la estrella”* (*“La fusée et l’étoile”*), un mini-drame intitulé *“Don Juan”*.

En 1923, l’Anglais Arnold Bennett fit jouer une pièce en quatre actes intitulée *“Don Juan de Mañara”*. Il en fit un homme d’une trentaine d’années profondément conservateur, considérant que l’Espagne était en déclin. Extrêmement aristocratique, instinctivement convaincu de sa supériorité sociale, sans toutefois le montrer, il était très poli avec ses inférieurs jusqu’à ce que, toutefois, il perde la maîtrise de soi. Il était plutôt mélancolique, car il avait longtemps été occupé, sans obtenir de succès, par la recherche d’un amour idéal. Il n’était pas l’homme sensuel qu’on voit habituellement en Don Juan ; au contraire, il était très raffiné et plutôt tourné vers la spiritualité. Son attitude envers les femmes était tendre, avec cependant une touche de cynisme.

En 1924, le Tchèque Frantizek Gellner publia un roman intitulé *“Don Juan”* où le personnage, né orphelin à Séville, fut recueilli par un oncle qui, dans sa vieillesse, se maria à une jeune femme dont le jeune homme tomba amoureux ; devant alors fuir, il passa d’abord par Barcelone où il devint amoureux d’une Trinidad qui était mariée. Puis il fut à Paris où il étudia à la Sorbonne, vivant alors avec une «grisette» puis une étudiante russe qu’il dut fuir parce qu’elle voulait le mariage. Son étape suivante fut la Belgique où il s’inscrivit aux études coloniales, ce qui lui fit prendre un poste administratif au Congo. Comme les femmes noires ne lui plaisaient pas, il opta pour un saut à Berlin où il rencontra une fille qui voulait, elle aussi, se marier. Le voilà donc aux États-Unis, où, ayant été surpris avec une jeune fille par ses parents, il dut se marier, avant de fuir à nouveau. Il revint à Séville où il retrouva Trinidad, maintenant une courtisane âgée et laide à laquelle il laissa l’héritage de son oncle, avant de se réfugier à Paris auprès de sa «grisette» et y trouver la mort.

En 1924, l’Argentin Americo Castro publia à Buenos Aires *“Don Juan en la literatura española”* (*“Don Juan dans la littérature espagnole”*).

En 1924, le Français Albert T’Serstevens publia *“La légende de Dom Juan”*.

En 1925, Pierre Drieu La Rochelle fit paraître un roman intitulé *“L’homme couvert de femmes”* où un jeune homme, Gille, est invité à la campagne par une veuve assez libre, Finette. Il veut se lier avec elle, mais d’abord joue avec ses amies ; ensuite, il sent de la répugnance pour son entourage et les maximes qu’elle affecte. Il s’éloigne, mais revient bientôt, après une débauche à Paris. Alors, comme Finette lui fait des avances et qu’il songe à y répondre, il se montre médiocre et galant. Cette déconvenue l’engage dans des confidences égarées. Mais rien ne décourage Finette qui devient amoureuse. L’arrivée de Jacqueline, qu’il a aimée autrefois, apporte à Gille de nouvelles raisons de se détourner de son hôtesse. Pourtant, il devient son amant, et le prestige de l’amour ancien est bientôt détruit. Mais Finette ne parvient pas à prendre place dans le cœur de Gille. Rebelle dès le début à tout ce qui lui paraît stérile au fond d’une telle liaison, ce débauché s’enfonce dans une méditation sur l’amour où se joignent la raison et la mystique, une méditation qui à la fin l’entraîne vers le mariage peut-être, loin de cette maison où l’opprimait un des trop nombreux exemples de la misère sexuelle de ce temps. Alors qu’il déclare : «Je ne suis pas pour les femmes propres, les bourgeoises, les femmes

du monde... J'aime les putains.» qu'il préfère car elles lui font moins peur et lui permettent d'être à l'abri des caprices de son désir, il affiche une répulsion mêlée de crainte lorsqu'il perçoit chez les autres le «désordre de désir qui menace son âme». Derrière ce rejet se cachent des sentiments plus troubles qui pourraient expliquer l'impuissance chronique dont il souffre car il fait part de son échec récurrent avec les autres femmes : «Je les rate toutes, seulement elles ne le disent pas, ou, si elles le disent, les autres ne le croient pas, ou tout de même veulent voir.»

Dans un article consacré à Drieu La Rochelle, Pierre Brunel s'étonna : «D'autres traits surprennent chez ce possible Don Juan. Tout d'abord le fait qu'il fréquente les prostituées, et qu'elles sont même les plus nombreuses sur sa liste.» Il considérait cette irruption des prostituées dans le "Catalogue" comme fondamentalement anti-donjuanesque.

En 1925 fut créée à Genève la pièce *"Don Juan ou La solitude"* du Suisse Georges Oltramare qui, fidèle au mythe, fit du personnage un cynique dans lequel s'incarna l'inquiétude moderne car il était, sans espoir de retour, voué à ses vices, à ce consentement sinistre et désespéré à la vie sans âme.

En 1925, les Espagnols Eduardo Marquina et Alfonso Hernández Catá produisirent une «comédie légendaire de cape et d'épée en trois actes et en vers» intitulée *"Don Luis Mejía"*, pour développer la possibilité mélancolique de l'antagoniste de Don Juan Tenorio qu'avait créé Zorrilla, pour le transformer en protagoniste d'un «donjuanisme» de la vie intérieure.

En 1925, l'Espagnol Juan Ignacio Luca de Tena publia une comédie en trois actes intitulée *"Las canas de Don Juan"* (*"Les cheveux gris de Don Juan"*).

En 1926, les frères Serafin et Joaquin Alvarez Quintero publièrent *"Don Juan, buena persona"*, une comédie en trois actes, où le personnage est un avocat madrilène charmant et amoureux, qui s'entend bien avec toutes ses ex-femmes et aide tous ceux qu'il peut aider. Or, comme son ami, Valentín, doit émigrer à Buenos Aires, il lui demande d'accueillir sa fille dont l'arrivée change la vie de la maison.

En 1926, l'Espagnol Pérez de Ayala fit paraître deux romans, l'un intitulé *"Tigre Juan"*, l'autre *"El curandero de sun honra"* (*"Le guérisseur de son honneur"*) dans lesquels il aborda le mythe de Don Juan et le thème de l'honneur de manière démystifiante, en adoptant une approche critique, d'une part, du personnage de Don Juan qui est, chez lui, efféminé et insolent (dans *"Tigre Juan"*), et, d'autre part, du motif de l'honneur (dans *"Le guérisseur de son honneur"*).

En 1926, Hollywood fit de Don Juan un séducteur brillantiné au regard de velours : John Barrymore dans un film d'Alan Crosland intitulé *"Don Juan"* et qu'on peut résumer ainsi : Dans le prologue, Don José, averti de l'infidélité de sa femme, Donna Isobel, scelle vivant l'amant de celle-ci dans la cachette où il s'était dissimulé et la chasse du château. Mais sa dernière maîtresse, jalouse, Donna Elvira, le poignarde. Par ses dernières paroles, il indique à son fils, Don Juan, que les femmes apportent trois choses : la vie, la désillusion et la mort, et il l'implore de tout leur prendre sans rien leur céder. Dix ans plus tard, le jeune Don Juan, diplômé de l'université de Pise, vit à Rome, ville dirigée par les Borgia : César, Lucrèce et le comte Giano Donnati. Il est célèbre en tant qu'amant et poursuivi par de nombreuses femmes, dont Lucrèce Borgia, qui veut l'épouser et l'invite à son bal. Mais il lui préfère Adriana, la fille du duc Della Varnese. Aussi Lucrèce complotait-elle pour la marier à Donnati, et pour empoisonner le duc. Don Juan intervient et contrecarre le plan, gagnant ainsi l'amour d'Adriana. Mais les Borgia déclarent la guerre aux parents du duc, leur offrant la sécurité si Adriana épouse Donnati.

Don Juan est prêt à mourir plutôt que d'épouser Lucrèce. Voulant Adriana, il tue Donnati en duel. Lui et Adriana sont conduits à la "Tour de la mort". Mais, alors qu'elle fait semblant de se suicider, il s'échappe ; et, dans une série de duels, bat ses poursuivants pour finalement s'unir à Adriana.

En 1926, l'Espagnol Ramiro de Maeztu publia "*Don Quijote, don Juan y la Celestina*" ("*Don Quichotte, Don Juan et Célestine*"), un essai de ton polémique où il tendit à infuser une vie nouvelle aux mythes espagnols les plus célèbres, en s'attachant, par-delà le point de vue historique, à les présenter en tant que valeurs humaines permanentes.

En 1927, parut "*Juan de Mañara*", pièce en trois actes et en vers des Espagnols Manuel et Antonio Machado où ce personnage, qui est une version légendaire de la figure de Don Juan, est entouré de deux femmes : Elvira, belle et froide, bien établie dans une vie où elle a triomphé socialement et économiquement, et Beatriz de Montiel, que sa vocation a conduite au cloître. Le drame surgit lorsque les trois personnages, éloignés l'un de l'autre, entrent en contact. Beatriz tombe amoureuse de Mañara. Elvira, qui vient d'assassiner son mari, lui demande sa protection, et il la sauve en l'emmenant avec lui à Paris où Beatriz s'enfuit également (acte I). Le drame s'aiguise : Mañara tente, en vain, de sauver Elvira d'elle-même, de sa cruauté impassible ; elle se rend à la police. Beatriz blesse Mañara pour l'empêcher de se déclarer complice du meurtre (acte II). Au troisième acte, Elvira a été acquittée de son crime grâce à certaines circonstances disculpantes. Mañara a épousé Beatriz et s'est voué, avec ferveur, à une vie de charité qu'il exerce, principalement, dans le monde souterrain de Séville, où «il laisse / un sillage de bénéfices / et d'œuvres de charité» ; où on le voit comme un saint qui est, jusque dans des «pays lointains /... honoré, respecté et admiré». Beatriz s'est livrée au culte de son mari. Elvira, poussée par le pressentiment de la mort imminente de Mañara, réapparaît sur la scène. En effet, la blessure que Beatriz avait faite à Mañara, à Paris, et qui ne s'était jamais cicatrisée, finit par le tuer. Les deux femmes, dans le même décor qu'au premier acte, apparaissent complètement transformées : Elvira est désormais menée par des principes religieux, tandis que Beatriz répond à des motifs spécifiquement humains.

En 1927, l'Espagnol Francisco Villaespesa fit jouer "*El burlador de Sevilla*" ("*Le farceur de Séville*"), un «poème en trois actes et en vers», en présentant son personnage comme «un Don Juan moderne, toujours triomphant, sans abandon et sans regrets, comme les jeunes cœurs rêvent de lui, et comme la nature elle-même l'a formé, pour l'ornement et le charme du printemps de la vie. C'est un Don Juan, clairement espagnol, et plus qu'espagnol, andalou. C'est l'Andalousie faite homme.»

En 1927, le Catalan Jacinto Grau Delgado fit jouer "*El burlador que no se burla*" ("*Le trompeur qui ne se trompe pas*"), une comédie où, dans une rapide succession de scènes, Don Juan apparaissait comme doté de la force d'attraction masculine sur la femme, et d'un égocentrisme le laissant indifférent à la douleur d'autrui. À la fin, comme il était question de la «résonance de Don Juan», une jeune femme l'évoqua ainsi : «Il me semble le voir passer vite, à travers les rues ; s'échapper, ne jamais se laisser prendre, comme le bonheur». Le tableau de la mort du protagoniste, intitulé : "*Don Juan et les fantômes*", d'une part, faisait référence aux œuvres classiques sur le mythe de Don Juan et recréait l'esthétique du théâtre baroque ; d'autre part, tentait de renoncer à ce lien en remplaçant la statue de pierre traditionnelle par trois figures abstraites qui, cependant, faisaient allusion à la tradition du Siècle d'or, par exemple, aux drames de Calderón de la Barca.

En 1927 sortit le film de l'Espagnol Juan Andreu Moragas intitulé "*El señor Don Juan Tenorio*", une parodie de la pièce de José Zorrilla.

En 1928, le Belge Michel de Ghelderode produisit une pièce intitulée *“Don Juan ou Les amants chimériques”*, dédiée à Charlie Chaplin, où le personnage fut traité avec une grande ironie, étant représenté par son reflet miniature. En effet, dans un cadre carnavalesque où tout n'est que masques, fables et mensonges, un bourgeois, déguisé en Don Juan mais affublé de tics nerveux, médiocre, blême et gringalet, s'égare un soir dans un lupanar du nom de “Babylone”. Il s'efforce de se conformer à la légende de son personnage sur laquelle il discourt, et séduit Olympia, incarnation de la Beauté. Or il s'avère qu'elle n'est autre qu'une horrible septuagénaire syphilitique qui revêt les traits d'une belle jeune fille pour attirer et tromper les hommes. Ainsi sont assassinés à la fois l'Amour et la Beauté.

En 1928, dans *“Trois poètes de leur vie : Stendhal, Casanova, Tolstoï”*, l'Autrichien Stefan Zweig, au sujet de Casanova, l'opposa à Don Juan.

En 1928, l'Ukrainien Spyrydon Cherkasenko fit jouer un drame intitulé *“Espankyi kabeliero Don Khuan i Rozita”* (*“Le chevalier espagnol Don Juan et Rosita”*) où il s'opposa à la conception d'un Don Juan héroïque et surnaturel, ne voulant voir dans le mythe qu'une superstition populaire. En conséquence, il élimina entièrement le motif du «convive de pierre», et décrivit un fripon cynique trouvant une mort minable, causée par une jeune paysanne qu'il avait trompée. Avec un scepticisme réaliste, l'auteur réduisit l'archétype mythique à de basses proportions humaines.

En 1929, l'Espagnol Federico Oliver y Crespo donna une comédie en trois actes intitulée *“Han matado a don Juan”* (*“Ils ont tué Don Juan”*), une version démystifiante, dans une tonalité politique, du mythe de l'éternel séducteur de Séville.

En 1930, le Corse Lorenzi de Bradi publia *“Don Juan, La Légende et l'Histoire”*, faisant du personnage un Corse pécheur repentant et saint.

En 1930, Joseph Delteil publia *“Don Juan”* qui fut repris dans ses *“Œuvres complètes”*, sous le titre *“Saint Don Juan”* (1961).

En 1931 parut *“Don Juan. Die sieben Todsünden”* (*“Don Juan. Les sept péchés capitaux”*), roman de l'Autrichien Mirko Jelusich où on retrouva Juan de Mañara.

En 1931 parut *“Supplément à Don Juan”* de Colette où elle développa une conception personnelle du personnage qui est voué à «une neurasthénie de Danaïde», étant «sombre, obstiné, paré de cette misogynie foncière qui plaît tant aux femmes», qui a pour origine «l'antipathie d'un sexe pour l'autre (qui) existe en dehors de la névropathie» ou ce qu'elle nomme aussi «l'inimitié originelle», car l'homme et la femme sont inégaux dans le plaisir ; elle affirma : «Grenier d'abondance de l'homme, la femme se sait à peu près inépuisable» ; elle considéra que l'homme est condamné à être «sensuellement exploité» par la femme.

En 1932, l'Espagnol Enrique Jardiel Poncela écrivit une pièce intitulée *“Usted tiene ojos de mujer fatal”* (*“Vous avez les yeux d'une femme fatale”*) où un jeune homme nommé Juan se trouve dans une situation compliquée lorsqu'il tombe amoureux de deux femmes en même temps : Laura et María.

Laura est une femme fatale, séduisante et mystérieuse, tandis que Maria est une jeune femme innocente et douce. Les deux femmes doivent être jouées par la même comédienne, ce qui génère une série de confusions et de malentendus tout au long de la pièce. À travers des dialogues pleins d'esprit et des situations comiques, Jardiel Poncela nous invita à nous interroger sur les rôles traditionnels des hommes et des femmes dans la société.

En 1932 parut *"Don Juan, une étude sur le double"* du psychanalyste Otto Rank à qui l'exemple de Don Juan permit de montrer qu'un héros a toujours besoin d'un double qui le fasse exister ; ici, ce serait son valet, qui ressent la culpabilité non présente chez Don Juan. D'autre part, Otto Rank vit dans l'application des catégories de la psychanalyse à un motif littéraire un risque de simplification et de déformation réductrice, déclarant : «Il est tout de même inadmissible de considérer la légende de Don Juan uniquement dans le sens de Freud et de l'expliquer par le complexe du père. [...] Une telle interprétation qui se justifie dans l'analyse d'un individu ne peut nous suffire quand il s'agit d'un motif littéraire populaire.» Il faisait remarquer qu'on retombe alors sur l'écueil auquel se heurtait l'approche psychologique et clinique : la tentation d'enfermer le héros dans un discours normatif et de passer du mythe au type.

En 1933, le Cubain Manuel Villaverde donna une comédie dramatique en trois actes intitulée *"Carmen y don Juan"* (*"Carmen et Don Juan"*), où il montra la rencontre, au cours de la «feria» de Séville, de deux héros sévillans qui sont aussi deux archétypes : le Don Juan de Da Ponte et la Carmen de Bizet.

En 1933, à la suite de la pièce *"Carmen y don Juan"*, l'endocrinologue espagnol Gregorio Marañón y Posadillo publia un essai intitulé *"Notas sobre Carmen y Don Juan"* (*"Notes sur Carmen et Don Juan"*) où il prédit la mort de Don Juan car «il n'est pas supérieur à certaines espèces animales qui ont disparu ou sont dans un processus de disparition simplement parce qu'elles sont devenues sans utilité sur cette Terre ; parce que ses tactiques amoureuses sont basées sur l'idée que la psyché féminine est inférieure. Pour Marañón, une telle attitude est caractéristique de ces stades de civilisation non civilisés où les êtres humains trouvaient leur satisfaction dans un abandon volontaire à ceux qui agressent, trompent, méprisent et écartent leurs congénères. Il considérait que la grande révolution de notre temps est l'affirmation par les femmes de la dignité de leur sexe, à la suite de laquelle les fanfarons don juan allaient être extirpés et cela avec l'accord des hommes.

En 1934, dans *"Hispania"*, la relation du voyage en Espagne du Grec Kóstas Ouránis, on retrouva le fictif Don Juan de Mañara.

En 1934 fut publiée la pièce intitulée *"El Hermano Juan o El mundo es teatro"* (*"Frère Juan ou Le monde est théâtre"*) de l'Espagnol Miguel de Unamuno, présentant un de ces Don Juan apparemment revenus de toute croyance, qu'on peut qualifier d'existentialiste.

En 1934, une pièce d'André Obey, *"Don Juan"*, fut créée par Pierre Fresnay au "Théâtre du globe", dans une mise en scène de Michel Saint-Denis, qu'on peut résumer ainsi : À Séville au XVI^e siècle naît Juan Tenorio, un homme inquiet, perpétuel insatisfait, solitaire qui brûle sa vie, semble-t-il, à la recherche d'on ne sait quel impossible. Son existence scandaleuse engendre la colère de l'Inquisition, qui somme le roi de mettre un terme à ses agissements.

En 1934 sortit le film britannique d'Alexander Korda, "*The private life of Don Juan*" ("*La vie privée de Don Juan*"), adaptation de la pièce d'Henry Bataille, "*L'homme à la rose*", avec Douglas Fairbanks. Ce Don Juan, assistant à une pièce fictive dont il est le héros et qui représente ses prétendus exploits, se précipite sur la scène pour rectifier les mensonges débités sur son compte ; mais il n'est pas reconnu : «Don Juan était beaucoup plus grand et il avait les yeux bleus.» ; il n'est donc pas aisé de se soustraire à ce risque de dépossession de soi. D'autre part, le montage alterné montre le héros et son imitateur jouant la même scène (escalade du balcon, séduction de l'épouse, duel avec le mari), ce qui met en évidence la supériorité de Don Juan sur ses rivaux car l'imitation tourne à la caricature.

En 1935, les Espagnols Pedro Muñoz Seca et Pedro Pérez Fernández firent jouer "*La plasmatoria, homenaje a Don Juan Tenorio*" ("*La plasmatoria, hommage à Don Juan Tenorio*"), une pièce parodique relançant Don Juan Tenorio au XXe siècle, se moquant du spiritisme et des progrès techniques. En effet, alors que, dans un ancien château, sont rassemblés les descendants de l'ancienne famille des Sévillans Tenorios, survient de manière inattendue Adrian Lavan, «dominateur régnant dans l'espace astral» qui est l'inventeur de la «plasmatoria», un appareil avec lequel il peut donner vie aux défunts à partir de leurs ectoplasmes. Or, étant très reconnaissant envers son ancêtre, Don Juan Tenorio, il prétend le ressusciter sous la forme d'un «plasma fongiforme de fantôme». Mais il se révèle être le fantôme du Don Juan de Zorrilla, un homme d'une cinquantaine d'années d'apparence vulgaire qui a mené une vie anodine, très différente de celle qui a contribué à répandre le mythe de Don Juan ; un homme qui, étant pacifique, est outré par sa réputation d'intimidateur, de même que par celle de séducteur, le grand amour de sa vie ayant été celui de Lindasora, la fille d'un artisan maure ; de plus, sa manière de parler ancienne et solennelle est saupoudrée d'expressions et de mots modernes, d'expressions familières et de tournures de phrases vulgaires qui abaissent le ton du discours.

En 1936 apparut "*Don Juan kommt aus dem Krieg*" ("*Don Juan revient de guerre*"), pièce de l'Autrichien Odön von Horvath où le personnage mythique est ramené à la condition d'un poilu qui a fait la guerre de 1914-1918, qui, se disant un homme nouveau, essaie de survivre à la maladie et se met à la recherche d'une femme qu'il a aimée avant la guerre. Dans ce périple faussement initiatique, le vrai visage de Don Juan se révèle, et ce renouveau ne semble, finalement, n'être qu'un masque. La quête ultime s'achève dans la déception, puisque la demoiselle est morte depuis plusieurs années. Et Don Juan la rejoint dans un échange prosopopéique qui conclut la pièce.

En 1937 sortit le film du Mexicain René Cardonna intitulé "*Don Juan Tenorio*".

En 1937, une pièce d'André Obey, "*Le trompeur de Séville*", fut créée au "Théâtre de la Porte-Saint-Martin" avec Pierre Blanchard, dans une mise en scène de Jacques Copeau.

En 1938 parut un roman de l'Anglaise Sylvia Townsend Warner intitulé "*After the death of Don Juan*" ("*Après la mort de Don Juan*") où le célèbre libertin a disparu, ayant été, selon une rumeur, tiré en enfer par les démons, ou s'étant échappé. Doña Ana, une femme qu'il avait essayé de séduire, est prête à tout pour découvrir la vérité. Si l'action est située dans l'Espagne rurale du XVIIIe siècle où règnent la suspicion et la cruauté, et si elle déploie tout un ensemble d'aristocrates, de paysans et de fantômes vengeurs, cette émouvante et surprenante tragi-comédie est aussi la réponse de la romancière aux jours sombres de la guerre civile espagnole.

En 1939, parut à Londres "*The story of Don Juan : a study of the legend and of the hero*" de John Austen.

En 1939, dans son essai intitulé "*L'amour et l'Occident*", le Suisse Denis de Rougemont nota : «Don Juan [...] c'est l'infidélité perpétuelle, mais c'est aussi la perpétuelle recherche d'une femme unique, jamais rejointe par l'erreur inlassable du désir. C'est l'insolente avidité d'une jeunesse renouvelée à chaque rencontre, et c'est aussi la secrète faiblesse de celui qui ne peut pas posséder, parce qu'il n'est pas assez pour avoir.»

En 1940, Gregorio Marañón y Posadillo publia un essai intitulé "*Don Juan. Ensayo sobre el origen de su legenda*" ("*Don Juan. Essai sur l'origine de sa légende*").

En 1942, l'écrivain italien Vitaliano Brancati publia "*Don Giovanni in Sicilia*" ("*Don Juan en Sicile*"), un roman follement amusant qui est un tableau satirique des mœurs siciliennes.

En 1942, Pierre-Jean Jouve publia un essai intitulé "*Le Don Juan de Mozart*" où il souligna la présence dans l'opéra des forces de la mort.

En 1942, Albert Camus consacra un chapitre de son essai, "*Le mythe de Sisyphe*", au «don juanisme». Refusant de ne voir en Don Juan que «le séducteur ordinaire et l'homme à femmes», tout en admirant celui «qui cherche la quantité des joies», qui «met en acte une éthique de la quantité, au contraire du saint qui tend vers la qualité», ne tenant pas compte des côtés négatifs du personnage, son égoïsme et sa cruauté, il en fit le frère de Sisyphe, un autre représentant de la condition absurde de l'être humain. En effet :

-Don Juan va de femme en femme, consacrant toutes ses forces à multiplier ses conquêtes momentanées pour vivre intensément, pour vivre le plus librement possible, en répétant inlassablement les scènes de séduction avec des femmes toujours différentes car «L'homme absurde multiplie ce qu'il ne peut unifier». D'ailleurs, «Plus on aime et plus l'absurde se consolide. Ce n'est point par manque d'amour que Don Juan va de femme en femme. Il est ridicule de le représenter comme un illuminé en quête de l'amour total. Mais c'est bien parce qu'il les aime avec un égal emportement et chaque fois avec tout lui-même, qu'il lui faut répéter ce don et cet approfondissement. De là que chacune espère lui apporter ce que personne ne lui a jamais donné.» Son bonheur est dans cette quantité inépuisable de moments de bonheur et de plaisirs éphémères qui l'encouragent dans sa révolte face à un monde absurde, contre toute autorité humaine ou divine, paternelle ou royale.

-Don Juan transgresse les règles humaines et les lois divines car «Ne pas croire au sens profond des choses, c'est le propre de l'homme absurde» ;

-Il est «conscient et c'est par là qu'il est absurde». Il est toujours lucide sur l'absurdité de l'existence et de la condition humaines. N'étant pas surpris par «la vieillesse et ce qu'elle présage», il trouve «normal d'être châtié» car «Un destin n'est pas une punition», et le héros absurde ne peut pas être puni par un dieu qui n'existe pas. Camus voit la statue du commandeur comme une «pierre gigantesque et sans âme symbolisant les puissances que pour toujours il a niées», une pierre d'ailleurs semblable à celle qu'affronte Sisyphe !

-À l'absurdité de la vie, il oppose sa «générosité», son «courage solitaire», bref l'héroïsme de son existentialisme lucide. Aussi Camus exprimait-il son admiration : «Non, ce n'est pas sous une main de pierre que Don Juan est mort. Je crois volontiers à la bravade légendaire, à ce rire insensé de l'homme sain provoquant un dieu qui n'existe pas.»

Cependant, pour Camus, Don Juan accepta de «s'ensevelir, pour terminer, dans un couvent», sa jouissance s'achevant en ascèse : «Je vois Don Juan dans une cellule de ces monastères espagnols perdus sur une colline. Et s'il regarde quelque chose, ce ne sont pas les fantômes des amours enfuis, mais peut-être, par une meurtrière brûlante, quelque plaine silencieuse d'Espagne, terre magnifique et sans âme où il se reconnaît. Oui, c'est sur cette image mélancolique et rayonnante qu'il faut s'arrêter.»

En 1942, l'États-Unien Paul Goodman, un psychanalyste adepte du freudisme radical de Wilhelm Reich, publia "*Don Juan or the continuum of libido*".

En 1942, l'Espagnol Eduardo Marquina publia un roman intitulé "*El estudiante endiablado*" ("*L'étudiant diabolique*").

En 1943, dans la pièce d'André Suarès, "*À l'ombre de Matines*", on trouva un autre de ces don juans apparemment revenus de toute croyance.

En 1943, l'Espagnol Azorin Azorín publia un roman, "*Capricho*", dans lequel il explora les limites entre l'écriture autobiographique et la fiction, récupérant pour ce faire certains personnages classiques de la littérature hispanique, tels que Don Quichotte, Don Juan Tenorio, la Celestina, qui exprimaient leurs propres opinions sur les histoires dans lesquelles ils ont joué.

En 1944, le Tchèque Josef Toman publia "*Don Juan : la vie et la mort de Don Juan de Mañara*", un roman historique dans la grande tradition où il montra comment la soif d'amour du personnage s'était heurtée à l'Inquisition dans l'Espagne du XVII^e siècle.

En 1944, l'Espagnol Juan Ignacio Luca de Tena publia une comédie en trois actes et un prologue intitulée "*De lo pintado a lo vivo*" ("*Du peint au vivant*") où, à l'occasion du centenaire de l'œuvre de Zorrilla, utilisant les Mémoires de celui-ci pour compléter sa composition, il reconstitua le moment historique que fut la première de cette pièce et la nuit qui la suivit, avec des personnages tels que l'auteur lui-même, les principaux acteurs historiques, dont, surtout, Latorre, le comédien qui joua Don Juan ; il s'imprégna si intensément du rôle que, lorsque les applaudissements du public retentirent, il se sentit revenir d'un autre monde où il avait été un «don juan» car, malgré sa droiture et son sérieux habituels, il s'en était pris à une jeune fille, une figurante ; or José Zorrilla lui-même lui reprocha d'avoir ainsi trompé sa femme et ses enfants, avant que Latorre accepte son erreur et soit poussé à sortir de la situation dans laquelle il s'était mis.

En 1963, fut produite une version révisée de cette pièce qui eut pour titre "*Don Juan de una noche*" ("*Don Juan d'une nuit*").

En 1945, l'Espagnol Dionisio Ridruejo écrivit une pièce de théâtre en trois actes intitulée "*Don Juan*".

En 1946, "*Le burlador*", pièce de la Belge Suzanne Lilar, fut une réinterprétation originale du mythe de Don Juan vu d'une perspective féminine ; elle y fit montre d'une analyse psychologique d'une grande profondeur.

En 1947, le Belge Charles Bertin fit jouer "*Don Juan*", pièce où le personnage se distingue par la place qu'il accorde aux femmes. Tandis qu'Anna souhaite vivre avec lui un amour éternel et s'assure de son emprise en se refusant à lui, Isabelle entend récupérer son séducteur par tous les moyens. Cette version du mythe met en scène le dilemme existentiel qui oppose le plaisir éphémère au bonheur intemporel. Se posent ces questions : Don Juan sacrifiera-t-il la spiritualité d'un amour réciproque à l'assouvissement de ses désirs ? Pourra-t-il échapper à son destin de séducteur ?

En 1947, le Suisse Max Rudolph Frisch (1911-1991) qui avait commencé à s'intéresser à Don Juan à la suggestion de Bertolt Brecht, suivant l'un de ses thèmes de prédilection, la relation entre l'identité et l'image, mit en scène, dans "*La grande muraille*", un Don Juan qui disait venir de «l'enfer littéraire» et se plaignait des nombreux jugements et interprétations dont il était victime depuis des siècles.

En 1947 sortit le film "*Monsieur Verdoux*" de Charlie Chaplin, l'histoire d'un employé de banque parisien qui, réduit au chômage par la crise de 1929, pour subvenir aux besoins de sa femme invalide et de son fils, épouse de riches veuves qui meurent rapidement après les noces ; si les proches de la dernière victime ont des soupçons, une première enquête n'aboutit pas ; Verdoux multiplie donc ses victimes et finit par se rendre à la justice ; au terme de son procès, il est guillotiné.

En 1947, le Polonais Samuel Alyoshin produisit une pièce intitulée "*Togda v Sevil'ye*" ("*En ce temps, à Séville*") dans laquelle Don Juan arrive à Tallinn où, bien vite, les femmes se battent entre elles pour être séduites par lui, tandis que les hommes s'emploient à défendre leur honneur en le combattant en duel, personne ne sachant que Don Juan est en fait une femme déguisée !

En 1972, la pièce fut adaptée au cinéma sous le titre "*Don Juan Tallinnas*" ("*Don Juan à Tallinn*") par l'Estonien Arvo Kruusement.

En 1948 sortit le film "*Adventures of Don Juan*" de l'États-Unien Vincent Sherman où le héros, incarné par Errol Flynn, amoureux de la reine d'Espagne, ne parvient pas à se défaire de sa réputation qui lui vaut les avances de toutes les femmes de Madrid, le nom mythique, atout majeur de l'entreprise de séduction, étant donc un obstacle dès lors que le personnage éprouve un amour sincère.

En 1948 sortit le film de l'Argentin Luis César Amadori intitulé "*Don Juan Tenorio*", adaptation de la pièce de José Zorrilla.

En 1949, "*L'homme de cendres*", pièce d'André Obey en un prologue et trois actes, fut créée à "la Comédie-Française", dans une mise en scène de Pierre Dux et des décors de Roland Oudot, avec Julien Bertheau dans le rôle-titre. Y fut présenté le Sévillan Juan Tenorio, un homme inquiet, perpétuel insatisfait, solitaire qui brûle sa vie, semble-t-il, à la recherche d'on ne sait quel impossible, tandis que son existence scandaleuse engendre la colère de l'Inquisition, qui somme le roi de mettre un terme à ses agissements.

En 1950, Esther van Loo publia à Paris une pseudo-historique biographie intitulée "*Le vrai Don Juan, Don Miguel Mañara*" dans la préface de laquelle André Castelot indiqua que "*Le burlador de Sevilla*" est la pièce de théâtre qui révéla au jeune Don Miguel sa «vocation» de séducteur, l'ayant fait déclarer à ses compagnons : «Je serai Don Juan». Ce qui est certain, c'est qu'il s'attacha à imiter, puis à dépasser le héros de la légende et qu'il conquiert rapidement ce surnom de Don Juan qui devait lui rester.

En 1950, l'Espagnol Salvador de Madariaga publia un «caprice dramatique en un acte et en vers» intitulé *“Don Juan y la donjuanía”* (*“Don Juan et la donjuane”*).

En 1950 sortit le film de l'Espagnol José Luis Saenz intitulé *“Don Juan”*, avec António Vilar.

En 1951, l'écrivain brésilien Guilherme Figueiredo écrivit une pièce intitulée *“Don Juan”* où Leporello est un architecte qui construit un château de pierre à la gloire de Don Juan, attirant ainsi des femmes qui, cependant, quand elles y pénètrent, se trouvent en présence de Leporello, tandis que Don Juan se révèle être un romantique qui n'aspire qu'à aimer une seule femme.

En 1952, l'écrivain espagnol Jacinto Benavente publia une pièce intitulée *“Ha llegado Don Juan”* (*“Don Juan est arrivé”*) où il fit de Don Juan un personnage vulgaire, peu intéressant ; pourtant, arrivant déjà mûr dans la petite ville provinciale de Moraleda, il ébranle les coutumes et les mœurs des habitants.

En 1952 fut joué *“Don Juan ou L'amour de la géométrie”*, comédie-parodie du Suisse Max Rudolf Frisch, où le personnage est un intellectuel cynique qui ne s'intéresse que très peu aux femmes ; il ne comprend pas ce qu'elles lui veulent ; ainsi, la Célestine déguisée sur l'ordre de l'évêque de Cordoue et la duchesse de Ronda veut l'épouser et finit en effet par le retenir captif. Si, sensuel, il cède souvent aux femmes, en fait, il est trop sérieux pour se laisser prendre au mensonge de l'amour. D'ailleurs, son seul intérêt est scientifique : il aime par-dessus tout la «géométrie masculine», son monde transparent ; et il se distrait en jouant aux échecs. Mais sa réputation de coureur de jupons l'empêche de se consacrer à sa passion, car les femmes, qu'il fuit comme la peste, ne cessent de le poursuivre, de le harceler, réussissant finalement à le conquérir. Les maris, interprétant mal ce qui se passe, s'énervent et le défient, mourant l'un après l'autre, duel après duel. Afin de profiter de la tranquillité qui lui est nécessaire pour se concentrer dans ses études et sa passion pour la géométrie, Don Juan doit mettre en scène sa mort, faire croire à sa damnation, à sa disparition dans les enfers, laissant à l'Église la satisfaction de croire à la punition du séducteur. Finalement, il est enfermé dans un palais par l'une de ses admiratrices (une ancienne prostituée), et il finit ses jours auprès de sa femme, la duchesse de Ronda, qui n'est autre que l'ancienne prostituée Miranda. Et il rit de voir les littérateurs inventer, de son vivant, le mythe de Don Juan.

Ainsi, la structure du mythe traditionnel fut brisée.

En 1952 fut représenté *“Don Juan de Mañara”*, un opéra en 4 actes et 6 tableaux d'Henri Tomas sur un livret tiré de la pièce de théâtre *“Miguel Mañara”* d'Oscar Venceslas de Lubicz-Milosz où, pourtant, il n'est pas du tout question de Don Juan !

En 1953, l'Allemand Bertolt Brecht, qui disposait depuis peu de sa propre compagnie de théâtre à Berlin-Est, le “Berliner Ensemble”, ayant été alerté par le succès de la production par Louis Jouvet de la pièce de Molière, écrivit *“Don Juan”*, son adaptation personnelle où il voulut à la fois ôter au personnage le prestige du héros tragique dont la tradition romantique l'avait entouré, montrer que cet individu qui est fier de transgresser les lois du groupe, qui ne veut pas entendre parler de Dieu parce que «cela troublerait sa vie de plaisir», est en fait un parasite social sans envergure réelle, un profiteur, un matamore de petite envergure, et renforcer les effets comiques de la pièce afin de détruire la séduction du grand seigneur libertin qui, selon lui, altérerait chez Molière la portée critique de

la pièce. Le texte est très incisif, et offre un regard neuf sur une pièce et des personnages connus, Sganarelle devenant chef de chœur.

En 1953 parut une nouvelle fantastique de l'Anglais Victor Sawdon Pritchett, '*A story of Don Juan*' où il est question de la seule nuit «solitaire» de Don Juan, passée en réalité en compagnie d'une morte à laquelle il avait apporté le plaisir qu'elle n'avait pas connu de son vivant. L'auteur mettait face à face deux figures antithétiques qui finissaient par se rejoindre comme deux facettes d'un même personnage grâce à la réapparition subvertie des grands invariants du mythe, et insistait sur l'humour ironique du texte, basé sur les jeux de double et la laïcisation de la légende qui la détournait, de façon originale, de toute idée de transcendance.

En 1953, sortit le film de l'Espagnol Alejandro Perla '*Don Juan Tenorio*', une adaptation hétérodoxe de la pièce de José Zorrilla, qui était la filiation d'un montage du même nom réalisé par Luis Escobar en 1949. Se démarquent les décors et les costumes conçus par Salvador Dalí, dans l'une des facettes de son talent les plus inconnues.

En 1954, le Catalan Jacinto Grau Delgado publia un essai intitulé '*Don Juan en el tiempo y en el espacio*' ('*Don Juan dans le temps et dans l'espace*'), une analyse historico-psychologique et une anthologie dramatique.

En 1954, l'Anglais Ronald Frederick Henry Duncan fit jouer une pièce intitulée '*Don Juan*'.

En 1954, l'États-Unien Armand E. Singer, professeur d'université, commença à publier une '*Bibliography of the Don Juan Theme*' qu'il allait augmenter jusqu'en 2005, aboutissant à un total de trois mille quatre-vingt un auteurs !

En 1955, l'unique œuvre dramatique de Marie Noël, '*Le jugement de Don Juan*', fut conçue comme un «miracle» ou un «mystère» dans le sens médiéval donné à ce genre de représentation. Don Juan est sauvé par la Vierge Marie qui a su provoquer son repentir. L'œuvre s'est avérée très difficile à mettre en scène et n'a finalement été produite que sous forme radiophonique.

En 1955, le Suédois Ingmar Bergman fit jouer une pièce intitulée '*Don Juan*', une reprise de la pièce de Molière ; puis produisit un téléfilm, avec la même distribution.

En 1955, Jean Anouilh fit jouer '*Ornifle ou Le courant d'air*', un drame en quatre actes où paraissait un Don Juan irrévérencieux. En effet, le comte Ornifle de Saint-Oignon, abusant de sa facilité à faire des rimes, est un parolier à la mode qui s'est enrichi grâce à la chanson. Menteur cynique et manipulateur, il méprise son entourage. Homme de plaisir, renonçant à l'inaccessible femme idéale, sans scrupules et sans questions, il se contente d'approximations ayant le mérite d'exister et qui, pour l'espace d'un soupir, peuvent donner le change, et donner l'illusion du grand amour. Il accumule donc les aventures sans jamais pouvoir se reposer dans la fidélité. Il a eu des relations orageuses avec plusieurs épouses, la troisième, la comtesse Ariane à laquelle il est marié depuis dix ans, demeurant solide au poste parce que sa passion éteinte a pris la caractéristique de l'amour vrai, l'indulgence toujours à fleur d'âme. Il a un fils, Fabrice, qui débarque dans sa vie, en étant bien décidé à lui faire payer son indifférence. Une fois passée l'apogée du séducteur, Ornifle arrive à l'âge de la vie où

l'aventure devient répétition, et la découverte simple rabâchage. Il continue simplement parce qu'il faut «vivre pour vivre». Se sachant pécheur, il s'apitoie sur lui-même. Sentant sa mort prochaine, il consulte deux médecins chevronnés qui le rassurent. Sûr de ne pas être atteint, devenant hypocrite, il se sert de ce diagnostic pour engager deux entreprises de séduction. Il se confesse aussi à cet ami qu'est le père Dubaton, lui avouant sa crainte de la mort et son absence de foi, ce qui a pour conséquence qu'il ne reçoit pas cette absolution qu'il n'attendait pas ; mais il avait pu exprimer son désarroi et son insatisfaction de tout, son angoisse de ne pas pouvoir tout posséder. Cependant, le destin le frappe sans cruauté, le Ciel imposant sa miséricorde sans marchandages à celui qui ne croit à aucune transcendance ; qui, s'il conserve un fond de catholicisme, n'en est pas moins irrévérencieux à l'égard de la religion. En effet, il bénéficie de la mort que tout don Juan souhaiterait : une crise cardiaque alors qu'il attend, dans le hall d'un hôtel, l'élue du moment. Cette mort lui épargne l'odieuse déchéance vers laquelle il se dirigeait inexorablement, car il se préparait à séduire Marguerite, sa belle-fille.

Ornifle est donc un autre Don Juan, une version très libre du mythe, un séducteur dont le péché fut de comprendre son échec avec les femmes, et de les laisser continuer, contre toute logique, à cristalliser leur sentiment sur lui. Sa rédemption vient du désespoir grandiose qui précède le dénouement.

Anouilh ne manqua de faire des références à Molière : il reprit la scène de la profession de foi arithmétique ; mais il en inversa le sens : «*Je crois que deux et deux ne font pas quatre et que quatre et quatre ne font pas huit.*» ; il reporta des traits de Sganarelle sur plusieurs personnages ; il supprima le Commandeur mais le personnage reste présent par le biais de comparaisons et de références intertextuelles ; il reprit la célèbre «scène du poumon» du «*Malade imaginaire*» ; les personnages sont conviés à une «*fête Molière*», pour laquelle Ornifle choisit de se déguiser en Misanthrope, ce qui renforce la dimension comique. Mais, bien qu'obsédé par Molière, Anouilh a su garder sa liberté d'invention.

En 1955, conçu sur un scénario de Maurice Clavel et Jacques Emmanuel, sortit le film de John Berry, «*Don Juan*», où Sganarelle, interprété par le comique populaire Fernandel, est amené à passer pour son maître, Don Juan Tenerio, bénéficiant alors de l'adoration que les femmes portent au nom légendaire, mais tombant amoureux de la comédienne qui, ayant tant de fois joué le rôle d'une victime du séducteur, se méfie de lui avant de découvrir la réalité de cet amour qui les réunit finalement !

La phrase inaugurale du film rappelle que les reprises du sujet sont aussi nécessaires au processus de mythification : «Déjà de son vivant, il [Don Juan] était légendaire. On portait à la scène tous ses exploits.» La voix off introduit un brouillage temporel : la légende du héros préexiste à son apparition à l'écran ; mais les péripéties qui sont ensuite contées reprennent ce matériau mythique, tout en contribuant à son amplification et à sa diffusion.

En 1956, l'Espagnol Miguel Mihura fit jouer une pièce intitulée «*Mi adorado Juan*» où il se concentra sur le couple formé par Juan et Irène, celle-ci manifestant un désir incontrôlable de se marier, tandis que lui résiste, mettant toutes sortes d'obstacles à leur union.

En 1957, le Québécois Jacques Ferron fit paraître «*Le cheval de Don Juan*», pièce en trois actes où le Commandeur, devenu un peu fou, est amoureux d'Arthur, le cheval de Don Juan, tandis que celui-ci courtise sa femme, Hortense. À la fin, Don Juan s'envole comme un dieu sur le cheval, et le Commandeur, comprenant son amour insensé, revient à sa femme. Ferron voulut démystifier l'amour, une certaine conception de l'amour et de la femme, en s'attaquant à son représentant le plus typique dans la civilisation occidentale. Son Don Juan est un «personnage qui rapetisse et tourne à l'opérette», une sorte de ténor italien qui révisé sa toilette devant tous les miroirs et roule nerveusement sa mince moustache. Il n'est ni le cynique épicurien, le libertin joyeux, débordant de vie, ami des plaisirs, de la bonne chère, d'une certaine tradition, ni le pâle héros, émouvant et blessé, de Musset et des romantiques. Il est tout bonnement ridicule, maquignon qui s'ignore, chevalin plutôt

que chevaleresque, aussi médiocre comédien qu'amant, destiné seulement à jouer Molière, au profit des bonnes œuvres, dans les salles paroissiales.

En 1957, Suzanne Lilar publia un article intitulé '*Deux mythes de l'amour, Tristan et Don Juan*' où elle écrivit : «Les femmes, qui ne manquent pas d'instinct, s'éprennent de Don Juan, non de Tristan. C'est que la grande affaire pour Don Juan est de rendre amoureux, la grande affaire pour Tristan est d'être amoureux. Alors que, même dans les bras d'Isolde, Tristan est comme muré dans son propre délire, Don Juan est surtout attentif à celui qu'il provoque.»

En 1958, Micheline Sauvage publia un essai intitulé '*Le cas Don Juan*' où elle reprocha aux auteurs du XXe siècle s'intéressant à Don Juan de l'enfermer dans ce qu'elle nomme un «diagnostic contradictoire, qui fait de Don Juan, à la fois le type du mâle parfaitement sain et un homme blessé» alors que, sur le plan du mythe, le héros peut être «les deux à la fois sans contradiction». Elle fit aussi remarquer : «Il ne faudrait d'ailleurs pas croire que, d'accord avec les autres sur le mal de Don Juan, les psychanalystes le soient entre eux sur la nature de ce mal». Elle montra que le donjuanisme est une «conduite temporelle», Don Juan étant celui qui choisit «le temps comme remède au temps, la versatilité comme riposte à l'usure» - «Sa pluralité infinie doit faire échec au temps en choisissant le temps, en y cherchant courageusement une éternité au cœur du scandale qui le constitue.» - «Au théâtre, Don Juan vit devant nous son temps qui est le nôtre, le temps de notre condition d'homme. C'est-à-dire que le temps du séducteur n'est pas comme il pourrait l'être dans un roman ou un poème par exemple, décrit ou figuré ou symbolisé. Il est à la lettre représenté... Héros de la temporalité humaine, Don Juan est fait pour le jeu théâtral.» Par ailleurs, elle jugea que le catalogue des femmes conquises qui est déroulé dans l'opéra n'est pas une obsession de l'infini, mais une technique de jouvence. C'est parce que tout amour doit finir, ou s'abâtardir, que Don Juan quitte toute femme qu'il aime. Et il en aime une nouvelle pour ressentir encore une fois l'amour dans toute sa force, c'est-à-dire au moment de la découverte réciproque. Il suivrait une politique du pire «par son acceptation intégrale et outrancière». Les personnages féminins seraient indispensables au fonctionnement du schéma mythique puisqu'ils permettraient au héros d'exercer ses talents de séducteur. Or, «pour Don Juan, séduire n'est pas seulement un jeu, mais un destin, ce qui veut dire, à la fois, carrière et fatalité.»

En 1958, Gregorio Marañón y Posadillo publia un essai intitulé '*Don Juan y el donjuanismo*' ('*Don Juan et le donjuanisme*') où, observant le personnage d'un point de vue médical, il aboutit à des vues très nouvelles. Pour lui, don Juan est un «homme sans nom» (Tirso de Molina), c'est-à-dire un sexe et non pas un individu ; il souffre d'un développement psychosexuel incomplet, connaît des difficultés émotionnelles dans ses relations avec les femmes, est incapable d'établir une relation personnelle avec elles car il craint de «créer des liens». Marañón alla jusqu'à avancer que Don Juan est bisexuel ou homosexuel latent (qui n'est pas encore «sorti du placard») ; il peignit un Don Juan au visage d'adolescent, beau comme une jeune fille, un impuissant qui cherche à se donner le change. Il indiqua : «L'amour particulier à Don Juan se trouve proche de l'amour des adolescents, des faibles et des intersexuels. En somme, loin du grand amour, caché et différencié, de l'homme véritable». Il considère que son attitude devant l'amour ne répond pas à l'idée qu'on se fait habituellement d'un magnifique modèle de virilité. Il aboutit au constat que «le physique du véritable Don Juan confirme son indécise virilité», alors qu'il est problématique d'établir son portrait puisque, notamment dans les premières versions théâtrales où il n'est pas systématiquement décrit. Il recourt au portrait de deux de ses «avatars» : Miguel de Mañara et Casanova, utilisant certaines de leurs particularités physiques pour corroborer l'hypothèse centrale du manque de virilité de Don Juan : «La taille gigantesque et le maxillaire inférieur peu développé correspondent au type morphologique de l'eunuque et sont l'antithèse du type hypergénital caractérisé précisément par la taille exiguë et le prognathisme.» Il range donc Don Juan dans ce qu'il appelle les «secteurs équivoques de la sexualité», à tel point qu'il

postule, dans le comportement du séducteur, une inversion des rapports hommes / femmes : «C'est lui, Don Juan, qui devient le centre de la gravitation sexuelle. Le mécanisme normal de l'amour en est donc bouleversé puisque l'attraction doit se produire en sens inverse, c'est-à-dire que l'homme doit être attiré vers la femme, centre physiologique et source du désir.» Don Juan serait l'objet passif du désir féminin. Il aurait besoin de changer de partenaire comme de voyager. Il serait incapable de ressentir de la jalousie, et aurait le goût du scandale.

Marañon appuya sa thèse du manque de virilité chez le héros en se posant la question de la paternité de Don Juan, en remarquant, dans les premières attestations du mythe, l'absence de toute référence à une éventuelle descendance. Il rappela que ce sujet est, en revanche, traité à maintes reprises dans les mémoires d'un autre libertin célèbre : Casanova. Si cette comparaison entre un personnage littéraire et une figure historique reste problématique, elle a le mérite de mettre en évidence une lacune, que certains auteurs contemporains allaient d'ailleurs s'efforcer de combler.

De plus, Marañon, s'opposant alors à Ortega y Gasset, démontra que Don Juan ne représente nullement un prototype espagnol, car l'amour en Espagne est conçu à la manière arabe (avec pour modèle le sultan qui possède plusieurs courtisanes à la fois) ou à la manière gitane (l'amour passion unique), et l'honneur y est le ressort même de la morale, cet honneur que Don Juan ne cesse de bafouer.

Selon l'érudit espagnol, c'est le comte de Villamediana, aristocrate et poète de la Renaissance, qui aurait servi de modèle à Tirso de Molina pour le Tenorio.

Après une étude sur les mystères de Saint-Placide, le célèbre couvent qui abrita des illuminées, ce qui permit à Marañon d'évoquer le donjuanisme de Philippe IV, se placent quelques réflexions sur la vieillesse et la mort de Don Juan. Selon l'auteur, le chagrin de vieillir est atroce pour un séducteur, et il ne peut s'en consoler, dans les meilleurs cas, qu'en vivant de souvenirs, comme Casanova. Quant à ses fins, il y en a trois : le mariage, qui marque la faillite totale du donjuanisme, la continuation sur un mode mineur du même genre de vie, et enfin l'ascétisme, la soumission à la religion.

Dans la dernière partie de l'ouvrage, Marañon se pencha médicalement sur le «cas» de Casanova, et n'hésita pas à le classer parmi les véritables don Juan, ne serait-ce que du fait de son physique efféminé, de son besoin de déplacements continuels, de sa passion du jeu, de son narcissisme et de son penchant à l'exagération, qui sont les constantes psychologiques du personnage. Mais il regretta que Casanova ait permis d'exalter un mythe sexuel fondé sur le concept, irritant, de l'infériorité féminine.

Le développement est incisif, clair, servi par une très belle langue. Marañon ne laisse jamais le lecteur indifférent, suscite souvent la controverse, propose toujours des thèmes de réflexion passionnants.

En 1958 fut représentée *'La mort qui fait le trottoir ("Don Juan)'* de Henry de Montherlant, pièce en trois actes qu'il déclara avoir écrite en réaction contre l'abondante littérature qui avait voulu faire de Don Juan un être complexe, et un mythe. Ici, c'est «un Sévillan blagueur et brûlé» qui, dans sa simplicité, sa rondeur, son naturel, est un être d'insouciance, le trait essentiel de son comportement étant la mobilité : il passe très rapidement du pathétique au badinage, de la gravité à la bouffonnerie. Mais il demeure un obsédé de la conquête de femmes, ayant «besoin» de la «chasse» et de la possession pour se sentir vivre, les femmes étant pour lui une «drogue» ; il veut avec elles «cumuler le changement et la durée», sans toutefois leur souhaiter le moindre mal car il n'est pas méchant, et, ce qui semble vraiment le différencier des autres don Juan, il est fidèle et infidèle à la fois, ne renonçant à rien.

Il reste qu'il a soixante-six ans ; que la vieillesse le gagne peu à peu ; qu'il envisage la mort dont le titre de la pièce fait une prostituée cherchant à aguicher le passant. Aussi tente-t-il de se maintenir jeune, d'oublier sa condition de mortel, en choisissant l'irrévérence (il proclame : «Je suis un peu vaurien ; c'est ce qui me donne une goutte de jeunesse.»), surtout, en satisfaisant son obsession sexuelle, inapaisée, inapaisable ; en multipliant les manœuvres de séduction ; en faisant des rendez-vous galants un remède pour conjurer le temps qui passe. Ainsi, il entretient une relation avec Linda qui a quinze ans, à qui il offre des bijoux, mais qui se moque de lui, n'hésite pas à le dénigrer et à le

repousser, comme le font d'ailleurs aussi les autres femmes qui ne sont plus des proies faciles pour le séducteur vieillissant qui en vient à éprouver une cruelle désillusion.

Cependant, il est aidé par Alcacer, un de ses nombreux fils bâtards dispersés aux quatre coins du monde et dont il ne se soucie aucunement. Ce jeune homme bien fait est plus intelligent que son père qui, avec son impétuosité coutumière, avec plus de pédantisme que de grâce, entend lui enseigner un art d'aimer tissé de contradictions dont la trame, la seule trame solide, paraît être un parfait mépris des femmes, de leur cœur, de leur esprit, de leur âme, de ce qui fait leur prix et les rend dignes d'une noble passion.

Le voilà de retour à Séville où ses caracoles lui ont créé mille ennemis et où il a surtout à craindre la vindicte d'un ancien ami, le comte de Ulloa, commandeur de l'ordre de Calatrava, dont il a, l'année précédente, séduit et violé la fille de seize ans, Ana. Au troisième acte, la comédie devient un drame car le commandeur, furieux d'apprendre que sa fille a été dépucelée par un inconnu, organise des rafles au sein de la ville. Face à cette situation, Don Juan décide d'aller se dénoncer lui-même, ne supportant pas l'idée qu'un innocent soit exécuté à sa place. Mais il finit par tuer le commandeur au cours d'un duel, et doit prendre la fuite.

Enfin, la pièce vire à la tragédie, car le jeu téméraire de Don Juan le mène droit à la mort alors qu'il la craint. Pourtant, il la risque courageusement pour un rendez-vous sans importance, et la trouve, non sans se défendre : « Quel mal ai-je fait ? J'ai rendu les femmes heureuses. » Endurci au péché, il aimerait toutefois, en ce moment crucial, croire en Dieu, mais n'y parvient pas. Le masque de la mort se colle sur son visage, et il ne peut l'arracher.

Si Montherlant reprit ce personnage de légende pour le dépouiller de tout le romantisme dont il se pare ; pour le décrire comme un être simple, changeant, parfois même superficiel et exalté ; pour lui donner un visage plus humain, grotesque même, il n'en reste pas moins que la pièce est à plusieurs égards un hommage aux traditionnelles visions du mythe, et qu'elle présente l'intérêt de les prendre en compte. On y trouve en effet une sérieuse réflexion sur l'identité de Don Juan et sur les secrets qu'il renferme : est-il fondamentalement un être en manque de Dieu cherchant à combler ce manque d'absolu par le désir ? est-il un homme sans Dieu, se moquant du salut ? Ce qui est sûr, c'est qu'il a deux facettes : l'une est celle du beau parleur ; l'autre est celle du vieillard lucide au sujet de son avenir qui, à l'heure du bilan, attendant la mort, sait que le désir et l'inconstance fondent encore son identité. Il fait rire et il fait réfléchir. Se moquant des exégètes du mythe, Montherlant consacra une scène entière (II, 3) à « Trois-Penseurs-Qui-Ont-Des-Idees-Sur-Don-Juan », qui sont des personnages caricaturaux parodiant les querelles d'école ; ils lui permirent de souligner la vanité des discours normatifs qui veulent à tout prix expliquer le comportement du héros et l'enfermer dans des catégories toutes faites. D'ailleurs, Alcacer récuse toutes ces analyses, et renvoie les penseurs dos à dos : il est le porte-parole de l'auteur.

On décèle dans la pièce de nettes références à Molière. Le couple Don Juan-Alcacer nous fait rire tout autant que le couple Don Juan-Sganarelle. On peut considérer que Montherlant réécrivit la "scène du pauvre", et en proposa un traitement parodique, puisque Don Juan promet une broche à Linda, en échange d'un baiser, en lui disant : « Tiens, va, prends-la. Je te la donne pour l'amour de... Non, je ne peux pas dire "pour l'amour de Dieu" ; Dieu ce n'est pas sérieux. Pour l'amour de qui ? Pour l'amour de moi ? Bah ! disons "pour l'amour de toi", et qu'on n'en parle plus. » Comme Molière, Montherlant émailla cette pièce au ton parfois grave et tragique de petites touches burlesques ; ainsi, Don Juan et Alcacer ne parviennent pas toujours à éviter les pots de chambre vidés de toutes les fenêtres par des bras tendus aux cris de "El Agua !" ; lorsque Don Juan décide de jeter ses dernières lettres d'amour dans le fleuve, un coup de vent malicieux les répand sur la place où tout un chacun peut s'en emparer ; Montherlant recourut à des effets de décalage et à des mélanges de registres, insérant des propos triviaux qui évoquent le bas du corps dans des scènes importantes de l'action.

Enfin, il insista sur l'essence théâtrale de Don Juan, personnage oscillant entre le vrai et le factice, et qui finit par se prendre au jeu de son propre jeu.

Le mélange de gravité et de bouffonnerie permit au dramaturge de donner toute sa mesure dans une langue colorée et variée, d'où jaillissent parfois des images d'une rare qualité poétique, faisant souvent alterner dans une même réplique le sérieux et la boutade.

Cependant, la pièce fut très mal accueillie par le public et par la critique.

En 1958, l'Espagnol Juan Mateu fit jouer, pour les réfugiés antifranquistes vivant à Toulouse, '*Don Juan Tenorio, El refugiado*', une «comédie en cinq actes pour ne pas lasser le public», qui est une parodie en vers de la pièce de José Zorrilla, associant la satire, l'Histoire et la poésie.

En 1959, José Bergamin publia un essai intitulé '*Lázaro, Don Juan y Segismundo*' où il voulut présenter les solitudes qui sont inhérentes à l'Espagne.

En 1959, Roger Vailland publia '*Monsieur Jean*', une pièce en trois actes où le personnage, nettement modernisé (parfois de façon excessive, avec beaucoup d'irrévérence), est le grand patron de l'empire industriel bâti par son père, qui jouit d'ailleurs du respect de ses employés. Il a pour épouse Leporella, qui remplace le traditionnel valet, comme le suggère son nom, féminisation de Leporello, mais formule, à l'égard de son mari, des reproches qu'un valet n'aurait jamais pu prononcer ; en effet, elle ose lui asséner : «Les femmes ne te croyaient pas. Tu les achetais. Vos propos d'amour ressemblaient aux marchandages des bazars orientaux.» Or Monsieur Jean «veut impressionner les belles femmes par sa lubricité», veut, à la différence du Don Juan traditionnel qui «cherchait seulement à tromper les autres, à se tromper lui-même», montrer l'affectation d'indifférence des dandies du XIXe siècle. Il ne se fait pas beaucoup d'illusions sur les raisons de ses succès auprès des femmes et se définit avec cynisme : «Je peux toujours les avoir. Parce que je suis lucide, dénué de scrupules, riche - c'est très important - et merveilleusement dissimulé derrière la fable qu'on a bâtie sur mon nom. Le rapport de forces est en ma faveur.» Il jette donc un regard critique sur le processus de mythification dont il est l'objet et introduit une distance réflexive, d'autant plus qu'il condamne le donjuanisme de son père, qualifié de «chaud lapin».

Pour lui, le divertissement ne se limite pas à la séduction des femmes : il s'agit aussi de tromper les hommes. Il renoue ainsi avec la «burla» du premier Don Juan, celui de Tirso de Molina. C'est par l'irrévérence qu'il assoit sa domination sur les unes aussi bien que sur les autres. Un observateur constate : «Même ses dettes et ses trahisons le servent. Chaque homme arrive persuadé qu'il volera le voleur et chaque femme qu'elle convertira Don Juan. C'est tellement facile que je vois venir avec épouvante le moment où gagner de l'argent et trahir des femmes l'ennuiera également. [...] On arrive vite au bout de ce qu'on peut inventer pour distraire un homme.»

Si Vailland garda le nom de Commandeur, il en fit un patronyme, celui du meilleur ami et associé de Monsieur Jean, et il modifia les relations entre les deux personnages. D'autre part, la statue fut remplacée par un portrait du défunt, et les évocations de ce tableau jouent avec le surnaturel, tout en le tenant à distance, Monsieur Jean affichant une attitude désinvolte qui est d'autant plus choquante qu'il a une responsabilité dans la mort de son ami ; il propose même de trinquer avec le portrait : «Nous voici donc en famille : ma femme, ma secrétaire, ma maîtresse et mon seul ami. Leporella, mon cœur, verse-lui du scotch. Il ne buvait jamais. Ni alcool, ni tabac, ni filles. Cela devait mal finir. (Il prend le verre à Leporella et, face au portrait, déclare : «À ta santé, Commandeur.»)

Vailland reprit un certain nombre de passages célèbres du '*Dom Juan*' de Molière. Avec I, 2, on trouve une version modernisée de la scène entre Charlotte et Pierrot, qui sont devenus collègues de travail et employés subalternes du héros, la vie que Pierrot propose à Charlotte mettant en évidence l'effet de décalage : «On se marierait. On finira bien par trouver un petit appartement. On aura des enfants. Avec les allocations familiales, tu pourras rester à la maison.» On assiste également à une actualisation de «la scène du pauvre», Monsieur Jean imposant à un de ses employés des propos inattendus : «Vous vous faites une singulière idée de votre fidélité à votre ancien patron. Dites-moi qu'il était cocu. Sinon, pas d'augmentation.» De même, il demande à Leporella de veiller à ce que sa mort ne soit pas perçue comme un châtement divin : «Tu leur diras, promets-le-moi, qu'il n'y a pas de miracle. Une toute petite faute de calcul seulement.»

Si l'athéisme de Monsieur Jean est posé d'emblée, il n'est plus présenté comme un défi, mais est complètement admis par la société ; le personnage est ainsi qualifié d'«héritier d'une vieille famille

laïque». Est aussi modernisé le motif de la fausse conversion, Monsieur Jean disant à son domestique : «Noblet, je me suis converti. [...] Pas à Dieu. Je laisse cela aux petits patrons. Je me suis converti à l'homme.» On constate que le mélange des registres conduit à une désacralisation de la dimension religieuse. La profession de foi arithmétique du Don Juan de Molière est, elle aussi, actualisée et appliquée à un problème concret : la résistance du clou qui fixait au mur le portrait de Commandeur : «J'ai fait une faute de calcul. Deux égale deux. Le poids du cadre et la résistance du clou étaient égaux. Le couple des forces était nul. Le portrait tenait au mur.»

D'autre part, Vailland multiplia les références au théâtre. Ainsi, l'avant-dernière réplique de Monsieur Jean peut se lire comme une adresse aux spectateurs qui rompt l'illusion de réalité : «Finie la comédie. La chute n'en est peut-être pas mauvaise : j'étais juste sur le point de ne plus rien désirer. Vous autres, aliénés sublimes, continuez de croire que le sort de l'humanité et la rotation de l'univers dépendent de vos manigances, moi, je vous tire ma révérence.» Le ton est irrévérencieux et l'auteur joua avec les doubles sens.

En 1960, Anthony Powell dans son roman intitulé "*Casanova's Chinese Restaurant*" opposa Don Juan, qui «aimait simplement le pouvoir» et «de toute évidence ne savait pas ce qu'est la sensualité», à Casanova qui, «sans aucun doute connut des moments sensuels».

En 1960, le cinéaste suédois Ingmar Bergman tourna un film intitulé "*Djävulens öga*" ("*L'œil du diable*") dans lequel Don Juan, accompagné de son valet, est envoyé de l'enfer dans la Suède contemporaine pour y séduire une jeune femme avant son mariage.

En 1961, parut "*Éternel Don Juan*", un essai de Michel Berveiller où il affirma que, pour survivre, un être mythique doit incessamment se renouveler, ce que fait Don Juan que, en ce sens d'abord, on peut dire éternel.

En 1961, parut le roman de Joseph Delteil intitulé "*Saint Don Juan*", car, pour l'auteur, il n'y a pas grande distance entre le libertin et le saint. Et l'itinéraire désespéré de l'un mène à l'autre. Se jouant du temps et des lieux, Delteil situe aussi bien son action en Espagne que dans l'Aude, et nous donne quelques moments sublimes de poésie et d'inventivité : le jeune Don Juan se battant contre un cygne, la mort terrible d'une de ses conquêtes, et le dîner avec le Commandeur où la Statue le qualifie de «putain des femmes» ajoutant : «Nigaud ! elles t'ont eu... Sais-tu ce que tu es pour elles? Un instrument, mon cher. À leur gré, à leur guise ! [...] Toutes celles qui ont envie, caprice ou besoin de se payer Don Juan !», cette instrumentalisation de Don Juan par les femmes étant récurrente au XXe siècle.

D'une écriture simple, malicieuse et inspirée, ce Don Juan procure un réel plaisir de lecture.

En 1963, l'Espagnol Gonzalo Torrente Ballester, depuis longtemps intéressé par la légende de Don Juan et particulièrement par ses motivations (au-delà de l'évidence du désir sexuel) et ayant conclu que son motif principal était une rébellion contre Dieu, publia un roman intitulé "*Don Juan*" où il s'empara de la légende pour la transposer dans le Paris du début des années 1960, et mêler habilement le passé et le présent. Le narrateur, un journaliste espagnol, y rencontre un érudit italien amateur de la théologie du XVIIe siècle, dont il apprend qu'il s'appelle Leporello. Celui-ci le conduit au pied-à-terre de Don Juan, au moment où une femme a tiré sur lui, et apprend au narrateur que Don Juan, qui pourrait être impuissant, s'emploie à transformer d'une manière ou d'une autre les femmes qu'il rencontre, sans avoir de relations sexuelles avec elles. C'est l'une d'elles, Sonia, qui est devenue une meurtrière, tandis qu'une autre, Marianne, donne de son sang pour la transfusion. Or Sonia, qui avait rédigé, pour son doctorat à la Sorbonne, une thèse sur le mythe de Don Juan (qu'il réfute

complètement), ignorait que l'homme qu'elle avait abattu et dont elle était amoureuse était Don Juan qui, plus tard dans sa vie est devenu un ami de Baudelaire. Gonxalo Torrente Ballester a donc subverti l'histoire de Tirso de Molina, faisant de Don Juan une victime, tandis que Don Gonzalo de Ulloa, le Commandeur, qui est le père de la séduite Ana, se révélait être un voyou. Du fait de la censure exercée par Franco, ce roman, qui a une importante charge théologique, causa des problèmes à son auteur qui réfuta point par point les objections soulevées, et parvint à sauver la majeure partie du roman.

En 1966, Giovanni Macchia, dans '*Vita, avventure e morte di Don Giovanni*' ('*Vie, aventures et mort de Don Juan*') fournit de multiples pistes de réflexion, en montrant un intérêt particulier pour les apports de la «commedia dell'arte». Il produisit aussi une anthologie de textes introuvables comme celui de '*Il ateista fulminato*' ('*L'athée foudroyé*') qui aurait pu influencer Molière, qui l'a été par la pièce du même titre du Français Dorimond.

En 1967, l'Espagnol Juan José Alonso Millán fit jouer sa pièce '*La vil seducción*' ('*L'infâme séduction*') où Alicia, une comédienne, fatiguée de la vie qu'elle mène, voyageant de ville en ville pour jouer dans des théâtres médiocres, un soir, après une représentation de '*Don Juan Tenorio*', décide de s'échapper en portant son habit de Doña Inès. Lorsque la voiture tombe en panne, elle se réfugie dans une maison de village où, par la femme et son fils qui s'y trouvent, elle est prise pour une religieuse, en profond contraste avec son comportement désinhibé, car elle séduit l'homme, qui est toujours vierge à 37 ans.

En 1968, la pièce fut adaptée au cinéma par José María Forqué.

En 1968, l'Espagnol Ramón Sender fit jouer son «drame liturgique en quatre actes», '*Don Juan en la manceiba*' ('*Don Juan au bordel*') où le personnage est «un vieillard célèbre», mais accablé par la fatigue d'une existence qui se disperse sans trouver son but ; qui est devenu un sceptique au vrai sens du terme car il déclare : «Je doute de la vie, je doute de la mort, je doute des hommes, je doute de Dieu».

En 1970, l'écrivain des Îles Féroé William Heinesen publia une nouvelle intitulée '*Don Juan fra Tranhuset*' ('*Don Juan de Tranhuset*'), dans laquelle un personnage incarnant Don Juan échoue sur un rivage et commence à séduire les femmes de l'endroit.

En 1971 sortit le film de l'Italien Alfonso Brescia, '*Le calde notti di Don Giovanni*' ('*La vie sexuelle de Don Juan*'), une comédie érotique où la réputation de grand séducteur du noble Don Juan Tenorio suscite des inquiétudes et des réactions parmi les familles espagnoles les plus puissantes qui obtiennent qu'il soit exilé en Orient, où il établit des relations amicales avec le sultan des Berbères, Salim, qui lui révèle un jour que, cachée dans une tour de son palais, vit une belle princesse...

En 1972, le romancier britannique John Berger publia '*G.*', un roman lumineux où est racontée l'histoire de «G.», un jeune homme qui a mené une vive carrière sexuelle en Europe au cours du XIXe siècle. Avec une profonde compassion, Berger explore le cœur et l'esprit des hommes et des femmes, et ce qui se passe pendant les rapports sexuels, pour révéler les conditions du succès de Don Juan : sa solitude essentielle, l'accumulation tranquille dans chacune de ses expériences sexuelles de toutes celles qui la précèdent, la tendresse qui imprègne même la plus brève de ses rencontres, et la façon dont les femmes se trouvent exaltées dans les moments qu'elles ont avec lui. Tout cela fut placé par Berger dans le contexte turbulent de la vie de Garibaldi et de l'échec de la

révolution milanaise en 1898, puis de la guerre des Boers, faisant de "G." un roman brillant sur la recherche de l'intimité dans les moments privés en marge de l'Histoire.

En 1972, parut l'essai de Robert Horville, *"Dom Juan" de Molière, une dramaturgie de rupture*, où il montra son caractère disparate, analysa le fonctionnement dramatique du couple Don Juan - Sganarelle.

En 1973 parut le roman de Roger Fairelle, *"La vie voluptueuse de Don Juan"* qui offre plusieurs exemples de femmes qui quittent le statut de maîtresses pour devenir des amies et des complices du séducteur. Elles prennent part à ses aventures amoureuses, en tant que confidentes, adjuvantes ou même instigatrices. Ainsi, la marquise de Mancillas guide Don Juan dans ses conquêtes amoureuses et se délecte des récits qu'il lui en fait car elle lui dit : «Vous guider? Mais je le veux bien. À une condition toutefois : c'est que vous me mettiez dans la confiance de vos aventures. Je raffole de ces sortes d'intrigues. Bien entendu, je vous promets le secret le plus absolu. Je m'amuserai follement à compter les points, à noter vos succès et aussi vos échecs.»

En 1973 sortit *"Si don Juan était une femme"* ou *"Don Juan 73"*, film de Roger Vadim, avec Brigitte Bardot dans le rôle de la séductrice.

En 1974, la revue "Obliques" consacra un numéro à *"Don Juan analyse d'un mythe"*.

En 1974, le Saint-Lucien Derek Walcott publia *"The joker of Seville"*, une adaptation de *"El burlador de Sevilla"* pour le public caraïbéen.

En 1974 sortit le film de 27 minutes de l'Espagnol Antonio Mercero intitulé *"Don Juan"*, où un réalisateur de films télévisés peu expérimenté se présente sur un plateau de télévision avec toute son équipe pour établir la distribution des rôles pour une adaptation du *"Don Juan Tenorio"* de José Zorrilla, processus durant lequel surviennent des anicroches, le vrai Don Juan se substituant à l'acteur censé interpréter son personnage mais qui s'avère un piètre comédien, doublé d'un mari odieux.

En 1975 parut le roman de Gilbert Cesbron, *"Don Juan en automne"* où le personnage se nomme Laurent Deneuve, est le fils unique d'un homme connu et d'une mère très riche, qui lui ont fait acquérir un mélange de mépris et de passion pour les femmes. Aussi va-t-il passer toute sa vie à venger l'enfant gâté mais mal aimé qu'il fut. Il est d'abord un adolescent blessé dans son premier amour pour Valérie. Puis, play-boy des années 50-60, au succès assuré auprès des femmes dont, infidèle permanent, il fait collection, il avait cependant connu Véronique, qui l'aimait mais qu'il a fuie parce qu'il se méfiait du bonheur (pour lui, «un mot de femme» !) et que toute fidélité lui faisait horreur. Or le passage du temps le fait approcher de l'automne de son âge, arriver au temps où il commence à voir les manifestations de la vieillesse. Or réapparaît Véronique qui se révèle plus puissante morte que vivante. Puis il retrouve Valérie, et commence à pressentir que sa vie entière n'est qu'un brillant échec ; que le secret des êtres, leurs exquis différences, ne tiennent pas à ces corps que guette la décrépitude. Voici le chasseur pris au piège, en cette époque de «drapeurs» qui le démodent et relèguent d'un coup son personnage.

En 1975, fut joué, en France, *“Tous les Don Juan”*, «opéra de chambre» de Michel Butor, avec une musique de Jean-Yves Bosseur, qui était un ensemble de dialogues sophistiqués, où l'on voyait sur scène un orchestre miniature, avec des instruments miniatures à côté de l'orchestre normal et des instruments habituels.

En 1976, fut jouée une pièce de théâtre de Charis Lambidis, *“Don Juan et les sept Marie”*, très inspirée de celle de Molière, mais placée dans le contexte grec du XVe siècle, à la veille de la prise de Constantinople par les Turcs Ottomans.

En 1977 sortit le film de Tomás Aznar, *“Viva-muera Don Juan Tenorio”* (*“Vive-meurt Don Juan”*), une autre adaptation de la pièce de José Zorrilla.

En 1977, la chanteuse canadienne Joni Mitchell produisit une chanson intitulée *“Don Juan’s reckless daughter”* (*“La fille téméraire de Don Juan”*) où il n’est du tout question du personnage !

En 1977 sortit le film de François Truffaut, *“L’homme qui aimait les femmes”* qui, s’il ne propose pas réellement une adaptation du mythe, s’attache à la vie d’un personnage donjuanesque : Bertrand Morane. Il s’ouvre sur l’enterrement du héros, et c’est une voix «off» féminine qui prend en charge la narration. Le flashback permet de l’identifier comme celle d’une des nombreuses maîtresses du défunt. Elle est aussi l’éditrice du livre autobiographique du protagoniste, dont elle commente le comportement en convoquant les références à Don Juan et à Casanova, ce qui accentue la dimension réflexive.

En 1978, l’Argentin Leopoldo Marechal voulut, dans *“Don Juan”*, une pièce en trois actes, avec un personnage vieillissant, pathétique, mélancolique et hésitant, fort éloigné du conquérant habituel, présenter le drame d’une double personnalité tiraillée entre ciel et enfer, faire l’«exposé dramatique d’un conflit métaphysique» entre démythification et remythification.

En 1978, dans son essai, *“Le mythe de Don Juan”*, Jean Rousset appliqua les principes de l’analyse structurale à la fable donjuanesque, dégagea trois invariants fondamentaux (les apparitions du Mort, émissaire du sacré et agent du châtement - le groupe des femmes, victimes passives qui sont au centre du système en raison de la présence, parmi elles, de la fille du Mort - le héros) et se livra à une interprétation très stimulante des variations. La primauté du Mort dans le scénario est d’autant plus cruciale que c’est sa présence qui permet, selon Rousset, de rattacher Don Juan à la catégorie des mythes littéraires.

En 1978 parut *“Le Dom Juan de Molière : une libération”*, essai de Janine Krauss.

En 1980, *“Don Giovanni”*, l’opéra de Da Ponte et Mozart fut adapté au cinéma par Joseph Losey. Le film reste sans doute l’exemple d’une des rares réussites de transposition d’un opéra au cinéma. Mais il se plaît à renforcer la présomption d’homosexualité qui plane sur le héros en l’entourant, à la fin du deuxième acte, de jeunes garçons séduisants qui le regardent manger, juste avant l’arrivée de la statue du Commandeur.

En 1980, parut, à Paris, l'essai de Shoshana Felman, "*Le scandale du corps parlant (Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues)*" où, à partir du "*Dom Juan*" de Molière et de la théorie d'Austin, découvreur des actes de langage, et en s'appuyant sur la psychanalyse, elle montra que la parole est la promesse du scandale, de son rapport incongru avec le corps ; où elle se demanda ce qui se passe, dans la langue, entre connaissance et jouissance, entre le français et l'anglais, entre la séduction théorique et la séduction rhétorique.

En 1982 parut le roman "*Don Juan*", de Pierre-Jean Rémy où le héros, privé de mémoire jusqu'au viol d'Anna, retrouve brutalement tous ses souvenirs, avant que chaque nouvelle expérience amoureuse devienne l'occasion pour lui de se remémorer une autre aventure. Ce procédé permit une reconstruction du passé de Don Juan, tout en établissant des correspondances entre les femmes séduites, ce qui brise la linéarité de la narration. Dans ces récits enchâssés, les femmes acquièrent de l'épaisseur : certaines bénéficient de développements détaillés, et leur intériorité est révélée, grâce à l'emploi de la focalisation interne ou du discours direct. Ainsi, la marquise de M. ne supporte pas l'idée que Don Juan puisse devenir fidèle et dédaigner les plaisirs. Les personnages d'Anna et d'Isabelle (épouse du héros) restent cependant les plus développés, et leur complexité psychologique est d'autant plus remarquable qu'elles ont toutes deux un rôle capital dans le destin du séducteur, et qu'elles affichent des sentiments ambigus et passionnés ; par exemple, Anna déclare qu'elle hait Don Juan «de tout l'amour qu'on a pour un père tué, pour un vrai frère qu'on n'a pas et pour un époux impossible.» La fin ouverte du roman suggère que l'histoire peut se répéter inlassablement puisque la mort de Don Juan est suivie d'un épilogue au cours duquel Frère Narcisse, qui est un double de l'écrivain et a écrit le destin du héros avant même qu'il n'advienne, porte son attention sur une nouvelle famille, susceptible de reproduire la même histoire tragique. De plus, par un subterfuge narratif, Don Juan tue son propre père puisqu'il est, à son insu, le fils du Commandeur et le frère d'Anna, qu'il vient de violer. Le scénario œdipien s'en trouve donc renforcé, d'autant plus que le tabou de l'inceste est réellement transgressé par le héros.

Le romancier se permit d'intéressantes mises en abyme :

-Son Don Juan assiste à une représentation du "*Don Giovanni*" de Da Ponte-Mozart et l'opéra est raconté du point de vue du héros, à la fois spectateur et protagoniste. Ce jeu de dédoublement permet l'imbrication des niveaux narratifs, tout en donnant lieu à une réflexion sur la réception de la musique mozartienne : «Ces terribles accords qui étaient le prélude du drame, puis l'andante tragique qui annonce le Commandeur et le second mouvement, molto allegro, déchaîné et fiévreux, angoissé et dévorant dont le rythme même est celui du héros criminel et dévoré de toutes les passions du monde. [...] C'était le sens même de chaque mouvement de l'orchestre entier qui s'ouvrait devant lui comme un livre qui aurait été celui de sa vie.»

-Il imagina que le héros, s'étant réfugié au sein d'une troupe de théâtre, s'improvise metteur en scène et comédien pour jouer son propre rôle dans une pièce fictive reprenant les caractéristiques de la "commedia dell'arte", par laquelle le mythe a transité, tout en renvoyant au "*Dom Juan*" de Molière.

En 1983, Béatrix Beck publia "*Don Juan des forêts*", roman où Nerprun, qui est marié, a cinq enfants, est un homme d'ordre, un catholique intégriste, qui a des principes et est même un affamé d'absolu, étant éditorialiste d'un journal appelé "Réaction". Mais cela ne l'empêche nullement d'être attiré par tous les jupons qui passent, car sa vraie personnalité est celle d'un don juan aux innombrables maîtresses, qui pratique la débauche comme d'autres se donnent la discipline. On pourrait se demander comment il s'accommode du péché de chair, qu'il commet avec un entrain de cannibale. En fait, il n'a pas à s'en accommoder car ses conquêtes lui servent en quelque sorte de tremplin et, s'il les accumule, c'est pour rebondir toujours plus haut vers l'infini. Aux galanteries d'antan, il a substitué des discours fascistes qui révoltent et subjuguent ses proies, les intellectuelles (de gauche surtout) lui succombant d'ailleurs sans cesse. Sa fringale de possession le conduit jusqu'à l'inceste, sans que l'ombre d'un remords l'effleure. «*Dans sa conscience, un acte, fût-ce un crime, peut se mettre entre parenthèses comme une phrase dans un texte.*» Pour tout châtiment, Béatrix Beck ne lui inflige

qu'une légère lassitude, un soupçon de dépit quand il voit ses victimes échapper peu à peu à son emprise. À la longue, le vice s'use comme la vertu, ses excès sapent ses effets, et Don Juan fait figure de stakhanoviste. Au lieu de nous effrayer, il ennuie.

En 1983, Philippe Sollers, grand admirateur de Don Juan, publia "*Femmes*", un roman où il mit en scène les exploits sexuels d'un don juan catholique, qui est le narrateur, un journaliste âgé de trente-cinq ans, qui occupe son congé sabbatique à écrire au jour le jour le livre que nous lisons, qui tient plus d'un journal que d'une fiction où ce séducteur apparaît entouré d'un essaim de femmes avides des caresses que ce jouisseur généreux et détaché est toujours prêt à leur prodiguer, sans engagement ni passion, pour le pur échange d'un plaisir dont il peut aussi bien se passer. Certaines de ses partenaires le comblent : les sensuelles silencieuses, les musiciennes ; d'autres le persécutent : les féministes, les révolutionnaires. Il sourit de leurs manœuvres et de leurs mensonges, sans toutefois les repousser. Il est en relation avec un écrivain français assez connu, mais détesté, un certain S. qui se peint sous les traits d'un nouveau personnage : Don Juan, le libertin, qu'il a choisi, qu'il lance, au milieu de ses femmes, dans la vie d'aujourd'hui, comme dans une descente aux enfers qu'il traverse triomphalement. Car le don juan de Sollers est un don juan sauvé, qui tourne même au Père de l'Église !

En 1984, l'Espagnol Julián Ríos publia "*Larva, Babel de una noche de San Juan*" ("*Larva, Babel d'une nuit de la Saint-Jean*"), un gros volume de 600 pages qui devait être le premier d'un cycle de fictions autonomes bien que communicantes, un roman à l'étrange structure, un ouvrage hors norme présentant une «immense et continue anamorphose verbale», un tour de force littéraire, un tourbillon incessant de mots réels, de mots fictifs, de mots-tiroirs, de jeux de mots, de langues et de langages, qu'on jugea seulement comparable dans son ambition à l'œuvre de James Joyce. C'est l'époustouflant tableau, lors d'une longue nuit de Saint Jean, au milieu des années soixante-dix du siècle dernier, d'une soirée masquée dans une maison abandonnée du quartier de Fulham à Londres. Il y a trois personnages qui, d'une manière ou d'une autre, prennent les devants : Milalias, Babelle et Herr Narrator. Milalias, qui s'est déguisé en Don Juan, cherche Babelle (sorte de Belle au bois dormant). Dans un véritable «patchwork culturel» où s'accomplit un double processus poétique de démythification et remythification, est révisé le mythe protéiforme de Don Juan Tenorio, qui remplit une fonction rituelle de célébration de la vie et de la mort, une fonction qui est aussi libératrice et subversive, puisqu'elle entre en conflit avec la responsabilité individuelle face aux normes de la société dont il fait partie. Le mythe est rapproché de celui de Faust et d'autres mythes européens.

En 1984, l'écrivaine allemande Barbara Honigmann produisit une émission radiophonique intitulée "*Don Juan*" où le personnage a dû se rendre compte que sa vie antérieure avait été une grosse erreur, que son passage d'une femme à l'autre n'était rien d'autre qu'une incapacité cultivée et un substitut pour trouver l'assurance et résoudre les problèmes là où ils devaient être résolus. Il en était venu à admettre qu'il lui fallait changer radicalement de vie. Dans le renversement du mythe, ce n'est pas la statue qui le tue, mais lui qui tente de lui donner vie, Barbara Honigmann ayant ainsi voulu marquer que nous devons trouver en nous la force qui est nécessaire pour nous ouvrir à nous-même et faire face à une réalité qui ne peut être vécue d'emblée comme un bonheur.

En 1984 parut "*Jeanne*", roman de Nicole Avril où le personnage est le Don Juan complet car, étant chirurgienne cardiaque, elle détient un pouvoir à la fois sur les corps et sur les cœurs. À plonger ses mains dans les entrailles, à mener sans relâche un combat contre la mort, elle a appris à jouir d'une existence qu'elle sait toujours menacée, toujours périssable. Avec jubilation, elle possède ses amants successifs. D'homme en homme, elle poursuit sa chasse car le plaisir est impitoyable. Femme de notre époque, elle se découvre un corps sans limites, et il lui faut toujours plus : la volupté et l'amour,

le désir et la complicité. Cependant, comme il se doit, elle constate que, dans sa quête de l'éternel masculin, le désir meurt avec son accomplissement.

En 1987, le dramaturge chilien José Ricardo Morales publia "*Ardor con ardor se paga*" ("*L'ardeur avec l'ardeur s'éteint*"), une pièce en trois actes dont le sous-titre est "*Visite nocturne de Don Juan à Tirso, dans le couvent mercédaire de Trujillo, le 8 août 1626*" où, en effet, il avait été banni par un arrêt du Conseil pour la réforme des mœurs établi par Philippe IV, un fait auquel a participé Fray Pedro Franco de Guzmán, qui joue un rôle de premier plan dans le texte car il annonce la sentence, José Ricardo Morales dénonçant «le fait que certaines puissances, sous d'obscurs prétextes, ont expulsé de la Cour et réduit au silence à jamais l'un des dramaturges les plus tranchants et les plus lucides de notre langue (...) alors qu'il était dans la fleur de l'âge et de sa production dramatique prolifique.»

Le premier acte est une conversation entre Don Juan et Tirso de Molina qui, malgré l'interdiction qui pèse sur lui, continue à écrire. Il est interrompu par Don Juan qui se rebelle contre ce qu'il a fait de lui, et lui demande son aide pour mettre en scène son être authentique, en lui signalant qu'ils sont unis par le bannissement, que lui aussi est «un homme sans nom.» Don Juan lui montre ensuite qu'il subit la censure, l'excommunication, le bannissement, l'intolérance, «cette violence choquante que nous, Espagnols, pratiquons à plusieurs reprises, avec une extrême méchanceté et contre nous-mêmes.» Don Juan se plaint de sa «dépossession totale », déclarant : «Je suis un Morisque, un de ceux qui ont été expulsés il y a quelques années». Il se définit comme différent par rapport au personnage car il ne se soucie pas de l'honneur dont se targuent les aristocrates.

Le second acte est la pièce écrite et interprétée par Don Juan. Dans son intrigue, il fait apparaître deux personnages clés, chez qui prédomine l'intolérance : Fray Pedro Franco de Guzmán et Don Gonzalo : le premier a eu une participation directe à l'accusation, à la punition et au bannissement de Tirso de Molina ; le second est le père des trois jeunes femmes qui ont été séduites par Don Juan, et il incarne l'honneur. Ils représentent les deux pouvoirs clés de la société de l'époque : la croix et l'épée.

Don Juan, qui est en mission royale avec le titre d'inspecteur des douanes et de réformateur de celles-ci, rencontre Fray Pedro Franco de Guzmán et lui affirme : «En ce qui concerne les mœurs, '*El burlador de Sevilla*', plus qu'un drame, est une mine inépuisable d'une valeur exemplaire. On peut en extraire tout ce qui ne doit pas être fait.» Il justifie les expulsions des Maures et d'autres peuples hérétiques, y ajoutant, par une hardie fracture temporelle, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Machado, Ortega, Unamuno, Manuel de Falla. Puis il rencontre Don Gonzalo, et, comme celui-ci est commandeur de l'Ordre de Calatrava, il lui intime de mettre les forces de l'Ordre au service de son entreprise. Moqueur, il interdit de donner des comédies «où la sensualité est stimulée.»

Cependant, ses actions oscillant entre l'être et le semblant, il continue à être tenté par l'érotisme, ce qu'on voit lorsqu'il rencontre Doña Elvira, et qu'il lui dit : «Ne placez pas vos mains dans les mains d'un inconnu. Ne le laissez pas vous frotter la joue. Ne tolérez pas qu'il vous caresse le cou. N'acceptez pas qu'il vous ceigne la taille. Empêchez-le de vous embrasser pendant un long moment. Ne le laissez pas ouvrir votre robe. Empêchez-le de découvrir votre corps. Ne tolérez pas qu'il baise vos seins. Ne le laissez pas vous jeter au sol. Ne le laissez pas atteindre votre centre. Ne le permettez pas, non, ne le permettez pas.», toutes choses qu'il fait en même temps !

Finalement, on assiste à la victoire de Don Juan du fait des draps sanglants des filles de Don Gonzalo, de la mort du Commandeur, de l'assassinat de trois autres Commandeurs de l'Ordre de Calatrava, de sa montée au ciel. Alors qu'une femme conquise lui dit : «Ton ardeur avec mon ardeur s'est éteinte», il répond : «Ne le croyez pas. Mon ardeur ne s'éteindra pas ici. Elle sera toujours avec moi ; pour toute l'éternité.»

José Ricardo Morales utilisa donc le mythe de Don Juan pour le subvertir et proposer une nouvelle lecture du personnage.

En 1988, Philippe Sollers publia *“Les folies françaises”*, un roman où le narrateur réécrit le mythe de Don Juan «sous forme de synopsis d’opéra».

En 1989, le duo de chanteurs britanniques, les “Pet Shop Boys”, sortit une chanson intitulée *“Don Juan”* où ils firent de son histoire une métaphore de la séduction des Balkans par le nazisme dans les années 30.

En 1989, l’écrivain allemand Bert Nagel publia un roman intitulé *“Don Juan dementiert”* (*“Don Juan nie”*) où il lui demande de réfuter toutes les célèbres histoires racontées sur lui et d’expliquer son incapacité à être un fidèle amant. Don Juan s’interprète lui-même dans des témoignages autobiographiques portant sur différentes phases de sa vie. Ses aveux irritants rendent moins compte, dans de longs monologues intérieurs, d’événements extérieurs (bien que les épisodes amoureux ne manquent pas) que de la contradiction psychologique qui lui est inhérente.

En 1990 sortit un autre film d’Antonio Mercero intitulé *“Don Juan, mi querido fantasma”* (*“Don Juan, mon cher fantôme”*) où le personnage sort de sa tombe, comme il le fait chaque année. Dans le même temps, Juan Marquina, un grand comédien, fait la répétition générale d’une version musicale de la pièce. À partir de ce moment, leurs deux mondes se mêlent dans un tourbillon d’aventures mettant face à face les deux Don Juans, tandis que quatre belles femmes ont une influence décisive sur leurs destinées.

En 1990, le Français Martin Veyron publia une bande dessinée intitulée *“Donc Jean”* où Jean Molinier, fils de grand bourgeois, ex grand séducteur, a fait fortune grâce à une intuition qui lui a permis de conquérir un marché émergent de l’informatique ; il est très riche mais se tourne vers le marché de l’art et, quinquagénaire hyper actif, bouscule le monde sclérosé qui l’entoure. Afin qu’il l’aide, il débauche Leporel, le directeur de son agence bancaire, un trentenaire qui vivait une vie paisible mais monotone auprès de sa femme et de ses deux enfants, pour l’entraîner dans une aventure industrielle et mondaine, un tourbillon qui met à mal sa vie si bien réglée. Cependant, si Molinier fonce, casse les codes, se moque de tous et de tout, la tragique et imprévisible réalité de la vie le rattrape.

En 1990, se tinrent, dans les galeries de la Bibliothèque Nationale de France, une grande exposition intitulée *“Don Juan ou La subversion”*, et, dans tous les musées d’Aix-en-Provence, une exposition intitulée *“La passion selon Don Juan”*.

En 1991, dans sa pièce, *“La nuit de Valognes”*, Éric-Emmanuel Schmitt revisita le mythe de Don Juan avec une perspective originale et contemporaine. Dans le huis-clos du château de la duchesse de Vaubricourt, au cours d’une nuit orageuse, le personnage traditionnellement perçu comme un séducteur sans scrupules, figé dans son rôle de libertin, est désormais vieillissant et fatigué, plus vulnérable et plus accessible, capable de réflexion, de quête de sens et de vérité, de transformation ; il commence à se poser des questions sur la nature de l’amour et la signification de ses actions passées. Or il est convoqué par cinq de ses anciennes victimes dont chacune, avec son histoire personnelle et sa propre blessure, représente une facette différente de l’amour (de l’amour blessé à l’amour qui pardonne, en passant par l’amour qui espère), incarne un aspect différent de la souffrance amoureuse, leur sensualité étant d’ailleurs décrite avec insistance ; elles dressent son portrait et mesurent les écarts entre le Don Juan qu’elles ont devant elles et celui auquel elles reprochent de ne plus chercher à les séduire ou à les tromper ; formant une sorte de tribunal improvisé pour juger celui

qui a causé tant de douleur dans leur vie, elles sont déterminées à obtenir justice pour ses infidélités et son comportement irresponsable ; elles sont guidées par la duchesse qui énumère tous les traits attendus chez lui, le somme de se conformer à sa réputation, s'indigne lorsqu'il s'en éloigne : «Observez ces épaules qui s'arrondissent - sous le poids de quoi? rien ne pèse sur le vrai Don Juan. Voyez ce regard perdu dans des pensées : on dirait un homme qui se souvient, or, Don Juan n'a pas de mémoire.» ; elle se moque de son évolution qu'elle présente comme une trahison, car, forcé de faire face aux conséquences de ses actes, il est amené à reconsidérer sa vision des relations humaines, à prendre conscience de ses défauts, à comprendre la profondeur de l'amour que, jusque-là, il a toujours négligé (l'ayant toutefois découvert d'une façon inattendue, en la personne du chevalier de Chiffreville, avec lequel il avait noué des liens d'amitié, découverte qui est présentée comme une punition pour le héros mythique : «Vous appréciez le sexe, et le destin vous envoie l'amour sous une forme que vous ne pouvez désirer. Puni !... Moi, j'étais fait pour aimer, mais pas là où il fallait, ni comme il fallait. Puni aussi.» Et la mort de cet ami fut l'occasion de formuler la réciprocité de cet amour homosexuel, qui est présentée comme l'élément déclencheur de sa métamorphose), à envisager la possibilité d'une rédemption en reconnaissant et en assumant ses erreurs. Il est prêt à ne plus abuser les femmes, à réparer ses torts en essayant la monogamie et, à la surprise générale, en acceptant d'épouser la jeune Angélique, filleule de la duchesse, ce qui est, en définitive, remarquons-le, conforme à sa définition d'abuseur !

À travers cet affrontement, à travers des dialogues émouvants et parfois teintés d'humour, Schmitt, en reprenant des traits empruntés à d'autres auteurs, en particulier à Molière, mit en scène une réflexion sur le passé, les regrets, et la quête de réparation ; explora des thèmes profonds tels que celui de l'amour véritable qui, basé sur le respect et la compréhension, est une force transformative capable de racheter même les âmes les plus perdues.

En 1991 sortit le film de l'Espagnol González Suárez : *"Don Juan en los infiernos"* (*"Don Juan dans les Enfers"*) qui se caractérise par son tableau à l'atmosphère inquiétante du règne de Philippe II, ainsi que par sa mise en scène excessive et baroque, regorgeant de décors excentriques, de costumes élaborés et de détails ornés, cette esthétique renforçant l'idée que Don Juan est un personnage qui vit dans un monde de démesure et d'exubérance. Deux scènes sont particulièrement remarquables :

-Dans l'une, Don Juan est traîné par une charrette tirée par un groupe d'hommes, tandis que lui-même tire une conque géante. Cette image symbolique représente l'idée que Don Juan, piégé dans un cycle sans fin de séduction et de destruction, est condamné à porter son propre fardeau, sa propre culpabilité et sa propre perdition.

-Dans l'autre, Don Juan se trouve dans un bateau qui l'emmène vers sa destination finale : la mort. Le bateau navigue sur un fleuve sombre et mystérieux, tandis que Don Juan contemple son destin avec résignation.

En 1992, l'Espagnol Vicente Molina Foix présenta une pièce intitulée *"Don Juan último"* (*"Le dernier Don Juan"*) où il explora son caractère sous des angles inédits, le reconstruisit par la mémoire et le zèle des femmes, parmi lesquelles il en incorpora une qui n'était jamais apparue jusque-là, sa mère, qu'il opposa à des rivales qui n'aspiraient qu'à être ses doubles.

En 1992 sortit la chanson du groupe "They might be giants" intitulée *"The statue got me high"*, qui pourrait être inspirée de l'histoire de Don Juan.

En 1993, Jean Massin présenta *"Don Juan, mythe littéraire et musical"*, essai où, sans cacher à cet égard son scepticisme, il se posa une question : «Quelle place y a-t-il pour Dieu dans l'univers mental de Don Juan et quelle probabilité y a-t-il pour que Don Juan se repente?» Pour lui, la réponse ne

saurait faire de doute : Don Juan ne peut renoncer à son indéfectible liberté pour satisfaire à un dessein édifiant. C'est précisément à Miguel Mañara qu'est dévolu ce rôle, et c'est en quelque sorte ce qui justifie sa présence dans le mythe. Jean Massin note à ce propos : «[Don Juan] s'ébroue et laisse à Don Miguel Mañara, son sosie de chair et de sang historique, le monopole de l'édification des foules. [...] Désormais, à toutes les sollicitations impérieuses de l'affreux et ridicule Ange de pierre, le vrai Don Juan du mythe répondra invariablement, imperturbablement, comme "le damné" dans *"Le rebelle"* de Baudelaire : "Je ne veux pas" !»

En 1993, parut, à Paris, l'essai de Camille Dumoulié *"Don Juan ou l'héroïsme du désir"* où fut montré que l'excès, le défi à la loi, la volonté de jouissance font du personnage un héros dont l'éclat provient de la dynamique impérieuse qui le pousse aux limites du sacré, qui sont aussi celles du désir, et dont le dépassement le voue au tragique. Il en est venu à désigner ce que Dumoulié appelle «une déviation du comportement amoureux». Par ailleurs, il fit cette remarque : «La psychanalyse des personnages de théâtre ou de roman, qui n'ont ni psyché ni inconscient, est une entreprise vaine ; mais c'est pour la même raison que l'approche psychanalytique est justifiée dans la lecture des textes ou des récits mythiques : elle évite le psychologisme.» ; or il pensait que, «de Freud à Lacan, le processus d'intégration psychanalytique de Don Juan consiste à l'"œdipianiser"» ; il insista sur le paradoxe de cette volonté d'enfermer dans des catégories préétablies un personnage caractérisé par son inconstance et son désir perpétuel de fuir : «On pourra trouver qu'à changer de catégorie on ne gagne rien, et que l'on enferme encore plus cet être de fuite multiforme dans un schéma réducteur, voire caricatural.» Il existe néanmoins, à ses yeux, une catégorie d'analyse assez large pour contenir le mythe sans le réduire : la perversion.

En 1993 parut l'essai de Pierre Brunel *"Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau. Analyses et synthèses sur un mythe littéraire"*.

En 1994, Pierre Brunel publia *"Trois Don Juan romantiques : Dumas - Tolstoï - Espronceda"*, essai réunissant pour la première fois trois textes introuvables depuis plus d'un siècle.

En 1994, parut l'essai de Jean-Claude Hauc, *"L'appétit de Don Juan"*.

En 1994, l'Espagnol José Luis Alonso de Santos fit jouer une pièce en quatre tableaux intitulée *"La sombra del Tenorio"* (*"L'ombre du Tenorio"*) où, dans les années 1950, Saturnino Morales est un vieux comédien qui meurt sur un lit d'hôpital. Sa vie artistique a toujours été marquée par le rôle de Ciutti, un personnage secondaire dans la célèbre pièce de Zorrilla, *"Don Juan Tenorio"*, qu'il a jouée dans des théâtres de classe inférieure. Cependant, il a toujours aspiré à jouer Don Juan et, à ce dernier moment, il se prépare pour le rôle qu'il jouera dans l'au-delà, répétant avec la religieuse qui s'occupe de lui, Sœur Inès.

En 1994 parut l'essai de la psychanalyste Monique Schneider, *"Don Juan et le procès de la séduction"*, où elle analysa la façon dont le théâtre du vrai, dominé par les modèles d'Œdipe et de Hamlet, parvient à recouvrir et à enterrer le théâtre de la séduction qui est habité par Don Juan. Mais elle fit de Don Juan «l'Anti-Œdipe», opposant, en effet, la quête donjuanesque de la séduction à celle de la vérité, menée par Œdipe. De plus, elle signala que le parricide est déplacé du père vers un autre représentant de l'autorité, n'appartenant plus à la lignée du héros, ce qui, selon elle, correspond à un éclatement de la «vision monolithique de l'ancêtre». Or elle plaça ce thème au centre des interrogations de la psychanalyse, qu'elle situa dans une «position de continuité ou d'écart à l'égard

de l'héritage patriarcal», pour préciser ensuite que «le thème de la continuité ou de la discontinuité sur lesquelles s'ouvre la filiation est au centre de l'héritage donjuanesque». Selon elle, Don Juan et Œdipe incarneraient donc les deux postures de la psychanalyse freudienne : désir œdipien de renouer avec l'héritage patriarcal et volonté donjuanesque de «casser la continuité de la perpétuation ancestrale». Pourtant, la psychanalyste ne nia pas l'existence, derrière cette opposition des deux mythes, d'une complicité cachée entre eux, et vit finalement, en Don Juan, «à la fois le frère masqué et l'antithèse d'Œdipe». Dans l'irruption des exégètes à l'intérieur des œuvres reprenant le mythe, elle décela la preuve d'une «méprise généralisée», l'analyste devenant victime des duperies du héros, au même titre que les autres personnages. De ce fait, Don Juan apparaît comme un sujet qui résiste à l'interprétation, et il est même mis en situation de répondre aux travaux érudits sur lui.

En 1995, dans son essai, *“Le pervers et la femme”*, Paul-Laurent Assoun considéra que le mythe de Don Juan est l'expression parfaite de l'ambiguïté du mot «pervers» car il incarne la question de la perversité en même temps que le problème de la structure perverse. Constatant la nécessité d'une norme, il nota que Don Juan est un héros de la transgression, qui a besoin d'une norme à laquelle s'opposer et du regard des autres pour valider sa révolte : «On peut donc conclure que le défi est dépendant d'une structure de la Loi. Qu'il ne soit pas vu comme défi, et il est annulé : vu par personne, il ne serait littéralement rien. Qu'il ne soit pas éprouvé comme défi, et il serait un acte “normal” ou indifférent, ce qui serait le pire danger pour qui veut le provoquer.» Assoun montra comment ce rapport à la Loi se joue sur le plan de l'inconscient, et il l'articula avec la question de l'Œdipe et de la perversion. En effet, le pervers se construit sur un manque quand il réalise, après avoir évincé le père, qu'il ne peut désirer sans la Loi et qu'il en a besoin pour exister. La tentative, sans cesse renouvelée, mais vouée à l'échec, de combler ce manque se fait sur deux plans : l'accumulation insatiable des conquêtes féminines et le besoin de réitérer la transgression initiale à l'égard du père, en cherchant des figures à défier. Cette approche, sans rompre avec l'interprétation œdipienne, permettait de l'affiner et d'éclairer le rapport de Don Juan à la norme, en l'inscrivant comme un éternel déviant.

En 1995, Maurice Molho, dans *“Mythologiques. Don Juan - La vie est un songe”*, présenta une série de thèses intéressantes :

-Il rappela que Don Juan n'est qu'un être de papier et non un patient face à son analyste ; qu'il n'a, dès lors, ni inconscient, ni langage propre, en dehors de celui que lui prête le texte.

-Il montra que la force du *“Burlador de Sevilla”*, de Tirso de Molina, première version du mythe, est de réunir le schéma mythique donjuanesque et la structure œdipienne : «Ceci revient à dire que le propre de Don Juan est de réaliser la structure mythique à travers une structure psychique essentiellement fondée sur les tensions de l'Œdipe, ce qui d'emblée lui assure son universelle efficacité.» Il reconstitua la pièce en mettant en son centre l'élément principal du schéma œdipien : le meurtre du Père, en remarquant toutefois que le Commandeur ne peut se lire comme substitut de la figure paternelle que si l'on prend en considération la configuration de l'Œdipe féminin, auquel cas le père d'Anna apparaît comme le rival à éliminer, qui se dresse entre le héros et la femme convoitée, en tant qu'objet sur lequel se cristallise le désir féminin. Ce déplacement vers l'Œdipe féminin est, selon lui, une des raisons de la réussite de l'œuvre : «L'originalité du *“Burlador”* est, du reste, d'avoir situé le héros mythique dans la perspective d'un Œdipe féminin, ce qui conduit l'artiste - solution heureuse et féconde - à faire fonctionner Don Juan en tiers entre une femme et l'instance paternelle représentée par le Commandeur.» Mais il alla plus loin en démontrant qu'Anna peut être vue, à son tour, comme un substitut de la mère, et qu'on s'achemine, dès lors, vers une représentation beaucoup plus courante de l'Œdipe qui confère à la figure du Commandeur une complexité nouvelle : «Il est, certes, le rival de Don Juan en tant que père de Doña Ana, mais si Doña Ana porte en elle l'image de la mère, le rival du moi dans le jeu triangulaire de l'Œdipe n'est autre que son propre père *qu'il lui faut tuer.*» Les multiples femmes séduites seraient donc des substituts de la mère car la structure

œdipienne, si on la projette sur l'activité amoureuse de Don Juan, a pour caractéristique d'être indéfiniment réitérative.

-Il marqua l'opposition entre le «vrai Don Juan du mythe» et «son sosie de chair et de sang historique», et posa pour la première fois en termes idéologiques la question de la relation entre eux.

-Il mit en parallèle la fascination de la société aristocratique du XVII^e siècle pour Don Juan et l'exaltation à la fin du siècle des vertus de Miguel Mañara, suspectant en quelque sorte dans cette dernière une machine de guerre cléricale contre l'inférieure séduction exercée par le Burlador : «Ceci a tout l'air d'une falsification du folklore au bénéfice d'une propagande religieuse qui pourrait bien avoir forgé dans le champ même de Don Juan, un excellent contre-poison contre la diabolique exaltation du Tenorio. On se trouverait donc en présence, avec Mañara, non d'un Don Juan, mais d'un anti-Don Juan, où le surnaturel intervient non pour éliminer le héros funeste, mais seulement pour le mettre en garde, et nous mettre en garde avec lui, contre l'oubli de Dieu.»

-Il rappela les habitudes passablement licencieuses de l'Espagne du temps, que nous nous représentons trop souvent «comme une vaste sacristie», notant encore : «On comprend dès lors que Don Juan ait frappé si fort les imaginations que les dévots se sont crus tenus de monter une opération dissuasive : le contre-mythe édifiant de Miguel de Mañara.»

En 1995 parut le roman d'Yves Salgues, «*Don Juan 40*», où il développa la rivalité œdipienne puisque son personnage, Jean Brumaire, séduit la maîtresse de son père qui incarne un substitut maternel, et usurpe donc symboliquement sa place dans le lit de sa mère. Mais la question du parricide est abordée en deux temps : d'abord par le biais d'une inversion, puisque le père commet une tentative de meurtre sur son fils, («Lui - l'enfant prodigue - allait être trahi par son géniteur. Il allait être tué, lui, Don Juan, par le sous-préfet de Reims, Alexis Brumaire, qui commettrait un infanticide sur sa personne.») ; puis, dans un second temps, de façon plus traditionnelle. D'autre part, le romancier mit en doute la virilité de son jeune héros, qui perd ses moyens face aux avances de femmes libérées, qui assument pleinement leurs désirs. Il le montra soumis aux offensives de femmes prédatrices qui le choisissent et insistent pour parfaire son initiation amoureuse : «Lady Glendale aperçut, découvrit puis admira - à la dérobée - le jeune Jean Brumaire. Durant ses trente ans de vie, elle n'avait jamais vu un si joli garçon. [...] pudique et gêné, il baissa la tête tandis que la confusion colorait de cramoisi ses joues hâlées. Le grand âge de Lady Glendale le terrifiait.» Et ces femmes sont des juges intransigeants, certaines d'entre elles faisant preuve d'une grande érudition dès lors qu'il s'agissait d'analyser leur proie. Ainsi, Mercedes Olguin se lance dans une savante interprétation du mythe, inspirée d'une thèse fictive : «Mercedes commença à narrer l'épopée de tous les Don Juan. Son trisaïeul maternel - Adolfo Linares, recteur de l'Université de Séville - avait soutenu sa thèse d'agrégation sur Tirso de Molina et longuement écrit et publié sur le premier Don Juan de la dynastie littéraire : Juan Tenorio.» Elle assène à Jean Brumaire : «Conquérant absolu, il était ton contraire absolu, ne serait-ce que par le choix de ses liaisons.» En se montrant plus sensible aux charmes de l'oratrice qu'au contenu des propos, le personnage introduit une distance critique, symptomatique de la méfiance des écrivains à l'égard de l'inflation de la critique autour du mythe : «Elle était intarissable, et Don Juan se persuadait qu'une compagne intellectuelle est parfaitement supportable à la condition que, divine ou affreuse, elle soit désirée par son compagnon.» Yves Salgues pose la question de l'impuissance puisque Jean Brumaire en connaît les affres avec son épouse, Stefania, dont le jugement est sans pitié : pour elle, un Don Juan dévirilisé et impuissant ne sert plus à rien, il est comme mort : «Stefania, de temps à autre, se mit à l'appeler "Feu". "Feu Don Giovanni", "Feu Don Juan" : il croyait entendre, de la bouche édentée d'un prêtre fantôme, le début de son oraison funèbre.» La fin du roman permet de renverser une dernière fois les données du mythe d'Œdipe : Don Juan découvre que son épouse est la maîtresse de son père. C'est cependant pour lui demander pardon qu'il se présente devant lui et provoque involontairement la crise cardiaque qui lui est fatale. En faisant du père un substitut de la figure du Commandeur, Yves Salgues joue avec les hypothèses de la critique psychanalytique. L'interprétation de Maurice Molho selon laquelle le Mort pourrait être un père par substitution trouve ainsi corps dans ce roman, tout en étant soumise à des détournements.

Dans ce roman, la dimension méta-textuelle est double : insertion des interprétations que les chercheurs proposent autour du mythe et commentaire critique de ces mêmes hypothèses.

En 1995 sortit le film "*Don Juan de Marco*" de l'États-Unien Jérémy Leven, avec Johnny Depp et Marlon Brando, qui pose la question de la norme en des termes intéressants. En effet, un malade mental, convaincu d'être Don Juan, fait le récit de sa vie à un psychiatre, Jack, qui incarne la réussite sociale. Au contact de son patient, il réfléchit peu à peu à la notion de normalité, et choisit de se laisser pénétrer par l'univers donjuanesque. Le patient déploie toute une galerie de pathologies mentales : tentative de suicide, psychose délirante, troubles obsessionnels compulsifs, érotomanie, dépression avec tendance obsessionnelle et personnalité hystérique. Leur accumulation discrédite la surenchère interprétative dont a pu faire l'objet Don Juan. Jérémy Leven insiste sur la façon dont ce type de discours, en voulant tout normaliser et en tentant d'enfermer le héros dans des catégories, passe à côté de toute la dimension symbolique et poétique du mythe. Don Juan apparaît donc, dans ce film, comme un patient ; mais son mal est contagieux, comme le souligne la fin ouverte, qui met en avant le pouvoir de fascination et l'universalité du mythe.

En 1996, dans "*Orígenes y elaboración de El Burlador de Sevilla*", l'Espagnol F. Márquez Villanueva dénonça l'«absurde candidature» de Mañara au rang de modèle historique de Don Juan.

En 1997, Roland Topor publia "*L'ambigu*", une pièce-monologue en onze tableaux où trois personnages muets accompagnent un Don Juan qui est attiré indifféremment par des femmes ou des hommes, et se transforme en figure androgyne puisque son double féminin, Jeanne, prend possession d'une partie de son enveloppe charnelle. Le héros apparaît ainsi comme une personnalité clivée entre une part masculine et une part féminine, cette dernière affichant, d'ailleurs, elle aussi, sa bisexualité, puisqu'elle n'hésite pas à abuser des maîtresses de Don Juan. Le point ultime est atteint avec l'enfantement par le héros lui-même, devenu androgyne, de son propre enfant qui est un garçon mais aussi une fille, perpétuant ainsi le mythe de l'androgynie fondamentale du héros et de sa capacité à s'auto-engendrer, à se renouveler sans cesse, au même titre que le mythe. Cette pièce, entièrement basée sur la confusion entre masculin et féminin, extérieur et intérieur, corps et âme, vie et mort, cultive donc l'ambiguïté sexuelle jusqu'à la sublimation, et subvertit le mythe en transformant Don Juan, pris aux pièges des jeux de miroirs de la séduction, en un Narcisse schizophrène, amoureux de son côté féminin. Lorsqu'il fait cette découverte, c'est le coup de foudre. Désormais, le couple infernal réuni en un seul corps connaît les doutes et les déchirements communs aux amants ordinaires. La danse fatale à laquelle se livre le héros est un faux pas de deux, à la fois homme et femme, maître et serviteur, se démenant comme un beau diable pour échapper à son destin. Ce "Don Juan" qui commence là où les autres s'achèvent se déroule sous le regard de Sganarelle, impavide témoin de l'ultime romance schizophrénique de son maître.

En 1997, le dramaturge états-unien David Ives publia une comédie en deux actes intitulée "*Don Juan in Chicago*" où le personnage est un aristocrate beau, riche et sexuellement naïf, dans l'Espagne du XVI^e siècle. Son serviteur, Leporello, le presse de trouver une petite amie, et de mener une vie normale ; mais il est plus intéressé par la découverte du sens de la vie à travers les livres et l'alchimie. Craignant de ne pas avoir le temps de le trouver, il appelle le diable, et conclut avec lui un accord qui lui accorde (ainsi qu'à Leporello) l'immortalité, à condition qu'il séduise une femme différente chaque jour. Malheureusement, la première femme qu'il séduit est Donna Elvira, son véritable amour. Furieuse de l'abandon qu'il lui fait subir, elle conclut son propre pacte avec le diable : elle ne mourra pas tant qu'elle n'aura pas couché avec Don Juan une deuxième fois.

Quatre cents ans plus tard, épuisés par le sexe sans fin et toujours poursuivis par Donna Elvira, Don Juan et Leporello sont, à Chicago, aux prises avec les mœurs sexuelles des États-Unis urbains

contemporains qui sont incarnées par Sandy, une femme à l'expérience sexuelle large et sauvage. Mais Don Juan rencontre aussi la jeune et innocente Zoey, qui se trouve être la fille qui est née de sa relation avec Sandy. N'ayant jamais le temps de poursuivre le sens de la vie, après avoir promis à Elvira une dernière soirée avec elle, il jure ne plus avoir de relations sexuelles. En entendant cela, le diable exige le paiement de sa dette. Don Juan, Leporello et Elvira font face à la damnation. Mais, finalement, ils sont épargnés par le diable, qui, ému par la «gentillesse indéfectible» de Don Juan, les envoie tous vers la félicité éternelle.

En 1997, l'Espagnol Luis García Berlanga tourna une minisérie pour la télévision intitulée *"Don Juan"* inspirée des pièces de José Zorrilla et de Molière, mais qui fut jugée iconoclaste et blasphématoire !.

En 1998 fut publié *"Don Juan : scénario de Jacques Weber adapté par Jean-Marie Laclavetine"*. Jacques Weber, qui joua et filma la pièce de Molière, y écrivit : «Don Juan est un géant blessé dès le départ, il a épuisé sa vie, brûlé ses dernières cartouches, comme le héros de Malcolm Lowry dans *"Au-dessous du volcan"*. Don Juan, c'est ce consul qui va au rendez-vous inéluctable de la mort, en quelques jours, en quelques heures. La fin reste ouverte, et il est très important qu'elle le reste. Je ne connais d'ailleurs aucune pièce de Molière qui n'ait pas une fin ouverte et ambiguë. / Molière mélange le tragique et le comique, ce qui est le genre même de la comédie. Mais je crois surtout que ce film est très proche du type des contes et légendes. Il y a quelque chose de légendaire dans le récit, une légende mise en film, et aussi une errance méditative.»

En 1998, les Espagnols Javier Collazo (auteur du livret basé sur le *"Don Juan"* de Leopoldo Marechal) et Juan Carlos Zorzi (auteur de la musique) firent représenter leur opéra intitulé *"Don Juan"*.

En 1999, Pierre Brunel publia *"Dictionnaire de Don Juan"*, encyclopédie savante de 1088 pages qui réunit 300 notices, commençant par A comme Abandon (une des constantes évidentes du terrible inconstant) et se terminant, presque par hasard, par Z comme Zorrilla. L'ouvrage montre que l'inventaire des visages de Don Juan est au moins aussi riche que le catalogue de ses conquêtes. On y trouve bien entendu les Don Juan canoniques mais aussi ceux d'auteurs moins connus, sans cependant la trame chronologique [suivie ici !] qui permettrait de suivre clairement la trace du personnage dans la durée du mythe. Des articles de synthèse retracent la carrière de Don Juan dans tel ou tel pays, la Bohême ou la Scandinavie, par exemple. Sont présentées les interprétations diverses de la psyché du personnage, et tout ce qui relève du donjuanisme. Font également l'objet d'articles les compagnons de Don Juan, ses comparses, ses victimes : Anna, Elvire, Ottavio. Enfin, le mythe de Don Juan fut associé à certains thèmes : l'amour, l'argent, l'inconstance, la trahison, le destin, la mort, la paternité, la vieillesse.

Il faut admirer la valeureuse ambition d'un projet auquel ont concouru une centaine de spécialistes, mais regretter les pesanteurs structuralistes auxquelles ils ont parfois sacrifié, jusque dans la présentation.

En 1999, dans son étude sur *"Don Juan en Espagne"*, Jean-Louis Picoche rappela à juste titre que, «on ne sait trop pourquoi, c'est à un certain Don Miguel de Mañara que l'on a voulu faire endosser la personnalité de l'infâme séducteur», avant de démontrer l'inanité de cette thèse.

En 1999, fut jouée la pièce *"Dom João e Julieta"* (*"Don Juan et Juliette"*) de la Portugaise Natália Correia, dans laquelle le mythe de Don Juan rejoint à la fois le drame shakespearien, le mythe de

Narcisse et celui de Tristan et Iseult. Julieta est la femme intérieure que Don Juan porte en lui depuis longtemps ; ce sera aussi son dernier amour, celui qui lui apportera la souffrance, le désespoir et la mort.

En 1999, Serge Behar fit jouer sa pièce *“Don Juan 99”* où, en cette fin de XXe siècle, l'évolution des mœurs lui convient parfaitement car délaisser une femme qu'on a aimée n'est plus un délit (souvent, c'est elle qui, la première, le quitte) ; la constance n'est plus une vertu. Libéré des contraintes, il vit, jeune immortel, célibataire, internaute habile qui vogue sur le «web», qui court après la Japonaise ou l'Inconnue qui lui révélera peut-être l'amour le plus brûlant, le plus accompli dont il rêve depuis si longtemps.

En 1999, Cécile Philippe publia un roman intitulé *“Don Juan père et fils”* où, quand la narratrice, sculpteur d'une quarantaine d'années, invite un soir chez elle Don Juan, elle s'attend à passer une nuit inoubliable. Jamais pourtant ses rêves n'auraient envisagé que la réalité fut aussi éblouissante. C'est véritablement un paradis insoupçonnable qu'il lui offre, même s'il ne ressemble plus que de loin à sa légende. Comme, lorsqu'il la quitte, il lui avoue avoir un fils, un goût amer de vengeance la pousse à faire la rencontre de celui-ci, Giovanni, qui a à peine quinze ans, est beau comme un demi-dieu ; et elle entreprend de le séduire. Mais, entre l'original et la copie juvénile, elle perd pied. Et, du paradis, l'histoire galante sombre en enfer. Cécile Philippe a composé un roman très rythmé, détournant les procédés d'un mythe grâce à un savant dosage d'érotisme et d'ironie.

En 2000 fut représenté *“Dom Juan 2000”*, pièce de Philippe Avron où le comédien qui doit jouer Dom Juan se trouve bloqué par un malencontreux tour de reins, appelle à son secours les grands metteurs en scène qui l'ont fait travailler, invente d'autres Dom Juan, fait appel au public souverain... et juge.

En 2001, dans *“Éloge de l'infini”*, Philippe Sollers s'interrogea :
-«Où trouver Don Juan? Dans les mille et trois adaptations littéraires, musicales, cinématographiques, dans les innombrables critiques que cette figure a inspirées? Tout le monde écrit sur Don Juan depuis Molière et Mozart. Mais tout le monde n'est pas Molière et tout le monde n'est pas Mozart.»
-«Qui était Don Juan? C'est pour nous Français, principalement, le *“Dom Juan”* de Molière, sans doute sa pièce la plus subversive, mais, mondialement, c'est surtout le *“Don Giovanni”* de Mozart. Pour cet opéra, le plus beau peut-être de la discothèque universelle, combien de représentations? combien d'interprétations?»

En 2003, le Libanais Raphael Toriel fit paraître *“Le testament de Dom Juan”* où le personnage, blessé lors d'un affrontement avec un rival pour séduire une belle qui refusait de lui céder, subit un choc douloureux pour son orgueil et décide, dans une chambre d'auberge au bord de la mer, de rédiger son testament avec l'aide de Sganarelle, son fidèle serviteur dont la fiancée, Marion, qui les accompagne, est également sa maîtresse, ce que Sganarelle ne tarde pas à découvrir du fait des propos maladroits de la donzelle !

En 2003 parut le roman de Denis Tillinac, *“Don Juan”*, où il fit ressortir la haine du père, associée à l'absence de la mère, le personnage déclarant : «Je suis seul sur la terre. Mon père me hait, ma mère est décédée.», Cet intérêt nouveau porté à la mère du personnage faisait écho aux hypothèses formulées par la psychanalyse au sujet de Don Juan, notamment en ce qui concerne le rapprochement avec Œdipe. Tillinac marqua que le nom mythique est surtout attribué au narrateur par les personnages féminins, et utilisé pour qualifier son comportement amoureux : «Aude au début du

repas avait manifesté la même froideur glaciale qu'à l'accoutumée : Don Juan n'était pas un beau-frère selon ses vœux.» Enfin, le personnage apparaît marié et père de famille (il reconnaît ses piètres qualités de père et a du mal à tenir son rôle lors des relations familiales), situation qui s'associe mal aux critères de l'héroïsme donjuanesque, et qui le fait basculer dans le conformisme et l'embourgeoisement.

Denis Tillinac adopta une structure musicale fondée sur le leitmotiv. Déclenchée par la musique, la réminiscence établit des correspondances entre les conquêtes successives du personnage. Loin d'enfermer la reprise dans une répétition stérile et monotone des aventures donjuanesques, des mécanismes plus dynamiques invitent à repousser les limites du langage et les frontières entre les arts : apport de la musique aux œuvres littéraires, présence de la littérature et du théâtre dans les adaptations filmiques, émergence de genres hybrides tels que le film-opéra ou le théâtre cinématographié...

En 2004 fut présenté "*Don Juan*", comédie musicale de Félix Gray où le personnage connaît bien son destin tragique d'irréductible et cruel séducteur tourmenté par le fantôme d'un homme qui a péri sous son épée. Mais son châtiment est un nouvel amour, vrai et sincère, pour Maria, une jeune ingénue déjà promise à un autre homme et qui le mènera à sa perte.

En 2004 parut le roman de l'Autrichien Peter Handke intitulé "*Don Juan erzählt von ihm selbst*" ("*Don Juan raconté par lui-même*") où un aubergiste devient le dépositaire de la véritable histoire du personnage ; il lui déclare n'être pas un séducteur, n'avoir rien de remarquable ; cependant, il reconnaît que son pouvoir vient de son regard qui dévoile la vérité des êtres. Voici que des papillons se posent sur ses mains, qu'une timide loutre renifle ses orteils, qu'un corbeau fait tomber à ses pieds un fruit de la passion. Il se révèle dans la rencontre amoureuse, celle qui suspend le temps, quand présent et éternité se rejoignent. Conscientes de ce que fut jusque-là leur solitude, leur désir enfin libéré, les femmes accourent vers lui, belles et exigeantes...

En 2004, parut "*La mort de Don Juan*", roman de Patrick Poivre d'Arvor où le narrateur est le personnage qui raconte avoir eu dans son enfance un entourage exclusivement féminin, avoir subi l'amour trop étouffant de sa mère qui aurait été l'élément déclencheur du donjuanisme : «L'image qu'elle [ma mère] me donnait des femmes - irritables, possessives, confites en dévotion et facilement pleureuses - fit naître en moi la volonté de les soumettre plutôt que de les aimer, encore moins de les plaindre.» - «En dépit de mon jeune âge, de ma compassion pour sa solitude de femme délaissée et de l'amour qu'elle me portait, je voulus m'éloigner d'elle autant que possible.»

En 2005 sortit le film de Jim Jarmusch, "*Broken flowers*", où le héros, un grand séducteur, se nomme Don Johnston.

En 2005, le Portugais José Saramago publia "*Don Giovanni ou O dissolute absolvido*" ("*Don Giovanni ou Le dissolu absous*") où il osa une réinterprétation audacieuse du célèbre opéra de Da Ponte et Mozart, dans un récit captivant, plein d'humour, d'ironie et de réflexions profondes sur la nature humaine. Dans cet opéra littéraire, Saramago transforma l'histoire originale en une symphonie de mots, où chaque personnage est un instrument unique, contribuant à l'harmonie et au chaos de la narration. Il présenta un Don Giovanni différent, un homme qui, malgré ses péchés, est capable de susciter l'empathie et même la compassion. L'histoire se déroule autour d'un dernier procès dans un tribunal céleste, où il fait face à ses victimes et aux fantômes de ses actes passés., il est forcé d'entendre les accusations et de répondre de ses actes. Saramago fit de l'histoire un prétexte pour explorer des questions philosophiques profondes, traitant de la nature du bien et du mal, de la dualité

de l'âme humaine et de la quête de rédemption. Cependant, malgré le sérieux des sujets abordés, il ne renonça pas à son humour et à son ironie, joua avec les conventions littéraires, subvertissant les attentes du lecteur et créant des situations hilarantes qui contrastent avec la gravité du procès.

En 2006, Michel Butor publia "*Don Juan en Occitanie*", «cent trois poèmes pour célébrer la femme, le désir, l'amour», cent trois femmes célèbres ou inconnues de l'histoire de l'Occitanie.

En 2006, le Polonais Andrzej Bart publia "*Don Juan raz jeszcze*" ("*Don Juan, une fois encore*"), un roman où, alors que la reine Jeanne de Castille, dite «Jeanne la Folle», se désespère de la mort de son mari, Philippe le Beau et voyage avec son corps inhumé à travers le pays, Don Juan, qui s'est retiré dans un monastère pour expier sa vie dissolue, se voit demander de la ramener à la raison. Il gagne peu à peu sa confiance. Le lecteur assiste au meurtre d'un moine, à un duel, à des scènes de torture et de banquet dans un mystérieux château ; les complots dans les plus hautes sphères de l'Église se dessinent à travers les dialogues incisifs entre inquisiteurs et envoyés du pape. Entremêlant l'amour, la chevalerie et la mort, l'auteur parvint à recréer l'atmosphère surnaturelle et pleine de suspicion de l'Espagne de l'Inquisition.

En 2006, sortit le film de court métrage de l'Espagnol Ricard Carbonell : "*Don Giovanni*", inspiré de "*Don Giovanni*" de Da Ponte et de E.T.A. Hoffmann, où un homme arrive dans un hôtel pour imaginer les dernières heures de sa fille, une «showgirl », assassinée.

En 2006, l'Italien Sergio Costola écrivit le texte de "*The Don Juan project : A lecture performance*", un spectacle «expérimental» réunissant texte et compositions musicales qui se concrétisa grâce à la collaboration entre les départements de théâtre et de musique de l'Université Southwestern aux États-Unis. La performance se déroula simultanément dans différents mondes : le monde de la conférence, le monde du "Chœur du Désir", le monde de Don Juan et le monde de la mère de Don Juan. Celui-ci fut d'abord le grand défiant de Dieu et de l'être humain et le profanateur des femmes, avant d'être, au deuxième acte, obsédé par la souffrance humaine, intimidé par l'ampleur d'un massacre en temps de guerre dont il avait été témoin et, finalement, sévèrement châtié. Furent lus des passages des œuvres de Tirso de Molina, Molière, Zorrilla, Horvath, Rostand, Shaw et d'autres. Il s'agissait de se demander pourquoi ce mythe occidental persiste et s'il devrait le faire.

En ouverture du spectacle précédent fut présenté "*Dear Juan*", un drame musical de Robert Steele qui déforma la légende de Don Juan en le définissant non pas comme l'archi-séducteur, mais comme tout homme qui a fait du mal à une femme (que ce soit par le viol, les voies de fait, l'inceste, la trahison ou le mépris), en offrant les points de vue de quatorze de ses victimes, dont la mère, la sœur et la fille de Don Juan ou une Mormonne qui est sodomisée parce que son Église ne considère pas la pénétration anale comme un péché.

Fut encore présenté "*Don Juan on Halsted*", une satire de R. John Roberts, où Don Juan est un séducteur homosexuel qui a réussi à briser le cœur de pas moins de quatre clients du "Giovanni's", un bar d'opéra déclassé, qui découvrent qu'ils sont tous tombés amoureux du même homme qu'ils n'ont jamais vraiment connu, au point qu'ils en arrivent à se demander s'il n'était pas que le produit de leur imagination !

En 2006, le Britannique Patrick Marber fit jouer à Londres une pièce intitulée "*Don Juan in Soho*" où le personnage est un séducteur priapique qui stocke sur son "Blackberry" le registre de ses 5 000 conquêtes !

En 2007, le poète espagnol Roberto Arróniz Martínez publia un recueil intitulé "*Tenorio, tango et tequila*".

En 2007, l'Autrichien Robert Menasse publia un roman intitulé "*Don Juan de La Mancha oder die Erziehung der Lust*" ("*Don Juan de la Manche*") où Nathan, qui est pris entre une mère juive envahissante et un père occupé à jouir de la vie, s'épuise à devenir un don Juan sans parvenir à être autre chose qu'une sorte de Don Quichotte. C'est à sa psychanalyste qu'il fait le récit de ses échecs passés : expériences sexuelles ratées, mariages malheureux, vaines tentatives de séduction qui se sont heurtées à la vague ultra-féministe des années soixante-dix. Il ne se prive pas de broder sur certains épisodes, car ce bavard malchanceux est un homme pour qui fiction et vérité s'entremêlent continuellement. Impuissant et lucide, il assiste au dévoiement de sa profession de journaliste. La disparition de ses parents marque le point où sa destinée bascule.

Robert Menasse, qui parodie ici avec une verve comique jubilatoire la tradition du « roman d'éducation » – le livre a pour sous-titre "*L'éducation au désir*" – se livre, à travers son héros, à une réflexion sur l'amour et la différence des sexes. C'est à Woody Allen qu'on songe, autant qu'à Philip Roth ou Michel Houellebecq desquels il est proche par l'ambition de mener avec les armes du roman un combat sans merci contre les monstres dérisoires de la modernité.

En 2008, l'Allemande Daniela Sommer publia "*Der Mythos Don Juan in Oper und Théâtre des 17. bis 20. Jahrhunderts*" ("*Le mythe de Don Juan à l'opéra et au théâtre du 17e au 20e siècles*") mais sélectionna les oeuvres de Tirso de Molina, Molière, Da Ponte, Grabbe et Frisch.

En 2008, l'Espagnol Jesús Campos García fit jouer "*d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*" ("*La trompeuse de Séville et le Tenorio du XXIe siècle*") où, constatant une tendance à la symétrie des sexes dans toutes les facettes de l'activité humaine, il lui sembla logique que le trompeur de Séville devienne une trompeuse (Inés, une étudiante belle et audacieuse) qui berne «le Tenorio du XXIe siècle» (Juan, un informaticien et chercheur universitaire), son intrigue incluant du sexe, bien que déplacé dans un format différent.

« La première partie, en obéissance au titre, nous présente le couple de base du mythe, Don Juan et Doña Inés, comme symétrique, mais nous voyons bientôt que le filou est laissé pour compte, et même sur la défensive, devant cette Inés moqueuse que María Cotiello incarne comme une femme supermoderne au sens le plus agressif du terme. Non seulement il a remodelé son corps sans préjugés, mais il collectionne les conquêtes et fait honte au pauvre Don Juan. (...) [Cette] mise à jour et refondation du mythe abandonne les anciens termes des péchés classiques et de la condamnation au feu éternel, pour adopter des concepts plus modernes. (Magda Ruggeri, Assaig de Teatre).

Portée et contenu : « Cette utilisation de la sexualité comme arme contre la société est également l'un des thèmes principaux de l'œuvre de Jesús Campos García, d.juan@simétrico.es, dans laquelle il y a un renversement des sexes et c'est Inés qui assume le rôle de moqueur traditionnellement associé aux figures masculines. Dans cette œuvre, la sexualité féminine est représentée comme une formidable force subversive capable de mettre en échec les structures d'une société patriarcale rigide. (Marina Coma, « La perpétuation des discours sexuels dans le théâtre hispanique à travers la figure de Don Juan »).

En 2008, Pierre Brunel publia *“Don Juans insolites”* pour montrer que, du XVII^e siècle à nos jours, à travers littératures française et étrangères, on assista aux métamorphoses du personnage du fait que l'imagination des auteurs s'est donné libre cours, ces auteurs pouvant être bien connus (Molière) ou moins connus (Alexis Tolstoï), attendus (Dumas père) ou inattendus (Roland Topor). Mais l'ouvrage déroule surtout des Don Juans surprenants dont le génie brise les codes esthétiques comme les autres.

En 2009, l'espagnole “Compagnie Pelmanèc” donna un spectacle de marionnettes intitulé *“Don Juan. Memoria amarga de mí”* (*“Don Juan. Un souvenir amer de moi”*) où elle montra que ce souvenir qu'ont toutes les femmes qui ont défilé tout au long de la vie de Don Juan en ont gardé un souvenir amer, non pas à cause du repentir ou de la culpabilité, mais à cause de la tristesse des jours qui ont passé et ne reviendront jamais, tandis que Don Juan, vieux, malade, enfermé dans un couvent, se trouvait seul, ne bénéficiant que de la sollicitude d'un jeune frère qui s'occupait de ses derniers jours !

En 2012, à Montréal, dans *“Dom Juan uncensored”*, le metteur en scène Marc Beaupré présenta sa relecture postmoderne du *“Dom Juan”* de Molière croisée avec celle du *“Don Giovanni”* de Da Ponte, sortit le mythique séducteur de son cadre pour le transposé à notre époque, transformé en jeune «DJ» effronté et insouciant, profitant de «Twitter» pour mieux exercer son irrévérencieuse liberté et ajouter un commentaire à chacune de ses actions, le public étant d'ailleurs invité à le critiquer en direct par le même moyen. De plus, Marc Beaupré joua avec la narration et la représentation réelle sur scène, présentant une étourdissante déconstruction mêlant les époques, juxtaposant les discours critiques, le personnage transgressant la fiction et l'Histoire en révélant qu'il a couché avec la femme de Molière et avec celle de Louis XIV, en affirmant sa volonté d'aller au bout de son désir, même en sachant que cela cause des injustices, refusant de se soumettre à un ordre moral basé sur une divinité à laquelle il ne croit pas.

En 2013, Jean Rousset publia *“Le mythe de Don Juan”*, essai où il considéra que Don Juan est devenu un mythe parce qu'il est désormais «un bien commun que tout le monde s'approprie sans jamais l'épuiser».

En 2013 sortit un film états-unien intitulé *“Don Jon”* où, à notre époque, au New Jersey, l'addiction à la pornographie d'un séduisant jeune homme fut comparée à l'addiction au consumérisme de sa petite amie.

En 2018, l'Espagnol Javier Sahuquillo Vallero, dans sa pièce *“JT 7”*, incarna le Don Juan de notre temps dans la figure d'un célèbre joueur de football. Il commença par décrire sa femme, Ella, qui chante une chanson triste pendant qu'il fait l'amour avec d'autres hommes dans la salle de bain. Ensuite, Juan donne un monologue poétique sur ses conquêtes sexuelles en Italie. Finalement, Ella interrompt une fête donnée par Juan et éteint la musique, tandis qu'il refuse de répondre aux appels importants et détruit son téléphone.

En 2018, le Portugais Pedro Gil produisit une pièce intitulée *“Don Juan esfaqueado na Avenida da Liberdade”* (*“Don Juan poignardé sur l'Avenue de la Liberté”*) où le personnage ne se rend pas à l'invitation du Commandeur et s'enfuit à Lisbonne, poursuivi néanmoins par le fantôme du Commandeur qui veut qu'il lui serre la main, ce que à quoi il se refuse, préférant se rendre chez une sorcière qui le catapulte au XXI^e siècle ! Et il aurait pu survivre parmi les hordes de touristes et grâce à d'obscures occasions d'affaires (ainsi il décide de diriger, par le biais de “YouTube”, une secte qui

profite de la supercherie). Mais l'art de la séduction n'est plus ce qu'il était et le plus chanceux des libertins finit atteint par un coup de couteau au milieu de l'Avenida da Liberdade !

En 2022, dans le cadre d'un festival dédié aux droits des femmes, le Français Sébastien Coulombel fit jouer une pièce intitulée *"Don Juan ou l'encre du monde"*, où il étudia les rapports entre hommes et femmes. L'histoire de cet aristocrate égoïste et libertin, qui se sert des femmes, et refuse l'engagement, servit de préambule à un débat avec le public après chaque représentation en compagnie du psychiatre Christophe du Fontbare, sur le thème de la manipulation. Car le séducteur n'est pas un monstre mais un manipulateur dont, à l'heure de la libération de la parole des femmes, il faut apprendre à se méfier en lui rendant sa part d'humanité : c'est quelqu'un de très agréable, qui peut impressionner mais qui a traits de ceux qu'on nomme désormais les pervers narcissiques.

En 2025, la chorégraphe française Josette Baïz fit danser *"Cinq versions de Don Juan"* :

I. Une version plutôt classique inspirée par l'ouverture du *"Dom Juan"* de Molière dansée par un trio formé de Don Juan, Sganarelle et Elvire.

II. Un Don Juan "hip-hop", insoumis, antisocial, emmené par un "rap" où fut développée une énergie tendue, puissante et revendicatrice.

III. Un Don Juan femme qui mit en avant un érotisme interiorisé et puissant à travers un mélange de danses orientale, indienne et "krump".

IV. Un Don Juan aux portes de l'enfer inspiré par *"Les fleurs du mal"* de Baudelaire et le tableau *"Le naufrage de Don Juan"* de Delacroix. Agressé tour à tour par toutes ses victimes et puni par le Ciel, il est fidèle à lui-même jusqu'au trépas.

V. La délivrance de Don Juan, qui évolue dans l'au-delà, transformé, allégé de son passé.

Cet éclairage spécifique sur les croyances, les désirs et les contradictions de Don Juan offrit une nouvelle ouverture sur le mythe par nature déjà multiforme de Don Juan, traçant, traquant les évolutions contemporaines, les bouleversements dans les rapports des hommes avec les femmes et vice versa.

VUE D'ENSEMBLE

Depuis qu'un moine espagnol du "Siècle d'or" qui signait ses comédies Tirso de Molina donna en 1630 à Don Juan son passeport pour la traversée durable de notre imaginaire ; depuis donc près de quatre cents ans, sa figure n'a cessé d'inspirer écrivains, artistes et musiciens, le catalogue des œuvres où il renaquit dans une étonnante floraison qui se fit surtout au théâtre, en passant rapidement du statut de personnage à celui de héros mythique, devant lui aussi atteindre le fameux chiffre de «mil et tre» donné par Leporello dans l'opéra de Da Ponte / Mozart. Et son mythe irrigue la culture bien plus que celui de l'autre grande figure mythique née en Occident : Faust, qui, s'il est son frère en transgression, est, il faut le reconnaître, moins séduisant du fait de son austère gravité, de l'inquiétude du surnaturel qui le caractérisent.

Cet aristocrate impétueux fut d'abord Don Juan Tenorio dans *"El burlador de Sevilla"* (*"Le trompeur de Séville"*) de Tirso de Molina, un libertin de mœurs, un épicurien, un homme de la sensation, de l'éphémère, de l'instant et de l'instantané qui n'a ni parole ni mémoire, ne vivant qu'au temps présent, oublieux du passé, insoucieux du futur. C'est un jouisseur impénitent, égoïste, infidèle, menteur, hypocrite, cynique manipulateur dépourvu de scrupules, ne tenant jamais ses promesses, sans cesse en quête d'aventures amoureuses, doté d'une légendaire réputation de séducteur des femmes, les prenant là où il les trouve car il est l'homme de l'occasion, animé par un désir pur qui ne se manifeste que dans la relation à l'autre, ne se montrant ni sensible, ni moral, ni sentimental, seulement avide de pouvoir, animé de son seul désir de prendre et de laisser, se moquant d'elles, les traitant de façon égalitaire puisque toutes sont égales à ses yeux quel que soit leur condition sociale. Éprouvant le désir et le suscitant où qu'il aille, il brave les interdits les plus sacrés de la religion et de la société

pour l'assouvissement de son seul plaisir immédiat et pour le changement perpétuel, sans cependant jamais atteindre une vraie satisfaction ou un vrai bonheur, étant toujours entraîné vers la destruction, car il consomme sa vie et l'épuise avec passion en attirant sur lui un châtiment divin, la mort par le ciel et par le feu. Et c'est ce Don Juan qui est encore le plus connu, parce que les conventions sociales sur le mariage sont restées plus fortes que celles sur l'autorité paternelle, sur l'aristocratie, sur la religion.

Mais, dès le "*Dom Juan*" de Molière, qui fut sans doute le premier à affiner l'ambiguïté du personnage, il fut vu aussi et surtout comme un libertin de pensée, anticonformiste, se tenant à l'écart des systèmes de valeur ; se plaisant à transgresser les règles, les lois, les tabous ; refusant toutes les limites ; ne respectant rien, ni les valeurs religieuses, ni la morale de la société patriarcale et monogamique ; pervers, rebelle, provocateur, profanateur, blasphémateur véritablement sulfureux, athée n'ayant pour critère que sa propre pensée. Avec ses innombrables contradictions qui l'ont rendu incompris et solitaire, il traduit la démesure sous toutes ses formes. Alors que nous avons tendance à nous fuir, il est notre parfait bouc émissaire, canalisant toutes nos projections, toutes nos frustrations, tous nos fantasmes, toutes nos inhibitions ; épurant notre violence et notre angoisse.

Depuis bientôt quatre siècles, ce diable d'homme ne cesse de fasciner (en particulier au théâtre et dans le monde hispanique dont la littérature n'a guère pour phares que Don Juan et Don Quichotte), imposant aux créateurs qui le récupèrent le mystère infini de sa personnalité, ses innombrables contradictions. L'inspiration qu'il a donnée et la stimulation qu'il a créée l'ont rapidement fait passer du statut de personnage à celui de héros mythique avec une étonnante liberté.

Il n'a pas fini de surprendre, tant il est multiforme, tant il est énigmatique et insaisissable. Il se perpétue, se réincarne, continue à vivre parmi nous, à travers d'incessantes métamorphoses, son évolution reflétant assez précisément l'évolution des mentalités en Occident depuis le début du XVIIIe siècle. Contrairement à Faust, qui est resté relativement stable par rapport à son premier prototype, Don Juan n'a cessé de faire peau neuve, de s'adapter aux mœurs et aux modes de chaque époque.

Dans cette longue carrière où ce personnage aux mille facettes connu, au fil de l'évolution des idées et des mœurs, tous les avatars que suscita sa célébrité, on peut, grosso modo, distinguer trois grandes périodes :

-À l'époque classique, Don Juan apparaît essentiellement comme une brute qui est l'incarnation de la force du désir, qui embrase de nombreuses femmes du feu de l'amour car, l'espace d'un instant, chacune se trouve aimée comme si elle était unique, irremplaçable, nécessaire, comme si elle était «la» femme. Séducteur compulsif, obsédé par les femmes et qui ne sait pas s'arrêter, il est ainsi voué à la reduplication, à recommencer sempiternellement la même aventure qui, finalement, se retourne contre lui-même car il est, à son tour, brûlé car, après qu'il ait demandé à ses victimes de lui donner la main, c'est la statue du Commandeur qui lui demande de lui donner sa main qu'elle saisit d'une étreinte effroyable pour le précipiter dans l'abîme infernal. Comme il n'avait pas laissé au Commandeur le temps de se confesser avant de le tuer, la statue l'entraîne sans le lui permettre elle aussi ; ainsi se trouve appliquée par Dieu à ce pécheur la primitive loi du talion. Au XVIIIe siècle, alors que les frasques de Don Juan paraissaient presque anodines puisque Valmont et la marquise de Merteuil, les sombres héros des "*Liaisons dangereuses*" de Choderlos de Laclos, exaltaient une conquête érotique qui allait jusqu'au crime chez le marquis de Sade, le mythe gagna toute l'Europe.

-Au XIXe siècle, les œuvres tournant autour du mythe se multiplièrent pour chercher à savoir si le séducteur se sentait coupable ou non, et s'il pouvait échapper au mal, chacun l'interprétant avec sa propre sensibilité et sa propre mentalité. Le romantisme, attiré par les personnages rebelles et les amoureux de la liberté, donna à Don Juan tout son éclat en faisant de lui le beau ténébreux par excellence, mais aussi le représentant de l'affirmation du moi, le héros libertaire, l'idéaliste assoiffé de beauté, le grand réprouvé satanique en proie au «mal du siècle», le rebelle individualiste dressé contre les conventions, l'homme du défi dévoré par sa démesure, le génie du mal et de la destruction, l'ange déchu en quête d'absolu et subissant son destin tragique, auquel s'offre cependant la rédemption. En effet, les romantiques, ne pouvant tolérer un débauché sans foi ni loi, lui donnèrent

une âme, le blanchirent, le convertirent, le rachetèrent pour sauver cette âme de la vindicte divine non plus par ses remords, mais par l'amour rédempteur qu'il sut inspirer à l'une au moins de ses victimes. Et, pour aller plus loin encore dans ce sens, Mérimée alla jusqu'à substituer à Don Juan Tenorio le personnage historique de Miguel de Mañara qui, de débauché qu'il était, se convertit en mystique, et devient un candidat sérieux à la canonisation.

-Au XXe siècle, le mythe conserva sa vitalité, car Don Juan, étant l'homme qui ne vit qu'au temps présent, qui tente de vivre l'amour sans culpabilité, qui tend à l'épanouissement de sa personnalité, qui représente l'infatigable orgueil de l'être humain éternellement en quête de nouvelles limites à surpasser, préfigurait bien l'individu moderne, hédoniste, ignorant et sans scrupule ; représentait bien la modernité libérale, notre appétit de la transgression étant toujours intact même alors qu'il n'y a plus grand-chose à transgresser et encore moins à profaner, la société contemporaine, devenue, somme toute, elle-même entièrement «don juanesque», n'offrant plus la même résistance à un héros de la déviance qui a besoin de lois à transgresser pour exister alors qu'il y en a de moins en moins, que le rigorisme chrétien s'est atténué, à propos de la morale sexuelle notamment ; que la législation s'est libéralisée en facilitant le divorce ; que la promotion des femmes, jadis désarmées, a fait d'elles des rivales de l'homme sur tous les plans (d'où des versions féministes du mythe ou des don juannes). Désormais, avec l'évolution de nos sociétés, le personnage classique, qui risque de devenir un anachronisme au point que ce rôle est aujourd'hui difficile à tenir sans tomber dans les clichés, sans en faire une caricature, est incapable d'exercer une action transformatrice, ne peut plus servir d'exutoire pour les refoulés, ou d'avertissement pour les pécheurs. Si le donjuanisme demeure présent dans l'imaginaire collectif, c'est qu'il se renouvelle par le paradoxe, la parodie ou l'outrance dans une ère de la réflexivité où on se livre souvent, au sein des réécritures, en fonction des modes intellectuelles, à un discours critique, à d'innombrables gloses psycho-sociologiques, à des tentatives de démystification, de démythification, avec, en particulier, la volonté de mettre en question la conception traditionnelle de l'amour et de faire évoluer les personnages féminins que certains auteurs contemporains érigent en véritables spécialistes de Don Juan qui le jugent en exigeant qu'il réponde à leurs attentes. En effet, à la suite de l'affaiblissement de la dimension sacrée du mythe, on remet en cause la supériorité inconditionnelle du héros sur ses comparses ; on montre que, derrière son arrogance et sa désinvolture, se cache une fragilité accentuée par le fait qu'il devient, à son tour, victime de l'irrévérence de son entourage, ce qui apporte d'ailleurs de nouvelles possibilités de renouvellement ; on le place face au vieillissement ; on lui fait prendre conscience que sa vie de plaisirs touche à sa fin, avoir la révélation tragique de sa finitude.

De plus, Don Juan étant indissociable de la multiplicité des interprétations qu'il a déjà suscitées, la réflexivité est inévitable, et les auteurs qui reprennent le personnage doivent s'inscrire dans cet abondant patrimoine littéraire et critique. Certains détournent des scènes clés des œuvres antérieures du mythe, en particulier "*Dom Juan*" de Molière, en faisant preuve, à l'égard du personnage, d'une irrévérence que la sienne a justement permise !

Des reprises actuelles du mythe proposent des passages de commentaires qui fonctionnent comme autant de discours critiques autonomes. Ainsi, il s'effectue un va-et-vient entre littérature et critique qui est d'autant plus riche que toutes ces œuvres nourrissent, à leur tour, de nouvelles interprétations et contribuent au renouvellement du mythe initial, dont elles illustrent la palingénésie.

La psychanalyse ne manqua de s'emparer du personnage pour créer son concept de don-juanisme. Des analystes voient le personnage comme un névrosé souffrant d'une perversion sexuelle, comme un homosexuel, comme un impuissant (ce qui justifierait la présence obsédante du valet), comme la victime d'un «mal» lié à la perte initiale de l'objet aimé, d'où leur tendance à le rapprocher d'Œdipe, à lui attribuer un beau complexe d'Œdipe, même si la mère est invisible (ne désirerait-il pas toutes les femmes parce qu'il cherche, à travers elles, sa «maman»?). D'autres appuient la thèse d'un manque de virilité chez le héros sur l'absence, dans les premières attestations du mythe, de toute référence à une éventuelle descendance.

D'autre part, la statue du Commandeur ne faisant plus peur, on a pu présenter des Commandeurs caricaturaux et ridicules ; l'enfer faisant rire, on a pu contester l'héroïsme du défi de Don Juan. On a pu voir en lui un athée radical protestant contre l'idée d'un Dieu comptable qui calculerait

mesquinement le bien et le mal, son refus de respecter ses contrats, de tenir parole, de liquider ses dettes, étant indirectement un déni de Dieu garant suprême de tous ces contrats.

Comme le traitement du mythe se fait de plus en plus dans des romans, on peut, grâce encore à la psychanalyse, explorer d'autres aspects de la personnalité donjuanesque, compléter l'étude du personnage en comblant des «trous» dans sa biographie, en ouvrant des domaines que le resserrement de l'intrigue théâtrale avait laissés inexploités. Ainsi, s'est-on penché sur son enfance, sur ses relations avec ses parents (surtout avec la mère, grande absente du scénario mythique à l'origine et qui devient un facteur d'explication de l'inconstance) ; on a fait de lui, sur des modes divers, un père ; on a fait apparaître des personnages masculins qui entretiennent des liens ambigus avec lui, ce qui est l'occasion d'insérer une réflexion sur ses orientations sexuelles ; on l'a pourvu aussi de commentateurs qui analysent son comportement et tentent de l'interpréter de manière plus ou moins fantaisiste, ces «spécialistes» de Don Juan étant, en premier lieu, des femmes qui se font les porte-parole de sa réputation et, surtout, s'érigeant en juges intransigeants en matière de donjuanisme, formulent des attentes auxquelles il doit se conformer. Grâce à l'insertion de ces figures de commentateurs dans leurs œuvres, nombre d'auteurs contemporains se jouent des excès et des dérives de la critique.

En conséquence, si le mythe ne devait plus féconder la littérature de fiction, les problèmes qu'il soulève ne laisseraient pas de solliciter la recherche des historiens et des philosophes car nous avons besoin de Don Juan pour nous définir par rapport à lui.

Le lieu commun de "l'auberge espagnole" s'applique d'autant mieux au mythe de Don Juan que chaque époque, chaque idéologie, chaque sensibilité d'auteur comme aussi de metteur en scène, y a apporté ses propres sentiments, idées et obsessions, écartant un élément pour lui en substituer un autre, privilégiant un aspect de ce personnage complexe, multiforme et ambigu, certains le transformant même radicalement. Dans son ouvrage, *'Les luttes de Molière'*, Gustave Michaud a pu constater : «Il en va de Don Juan comme de tous les grands types imaginés par des dramaturges de génie. Une fois sortis de leurs mains, ils continuent à vivre d'une vie indépendante, sans la volonté ou contre la volonté de leurs auteurs. Ils se prêtent à mille interprétations variées, opposées, contradictoires.» En fait, il ne faut pas se restreindre aux «dramaturges de génie» : le monde entier a eu et continue à avoir affaire avec Don Juan, mythe littéraire devenu mythe universel toujours en mouvement.

À part Œdipe, Ulysse, Tristan ou Faust, il est rare de trouver, dans l'Histoire de la littérature universelle un sujet et un personnage qui aient été l'objet d'une tradition plus riche que celle créée autour de Don Juan, figure des plus humaines, en laquelle il y a quelque chose d'inépuisable.

Par-delà les termes qui sont plus liés à des époques précises (libertin, séducteur, dandy, playboy, etc.), l'appellation «Don Juan» a traversé les âges et se retrouve encore dans les conversations courantes, où, qu'on ait des lettres ou pas, on porte souvent ce jugement : «C'est un vrai Don Juan !» On peut le considérer le mythe comme promis à l'éternité !

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions, en cliquant sur :

andur@videotron.ca

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site en cliquant sur :

www.comptoir litteraire.com

