# Présentation et analyse, Le Mythe de Don Juan

**Khadija Elzenati EL ARIBI**

**Université de Benghazi- Département defrançais**

*Khadiga.Imsadf@uob.edu.ly*

## المستخلص:

تحلل ROUSSET ، في نص واسع الاطلاع ولكن يسهل الوصول إليه ، أسطورة أوروبية حديثة ، وتقدم لقارئها مقاربة نصية تلقي الضوء على العديد من سمات شخصية دون جوان.

دون جوان ، موضوع أدبي ، أسطورة أم أسطورة ؟ نظرًا لنجاحها ، فإن قصة دون جوان هي أكثر من مجرد موضوع أدبي. من الناحية اللغوية ، تعتبر الأسطورة قصة لها أهميتها أكثر من معناها. على العكس من ذلك ، فإن الأسطورة هي نص تعليمي يؤكد الجانب الأخلاقي ، والمعنى هو الأهم . من وجهة النظر هذه ، فإن دون جوان هو أسطورة : قصته لا يمكن أن تدعي أنها أخلاقية (حتى لو كانت مكتوبة من أجل ذلك في البداية) ، لكنها تلخص نزعة الروح البشرية ، والتمرد ضد النظام القائم و الإرادة لتحديه من خلال إغواء النساء. يبحث دون جوان باستمرار عن النساء والعدم والموت. يلعب معهم ويسعى من خلالها إلى الخلاص كحل وحيد للعجز واليأس أو لنسيان خوفه . حبه للخطر سيقوده إلى الموت بشكل لا يمكن إصلاحه. ترمز هذه الأسطورة إلى الحضارة الأوروبية التي تسعى إلى التحرر من النظام الطبيعي / الإلهي.

## Résumé

ROUSSET, dans un texte érudit mais accessible, analyse un mythe européen moderne, et offre à son lecteur une approche intertextuelle qui éclaire de nombreux traits de la figure de Don Juan.

Don Juan, thème littéraire, légende ou mythe ? Au vu de son succès, l'histoire de Don Juan est plus qu'un thème littéraire. Étymologiquement un mythe est un récit, qui compte plus que sa signification. A l'inverse, une légende est un texte d'enseignement, qui met en valeur l'aspect moral, le sens est le plus important. De ce point de vue, Don Juan est un mythe : son histoire ne peut prétendre être morale (même si elle fut écrite pour cela au départ), mais elle résume une tendance de l'esprit humain, la révolte contre l'ordre établi et la volonté de lui lancer un défi, à travers la séduction de la femme. Don Juan recherche constamment les femmes et le néant, la mort. Il joue avec elles et par elles cherche le salut comme unique solution à l'impuissance et au désespoir ou pour oublier sa peur. Son amour du danger le conduira irrémédiablement à la mort. Ce mythe symbolise la civilisation européenne, qui cherche à s'affranchir de l'ordre naturel/divin.

## Introduction

Comme beaucoup de mythes, le mythe de Don Juan a des origines très lointaines, remontant aux sociétés archaïques. Pourtant, ce n'est qu'en 1630, à l'âge moderne, que la première version du mythe est produite : "l'invité de Pierre" sous-titré "Le Trompeur de Séville" (El Burlador de Sevilla), pièce baroque de Tirso de Molina. Elle développe les caractéristiques du héros, et fixe la trame de la légende. Par conséquent, peut-on dire que Don Juan fait partie des mythes classés?

Dans sa critique du «mythe de Don Juan» (1978), Jean Rousset (1910-2002) coupe directement au vif de la matière mythique. Tout en plaidant leur autonomie, il analyse les diverses œuvres littéraires du XVIIe au XXe siècle, et réalise la gageure de faire d'une légende moderne un mythe. De plus, il répond à d'autres questions : face à la multitude des œuvres, de quel Don Juan parler? où est le vrai Don Juan imaginaire qui fait autorité ? que reste t-il du donjuanisme aujourd'hui ? Pour traiter de tout ce qui fait de Don Juan un mythe, ROUSSET utilise une méthode structurale. Il examine d'abord les 3 invariants principaux, saisissant des lignes de force et des constantes formelles révélatrices des structures fondamentales de l'imagination créatrice, pour ensuite détailler les variations, superposant les versions comme si elles étaient synchroniques, restitue les combinaisons et s'intéresse à l'évolution interne des genres et des formes.

## I - LES INVARIANTS

Comme tous les mythes, celui de Don Juan repose sur un certain nombre d'invariants. Ces unités constitutives, récurrentes dans la majorité des versions et interchangeables, assurent la permanence du mythe, sa mobilité, son élasticité, sa réserve de virtualités, donc de métamorphoses. Les auteurs jouent sur la présence, l'absence ou la transformation de ces éléments. Le sens du mythe permet de nombreuses interprétations, au-delà de la seule raison.

Malgré ses variations, l'histoire présente des traits communs, avec deux phases décisives : d'abord Don Juan, révolté contre l'ordre social et/ou divin, séduit une multitude de femmes. Il tue le père d'une de ses conquêtes. La deuxième phase est la rencontre du mort offensé qui vient de l'au-delà rendre justice. Don Juan défie une statue placée sur la tombe du mort, et l'invite à dîner. Elle accepte, va au repas et invite à son tour Don Juan, puis vient le chercher pour l'entraîner en enfer.

Dans cette partie, ROUSSET définit le réseau de forces, sous la forme d'un triangle de trois unités qui peuvent être combinées entre elles. Il présente ces trois invariants dans leur ordre de succession et

d'importance : le Mort, le groupe féminin, puis le héros. Il examine aussi les variations et les répercussions qu'elles entraînent sur la façon dont chaque auteur envisage le mythe.

## ***1) LES APPARITIONS DU MORT***

Le drame se lit à l'envers, à partir de l'épisode fantastique de la rencontre avec le Mort punisseur, là où naît le dénouement. Tout débute avec le Mort et converge vers lui, c'est le fondement du mythe et de l'histoire. Sa présence est active, c'est un vrai protagoniste, intermédiaire avec le sacré. Il apparaît sous la forme d'une statue, amalgame de pierre et de pensée. L'immobile qui s'anime donne un aspect inquiétant et merveilleux. Tout se joue autour des face-à-face surnaturels, sur ce seuil sacré interdit aux vivants, donnant aux œuvres leur signification et leur dénouement tragique.

Ce mort sort d'un fonds mythique, une légende populaire largement répandue dans l'Occident chrétien, et rappelle d'autres thèmes anciens de morts revenus tuer les vivants. L'échange alimentaire très important dans le scénario peut être une survivance d'anciens cultes des morts (offrande de nourriture).

Pour le héros, la mort est le fond même de sa vie, sa suprême conquête, sa dernière aventure possible. Elle le fascine. Son imminence constante consacre ses aventures.

### ❖ ***Le lieu***

Dans la fiction racontée, les lieux profanes montrés (palais, rue, plage…) sont soudain remplacés par le lieu sacré (église, mausolée, cimetière), inattendu et insolite, où se rejoignent le ciel et la terre ; c'est la maison des morts dont l'installation sur scène marque l'intrusion du fantastique et de la tragédie dans la comédie. C'est en ce lieu-seuil qu'apparaît le Mort.

Dans la règle, le commandeur apparaît 3 fois sur le mode de l'alternance sacré/profane/sacré. Ce dispositif à trois volets est généralement observé au XVIIè siècle. Cependant, au XXè siècle, les parodies et critiques évacuent le mythe et la mort, donc présentent la mort de Don Juan de façon dérisoire partout ailleurs que dans un lieu sacré.

### ❖ ***La triple apparition***

La répétition de ces séquences séparées chez la plupart des auteurs montre l'importance du triple affrontement dans l'agencement du drame. ROUSSET en analyse les modalités scène par scène :

- ***la rencontre et l'invitation*** : cette première scène se décompose elle-même en 3 unités liées :
  - *Don Juan reconnaît et identifie la Statue*, le Mort, grâce à la lecture de l'épitaphe et/ou par la

seule ressemblance. Une mécanique irréversible s'enclenche avec le rappel du meurtre oublié et l'annonce d'une vengeance future qui lie passé et avenir.

- *L'outrage* : face au Commandeur imprévu, le héros réagit aussitôt comme s'il était agressé, en provoquant à son tour : il se moque, refusant de prendre au sérieux cette effigie. Mais l'outrage le plus grave est l'invitation au Mort, transgressant l'interdit fondamental séparant le monde des vivants et celui des morts. La Statue, interpellée, répond et l'action commence. Cette offense est la clé de voûte du drame.
- *La réponse* : c'est aussi une phase capitale car le fantastique et le surnaturel surgissent : le Mort vit, la Statue s'anime, reçoit le message et répond par un signe. Le malaise s'installe.

- ***L'Invité de Pierre. Cette deuxième scène, la visite chez Don Juan du « convive de pierre », se répartit également en 3 unités de base :***

  - *le repas de Don Juan*
  - *l'interruption du souper par l'entrée de l'Invité de pierre*
  - *le face-à-face et la contre-invitation.*

  Dans ces 2 scènes, les unités peuvent s'opposer entre elles ou se correspondre rigoureusement. Chaque séquence est susceptible de variation, d'amplifications ou réductions diverses. Dans quelques cas, les 2è et 3è scènes sont fusionnées en une seule, ce qui modifie profondément le sens du dénouement. La mort frappe le libertin insouciant au milieu du plaisir.

- ***Le dernier instant. Au centre de cette troisième scène, Don Juan part avec le Mort pour un repas chez les morts (l'Enfer).***

  La majorité des versions montrent le héros toujours en marge et en guerre contre tous. D'abord inculpé de façon diffuse, il ne comprend pas. Il réalise l'évidence de sa faute ou du verdict lors du dénouement funèbre, au moment où il provoque les apparitions du Mort accusateur. Le dénouement le présente comme un transgresseur condamné, confronté au représentant de la loi et à son châtiment imprévu.

  Présents partout et toujours sous la même forme, une injonction du commandeur à Don Juan : *donne-moi la main,* puis un geste, signe d'engagement auquel se prête pour la première fois l'homme du leurre et de l'esquive, car il comprend que son existence se bouleverse. Ce geste établit solennellement une relation qui ne pourra plus autoriser le mensonge, et a pour fonction dramatique

de produire le dénouement, étant la condition et l'acheminement du châtiment final. Il donne à la scène l'un de ses sens constants.

Il suffit du moindre changement du dénouement (ou une variante dans le rapport du héros et du Mort), le point sensible et la plaque tournante, pour faire pivoter et modifier tout le système.

- ***Manger avec le Mort***

On trouve soit un double repas symétrique, soit une fusion des occurrences 2 et 3, une somptueuse fête funèbre. De part et d'autre des deux mondes, l'échange alimentaire est faussé, la communication alimentaire ne se produit que sur le monde de l'exclusion : au souper de Don Juan, le Mort ne participe pas au repas du vivant ; à l'inverse, dans la rencontre finale, Don Juan consomme la nourriture des défunts, mais elle est incomestible.

La fin de la vie de Don Juan n'est pas la fin de la pièce, telle qu'elle se joue devant les spectateurs des XVIIe et XVIIIe siècle. Elle est suivie d'une conclusion, double, jouée le plus souvent en deux scènes contrastées : le damné gémit dans les peines de l'enfer, et les survivants reviennent pour une scena ultima d'allégresse collective. La vie du personnage et le spectacle de cette vie sont distincts, avec une fin différente pour le héros et pour le spectacle.

Du drame de Tirso à l'opéra de Mozart, on fait sa place au mythe, au passage de l'insolite, à cette présence redoutable du Mort, du sacré, sur le plateau d'un théâtre. Toutefois, l'adjonction d'une scène où chaque acteur revient et s'exprime en majeur a pour fonction de rappeler au public qu'il a participé, non à une tragédie, mais à une représentation.

## *2) ANNA ET LE GROUPE FEMININ*

L'étude est ensuite centrée sur la constellation d'héroïnes, le groupe féminin de victimes. Leur grand nombre atteste l'inconstance du séducteur, sa polygamie indifférenciée, sa manie de répéter le vol de femmes ; et le sacrent aussi.

- ***Tirso***

La pièce de Tirso a fourni au groupe un tableau raisonné et différencié qui, à travers modifications et distorsions, a servi jusqu'alors de grille idéale et de référence implicite. Organisé sur les modes de la répétition (2+2), de l'opposition (noblesse/peuple) et de l'alternance (succession de 2 filles nobles et 2 villageoises), il est équilibré et savamment diversifié, riche en combinaisons virtuelles.

Parfois la répartition initiale est conservée, parfois le quatuor est réduit. Les variations peuvent aussi porter sur la place concédée dans le discours narratif aux figures féminines.

Les femmes qui appartiennent au présent du Séducteur, nommées et conquises avant de disparaître, sont les plus importantes.

### ❖ *La fille du Mort*

Anna est la figure dominante, privilégiée, car elle est indispensable dans les relations internes et fait fonction de charnière entre les trois unités. Sa position est centrale dans tout le scénario, avec trois situations possibles :

- elle est privilégiée, monopolise l'attention de tous et finit par l'emporter sur ses compagnes
- très rarement, elle est réduite à une existence minimale et peut même disparaître
- situation intermédiaire : les femmes sont pour le héros des proies égales, identiques et interchangeables.

Si on affaiblit Anna, on détend le rapport nécessaire entre Don Juan et le Mort ; si on la renforce, on risque de compromettre l'inconstance et la démarche libertine de Don Juan. Elle permet donc un équilibre, le système n'étant pas organisé autour du seul personnage masculin. Voilà un signe de la solidarité des invariants : un groupe féminin fortement modifié rend le héros très différent.

### ❖ *L'Ateista fulminato*

Témoin probable d'une branche latérale de la famille issue du Burlador, ce scénario constitue un jalon capital en raison des transformations apportées au groupe féminin. Ainsi, le quatuor est réduit à 2, sans compromettre l'équilibre social : une fille noble, Leonora, et une villageoise plus épisodique, enlevée le jour de ses noces, qui renvoie à l'Aminta de Tirso. La figure de Leonora est plus complexe ; malgré des trais inédits, il n'y a pas de doute qu'elle soit « Anna » par sa position, donc elle se rapproche beaucoup d'une situation que Molière et Mozart nommeront Elvire. En plus d'être une fonction, elle devient un personnage, en désaccord avec cette fonction.

### ❖ *L'éviction d'Anna*

Molière réduit le groupe féminin en nombre et en étendue et altère le système en supprimant Anna et le spectacle de la mort du Commandeur. La charnière féminine fait défaut et transforme profondément

le personnage du héros et son rapport avec le Mort, leur lien se trouve gravement affaibli. La prédominance masculine va de pair avec l'affaiblissement de la présence féminine.

Le personnage d'Elvire donne au groupe féminin l'illusion d'une forte présence et apporte une dimension supplémentaire qui lui manquait : une grande amoureuse, passionnée malgré l'abandon et le reniement. Don Juan se définit par le regard que les femmes portent sur lui.

## ❖ *Le retour d'Anna*

Dans le Don Giovanni Tenorio de Goldoni, admirateur de Molière, Isabelle la disparue réapparaît, mais uniquement comme poursuivante du héros et rivale des deux autres héroïnes (Anna et la bergère Elisa) qui deviennent antagonistes. Anna prend la première place, et passe avec Don Juan au centre de la pièce. Elle a un cœur et est tourmentée par son amour interdit pour le meurtrier de son père. Mozart et les romantiques rendront désuète cette passion interdite.

## ❖ *L'exaltation d'Anna*

L'Anna de Mozart a une place privilégiée tout au long de l'opéra. Elle représente la force et la pensée unique constante chez Mozart.

Hoffmann, qui revoit l'opéra de Mozart, fait d'Anna et Don Juan un couple prédominant. Il recompose le groupe féminin, en isolant et grandissant Anna aux dépens de ses compagnes, bouleverse l'économie du scénario et modifie l'image du héros. Il va donner au mythe une nouvelle vitalité et un nouveau sens. De cette rencontre naît le Don Juan romantique, en présence d'une Anna unique, prédestinée, venue au monde pour le régénérer par le miracle de l'amour.

Le dénouement varie profondément d'un auteur à un autre. Les romantiques grandissent la dimension religieuse qui s'affaiblissait depuis Tirso en augmentant les références au sacré et au surnaturel, revenant à la source. Mais désormais la féminisation du mythe est très forte avec la promotion d'Anna au rôle d'héroïne principale et bientôt exclusive, elle finit par se subordonner toutes les puissances masculines.

Anna est traitée parfois de façon effacée, parfois de façon hyperbolique, ce qui a des répercussions sur le groupe féminin et les deux autres invariants.

Depuis le XXè siècle, les auteurs veulent se débarrasser de l'héritage romantique, mais prolongent le XIXè siècle sur un point : l'héroïne est de plus en plus isolée.

Tous les rapports se modifient. Le modèle à trois composantes du système de relations vole en éclat, et c'est pour cela que Anna semble s'éteindre, perd son identité.

## 3) LE HEROS

ROUSSET considère le héros comme « énergie dans un réseau de forces (…), comme fonction dans un ensemble, comme nœud de relations ». Don Juan est défini par son rapport avec les 2 autres unités. Isolé de ces dernières, il ne pourrait exister comme transgresseur ni séducteur.

Don Juan est toujours envisagé par ses auteurs de manière ambivalente, parfois comme un monstre et en même temps comme un personnage positif, d'où une certaine fascination.

Cette section est répartie selon des couples de corrélation ou d'opposition.

### ❖ *Le réprouvé et ses juges*

Don Juan est présenté selon un découpage habile qui met en évidence l'essence et l'ambiguïté de son caractère.

La noblesse de Don Juan de Tirso lui donne son aisance, sa liberté et les moyens d'approcher et d'abuser les femmes. Le qualificatif "burlador" exprime des nuances entre tromperie, abus, mensonge et mascarade. À lui seul, il définit le personnage.

ROUSSET s'attache au point de vue des juges vis-à-vis du réprouvé : le roi, le père, les victimes, le valet, le Commandeur, Dieu, et le public théâtral. Le héros entretient un rapport variable avec eux.

Ceci lui permet de poser le problème de la culpabilité du transgresseur. Suspect dès le départ, il récuse. La plupart des auteurs l'accusent. Les avertissements et injonctions ne manquent pas. Don Juan accumule délits, trahisons, victimes et témoins qui l'incitent au repentir. Mais plus, il s'est attaqué au Mort auquel il est relié intimement. Il est un coupable condamné qui affronte son ou ses juges pour recevoir le châtiment final.

Les fautes commises relèvent, selon ROUSSET, d'une quadruple condamnation : celle de Dieu, de la société, du dramaturge et des spectateurs. Le texte détaille les deux premières, soulignant pourquoi Don Juan offense simultanément le Ciel et la société des hommes et comment sa propre démesure le damne éternellement.

- les représentants du juge divin, qui l'exhortent ou le menacent : le Mort, accompagné parfois de démons et squelettes, est le porteur du Jugement dernier et le responsable du dénouement tragique.

C'est lui qui fait du héros le réprouvé des XVIIè et XVIIIè siècles, le pécheur endurci, à la fin privé du pardon et rejeté dans les ténèbres.

- ses partenaires et victimes de la société civile qui le mettent à l'épreuve et l'inculpent
- les acteurs qui, en organisant ces rencontres et ces sentences, imposent leur propre jugement à une quatrième classe de témoins, externes (les spectateurs et lecteurs).

Une justice divine et une justice humaine peuvent apparaître. Molière trouve un équilibre entre ces deux justices, avec un Don Juan à la fois délinquant et pécheur. Il associe les perspectives humaine et divine de la façon la plus accomplie en introduisant les figures symboliques de Dom Luis, aristocrate énonçant la loi terrestre, et d'Elvire, épouse et religieuse énonçant la loi divine. ROUSSET analyse comment Don Juan bafoue les valeurs aristocratiques, allant jusqu'à souhaiter la mort de son père dans un paroxysme d'indignité et à délaisser Elvire, «dame voilée» tout à sa conversion qui tente de sauver le pécheur de la damnation éternelle.

ROUSSET souligne également les diverses interprétations du mythe selon les siècles et les auteurs, puisque le verdict varie de la condamnation à l'absolution. La vue sévère et religieuse du XVIIè siècle, époque classique, présente Don Juan comme un offenseur de Dieu, profanateur du sacré, qui lance des défis multiples et bafoue les valeurs, et le condamne en pécheur endurci affrontant l'ordre divin et sa justice dernière. L'époque romantique assure l'assomption du héros grâce à l'intercession de la femme aimante qui le sauve par la force de son amour. La rédemption change la signification du mythe car la dissolution du crime fait du racheté un personnage positif.

## ❖ ***Le comédien et ses spectateurs***

Vient ensuite le point de vue des dupes de Don Juan – valets et femmes dans la pièce, spectateurs au théâtre – qui dévoilent la tactique et le jeu de ce comédien de l'amour.

Il est question du rapport du comédien Don Juan avec les spectateurs que sont, à l'intérieur de la pièce, ses partenaires successifs. L'acteur tente de leur faire croire que la fiction jouée en parole et geste est vraie, comme un comédien dupant son public, conformément à la poétique de l'illusion théâtrale. Le spectateur est le destinataire du message du comédien de l'amour qui utilise alternativement deux méthodes de jeu menteuses (condition de leur efficacité sur le spectateur) :

- le jeu muet, réduit à l'expression corporelle : Don Juan pratique à des fins diverses le déguisement, en multipliant ses rôles d'emprunt, piégeant souvent les destinataires. Il séduit dans le sens de tromper par l'intermédiaire de fallacieuses promesses de mariage ou par le déguisement. Sa mobilité

et sa métamorphose le rendent insaisissable.

- le rôle parlé. Le discours amoureux fait appel à une gamme de moyens et d'effets plus complexes. Point nouveau et intéressant chez Molière, Don Juan, en plus d'être spécialiste de la tromperie, sait jouer de l'amour et de la fascination instantanément, maîtrisant et traitant en même temps ses intrigues parallèles, il est expert en dévotion et sait manier les armes du mensonge quel que soit son interlocuteur.

### ❖ *L'improvisateur devant la Permanence*

ROUSSET expose enfin le point de vue de Don Juan lui-même.

Don Juan vit dans un perpétuel présent. Il ne connaît pas le passé, et ne cesse d'éluder l'avenir.

Le théâtre imposant les contraintes de l'action représentée et du raccourci, le vrai Don Juan est donc celui de Molière : le maître de l'improvisation saisit toute occasion de séduire, impatiemment.

Mais face à l'homme de l'instant, le groupe féminin, force antagoniste, revendique de la durée et de la fidélité aux engagements. Don Juan se rendra compte de son existence passée de façon draconienne, par le Mort, préposé le plus autoritaire et symbole de la Permanence.

## II – LES VARIATIONS

### *1) GENESE*

Il s'agit de la première phase de l'élaboration d'un mythe. Il est difficile d'en parler pour une double raison : elle est toujours antérieure aux documents existants, et Don Juan est différent des autres mythes des sociétés primitives car son acte de naissance est bien attesté (communément attribué à Tirso). Rousset choisit une approche en quatre composantes groupées par deux :

### ❖ *La double origine de l'invité de pierre*

**La légende de l'invitation au Mort**

On trouve notamment dans le mythe le souvenir d'une légende populaire archaïque largement répandue dans l'Occident chrétien de la présence sacrale du "Mort punisseur", l'invariant fondamental, et une survivance de rites anciens de culte des morts tels que le repas d'offrande. Un vaste ensemble de versions orales existe. Le Mort s'inspire de légendes bien plus anciennes que la figure du séducteur. Mais elles présentent des traits distinctifs. Rousset compare ces versions populaires avec la pièce de Tirso en rapport avec le dénouement, cœur du mythe.

Le dénouement varie dans la tradition orale. L'alternance des lieux et la triple apparition du Mort sont présentes dans la plupart des versions car elles forment un dispositif ternaire, le héros ayant déclenché un mécanisme qui fonctionne logiquement jusqu'au dénouement. Les versions théâtrales ont maintenu et renforcé ce dispositif, et sur ce point sont en accord avec le conte populaire.

Tirso apporte des innovations : grâce au séducteur, le groupe féminin apparaît, absent dans la légende. Il est en relation antérieure avec le Mort qu'il invite, car il l'a lui-même provoqué et tué. Par un geste d'outrage au défunt il répond à la menace de vengeance. Cela montre le souci du dramaturge de construire une action où les forces en jeu sont étroitement soudées. L'innovation capitale est que le Mort apparaît sous la forme d'une statue de pierre animée, remplaçant le vieux fonds populaire du crâne qui parle ou du squelette. Cette version plus littéraire et savante accroît la charge mythique. Son ambiguïté trouble et produit un effet d'inquiétante étrangeté. La statue qui s'anime est un motif privilégié du conte fantastique. Aucune version ne peut se passer de cette statue si puissante sur l'imagination.

Un sermon sur la grâce

Le Burlador peut être considéré comme un drame théologique, car il illustre un débat complexe sur la grâce et les droits du pécheur à la miséricorde divine. Tirso, à la fois théologien et dramaturge, se sert du théâtre pour insinuer un sermon contre la repentance trop tardive. La dimension eschatologique de l'œuvre s'estompera et disparaîtra au XXè siècle. Mais elle fait partie de la biographie de Don Juan car le Commandeur a pour mission de lui faire comprendre qu'il a quelque chose à démêler avec la mort et l'inconnaissable.

## ❖ *La double origine du séducteur*

Il semble que la légende de Don Juan trouve son origine dans des mythes très anciens et répandus, qui font de lui un mythe composite. Le personnage se diffuse ensuite rapidement en Europe et, jusqu'aux réécritures de nos jours, se distingue par un certain nombre d'invariants.

Un thème obsédant: l'inconstance

L'inconstance amoureuse qu'incarne le héros émerge dans la première moitié du XVIIè siècle. Ce siècle favorisera la naissance, l'élaboration et la réception de l'inconstance. C'est un thème fondamental de l'âge baroque européen qui revient en permanence. Les dramaturges présenteront Don Juan comme incarnant la conquête et la fuite.

ROUSSET commence à parler de l'instabilité foncière du monde et de l'esprit, qui s'associe automatiquement à la figure de l'acteur, porteur de rôles successifs.

Quant à Don Juan, il est la représentation du désir immédiat et insatiable. Il prétend que sa richesse et sa noblesse lui donnent des droits pour obtenir ses désirs, courir de femme en femme, sans règle, et pouvoir tromper. Il propose un marché : il donne ses grâces contre la promesse de mariage qui ne sera jamais tenue. Les mots ne veulent plus rien dire. Chez Don Juan il n'y a ni conscience, ni réflexion, ni temps antérieurs. Il dépend de l'instant, il s'empare du présent et fait face à la réalité immédiate. Il se moque du présent, de l'inconstance, et méprise l'éternité, le futur, la constance. Il vit d'abord l'inconstance blanche (le plaisir), puis l'inconstance noire (le malheur, signe du péché et de condamnation) à partir de la rencontre avec le Mort, représentant la permanence.

Le groupe féminin, 3ème force du réseau, naît par dérivation interne du personnage de l'inconstant.

**Un emploi de jeune premier**

C'est l'emploi théâtral du jeune premier, coureur d'aventures et transgresseur de lois et interdits.

## *2) LES METAMORPHOSES LATERALES*

Don Juan est né au théâtre, s'y développe et passera par tous les modes. Le modèle initial sera recréé et réécrit par de nombreux auteurs, mais de façon différente. Les versions revêtent des formes très diverses et mélangent souvent leurs apports. Le scénario est transformé par la concurrence et les changements des genres, les transpositions qu'ils commandent, et les bouleversements de l'histoire. Chacune des nombreuses variations possibles entraîne une variation de sens. Mais elles doivent respecter les conditions et contraintes de la logique du récit.

ROUSSET analyse ces métamorphoses intéressant le discours littéraire et leurs divers aspects, non traités par les critiques historiens. Il ne le fait pas dans un ordre chronologique, car il préfère tenir compte des modes particuliers dans lesquels les œuvres littéraires se réalisent, avec leurs traits et différences spécifiques.

Don Juan passe d'œuvre en œuvre et se rend indépendant de son inventeur et du texte fondateur. Sa grande plasticité lui permet de toujours naître et renaître en se transformant, sans perdre son identité première, et le récit reste ouvert et perméable aux circonstances de lieu et de temps. Il a aussi une propriété indivise : il est bien commun que tous s'approprient sans jamais l'épuiser, il appartient à tous et à personne.

Le mythe a une fonction de modèle, d'action exemplaire dans les sociétés traditionnelles, où le récepteur s'identifie au héros. A qui le spectateur va s'identifier avec Don Juan ? Selon les versions, les époques, le genre, la mise en scène et l'attente du public, il y a plusieurs solutions différentes, voire opposées. C'est un facteur important de variations, qui fera du héros un modèle parfois négatif, parfois positif.

## ❖ ***Du drame écrit à la Commedia dell'arte***

A proprement parler, il n'y a pas de changement de genre, avec les mêmes caractères fondamentaux de tout récit théâtral, que ROUSSET regroupe sous 2 **catégories** :

- production du message par les moyens convergents et perçus simultanément, du texte dit, de l'expression corporelle, des positions et déplacements sur l'aire de jeu, des indications visuelles.
- Disparition de l'auteur, interdit de parole, derrière des acteurs parlant pour des spectateurs qui sont secondaires.

Le passage à la commedia dell'arte est une vraie traduction, d'une langue à une autre, et d'un système théâtral dans un autre. Mais cette comédie italienne a de rigoureuses contraintes formelles. Une des constantes du système est la distribution des rôles obéissant à un mécanisme de symétries multiples : quatre couples principaux se combinant et se croisant en couples secondaires, avec des jeux combinatoires qui fournissent des schémas d'action divers.

Dans l'Invité de pierre, les effets se font sentir dans les deux sens : le moule italien transforme le modèle écrit tandis que le Burlador agit à son tour sur les formes d'accueil :

- le tableau des acteurs se trouve d'abord modifié par des adjonctions et substitutions
- la transposition produit autant d'effet dans le sens inverse : le drame reçu modifie à son tour les formes d'accueil en troublant la rigueur des symétries, en compromettant la répartition binaire qui caractérise le tableau des rôles.

Le Don Juan de Molière est différent, produit lui aussi de son époque : un séducteur et libertin philosophique met en œuvre une rhétorique de la séduction pour attirer la femme et utilise la promesse du mariage. Ainsi, le mythe subit une transformation importante car le héros n'exerce plus une séduction immédiate mais utilise des moyens ne relevant pas de sa nature propre.

ROUSSET note un paradoxe : il fallait ce voyage à travers les genres et les distorsions qui en résultent pour que le mythe vive et se propage.

❖ ***Du parlé au chanté***

Ce passage du parlé au chanté provoque des modifications importantes.

## Don Juan dans l'opéra avant Mozart

La musique convient à Don Juan. Vers la fin du XVIIIè siècle, les Don juan et Invités de pierre se multiplient avec succès dans l'opéra buffà, en Italie et même hors d'Italie.

Concernant la façon dont les invariants sont traités :

- le Mort : le modèle de la triple apparition est assez fidèlement suivi par tous, avec de légères variantes internes.
- le groupe féminin : sa pluralité est toujours respectée. Sur la scène, trois ou quatre conquêtes sont montrées, indépendamment de celles évoquées par la liste du valet. Mais ce groupe est le plus riche en variantes, qui portent sur la répartition des filles nobles et plébéiennes dans le groupe. La figure nodale d'Anna ne manque jamais. Sa présence est effective tout au long de l'ouvrage. Son comportement est en général fidèle à la tradition de Tirso.

ROUSSET examine un aspect du discours narratif : l'organisation dramatique du scénario. La conclusion (les scènes faisant suite à la mort du héros) se présente sous deux formes opposées :

- *la scena ultima* : des survivants reviennent et se livrent à une allégresse collective. Sombre ou allègre, elle couronne le spectacle d'une apothéose. C'est la règle de l'opéra.
- *le lietto fine* : joyeuses retrouvailles où chacun ne pense plus qu'à renouer au plus vite avec les plaisirs, dès le trouble-fête éliminé.

*Du drame parlé à l'opéra*

Le librettiste italien Da Ponte met en scène un Don Juan au féroce appétit de vivre. Il se situe dans l'immanence temporelle, vivant dans l'instant et rejetant toute morale ou religion. A partir de ce livret, Mozart crée son opéra, la version la plus intéressante du siècle. Il revivifie le mythe et fait de Don Juan un héros au-delà du bien et du mal, un épicurien, que son énergie vitale débridée entraînera à sa perte. La musique traduit une sensualité souveraine et séductrice par sa force intrinsèque. L'apparition du commandeur à la fin de l'opéra est conservée.

Une double transformation est révélatrice : de la pièce au premier opéra, insertion d'un air sur le dialogue parlé ; de Gazzaniga à Mozart, substitution à l'air solo d'un duetto mimant les phases de la séduction.

Les substitutions et l'effet de la progressive mise en musique rendent la séquence initiale à peine reconnaissable dans la version finale de cette genèse. La musique semble avoir fait perdre au héros moliéresque son cynisme et sa perversion, et annonce dès lors un héros romantique, séducteur autant qu'il est séduit. Cette dernière version se multipliera au sein de l'Europe du XIXè. Les auteurs mettront en valeur tel ou tel aspect particulier du mythe, créant ainsi un personnage aux multiples facettes. Rares sont ceux qui n'auront pas donné leur version de la légende.

*Les contraintes de la musique*

Remplacer le parlé par le chant, avec l'orchestre et les contraintes de la musique, produit une métamorphose (destruction et reconstruction partielles). Le discours musical a ses règles et formes propres.

Tous en conservant l'intrigue, le tableau des acteurs et le déroulement des scènes, l'opéra déplace les accents, modifie les personnages entre eux, change le sens de la comédie.

L'air chanté est une pause de l'action : pour un instant tout s'arrête, la musique s'installe sur la scène, rien ne se passe sauf ce chant. L'acteur concentre l'action sur lui-même, et c'est sa manière de chanter qui le caractérise le plus. Le contenu des paroles, important dans le récit, passe à l'arrière-plan pour les auditeurs. La musique rompt la continuité du discours narratif et créé un rythme nouveau : le mouvement et la fébrilité du Don Juan parlé sont ralentis, souvent immobilisés.

Une des règles de l'opéra est le droit au chant pour chacun des personnages, même ceux jusqu'alors marginaux, qui peuvent ainsi se glisser au centre du spectacle. Les grands rôles sont modifiés. Les figures féminines peuvent ainsi se déployer grâce aux confessions chantées et réussissent à imposer à l'auditeur leur point de vue. L'Elvire si lucide et digne de Molière devient une amante sensuelle et humiliée avec un puissant contrepoids.

De plus, les interlocuteurs peuvent être multipliés et les voix juxtaposées.

Hoffmann, qui a écrit un conte fantastique racontant une représentation de l'opéra de Mozart suivi du premier grand essai sur le thème, constitue avec Mozart une plaque tournante. Ensuite, les trois genres

littéraires vont se séparer, s'éparpiller, chacun suivant sa dynamique particulière, avec parfois des échanges en cours de route.

## ❖ ***Du dramatique au narratif : Mozart mis en récit***

ROUSSET met en évidence un certain nombre d'oppositions :

- le statut du narrateur : invisible ou masqué dans le drame, il se charge du récit et des personnages
- le statut du destinataire : au destinataire double du théâtre se substitue un destinataire simple, le lecteur, avec lequel le narrateur peut instituer une communication directe mais fictive
- l'ordre temporel : la polyvalence temporelle du récit. Comme tout ce qui est iconique, le théâtre ne connaît que le présent car il lui est difficile par ses moyens propres de dire le passé ou le futur. A cette rigidité s'oppose la souplesse, la polyvalence de l'outil narratif qui, même s'il privilégie le passé, se prête à toutes les formes.
- la nature mentale du référent : le message narratif n'a de référent que mental ; il se représente toujours imaginairement.
- la monodie textuelle : au lieu de convergences de plusieurs systèmes différents, c'est maintenant le texte seul qui parle.

Les nombreuses versions non théâtrales des XIXè et XXè siècle font partie de l'histoire du mythe.

Il y a changement de système sémiotique.

Le spectateur de théâtre reçoit sans intermédiaire un spectacle qui lui est livré dans sa totalité. Le récit le transcrit par ses moyens propres et en donne une image déformée. Le narrateur du récit peut montrer au lecteur une interprétation subjective du spectacle et donner des précisions, dévoiler ce qui demeure caché et échapperait au spectateur de l'opéra. Parfois, l'opinion, la pensée et les intentions de l'auteur peuvent transparaître. La représentation peut être étendue ou condensée par rapport à sa durée propre. Le texte narratif a l'avantage et le privilège de pouvoir superposer deux points de vue contrastés.

Les XVIIè et XVIIIè siècles présentent une grande mobilité modale, mais toujours à l'intérieur du système dramatique : le thème glisse du drame écrit aux versions semi-orales de la comédie italienne, revient à l'écrit, passe au chanté, à l'opéra qui domine la fin de la période. Le grand clivage formel, marqué par les transpositions en récit, coïncide avec l'aventure romantique pour se prolonger jusqu'à aujourd'hui, en concurrence avec les tentatives dramatiques puis avec l'essai, les études historiques et critiques. Par conséquent, depuis un siècle et demi, l'éventail des genres s'ouvre, le thème de Don Juan

se disperse dans les formes les plus diverses, et en même temps ces formes se rencontrent et collaborent entre elles.

## *3) DON JUAN AUJOURD'HUI*

Est-il mort ou vivant ? Les Don Juan pullulent aujourd'hui, sous toutes les formes et dans tous les genres. Trois siècles ont confirmé et accru son prestige, car c'est l'époque moderne, depuis le romantisme, qui a ancré dans nos esprits et popularisé le personnage. Au prix de transformations et de renversements, dans les limites du système fondateur, sans lesquels le prestige se serait depuis longtemps éteint.

L'action déformante porte d'abord sur le héros, aux dépens de ses liaisons avec le Mort, isolé de son contexte structural et de sa résonance mythique ; puis sur le groupe féminin, modifié par les transformations qui affectent de nos jours le point de vue de la femme sur l'homme et les rapports entre eux. La mémoire moderne a privilégié les attributs de Don Juan délaissés au XVIIè siècle : le chasseur avide, le jouisseur voluptueux, l'homme de plaisir, un Don Juan décadent.

Du XVIIè au XXè siècle, le tragique a passé du ciel sur la terre ; le destin est descendu dans le corps, dans les fatalités du passé.

Le XIXe siècle est particulièrement fécond en versions nouvelles. Le Don Juan est l'héritier du Don Giovanni de Mozart. Avec la modernité, les concepts changent et de nouveaux apparaissent. Le premier Don Juan, décrit par un auteur moine de son époque, brave audacieusement le ciel et descend aux enfers, il est condamné, et son repentir est trop tardif. Zorrilla lui pardonne, victoire de la foi populaire. Nous trouvons une rivalité, un pari entre deux hommes, Don Luis et Don Juan, et entre leurs pères respectifs. Son Don Juan est un moment important de la métamorphose du thème : deux personnalités opposées en un même personnage. Il semble que le point de vue du Séducteur est en train de se modifier. Les mœurs ont changé. A l'origine réfractaire et transgresseur, il est aujourd'hui polygame et ses méthodes périmées, l'homme du désir sans fin et de la jouissance excessive.

Au XXe siècle, le sujet inspirera également des essais. De nos jours encore, de nombreux livres remettent la légende au goût du jour.

Revers à la plasticité du personnage et dérivé : le donjuanisme. L'usure et la dégradation détachent le héros du scénario global. Le mythe ancestral passe du petit-maître à l'homme à femmes.

On pourrait conclure à la mort de Don Juan si on admet qu'il n'a vécu jusqu'à nous et ne peut vivre que comme un mythe, et qu'il n'y a pas de mythe sans la présence symbolique de la mort. Don Juan meurt si son aventure ne finit pas par le combat avec l'apparition, ou un équivalent fantastique.

## Conclusion :

ROUSSET, dans un texte érudit mais accessible, analyse un mythe européen moderne, et offre à son lecteur une approche intertextuelle qui éclaire de nombreux traits de la figure de Don Juan.

Don Juan, thème littéraire, légende ou mythe ? Au vu de son succès, l'histoire de Don Juan est plus qu'un thème littéraire. Étymologiquement un mythe est un récit, qui compte plus que sa signification. A l'inverse, une légende est un texte d'enseignement, qui met en valeur l'aspect moral, le sens est le plus important. De ce point de vue, Don Juan est un mythe : son histoire ne peut prétendre être morale (même si elle fut écrite pour cela au départ), mais elle résume une tendance de l'esprit humain, la révolte contre l'ordre établi et la volonté de lui lancer un défi, à travers la séduction de la femme. Don Juan recherche constamment les femmes et le néant, la mort. Il joue avec elles et par elles cherche le salut comme unique solution à l'impuissance et au désespoir ou pour oublier sa peur. Son amour du danger le conduira irrémédiablement à la mort. Ce mythe symbolise la civilisation européenne, qui cherche à s'affranchir de l'ordre naturel/divin.

## Bibliographies

- Jean Rousset," Le mythe de Don Juan", Armand Colin,1976
- Micheline Sauvage, " la Statue est inséparable du mythe", Le cas Don Juan, Paris, 1953, p.171 et tout le chapitre V, I
- Exposé sur la structure mythique de Don Juan, Université de Bordeaux III, février 1978.
- Bennassar, "L'Homme espagnol, Paris, 1975, p.158-159
- Mariage clandestin. Cf. E. Guitton, "Molière juriste dans Dom Juan" RHLF, 1972/5-5, p. 947 ss
- J. Guicharnaud, Molière, une aventure théâtrale, Paris, 1963, passim
- G. Sand, Le château des Désertes (1847). Je cite d'après l'éd. M. Lévy, Paris, 1866, p. 153.
- Edmond Rostand, La Dernière Nuit de Don Juan, Paris, 1921, p.138 et 141.

# *L'Étranger* d'Albert Camus et dans *Le Petit Bleu de la Côte Ouest* de Jean-Patrick Manchette

Eman Mursi, Ph.D.

Fadwa Breibesh, M.A.

L'Université de Benghazi, 2021

## L'abstract

Les deux chefs-d'œuvre du 20 ème siècle en littérature française, à savoir : *L'Étranger* de Camus et *Le Petit Bleu de la Côte Ouest* de Manchette nous parlent de la crise profonde de l'homme moderne. Il sera question dans ce travail de cerner le sens du meurtre et sa représentation à travers "Meursault" et "Georges Gerfaut " qui sont les protagonistes des textes. Une attention particulière est accordée au contexte social qui produit ces textes littéraires. Une approche sociocritique nous alloue à identifier et analyser le langage, les signes et les discours idéologiques tout au long de ces textes. Cette approche nous permette de trouver le lien entre le texte et quel que soit son contexte de création. Les deux auteurs accentuent la violence de la société, l'angoisse psychotique, et les fondements et les sentiments de l'absurde du monde qui les entourent. Les auteurs montrent, à travers leurs ouvrages majeurs, que les problèmes et affres du temps d'alors sont ceux d'aujourd'hui.

**Mots-clés :** homme moderne, monde noir, angoisse, meurtre, crise existentielle, violence, policier, société.