

Don Juan, le joueur de tours

In: L'Homme, 1981, tome 21 n°1. pp. 93-119.

Citer ce document / Cite this document :

Testart Alain. Don Juan, le joueur de tours. In: L'Homme, 1981, tome 21 n°1. pp. 93-119.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1981_num_21_1_368163

DON JUAN, LE JOUEUR DE TOURS

par

ALAIN TESTART

D'emblée Don Juan se présente comme un héros facétieux et taquin, moqueur et joueur de tours, farceur et mystificateur. C'est particulièrement flagrant dans la première version connue de Don Juan, la pièce que Tirso de Molina écrivit au début du XVII^e siècle : *El Burlador de Sevilla*. Le titre même de l'œuvre, la réputation de Don Juan à Séville (II, 264-5), son propre discours (III, 142) le définissent comme *el burlador*, l'« abuseur », le « trompeur » ; comme pour lui donner une dimension nationale, son valet le nomme « el burlador de España » (II, 439). Tout au long de la pièce les mêmes termes reviennent dans la bouche de Don Juan ou à son propos. Il est question de *burla*, *burlar*, *burlador* ou de *engaño*, *engañar*, termes qui connotent l'idée de raillerie, de moquerie, de tromperie ou de mensonge (les termes formés sur la racine *burl-* reviennent trente fois et ceux formés sur la racine *engañ-* trente et une fois). Don Juan reconnaît que la tromperie est sa vieille habitude et qu'elle est dans son caractère (I, 891-4) : faire une bonne blague, c'est le but avoué de ses entreprises. Tirso nous le montre bien en train de séduire successivement quatre femmes, mais la lecture du texte ne peut laisser aucun doute, il jouit moins de leur chair qu'il ne se réjouit de ses propres ruses :

... *el mayor*
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer. (II, 265-7)

... le plus vif plaisir
que je puisse trouver,
c'est d'abuser une femme¹.

Ce n'est pas de leur beauté qu'il tire fierté, mais de la qualité des tours qu'il leur joue, de l'ampleur du scandale qu'il provoque :

Cataliñon : *¿Hay engaño nuevo?*
Don Juan: *Extremado.* (II, 303-4)

On embabouine de nouveau ?
On se surpasse.

Ha de ser burla de fama (II, 427)

Voilà qui sera un tour fameux.

1. Traduction de P. GUENOUN (1968).

*La burla más escogida
de todas ha de ser ésta.* (III, 159-60)

Ma cassade la plus choisie
parmi toutes doit être celle-ci.

Et cela pour en rire (II, 272, 296), d'un grand éclat de rire, jusqu'à « mourir de rire » :

*Para el alba, que de risa
muerta, ha de salir mañana,
de este engaño.* (III, 153-5)

Pour l'aube qui, demain,
en se levant mourra de rire
de cet abus.

On chercherait en vain dans la pièce de Tirso une quelconque note sensuelle, en vain aussi l'image populaire du Don Juan « homme à femmes », fascinant et séducteur universel. Tous les critiques l'ont noté (Aubrun 1957 : 37 ; 1966 : 67 ; Brousse 1961 : 182 ; Berveiller 1961 : 43, etc.), le Don Juan de Tirso est un piètre séducteur. Dans la pièce, il n'est question que de quatre femmes, encore échoue-t-il auprès de la troisième. A peine peut-on parler de séduction : deux femmes, de basse condition, sont bernées par de fausses promesses de mariage, et les deux autres sont abusées par Don Juan qui vient chez elles la nuit en se faisant passer pour un de leurs soupirants. Et si, dans la première traduction française de la pièce (Royer 1863), le titre est rendu par *Le Séducteur de Séville*, ce ne peut être qu'en raison de l'image ultérieure du personnage, complètement absente chez Tirso. Quatre femmes trompées ; mais les tours que Don Juan met en œuvre pour arriver à ses fins s'adressent tout autant à leurs partenaires masculins. Les amants des deux filles nobles, Isabela et Doña Ana, dont il a pris l'apparence, sont eux aussi mystifiés : ceci est particulièrement clair dans le second cas où Don Juan joue un bon tour au marquis de la Mota qui prétendait enlever la belle. Dans le cas de Tisbea, peut-être force-t-on un peu le texte en disant que Don Juan donne une bonne leçon au gentil soupirant éperdu d'amour. Mais si le dernier tour est le plus « fameux », c'est qu'il faut d'abord tromper le jeune marié et le père d'Aminta avant de la posséder. Certes Don Juan joue avec les femmes, mais ce faisant c'est toute la société qu'il abuse.

La logique du personnage étant de rire de tout, elle le conduit à rire aussi des choses les plus sacrées, à se moquer des morts. Et c'est bien là le motif de l'invitation au Commandeur : lisant sur le mausolée l'inscription qui prédit la vengeance, Don Juan en rit (III, 451), tire la barbe de la statue et l'invite à dîner. Jeu plutôt que défi, mais jeu dangereux puisqu'il le mènera à sa perte. N'oublions pas toutefois que la tragédie commence en farce.

De prime abord, le Dom Juan de Molière peut paraître plus sérieux, plus dramatique et plus conséquent dans son libertinage et son athéisme. Il n'en reste pas moins essentiellement un trompeur. D'abord un trompeur de femmes : c'est « l'épouseur du genre humain » (II, 4), il abuse simultanément deux paysannes à l'acte II ; il éconduit successivement une ancienne épouse, un créancier, son père, à l'acte IV. Mais toute la pièce semble dominée par l'acte V où il fait l'hypo-

crité. « Voilà le comble des abominations », s'exclame Sganarelle (V, 2) dont le discours incohérent et le courage nouveau indiquent bien qu'une telle conduite est insupportable (*ibid.*) et que désormais il « désespère » de son salut (V, 4). Et n'est-ce pas l'hypocrisie religieuse qui entraîne la condamnation finale de Dom Juan ? Les critiques se sont évertués à montrer que l'hypocrisie ne cadrerait pas avec le caractère du Dom Juan de Molière, trop fier et noble pour s'abaisser à pareille vilénie, et que ce nouveau trait s'expliquait par le désir de Molière d'introduire un morceau de son *Tartuffe*, pièce interdite par la cabale des dévots. Mais pourquoi ne pas voir que c'est là une ultime tromperie, en parfait accord avec la logique du personnage ? Dom Juan joue avec la dévotion comme il joue avec les femmes et avec la mort, ce qui n'enlève rien à sa superbe. On peut le rapprocher de cet autre joueur de tours qu'est Renart, dans le *Roman de Renart*. Il existe un épisode où celui-ci, pour échapper à ses ennemis, fait l'hypocrite et prétend partir en pèlerinage. La tartufferie n'est jamais qu'un des nombreux tours que possède tout trompeur dans son sac. On peut se demander également si l'on n'a pas trop mis l'accent sur l'athéisme et le rationalisme de Dom Juan. Dans la célèbre réplique : « Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit » (III, 2), comment ne pas voir, derrière le cartésianisme d'un siècle qui prétend démontrer « selon la méthode géométrique », l'ironie et la moquerie tout autant que la profession de foi ?

Quant au *Don Giovanni* écrit par Da Ponte et mis en musique par Mozart, je le tiens pour plus *burlador* encore que celui de Tirso. Tout d'abord, il reprend les deux tours du Don Juan de Tirso : déguisement et promesse de mariage. Alors que chez Tirso ils interviennent à deux reprises, dans l'opéra de Mozart ils n'apparaissent qu'une fois, le déguisement s'opposant à la promesse, comme Donna Anna à Zerlina, la fille de rang à la paysanne, la tragédie (l'épisode avec Donna Anna prend fin par le meurtre de son père le Commandeur) à la comédie (l'épisode avec Zerlina s'achève par la bastonnade de son fiancé, puis de Zerlina elle-même qui demande à celui-ci de la battre à son tour), le secret nocturne à la fête diurne. Sobriété de l'expression et concision de l'écriture qui réduisent à deux les quatre femmes de Tirso, mais suffisent à illustrer le répertoire du séducteur. Il existe une troisième femme, Donna Elvira, qui permet à Mozart-Da Ponte de développer un autre aspect du farceur. Celle-ci a déjà été possédée avant l'ouverture, puis délaissée. Au lieu de la fuir, Don Giovanni la « possède » à nouveau, mais sur un autre registre : il se moque d'elle une première fois par l'intermédiaire de son valet Leporello qui lui chante l'air du catalogue, lui révélant qu'elle n'est qu'un nom sur une liste (I, 5) ; une deuxième fois, et doublement, lorsqu'il lui fait croire qu'il est à nouveau amoureux d'elle mais la remet entre les mains de son valet (II, 2 et 3) ; une troisième fois, enfin, lorsqu'elle le supplie à genoux de se repentir et de changer de vie (II, 15). Par-delà les femmes qui figurent dans l'opéra, il y a toutes celles qui ont été abusées par Don Giovanni et qui sont ins-

crites au catalogue, dernière et suprême façon de les tourner en dérision. Mais les femmes ne sont pas seules trompées. Il y a d'abord et surtout Leporello : Don Giovanni l'accuse de voies de fait sur la personne de Zerlina (I, 22) ; le quiproquo créé par l'échange de vêtements lui permet de courtiser la femme de Leporello (II, 12) et d'échapper à ses ennemis, qui s'en prennent à ce dernier (II, 9) ; Don Giovanni s'amuse de la gloutonnerie de son valet (II, 14), mais le meilleur tour est de se jouer de la superstition et de la poltronnerie de Leporello en l'obligeant à inviter la statue du Commandeur (II, 12). Il semble même que ce soit là la seule raison de l'invitation ; tandis que Don Giovanni le menace de la pointe de son épée pour le faire obéir, il s'écrie :

*Che gusto ! che spassetto !
Lo voglio far tremar.* (II, 12)

Quelle bonne blague, quelle plaisanterie !
Je vais le faire trembler un peu².

tout en le traitant de *buffone*, de *buffonissimo*. Il berne aussi ses poursuivants, leur échappe grâce à son déguisement, feint de prendre leur parti (II, 4) et rosse leur chef (II, 5). Et toujours le rire (II, 2 et 12).

Autant de facéties déjà présentes dans les versions antérieures. La moquerie à l'égard d'Elvire existait chez Molière, quoique de façon plus discrète (I, 3 ; IV, 6). Dans la pièce attribuée à Cicognini, Don Juan, pour confondre son valet qui s'apprête à le trahir, se déguise en représentant de la justice. De même, l'échange de vêtements entre maître et valet ainsi que le catalogue sont introduits par cet auteur. On voit tout le parti que Mozart-Da Ponte en tirent. Reprenant ces thèmes, les condensant ou les développant, ils en font la synthèse : mystification ou mensonge en vue de séduire les femmes, moquerie et raillerie à l'égard de celles déjà séduites, mauvaises plaisanteries aux dépens du valet, tours pendables joués à l'ensemble de la société.

Après Mozart le personnage apparaîtra tout autre : les romantiques en feront un héros épris d'absolu et son caractère facétieux s'effacera, alors qu'il était au premier plan dans les œuvres de Tirso, de Molière et de Mozart.

Certains critiques ont souligné à juste titre le rapport privilégié de Don Juan avec le théâtre. Ainsi, pour Rousset (1978 : 82 sq.), c'est un « comédien de l'amour ». Pour Chabert (1974 : 88 sq.), le séducteur-trompeur est le « maître de l'illusion », il se travestit et joue la comédie... dans la comédie ; le thème du masque « est au cœur de Don Juan, il en est le principe ». De fait, jusqu'à la nouvelle qu'écrit Hoffmann en 1813, sorte de conte fantastique à propos d'une représentation du *Don Giovanni* de Mozart, le cycle donjuanesque se déroule exclusivement dans le cadre de l'art dramatique : théâtre, commedia dell'arte, foires, tréteaux, marionnettes, opéra. Si au théâtre Don Juan se trouve dans son milieu naturel (et son

2. La traduction de l'opéra de Mozart est celle de Marc Gillod, qui accompagne l'enregistrement de la Deutsche Grammophon Gesellschaft.

pays natal), c'est qu'il est lui-même théâtre, comédie, farce. Il est à la fois héros de mascarade *et* auteur de mascarade. Le xx^e siècle retrouvera cette dimension du personnage. Dans la pièce d'E. Rostand, il est condamné à être un pantin, une marionnette de guignol. Le Don Juan de M. de Ghelderode n'est qu'une figure de carnaval dans une boîte de nuit. Quant à celui de M. Frisch, il est à la fois metteur en scène, auteur, protagoniste, spectateur et victime d'une pièce où il joue son propre rôle.

*

Ce thème du joueur de tours n'a guère été exploité, si ce n'est par Berveiller (1961 : 43) qui note que le Don Juan de Tirso « a des parties de Panurge et de Till l'Espiegle ». Ajoutons de Renart. Or Don Juan l'espiegle ainsi que tous ses antécédents littéraires ou légendaires ne sont pas sans évoquer une figure mythologique qui joue un rôle de premier plan chez les Indiens d'Amérique, les peuples d'Afrique noire, les Polynésiens, les aborigènes australiens, et d'autres : le joueur de tours mythique, plus connu des anthropologues sous le nom anglais de *trickster* (de *trick* « tour »). Le *trickster* est une figure complexe, hautement contradictoire et riche de significations : il est rusé et stupide à la fois ; il joue des tours tout en étant l'une des premières victimes de ses tromperies ; c'est un héros civilisateur mais il est aussi celui qui introduit la mort dans le monde, etc. L. Makarius (1969 ; 1973 ; 1974, chap. v) a montré que ces différents aspects répondaient à une même logique et que la nature du *trickster* était de violer les tabous, de transgresser les interdits. C'est principalement aux explications et aux analyses de cet auteur que je me référerai pour tout ce qui touche au *trickster*.

On reconnaît aisément le transgresseur en Don Juan. Quelles lois transgresse-t-il ? Toutes, pourrait-on dire. Le Don Juan de Tirso viole les lois sacrées de l'hospitalité dans l'épisode où Tisbea le recueille après sa noyade ; il vole ses chevaux, trahit la confiance et l'amitié du marquis de la Mota, ne respecte pas sa parole envers lui et ne tient pas ses engagements avec les femmes ; il est le meurtrier d'un vieillard — le Commandeur —, bafoue l'autorité du roi, profane le sacrement du mariage, trouble le repos des morts et ne cesse de défier la Providence. Il pratique aussi la casuistique et la restriction mentale (Brousse 1961 : 183-184). Lorsque Don Juan promet le mariage à Aminta, il dit : « Si je viens à trahir ma parole et ma foi, je demande à Dieu de me faire mourir par trahison et perfidie de la main d'un homme... », et il ajoute en aparté : « de la main d'un homme mort, non pas d'un vivant. Dieu m'en garde ! ». Phrase clé qui annonce le dénouement, et jeu de mots bien en harmonie avec le caractère ludique de Don Juan trahissant sa parole et jouant avec Dieu et avec la mort.

Mais il ne suffit pas de montrer notre drôle violant les lois civiles et défiant l'ordre divin, encore faut-il noter que la transgression est en elle-même le seul

mobile de ses actions. Les monologues où Don Juan s'explique sur lui-même sont suffisamment rares pour qu'on les examine de près :

*Sevilla a voces me llama
el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejalla sin honor.* (II, 264-8)

Séville à grands cris me nomme
l'Abuseur, et le plus vif
plaisir que je puisse trouver,
c'est d'abuser une femme
et de l'abandonner privée de son honneur.

La fierté de Don Juan est d'abuser les femmes, et son but est toujours le même : leur ravir l'honneur. Dans son plaisir, comme dans le désespoir de ses victimes, il ne s'agit jamais d'amour ou de volupté, mais seulement de cette donnée fondamentale de la société espagnole du Siècle d'or : l'honneur. Ainsi Isabela, découvrant la supercherie dont elle vient d'être victime, s'écrie-t-elle seulement :

¡Ay, perdido honor! (I, 26)

Ah, honneur perdu !

Si la référence à l'honneur ouvre la pièce, elle la conclut aussi, puisque c'est en « homme d'honneur » que Don Juan accepte l'invitation du mort, pour que Séville s'émerveille de sa « valeur », pour qu'on ne clame pas son « infamie », pour qu'il ne soit pas pris pour un « lâche » (III, 640-1, 684-5, 869-70, 889-90). C'est encore en jouant sur l'honneur dont se réclament de simples paysans que Don Juan les abuse pour posséder Aminta (III, 63, 101-8). Si la préoccupation de l'honneur va de soi pour Isabela et Doña Ana, nobles toutes deux, elle est également centrale dans les épisodes relatifs aux deux roturières : dans la séduction d'Aminta et le discours prétentieux de Tisbea (I, 423, 1008). Et on a l'impression que le Don Juan de Tirso ne s'attaque aux paysannes que dans la mesure où elles prétendent à la noblesse :

*Con el honor le venci,
porque siempre los villanos
tienen su honor en las manos,
y siempre miran por sí.* (III, 101-4)

Par son honneur je l'ai vaincu,
car toujours les vilains ont
l'honneur dans les mains,
et toujours ils ne voient qu'à travers lui.

La notion d'honneur est également omniprésente dans le théâtre de Lope de Vega, Calderón et autres dramaturges de l'époque. Honneur envers soi (*honor*), renom personnel (*fama*) et renom familial (*honra*) : le galant « se doit de veiller à l'honneur, à la chasteté de sa sœur (*honra*) et d'attenter, par juste gloriole (*fama*), à l'honneur et à la chasteté des sœurs de ses amis » (Aubrun 1966 : 117). On ne saurait accroître son honneur qu'en dépouillant les autres du leur (Aubrun 1957 : 41-42). C'est ce jeu social qui est porté par Don Juan à son paroxysme, jusqu'à la dérision³.

Chez Molière, l'objet principal de la violation se déplace : il s'agit avant tout

3. PITT-RIVERS (1977 : 11 et 175, n. 23) attire justement l'attention sur le fait que le Don Juan de Tirso est un homme d'honneur. La morale de l'honneur non seulement commande les actes des personnages, mais encore est, d'après cet auteur, à l'origine de la pièce : « The theme of the play is, precisely, a critique of this theory of honour—a fact which is surely

de libertinage athée. « Ciel offensé, lois violées » (V, 6), s'écrie Sganarelle à la fin de la pièce, comme pour mettre sur le même plan les deux ordres bafoués : le sacré et le profane. Mais l'accent est sur le premier. Le personnage d'Elvire enlevée au couvent, le caractère raisonneur et libre penseur de Dom Juan, l'épisode avec le pauvre ermite qu'il tente de faire jurer, l'hypocrisie religieuse finale, autant d'éléments nouveaux introduits par Molière qui indiquent le déplacement de l'intérêt vers la sphère du sacré. Et ce n'est pas pour rien que des deux tours qu'utilise Don Juan pour abuser les femmes chez Tirso, il n'en reste ici qu'un seul et unique : la promesse de mariage (« Il ne se sert pas d'autres pièges... » ; I, 1). Dom Juan ne se déguise plus, il perd son côté bouffon mais accentue sa dimension sacrilège en bafouant « les saints nœuds du mariage ». Les démarches de la séduction résultent donc de l'incroyance ; le thème de l'infidélité et celui de l'athéisme convergent (Scherer 1967 : 80, 85) : chez Molière, le rapport au sacré vient informer les relations avec les femmes. La structure même de la pièce montre quel en est le thème majeur. L'acte I rappelle l'enlèvement au couvent et la violation répétée du sacrement du mariage ; l'acte II, des transgressions du même ordre. L'acte III, qui est l'acte central, est celui de la profession d'incroyance, de l'épisode du pauvre et de l'invitation faite à la statue du Commandeur ; ce défi à la mort et à Dieu, que Tirso plaçait à la fin, devient maintenant le pivot de la pièce. Toute la suite en découle : invitation double et réciproque de Don Juan et du Commandeur (actes IV et V). L'acte V, c'est hypocrisie religieuse, « comble des abominations », et la mort, conséquence de l'invitation.

Héros antisocial, Don Juan est l'ennemi de la société : tous lui sont hostiles, femmes et hommes, amants et pères, nobles et roturiers. Il fait contre lui l'unanimité du genre humain, toutes classes mêlées. La justice des hommes — ceux qui veulent se venger au nom du vieil idéal de la noblesse ou ceux qui représentent l'État — et la justice divine le poursuivent dans toutes les pièces, de Tirso à Mozart. La scène finale de l'opéra de Mozart où s'exprime après la mort de Don Giovanni l'allégresse de ses ennemis, scène souvent jugée incongrue, livre pourtant une donnée essentielle du mythe : la mort de Don Juan, c'est l'ordre rétabli, retrouvé. Et c'est dans la joie qu'il convient d'accueillir la disparition du trouble-fête : la mort du farceur est une farce comme l'opéra de Mozart est bien un *dramma*, mais *giocoso*.

Ce paria de la société ne peut trouver son salut (momentané) que dans la fuite. On a souvent remarqué que ce chevalier sans peur est toujours en train

congruent with the circumstance that the author was a priest. » L'intérêt de cette remarque est de mettre en lumière le conflit entre les deux systèmes de valeurs présents en Espagne à l'époque de Tirso : si, aux termes du code de l'honneur chevaleresque, les mensonges et les tromperies sont acceptables pour autant qu'ils conduisent celui qui les commet à accroître son honneur, ils restent aux yeux de l'Église des actes répréhensibles et représentent autant de transgressions d'interdits.

de fuir. Il change sans cesse de quartier, de ville, de pays : c'est un grand voyageur. Cette mobilité répond tout d'abord à des impératifs tactiques : (1) c'est le moyen le plus simple de rompre avec les femmes déjà séduites ; (2) c'est une façon d'élargir son champ d'investigation pour trouver de nouvelles proies. Mais le nomadisme donjuanesque exprime aussi sa marginalité dans une société traditionnelle peu mobile : il ne peut s'intégrer nulle part, il est en dehors de la communauté comme il est au delà de ses lois, déraciné. En dehors, excommunié.

Comme le *trickster* mythique, Don Juan est un transgresseur d'interdits. Le *trickster* fait montre d'une sexualité débordante : il en va de même pour Don Juan à partir du moment où Cicognini a introduit le thème de la liste ; dans l'air dit « du champagne », Don Giovanni prétend allonger sa liste d'une dizaine de femmes en une seule nuit (I, 15). Le *trickster* est dévoré par une faim insatiable : contentons-nous pour le moment de noter que Leporello s'étonne de « l'appétit de barbare » de son maître, des « morceaux de géant » qu'il engloutit (II, 14). Le *trickster* est le champion du désordre : les serviteurs de Don Juan chez Tirso se plaignent qu'il est toujours en retard et se demandent « qui mettra jamais de l'ordre dans son désordre » (III, 475-81) ; la liste témoigne que Don Juan s'attaque à des femmes de toutes conditions : il ne respecte pas la hiérarchie des trois ordres — au sens de l'Ancien Régime. Le *trickster* est le héros de l'excès et de la démesure : le Don Juan de Tirso est le *burlador* de toute l'Espagne, celui de Molière est « l'époux du genre humain » (II, 4) ; s'il avait « dix mille » cœurs il les donnerait à toutes les belles et, comme Alexandre le Grand, souhaiterait « qu'il y eût d'autres mondes » pour pouvoir étendre ses conquêtes amoureuses (I, 2). Dans l'œuvre de Mozart le catalogue tient du mythe, avec ses « mille et trois » femmes, rien qu'en Espagne. A partir du romantisme, Don Juan poursuit sa carrière comme héros maudit assimilé à Faust, ou au contraire comme saint, ou encore comme amoureux éperdu d'une seule femme, et finit par prendre une dimension titanesque dans le *Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus. L'instabilité géographique, en le faisant héros de nulle part et de partout, lui donne une dimension de conquérant universel. Le *trickster* est le héros du rire, du rire incoercible qui le prend quand il joue un bon tour, du rire que sa conduite antisociale provoque chez les auditeurs du récit mythique. Le rire est le propre du joueur de tours, mais il est aussi incongruité, manque de respect, profanation. Le rire de Don Juan, de même, est non seulement le fait de quelqu'un qui se divertit, mais aussi, provocation bruyante dans le cimetière, un sacrilège : c'est ce rire qui déclenche, dans l'opéra de Mozart, la première intervention surnaturelle, la voix du Commandeur répondant à l'éclat de rire de Don Giovanni :

Di rider finirai pria dell' aurova. (II, 12)

Tes rires finiront avant l'aurore.

Instabilité, insatiabilité, désordre, démesure, démence, dérision, autant de traits qui trahissent le transgresseur. Mais d'autres le rattachent plus curieusement

encore au mythe. Le *trickster* est un héros de l'inversion : or ne voit-on pas le Don Juan de Tirso se présenter comme un héros de la nuit et répondre à Aminta qui s'étonne de le voir pénétrer à des heures si tardives dans la chambre d'une jeune mariée : « Telles sont mes heures » (III, 207)? Il est vrai que la nuit favorise ses entreprises : elle lui sert de masque et de déguisement, elle lui permet de se cacher de ses ennemis, comme lui sert aussi le cimetière, lieu d'exclusion où Don Juan cherche asile, lieu des morts où il cherche à préserver sa vie. Le thème de l'inversion se retrouve dans le repas servi par le Commandeur dans la pièce de Tirso : des scorpions, des vipères, des aspics, du fiel, du vinaigre et des griffes (III, 917-42). Sans doute s'agit-il des aliments et du vin des morts, comme le déclare le Commandeur, mais n'est-ce pas aussi le repas qui convient à Don Juan, héros de l'inversion ? D'ailleurs, il partage ces mets que le commun des mortels ne saurait absorber. Rousset (1978 : 36-38), reprenant une suggestion de M. Molho, souligne à juste titre l'importance de l'aspect alimentaire dans la pièce de Tirso, dont le sous-titre est bizarrement rendu dans les adaptations françaises du XVII^e siècle par *Le Festin de pierre*. Les deux repas symétriques représentent un « échange alimentaire faussé » : le mort ne mange pas la nourriture offerte par Don Juan, et, lorsqu'il retourne l'invitation, lui offre une nourriture non consommable. « La communication alimentaire ne se produit que sur le mode de l'exclusion » (*ibid.* : 38). Double transgression, qui manifeste en même temps une inversion du rôle de la commensalité dont la fonction normale est de réconcilier des adversaires ou de sceller une amitié.

Si, dans ses goûts alimentaires, Don Juan ne rechigne pas devant les nourritures les plus répugnantes, il en va de même de ses goûts sexuels. Tirso nous présente un Don Juan habitué des bas-fonds et connaissant toutes les prostituées de Séville : dans sa conversation avec le marquis de la Mota, son compagnon de débauche, il n'est question que de « maquerelles », de « ribaudes », de « paillardes », de « piperies » et de « racaille » (II, 167 sq. ; 479 sq.). Ce ne sont que « rapineurs toujours fourrés dans les bas-fonds, en compagnie des filles de joie les plus repoussantes » (Guenoun 1968 : 15). Censurer ou condenser en raison de leur prétendu « goût douteux » de tels passages (dans l'adaptation de Brousse par exemple ; 1961 : 273), c'est négliger un des aspects significatifs de Don Juan : transgresseur, il n'est pas arrêté par la crainte d'enfreindre les interdits ; héros de l'inversion, il ne l'est pas par ce qui normalement repousse, car il s'y trouve dans son élément. Aussi ne doit-on pas s'étonner de voir le Don Juan de Perrucci se vanter de faire l'amour avec toutes sortes d'infirmités, aveugles, édentées, sourdes, muettes, chauves, boiteuses ou bossues. Dans la liste de Don Giovanni figurent aussi bien les laides que les belles, et même les vieilles. Les *tricksters* et autres violateurs sont souvent marqués de quelque infirmité dès leur naissance, et bien que nul auteur, à ma connaissance, n'ait fait de Don Juan un être laid ou contrefait, les goûts morbides, hors de la norme et contre nature qu'il affiche parfois le tirent peut-être de ce côté.

On l'a parfois identifié à ce grand jouisseur séducteur de femmes, ce grand contrefait qu'est le Malin, héros des puissances souterraines, de la nuit, de la magie noire et de l'inversion, qui s'ingénie à jouer des mauvais tours aux humains. Ainsi Barbey d'Aurevilly confond-il Don Juan avec le diable ; Tirso, son créateur, aurait lui-même vendu son âme au diable ; Grabbe a rapproché Don Juan de Faust, maître en sorcellerie ; et Rank (1973 : 160-161) s'étonne que la ressemblance de Don Juan et du diable ait été si peu exploitée. Enfin, dans l'épisode du pauvre chez Molière, Dom Juan ne joue-t-il pas le rôle du tentateur ?

Le *trickster* mythique est aussi l'auteur des deux pires violations de tabou qui se puissent rencontrer : le meurtre d'un consanguin et l'inceste, qui mettent en jeu des parents par le sang. Le plus souvent, seul le père de Don Juan est connu. Dans les deux premières versions françaises, les pièces de Dorimon et de Villiers, le père meurt de chagrin à cause de l'inconduite de son fils : Don Juan va jusqu'à le frapper, et il est ainsi virtuellement parricide. Les deux pièces portent d'ailleurs comme second titre *Le Fils criminel*. Chez Molière, Dom Juan souhaite ouvertement la mort de son père :

« Eh ! mourez le plus tôt que vous pourrez, c'est le mieux que vous puissiez faire. Il faut que chacun ait son tour, et j'enrage de voir des pères qui vivent autant que leurs fils. »
(IV, 5)

Parole homicide qui constitue un crime : « Un crime parlé, sur une scène qui ne tolère plus le sang versé, reste un crime manifeste » (Rousset 1978 : 75). Dans la pièce anglaise de Shadwell, la potentialité devient acte : Don Juan assassine son père tout comme il viole les femmes, massacre et empoisonne. Il est parricide encore chez Holtei, ainsi que dans quelques pièces du théâtre des marionnettes, et fratricide chez Dumas père.

Quant à l'aspect incestueux, nous ne pourrions le retrouver dans le cycle donjuanesque, faute de parentes. Un indice va pourtant dans ce sens. Parmi tous les amants du théâtre espagnol qui auraient pu servir de modèle au Don Juan de Tirso, Gendarme de Bévotte (1906 : 30-31), et bien des critiques le suivent sur ce point, en suggère deux. Or l'un de ceux-ci, Leonido, dans *La Promesse accomplie* de Lope de Vega, cherche à violer sa sœur. D'après Marañón (1958 : 35-36), « il courtise sa sœur [...] non parce qu'il est pris tout entier par un amour qui, bien que monstrueux, le justifierait, mais froidement, ' pour souiller son sang ', pour ' défier le monde et Dieu ' ». Ce transgresseur qui n'a d'autre but que de transgresser semble annoncer Don Juan.

Nous avons constaté que Don Juan, comme le *trickster*, était à la fois joueur de tours et transgresseur d'interdits. Le lien entre ces deux aspects est évident : jouer un tour à quelqu'un pour en rire, c'est manquer de respect aux autres et bafouer la bienséance, en somme une forme plaisante et ludique de transgression. La transgression est ainsi susceptible de degrés : l'espièglerie et le sacrilège parti-

cipent de la même essence mais différent par la gravité de la faute. De même pour la sanction. Sous sa forme la plus anodine, la transgression est sanctionnée par le ridicule : en tant que farceur, le *trickster* tombe dans ses propres pièges, d'où le thème récurrent du trompeur-trompé. Sous sa forme la plus grave, la transgression appelle la mort : conséquence des sacrilèges qu'il commet, le *trickster* finira par périr. Différence entre la comédie et le drame, entre la sanction par le rire et la peine capitale, deux aspects qui sont présents chez Don Juan. Commençons par le premier.

Chez Tirso, le thème du trompeur-trompé apparaît déjà clairement dans les lamentations de Tisbea :

*Yo soy la que hacía siempre
de los hombres burla tanta ;
que siempre las que hacen burla
vienen a quedar burladas. (I, 1013-6)*

Oui, je suis celle
qui se riait tant des hommes ;
et toujours celles qui se moquent
finissent par être moquées.

comme dans les avertissements du valet à son maître :

*que el que vive de burlar
burlado habrá de escapar. (II, 306-7)*

celui qui vit d'abus
sera dupe à son tour.

Mais il faut attendre Mozart pour que ce thème prenne toute son ampleur. Notons tout de suite que le séducteur vole d'échec en échec du début à la fin de l'opéra, si bien qu'à en juger par ce qui nous est montré sur la scène, la liste pourrait bien n'être qu'une fanfaronnade. L'intérêt de l'œuvre de Mozart-Da Ponte, c'est en effet de nous montrer un Don Juan entièrement placé sous le signe de l'échec, aspect parfois occulté mais essentiel du *trickster*. Après l'échec initial avec Anna, qui en fait de surcroît un meurtrier, Don Giovanni, guidé par une « douce odeur de femme », et déjà tout enflammé, s'approche d'une belle éplorée pour la consoler ; il découvre alors en celle-ci Elvira qui ne cherche qu'à se venger de lui : c'est là un bien mauvais tour que lui a joué son odorat dont Leporello vante pourtant la finesse (I, 4 et 5). Ensuite, il tente par trois fois de séduire Zerlina. Une première fois, alors qu'il est sur le point de réussir, Elvira survient pour le confondre et tout gâcher (I, 9 et 10), ce qui fait dire à Don Giovanni :

*Mi par ch'oggi il demonio si diverta
d'opporsi a' miei piacevoli progressi ; (I, 11)*

Un démon, il me semble, s'amuse
à déjouer tous mes plans délicieux.

Une deuxième fois, berné par Masetto, il est tout confus d'être découvert (I, 19). Une troisième fois, lors du bal masqué qui permet à ses ennemis de s'introduire incognito chez lui et de « démasquer » l'imposteur (I, 20 et 21), Don Giovanni est victime de son propre piège. N'est-ce pas finalement un bon tour que Mozart et Da Ponte ont joué au grand conquérant des cœurs en le montrant en train d'échouer lamentablement dans toutes ses entreprises amoureuses ? Mais l'échec de Don Giovanni ne concerne que ces entreprises-là, et nous avons vu comment

il réussit quelques bons tours. Échec du séducteur, succès du plaisantin : dans cette opposition et cette unité, le Don Giovanni de Mozart, le trompeur-trompé par excellence, est sans doute le plus farceur de tous les Don Juan. L'invitation que Don Juan adresse à la statue du Commandeur se présente tout d'abord comme une plaisanterie, mais plaisanterie qui tournera mal, et ici encore le farceur sera pris à son propre jeu. Toutefois, nous sortons à présent de la comédie et en venons à la seconde forme de répression : la mort.

La mort constitue un des thèmes majeurs du mythe donjuanesque, sinon le thème fondamental. Rappelons le canevas de base tel qu'on le trouve chez Tirso. Don Juan, passant dans un cimetière, lit l'épithaphe sur le tombeau du Commandeur qu'il a tué après avoir tenté de séduire sa fille Anna. L'épithaphe évoque la vengeance ; Don Juan ironise alors sur la capacité d'un mort à se venger et invite la statue du Commandeur à venir dîner avec lui. La statue accepte puis retourne l'invitation. Don Juan s'y rend : la statue lui prend la main, et il trouve la mort. Le déroulement de ce drame final peut bien subir quelques modifications d'un auteur à l'autre, le sens global reste le même.

C'est ce jeu avec la mort — et son issue fatale — qui donne toute sa dimension au personnage. Personne, pas même un Casanova, ne peut prétendre être Don Juan s'il ne pousse la passion jusqu'à affronter la mort. Laissons parler Rousset (1978 : 21) : « Don Juan comme mythe prend donc naissance dans la mort, par le Mort, par le contact final avec l'Invité de pierre, ce *Convitato di pietra* qui a donné leur titre à tant de pièces, de scénarios et d'opéras. Éros et Thanatos sont si étroitement associés dans cette aventure qu'en les dissociant on la dénaturerait ; aussi cette histoire ne prend-elle son vrai sens que par sa fin. Le drame de Don Juan se lit à l'envers, à partir de l'épisode fantastique : la rencontre avec la Statue, les apparitions du Mort. » Le rapport au mort et à la mort fait la synthèse de tous les aspects de Don Juan : séduction (de la fille du mort), transgression des lois civiles (meurtre du Commandeur), moquerie, ironie, rire, sacrilège, violation de tabous, défi, audace. Tour suprême qui tourne mal, remarquons qu'à l'échec (le seul chez Tirso) de la séduction de la fille du mort répond l'échec final.

Synthèse, conclusion, point focal où tous les éléments épars se nouent, la mort est aussi la référence principale en fonction de laquelle les pièces se structurent. Molière situe la première rencontre avec le mort à l'acte III, milieu de la pièce et pivot de l'action. L'opéra de Mozart s'ouvre sur le meurtre du Commandeur par Don Giovanni et se ferme sur celui de Don Giovanni par le Commandeur : balancement symétrique entre deux actions extrêmes où les rôles s'inversent. Quant à la pièce de Tirso, il paraît maintenant étonnant qu'elle ait pu passer pendant si longtemps pour mal construite et écrite de manière hâtive : en fait, elle est fondée sur une série d'appels qui la rythment, attentes qui demandent une réponse, jeu de reflets finalement captés de façon soudaine et définitive par un seul miroir : la mort. Structure entièrement excentrée sur la fin, le néant et

le surnaturel, comme le montre le leitmotiv de Don Juan *donnant la main* : à ce « système de subornation » qu'il emploie pour conquérir Tisbea et Aminta, à cet engagement non tenu répond l'engagement irrémédiable de Don Juan qui tend la main à la statue (Guenoun 1968 : 14, 17). De même, à la célèbre réplique de Don Juan à ceux qui le mettent en garde contre le châtement divin :

¡Qué largo me lo fiáis!

Bien lointaine est l'échéance !

répond le chant final « il n'est pas de délai qui n'arrive » et la parole du commandeur « il n'est plus temps » (III, 930, 966).

Le temps n'est que la mort de chaque instant. Don Juan court sans cesse, pour échapper à ses ennemis, pour conquérir de nouveaux cœurs. Il n'a pas de temps à perdre. Sa vie est menée à un rythme effrayant. Quand il s'adresse à son valet, il lui enjoint toujours de « faire vite ». Ses méthodes de séduction tiennent de la *Blitzkrieg*. Pour Kierkegaard, Don Juan est le héros de l'instant. « Mit den Zeiten selbst leb'ich in Fehde » (C'est avec le temps lui-même que je suis en lutte), dira le Don Juan de Lenau. Sur le donjuanisme comme « technique du temps », on ne peut que renvoyer le lecteur au livre de Sauvage (1953). La fuite perpétuelle de Don Juan, son instabilité, n'est qu'une course contre le temps : insaisissabilité de celui qui sera à terme saisi par la main de pierre, immobilisé pour l'éternité. Ajoutons un autre aspect du donjuanisme—technique du temps : l'écriture. Parler de Don Juan écrivain ne peut paraître paradoxal que si on oublie le rôle, essentiel, de secrétaire assuré par le valet qui tient la liste à jour. Or qu'est-ce qu'écrire un journal autobiographique, aussi succinct soit-il dans le cas de Don Juan, sinon tenter de fixer l'instant dans l'éternité ?

Soulignons deux aspects de la répression dans la pièce de Tirso. Tout d'abord l'idée de paiement : « payer » est le mot clé du *burlador* ; à la fin, Don Juan « paie », et Guenoun (1962 : 256, 304) traduit la formule finale du Commandeur par « œil pour œil, dent pour dent » pour mieux souligner la morale plus païenne que chrétienne de la pièce. Deuxième aspect : la croyance quelquefois exprimée (II, 165) en un châtement « s'étendant à la collectivité, considérée comme responsable dans sa *totalité* des crimes de *chacun* de ses individus » (*ibid.* : 281-282) ; Guenoun y voit une influence hébraïque et cite l'Ancien Testament. Quoi qu'il en soit, ces deux aspects ne sont pas étrangers à la mentalité des sociétés où se rencontre la mythologie du *trickster* et où la répression n'implique aucune idée d'expiation, ne tient pas compte du caractère intentionnel ou involontaire de la faute, et s'applique au groupe tenu pour solidairement responsable.

Ridicule du trompeur-trompé et mort d'origine surnaturelle. Entre ces deux extrêmes, rien ; les autorités ne parviennent jamais à châtier Don Juan. Il en va de même du *trickster*. C'est que l'intervention des humains est inutile, les deux formes de répression — rire et mort — revêtant un caractère irrémédiable, automatique et fatal : tout trompeur finira par être trompé et on ne peut rien contre

les puissances surnaturelles. C'est aussi parce que le *trickster* est l'auteur de son propre châtement : il tombe dans les pièges qu'il a lui-même tendus. Don Juan ne trouve la mort que parce qu'il l'a invitée ; plus, il se rend chez elle.

Non seulement Don Juan toujours échappe à la justice des hommes, mais encore, ainsi que le note Maurel (1971 : 561 sq.), il semble chez Tirso jouir d'une complète impunité et bénéficier d'une curieuse complaisance, sinon de complicité, de la part du roi. Phénomène plus étrange, Don Juan est présenté par son valet Catalinón comme l'instrument de punition de celles qu'on aurait plutôt crues ses victimes :

*Ya sé que eres
castigo de las mujeres.* (I, 894-5)

Je sais bien que tu es
le châtement des femmes.

Catalinón « le sait bien » : c'est donc une chose connue, en rapport avec la conduite habituelle de Don Juan. S'agit-il d'une formule de style ? Certainement pas car quelques vers plus loin Tisbea, nouvelle victime, reprend l'idée (I, 910-1), et c'est bien dans le sens d'un châtement qu'elle-même et les paysans tireront la morale de l'histoire (I, 1013-6 ; 1038-40). Par ailleurs, le verbe *castigar*, du latin *castigare*, qui a aussi donné en français *châtier*, revient souvent dans le texte, mais s'applique au châtement divin réservé à Don Juan. L'orgueil et la prétention de Tisbea appelaient une punition qu'elle reconnaît avoir méritée, et Maurel (1971 : 566 sq.) a parfaitement expliqué que les victimes féminines du Don Juan de Tirso sont elles aussi coupables. Guenoun (1962 : 243, 244, 254 ; 1968 : 11-14), pour rendre compte de cette « moralité bizarre » qui fait de Don Juan un héros vengeur, note les références à l'Antiquité, nombreuses dans le texte, surtout dans l'épisode relatif à Tisbea, et y voit un « greffon du paganisme » : « dans l'Antiquité païenne, nul n'avait le droit de rester insensible à l'amour qui lui était porté, sans encourir un châtement » (Guenoun 1968 : 13). Tout ceci est fort judicieux et Tisbea, qui « se rit des hommes », a trouvé plus rieur qu'elle. Mais comment expliquer que Don Juan, transgresseur par excellence, soit lui-même le justicier ? Que le violeur des interdits se présente comme leur défenseur ? Ce même paradoxe se retrouve dans ces correspondants humains du *trickster* que sont les clowns rituels (Makarius 1974 : 295-296) : transgresseurs invétérés, qui ne respectent rien, ils ont la charge de faire respecter l'ordre dans les cérémonies. Ceci suffit à indiquer que le Don Juan de Tirso semble plonger ses racines dans des coutumes aussi anciennes que les sociétés qui ont forgé le mythe du *trickster*. Quant à l'explication du paradoxe, il faut la chercher dans la combinaison de trois facteurs. Premièrement, jouer un mauvais tour à quelqu'un peut constituer une forme bénigne de châtement, au moins un avertissement. Deuxièmement, le joueur de tours est l'auteur de sa propre répression : le *trickster* est donc inéluctablement conduit à jouer d'une façon ou d'une autre le rôle de gardien de l'ordre. Troisièmement, cette tendance à se châtier soi-même se transforme en une tendance à châtier les

autres dans la mesure où ceux-ci, eux-mêmes violateurs et joueurs de tours, ne sont que ses doubles ; nous parlerons plus loin de la propension du *trickster* à se dédoubler. Bref, le violateur qui réprime n'est qu'une autre face du trompeur-trompé : un violateur joue un mauvais tour — c'est-à-dire inflige un châtement — à un autre violateur qui n'est en réalité que la réplique du premier.

Transgresser des interdits, c'est outrepasser les limites dans lesquelles reste enfermé le commun des mortels. Dans cet au-delà des normes, tout devient possible, pour le meilleur et pour le pire. Nous avons déjà vu le pire : la statue s'animer, le mort se venger, le surnaturel apporter la mort. Mais le meilleur aussi : le violateur peut accomplir des prodiges, des merveilles. C'est ainsi que le *trickster* est, dans les mythologies américaines, africaines ou océaniques, un héros civilisateur bienfaiteur de l'humanité, à l'origine de multiples inventions et institutions qui améliorent la vie des hommes : son exploit typique est le vol prométhéen du feu. Si nous ne retrouvons pas cet aspect positif dans l'Occident chrétien, c'est que tout doit y procéder, de près ou de loin, du Dieu unique et jaloux, père et créateur de toutes choses. Aussi le *trickster* des sociétés tribales ne peut-il survivre en Occident qu'amputé de ce qui ferait de lui un héros civilisateur : Don Juan subit le même sort que Renart, Till l'Espiegle ou Panurge. D'autre part, le *trickster* est aussi maître de la magie, autre aspect de son pouvoir de réaliser l'impossible, qu'il est également hors de question de retrouver dans le théâtre européen à l'époque de la Très-Sainte Inquisition... à moins que la fascination exercée par le mythe donjuanesque sur la conscience occidentale ne tienne elle-même de la magie.

Le *trickster* est donc ambivalent. Tel est également Don Juan et tel apparaît-il à la critique. Pour Sauvage (1953 : 22-23), il est « ambigu », « ambivalent », « essentiellement double et divisé » ; « si un Don Juan nous déplaît [...] tout d'une pièce, l'auteur s'est trompé : ce n'est plus Don Juan » ; pas plus qu'il n'est Don Juan lorsqu'il est idéalisé par les romantiques. Depuis presque quatre siècles qu'il poursuit sa carrière littéraire, il semble réunir tous les contraires : antipathique ou sympathique, violent ou séduisant, traître ou courageux, lâche ou audacieux, athée ou saint, etc. L'ambiguïté du *burlador* de Tirso est liée au thème de la punition : juste « châtement des femmes », il apparaît aussi comme une victime innocente puisqu'il est le seul mis à mort parmi tous les personnages de la pièce, eux-mêmes coupables, complices ou compagnons de débauche (Maurel 1971 : 561 sq. ; Guenoun 1968 : 18). Quant à la pièce de Molière, c'est une œuvre équivoque et on se demande encore si Molière s'exprime par la bouche de Dom Juan ou le condamne sans appel. La question se pose différemment pour le Don Giovanni de Mozart-Da Ponte. La lecture du livret laisse l'impression d'un personnage falot et sans profondeur : il aime les femmes, le bon vin, la bonne chère ; il donne des ordres, entreprend, fuit ; il tient peu de discours et n'est pas raisonneur comme le Dom Juan de Molière. Sa complexité est non dans ce qu'il dit et fait, mais dans l'image que s'en font autres, et d'abord les femmes.

On a trop parlé d'Anna. La lecture romantique de l'opéra de Mozart inaugurée par Hoffmann en fait le personnage principal et elle devient, dans les versions ultérieures, l'amour unique de Don Juan. Pour Rousset (1967 ; 1978 : 8-9), qui propose une lecture inspirée du structuralisme, Anna, « en sa qualité de fille du Mort et d'objet de rapt [...] fait fonction de charnière entre les trois unités du système donjuanesque », à savoir le mort, le groupe des femmes séduites et le héros : elle est la « pièce centrale de cet échiquier triangulaire ». Mais sa position purement abstraite de médiatrice et de pivot ne justifie pas sa présence scénique. Sa nécessité structurelle n'en fait pas un personnage nécessaire au récit : chez Tirso elle reste dans les coulisses ; chez Molière elle n'existe pas du tout. Enfin, dans l'opéra de Mozart, Anna a beau être présente de l'ouverture au finale, c'est, à mon avis, Elvira qui occupe la position centrale et révèle la profondeur et l'ambiguïté de Don Giovanni.

Elle entretient en effet un rapport privilégié avec Don Giovanni. L'« odeur de la femme » qui, à son corps défendant, ramène celui-ci vers Elvira trahit peut-être une « fixation » inconsciente du séducteur sur ce type de femme (Jouve 1942 : 71-72). Tandis que, tout au long de la pièce, Don Giovanni fuit Anna, il s'acharne sur Elvira : par trois fois il se joue cruellement d'elle, autre manière de la posséder, comme on dit qu'« on a possédé », qu'« on a eu » quelqu'un à qui l'on a joué un tour. Lecture érotique du rapport entre les deux protagonistes, lecture sado-masochiste aussi. Car Elvira revient toujours vers Don Giovanni et toujours Don Giovanni la poursuit : comment expliquer autrement, remarque Jouve (*ibid.* : 147-149), qu'au début de l'acte II Don Giovanni, traqué par tous, abandonne tout pour s'attaquer précisément à la camériste d'Elvira, alors que le déroulement de l'histoire rend peu vraisemblable qu'elle puisse habiter Séville ? Don Giovanni se travestit pour séduire la camériste en même temps qu'il feint d'être à nouveau amoureux d'Elvira pour la livrer en pâture à son valet déguisé : relation double et inversée où Jouve voit un désir sadique de salir l'objet de son amour. Triple forme de possession d'Elvira — sexuelle, avant l'ouverture, moqueuse par trois fois, sado-masochiste — et constance de celui qui est l'éternel infidèle. Tandis qu'il poursuit ainsi une de ses anciennes conquêtes, il délaisse Anna qu'il n'a jamais possédée.

A cette curieuse inversion de la psychologie donjuanesque correspond la position focale d'Elvira dans la structure de la pièce, position non moins privilégiée que celle d'Anna. En tant que fille du mort, celle-ci est l'élément médiateur entre la terre et le ciel. Mais Elvira, elle, a un triple rapport au sacré : elle était au couvent lorsque Don Giovanni l'a enlevée ; elle prévoit l'intervention de la justice divine et tente de racheter l'âme de Don Giovanni ; elle retourne au couvent après sa mort. Anna est présente du début à la fin de l'opéra ; le rôle que Don Giovanni joue dans sa vie commence un peu avant l'ouverture — c'est la tentative de séduction — et se poursuit après la fin puisqu'elle gardera le deuil de son père

pendant un an. Elvira n'apparaît qu'à la scène 4 de l'acte I, mais son enlèvement précède l'épisode avec Anna ; en fuyant avec Don Giovanni elle a renoncé à son salut, c'est-à-dire à l'éternité, et à la fin, à cause de lui, elle retourne au couvent. Don Giovanni, finalement, n'est qu'un épisode, tragique certes, mais assez court dans la vie d'Anna : pour Elvira, qui l'a préféré à Dieu lui-même, il met en jeu l'éternité. Enfin, confirmation musicale de la position privilégiée d'Elvira dans l'opéra, c'est le seul personnage qui, à l'égal de Don Giovanni, chante trois airs alors qu'Anna, comme Zerlina, n'en a que deux.

Ce sont les sentiments ambigus qu'Elvira éprouve à son égard qui révèlent l'ambivalence fondamentale de Don Giovanni. Elle exprime tour à tour son désir de vengeance, son amour, sa pitié, sa volonté de pardon, celle de racheter son âme, peut-être même son admiration. Succession, mais aussi coexistence de sentiments contradictoires :

*¡ Misera Elvira!
 ¡ Che contrasto d'affitti in senti nasce!
 ¿ Perché questi sospiri e queste ambasce?
 Mi tradi quell'alma ingrata,
 infelice, oh Dio! mi fa.
 Ma tradita, abbandonata
 provo ancor per lui pietà.
 Quando sento il mio tormento
 di vendetta il cor favella,
 ma se guardo il suo cimento
 palpitante il cor mi va. (II, 11)*

Pauvre Elvire !
 Quels sentiments contradictoires dans ton
 Pourquoi ces soupirs ? [cœur !
 L'ingrat m'a trahie,
 malheureuse il m'a rendue.
 Mais, même dans l'abandon,
 j'éprouve encore de la pitié pour lui.
 Mais quand j'écoute ma peine,
 mon cœur crie vengeance ;
 et quand je vois son audace,
 le cœur m'en palpité.

S'il faut définir le caractère de celui qui toujours se dérobe et ne feint de livrer ses sentiments que pour mieux duper, c'est dans l'image qu'Elvira nous renvoie de lui qu'il faut le chercher. Elvira est la vérité de Don Giovanni.

Par son amour, elle hisse Don Juan à la hauteur de Dieu. Le farceur aurait-il une dimension divine ? L'un des deux tours de Don Juan, celui qui ouvre la pièce de Tirso et l'opéra de Mozart, n'est-il pas l'artifice employé par Zeus lui-même dans le mythe d'Amphitryon ? Comme dans ce mythe, la situation de Don Juan est « celle d'un être supérieur [...] celle du dieu » (Rank 1973 : 158). Ce tour qui consiste à se faire passer pour un autre ne se retrouve pas chez Molière. Mais comme pour réparer cette lacune, celui-ci, trois ans après la création de *Dom Juan*, reprend le thème dans son *Amphitryon*, et Bénichou (1948 : 276-277) note que les deux pièces traitent des mêmes thèmes, qu'elles ont une « parenté profonde » et que toutes deux reposent « sur la conception d'un héros souverain, dont les désirs se prétendent au-dessus du blâme et de la contrainte ». Enfin, dans le défi lancé par Don Juan à la mort, ne peut-on déceler le désir d'immortalité, le désir d'être l'égal des dieux ? Le *trickster* mythique est aussi, expression suprême de l'ambivalence, « le fripon divin » (Jung *et al.* 1958).

Enfin, le *trickster*, dans toutes les mythologies, est profondément marqué du sceau du double. Personnage éminemment contradictoire, mauvais plaisant et héros civilisateur, malfaiteur et bienfaiteur de l'humanité, joueur de tours et objet de moqueries, rusé et stupide, il est comme écartelé entre deux aspects contraires que la pensée mythique tend à hypostasier en deux personnages distincts et antagoniques, dont l'unité seule est pertinente. Ces deux personnages superposables seront dans telle mythologie l'un sot, l'autre rusé ; dans telle autre, l'un farceur, l'autre héros civilisateur. Ils seront souvent frères jumeaux, thème qui renvoie à la violation des interdits (Makarius 1974, chap. 2).

Mais le thème du dédoublement exprime plus encore. Pour l'explicitier complètement, ouvrons une parenthèse ethnologique. Dans le cycle mythique du *trickster* amérindien Wakdjunkaga (Jung *et al.* 1958, chap. 1), certaines parties de son corps ont une vie propre : sa main droite se querelle avec sa main gauche, son anus parle et est chargé de surveiller le feu, ses entrailles lui échappent, son pénis, détachable, s'en va sur son ordre s'introduire dans le vagin des jeunes filles. Ce dernier trait, extrêmement répandu dans les mythes de *trickster*, lui permet d'accomplir toutes sortes de viols et d'incestes en même temps qu'il dénote la nature débordante de sa sexualité. Mais, de ce fait, le *trickster* apparaît aussi castré, en particulier lorsqu'il ne peut être désigné que par deux noms, le sien et celui de son pénis. Wakdjunkaga est donc l'objet d'un véritable démembrement. Mais les parties de son corps qui se détachent de lui ne sont pas quelconques : ce sont celles qui témoignent le plus de sa capacité de violation et d'inversion, celles qui à ce titre véhiculent la plus grande impureté. Ainsi du pénis qui viole, de l'anus immonde ou de la main gauche dont R. et L. Makarius (1968) et d'autres ont souligné le caractère impur. Au surplus, ces parties infâmes commettent effectivement des transgressions : le pénis en érection trompe Wakdjunkaga, l'anus ne surveille pas le feu et la main gauche veut s'approprier ce qui revient à la droite. Le démembrement signifie d'abord une désolidarisation : il faut éloigner ce qui est le plus marqué de souillure. Mais ces parties violatrices ne sont pas seulement éloignées, elles sont punies : la main gauche est blessée par la main droite, en guise de représailles l'anus est brûlé, le pénis est enfermé dans une boîte puis presque complètement détruit. Wakdjunkaga, qui est le promoteur de ces châtiments, s'aperçoit qu'il s'est chaque fois puni lui-même. La seconde signification du démembrement, c'est donc d'être une castration : châtiment du *trickster*, perpétré par lui-même sur lui-même. Le *trickster*, empêtré dans ses contradictions, est physiquement déchiré : il part en morceaux. Il l'est aussi dans sa psychologie. Celui qui est par-delà toute loi, sociale ou naturelle, écartelé entre les extrêmes, dispersé aux quatre coins de la terre, perd toute cohésion. Incohérent, inconséquent, insensé, insaisissable, et indéfinissable.

Le thème du double chez Don Juan est bien connu depuis que Rank (1973) lui a consacré une étude. Sur les rapports entre maître et valet, renvoyons aux

analyses de Scherer (1967 : 95 sq.) et de Horville (1972 : 123-189) pour la pièce de Molière : Dom Juan et Sganarelle forment couple, ils se connaissent, ils dépendent l'un de l'autre, chacun étant le révélateur de l'autre ; à celles de Jouve (1942 : 59-60, 78, 124, 145) et de Barraud (1972 : 14-15, 27, 35, 39) pour l'opéra de Mozart : Leporello est le complice de Don Giovanni, il s'identifie à lui, le maître et le valet reçoivent ensemble comme le ferait un ménage, querelles de ménage encore que leurs disputes, et aussi curieuses familiarités : leurs propos sont, musicalement, presque interchangeables. Échange des vêtements, et même des rôles, ce sont les deux personnages eux-mêmes qui sont interchangeables. En Leporello on retrouve le *trickster* : génie moqueur et triomphant pendant l'air du catalogue, il est ridiculisé plus d'une fois par la suite. Piètre joueur de tours, il apparaît plutôt comme la cible permanente de Don Giovanni, mais remarquons qu'à chaque fois que le héros de Mozart, marqué du signe de l'échec, réussit un tour, qu'il s'agisse de bernier Elvira ou d'échapper à ses ennemis, il le doit à son valet, agent involontaire de succès, certes, mais agent tout de même. Et Don Juan meurt dans toutes les pièces, tandis que le valet survit. Il est bien le double de son maître non seulement comme pâle reflet, mais comme complément. Il est bouffon, grotesque, pitre, il est poltron, superstitieux, lâche : il est l'antithèse de Don Juan avec lequel il forme une unité contradictoire — rusé-stupide ou audacieux-lâche — qui est le propre du *trickster*. Gourmand et goinfre, son insatiable alimentaire répond à l'insatiabilité sexuelle de Don Juan.

Mais le valet n'a pas l'exclusivité du rôle de doublure de Don Juan. Dans la pièce de Tirso, il y a Tisbea qui « se riait de tous les hommes », et il y a surtout le marquis de la Mota. Celui-ci est débauché comme Don Juan ; il se propose d'enlever Anna, objet de sa flamme momentanée, ce qui n'est guère éloigné des méthodes donjuanesques ; enfin, il aime jouer des tours aux femmes et propose à Don Juan sa cape pour tromper une de ses compagnes (II, 485-505). En lui fournissant le vêtement qui lui permettra d'abuser Anna, il est aussi le trompeur-trompé.

Don Juan n'est pas seulement dédoublé et dédoublable à l'infini : par la multiplication de ses aventures, par son instabilité géographique, par sa course perpétuelle, il est, comme le *trickster*, écartelé dans l'espace et dans le temps. A Isabela qui lui demande qui il est, il répond :

Un hombre sin nombre. (I, 15)

Un homme sans nom.

Pour Laporte (1974 : 100), la nécessité du catalogue, cette « comptabilité qui ne laisse rien perdre », ne vise qu'à répondre à la question : qui est Don Juan ? Rien, sinon cette énumération vaine, cet éparpillement entre tous les cœurs, démembrément suprême du *trickster*. Le héros de la duplicité et du masque, à force de dissimuler son identité, l'a peut-être perdue.

*

L'examen de la seule littérature nous a permis de déceler en Don Juan tous les attributs du *trickster*⁴, figure mythique. Don Juan se rattache-t-il à une tradition populaire connue en Europe ? La question n'est pas nouvelle. Posée dès le siècle dernier, elle a donné lieu aux travaux de A. Farinelli, J. Zeidler et J. Bolte (cf. Petzold 1976 : 231). Plus proche de nous, Mac Kay (1943) et Petzoldt (1968 ; 1976) ont tenté de faire la synthèse de cet aspect de la question.

Grosso modo, tous ces auteurs ont abordé le problème de la même façon. Ils distinguent dans le cycle donjuanesque deux thèmes principaux : (1) le thème du séducteur ; (2) le thème de l'invitation faite par Don Juan au mort, qui peut être suivie par celle du mort à Don Juan. Or, ce second thème correspond à une légende répandue dans tout l'Occident, en particulier dans certains *romances* espagnols. D'où l'idée que Tirso de Molina aurait puisé dans ce fonds légendaire pour créer son Don Juan. Différence notoire entre la légende et la pièce : le mort invité figure dans l'une sous la forme d'une tête de mort ou d'un squelette, dans l'autre sous la forme d'une statue ; il s'agit sans doute d'une référence à l'Antiquité. Quoi qu'il en soit, le thème de la statue qui s'anime pour châtier le parjure est un élément folklorique assez courant (Paulme 1958). La statue vengeresse ou la double invitation d'un mort se retrouve dans la littérature de l'époque de Tirso (Gendarme de Bévoite 1906, chap. 2 ; Weinstein 1959, chap. 1), notamment dans les ballades populaires et les drames relatifs à un certain comte Leontio — encore un double de Don Juan —, politicien sans scrupules au lieu de séducteur, homme de pouvoir au lieu d'homme à femmes. Leontio et Don Juan pourraient bien provenir du même fonds légendaire, arrangé à la mode du temps à des fins apologétiques pour condamner le machiavélisme d'une part, le relâchement des mœurs de l'autre. Il n'est pas douteux que ce fonds est très ancien, et pour le moins antérieur à Tirso : la double invitation est déjà présente dans deux sermons de la fin du Moyen Age (Mac Kay 1943). On a pu émettre des doutes sur l'ancienneté des *romances* espagnols, traditions orales recueillies seulement à la fin du siècle dernier et donc difficiles à dater. Mais le thème de l'invitation faite à un mort a une extension paneuropéenne, de l'Espagne aux pays baltes : Petzoldt (1968) énumère 253 versions, dans des langues indo-européennes et finno-ougriennes, du conte du « mort invité », et il ne fait aucun doute qu'il s'agit là d'une tradition de littérature orale extrêmement ancienne.

Voilà pour le second thème de Don Juan, celui de la mort. Que dire du premier, celui du séducteur ? En général on y voit un thème essentiellement littéraire et

4. Il s'agit de tous les attributs du *trickster* sauf, bien sûr, ceux qui sont incompatibles avec le dogme chrétien (cf. *supra*, p. 107).

on le rapporte à l'esprit du siècle. Pour Rousset (1978 : 120-129), le héros séducteur résulte de la rencontre entre un thème de l'imagination « baroque » européenne, l'inconstance, et un emploi de jeune premier coureur d'aventures, type littéraire répandu à l'époque. Pour Petzoldt (1976 : 236-237), on peut considérer le thème du séducteur comme une création poétique dont le modèle se trouve déjà dans toute la littérature espagnole du temps. Autrement dit, on veut voir dans le cycle donjuanesque la superposition de deux thèmes dont seul l'un se rattacherait à une tradition populaire. Le problème que je voudrais poser est le suivant : on a vu que, par tous les aspects pourtant contradictoires qu'il présente, Don Juan se rattache à une seule et même figure, celle du *trickster* mythique, ce dernier relevant lui-même d'une conception parfaitement unifiée. Peut-on, dès lors, considérer Don Juan comme résultant de la superposition de deux éléments hétérogènes ? A supposer que Don Juan soit un personnage unifié, et si le thème de l'invitation faite au mort est légendaire, comment celui de la séduction pourrait-il ne pas l'être ?

Plus exactement, le thème de la séduction est mal nommé : Don Juan est plus joueur de tours que séducteur. C'est la figure du *trickster* qui à nouveau va nous guider. Celui-ci, comme Don Juan, est caractérisé entre autres par : (1) son goût pour les farces ; (2) son intérêt excessif pour les femmes ; (3) la violation des interdits qui prend parfois la forme du sacrilège ; (4) son caractère excessif en tout, démesuré, hors de la norme. Or, précisément, ces quatre éléments se retrouvent dans les légendes citées par ceux qui ont cherché l'origine du thème de la mort. Pour le montrer, je prendrai comme corpus de référence les quatre-vingt-une versions rapportées par Mac Kay (1943), qui présentent l'avantage d'être reproduites en annexe.

Certaines de ces versions, à quelques variations mineures près, commencent ainsi : « Un jour, un jeune homme se rendait à l'église, mais il y allait plus pour voir les dames que pour suivre la messe... » Thème initial triplement significatif : il montre l'intérêt porté par le héros aux femmes ; il indique l'impiété, sinon le sacrilège ; il ne se rencontre que dans six versions, toutes espagnoles, des *romances*. Thème particulièrement important donc, puisqu'il n'est autre que celui du « séducteur », qui se trouve ainsi directement rattachable à une tradition populaire présente dans le pays qui a vu naître Don Juan. Baquero (1966 : 10), qui note et souligne ce phénomène, conclut : « On peut affirmer sans crainte que les *romances* espagnols contiennent, bien que sous une forme très schématique, peu développée et grossière, les traits les plus significatifs [de Don Juan]. » Dans d'autres versions provenant de divers pays, on retrouve le rapport du héros aux femmes : dans quatre versions, il s'adonne à la débauche et à la luxure ; dans sept autres, il est sur le point de se marier et c'est à son repas de mariage qu'il invite le mort.

Toutefois, la parenté manifeste de Don Juan et du *trickster* permet d'aller plus loin. Dans plusieurs *romances*, la morale de l'histoire est la même : « Ne te moque

pas des morts. » Et le mot *burla* des *romances* renvoie au *burlador* de Tirso de Molina. Motif du *trickster*, du moqueur, mais pas seulement car le mot, comme l'idée, fait clairement le lien entre le thème du mort invité et celui, prétendument distinct, du séducteur : dans la légende, il s'applique au mort, dans la pièce de Tirso, aux femmes.

Nous avons suffisamment souligné que le prétendu séducteur de Tirso n'était qu'un joueur de tours. Or ce thème du mauvais plaisant se trouve clairement noté dans le début de quatorze versions d'Espagne, du Portugal, de France ou de Bretagne, d'Allemagne, des Pays-Bas et d'Islande. Les versions les plus significatives pour notre propos ont trait à des jeunes gens qui vont au cimetière prendre des crânes pour effrayer les villageois : ce n'est qu'après ce genre d'exploit qu'ils remettent les crânes en place et par dérision les invitent à dîner. Le héros d'une version — espagnole précisément — est un jeune « très renommé pour son espièglerie et ses plaisanteries » : il s'agit donc d'un joueur de tours invétéré, et non de quelqu'un qui une fois par hasard fait une farce.

Quant au thème de la transgression des interdits, il est présent dans toutes les versions de la légende. Tout d'abord, le fait d'inviter un mort à table constitue en soi une transgression. Mais allons plus loin : si le héros invite un mort, c'est qu'auparavant il était déjà transgresseur, et l'invitation ne fait que déclencher le mécanisme de sa punition, c'est la pierre qu'il soulève pour se la laisser tomber sur le pied, le tour qui va se retourner contre lui. Pour retrouver la violation initiale il faut examiner le début de ces légendes, avant l'invitation. Si ceux qui les ont étudiées n'ont pas vu le lien profond qui les unit avec l'histoire de Don Juan, c'est que, outre l'absence de référence à la figure du *trickster*, ils ont centré leur attention sur l'invitation, ses motifs, ses formes, ses conséquences, etc., au détriment de ce qui la précède. Or, c'est cette ouverture — quelques phrases, quelquefois une brève note, ou seulement un qualificatif — qui révèle la violation première, celle qui donne un sens à l'invitation, répétition de la violation et châtiement en même temps. Il serait oiseux d'examiner chaque version en détail. Le héros peut être porté sur les femmes, un joueur de tours, un ivrogne, un impie, un blasphémateur, un voleur, un meurtrier, quelqu'un d'immoral qui ne respecte ni les choses sacrées ni les morts, etc. Dans de nombreuses versions, deux jeunes gens sont liés par une très grande amitié : l'un meurt, et l'autre, par fidélité, l'invite à un repas ou à son mariage. Où y a-t-il, dira-t-on, transgression dans une amitié qui paraît exemplaire ? Dans son excès, précisément, dans la mesure où, étant sans bornes, elle prétend durer par-delà la mort. Excès de celui qui, au début apparemment anodin d'une histoire — fête ou repas —, va jusqu'à inviter un mort. Excès encore de celui qui, comme dans une version bretonne, éprouve un désir insatiable de parcourir le monde, thème lui aussi donjuanesque. Mais où est la violation dans le cas du fiancé qui va se marier ou dans celui du fossoyeur qui exerce son métier ? Dans leur condition même qui les met en contact avec

deux substances qui concentrent en elles l'impureté et le danger résultant de la violation des interdits : le sang provenant de la défloration de la jeune mariée pour l'un, les cadavres pour l'autre.

Dans ces légendes de l' « invitation faite au mort », nous trouvons tous les aspects constitutifs de Don Juan ou du *trickster*. Selon les régions, c'est plutôt tel ou tel aspect qui est mis en valeur. L'élément violateur, fondement de la figure du *trickster*, est présent dans toutes les versions. Mais quand nous cherchons à particulariser cet élément abstrait et général pour retrouver la spécificité de Don Juan *burlador* et séducteur, nous voyons la distribution géographique de la légende se restreindre et se limiter à la seule Espagne. Ainsi, l'élément farceur figure dans les versions espagnoles, portugaises, françaises, bretonnes, allemandes, néerlandaises et islandaises. L'intérêt porté aux femmes — aller à l'église pour les voir, se marier, s'adonner à la luxure — figure dans les versions espagnoles, françaises, bretonnes, allemandes et italiennes : dix-sept versions en tout. Parmi celles-ci, neuf sont espagnoles, alors que le nombre total de versions provenant d'Espagne n'est que de quinze : comment ne pas voir, dès lors, une sorte de prédilection de ce pays pour dépeindre le héros de la légende européenne principalement sous l'aspect d'un homme qui s'intéresse aux choses du sexe ? Enfin, l'homme qui va à l'église pour voir les femmes est exclusivement espagnol : il opère la synthèse du goût des farces et de celui des femmes, il préfigure le *burlador*.

Don Juan, personnage littéraire créé en Espagne, se rattache donc par tous ses traits à une tradition orale européenne et plus étroitement à la forme particulière de cette tradition en Espagne. Il est peut-être un autre élément traditionnel dans le personnage : son nom. On sait déjà que le nom du Commandeur a subi une évolution significative. Il s'appelle Don Gonzalo chez Tirso. Mais le sous-titre de la pièce, *L'Invité de pierre* — de la statue de pierre —, devient dans les pièces françaises *Le Festin de Pierre*, où Pierre, ou Don Pierre, est le nom du Commandeur. Paulme (1958 : 44) commente : « Jeu de mots où l'on retrouve l'ambiguïté de la parole qui fait du premier apôtre le fondement inébranlable sur lequel repose l'Église. » Jeu sur les mots qui renvoie à notre joueur de tours. Le fait que Tirso ait appelé celui-ci Don Juan Tenorio n'est pas, selon Marañón (1958 : 49), l'effet du hasard : « Juan — Jean —, le prénom qui évoque, bien que de façon sacrilège, le doux apôtre visionnaire, aimé des femmes, toujours près d'elles, l'apôtre au fin visage et aux longs cheveux. » Mais ce prénom lui-même, dans la langue populaire, les proverbes ou l'argot, a bien d'autres connotations, toutes significatives du *trickster*. Ainsi, en espagnol, *buen Juan* s'applique à un homme un peu simple, nigaud et facile à berner ; *Juan lanas* désigne un homme bonasse, qui se laisse mener par le bout du nez ; *Juanero* désigne un homme qui force les troncs d'église. En portugais, *joão-ninguém* est un homme de rien, petit et faible. En français, *Jean* désigne un sot, un cocu (comme dans « sa femme

le fait jean ») ; *Gros-Jean* un homme un peu simple, niais et ignorant (comme dans « être Gros-Jean comme devant ») ; *Jean-fesse* ou *Jean-foutre* un incapable ; *Jean-Jean* un niais, un nigaud ; *Jeannot*, *Janot*, *Janin* un niais ou un mari trompé. En allemand, *Hans* s'applique à un sot ; *Hansnarr* est un farceur, un nigaud ; *Hanswurst* un polichinelle, un bouffon, un pitre, un clown. En anglais argotique, *John* s'applique à un amoureux ou à un homme qui fréquente les prostituées. En grec moderne, un proverbe dit : « 45 Jean [ne font pas] la cervelle d'un coq. »

Dans toutes ces connotations nous retrouvons d'une part la sottise du *trickster*, d'autre part la référence aux femmes. Notre Juan a donc un nom qui signifie exactement « trompé », au sens burlesque comme au sens sexuel. Cette liaison est celle-là même que nous avons trouvée au cœur du *burlador*. Comment le grand séducteur en est-il venu à être affublé d'un prénom qui s'applique aux cocus ? N'est-ce qu'une manière de plus de marquer le caractère contradictoire du *trickster* ? Est-ce par dérision à son égard, pour indiquer de façon indélébile que le trompeur sera trompé ? Raillerie analogue à celle qui fait que le cocu doit porter des cornes, emblème phallique et symbole de la puissance mâle ? Ou bien s'agit-il encore d'un tour du *burlador* ? Faisons que ce soit le dernier.

OUVRAGES CITÉS

AUBRUN, C.

1957 « Le Don Juan de Tirso de Molina. Essai d'interprétation », *Bulletin hispanique* 59 : 26-61.

1966 *La Comédie espagnole, 1600-1680*. Paris, PUF.

BAQUERO, A.

1966 *Don Juan y su evolución dramática. El personaje teatral en seis comedias españolas*. Madrid, Editora nacional, 2 vol.

BARRAUD, H.

1972 *Les Cinq grands opéras*. Paris, Le Seuil.

BÉNICHOU, P.

1948 *Morales du grand siècle*. Paris, Gallimard.

BERVEILLER, M.

1961 *L'Éternel Don Juan*. Paris, Hachette.

BROUSSE, G.

1961 Traduction et préface de *Don Juan* de Tirso de Molina. Paris, Denoël.

CHABERT, P.

1974 « Don Juan : le théâtre », *Obliques* 4 : 87-92.

GENDARME DE BÉVOTTE, G.

1906 *La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature, des origines au romantisme*. Paris, Hachette.

GUENOUN, P.

1962 Traduction, introduite et notes de *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina. Paris, Larousse.

1968 Introduction, édition, traduction et notes de *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina. Paris, Aubier-Flammarion.

HORVILLE, R.

1972 *Dom Juan de Molière, une dramaturgie de la rupture*. Paris, Larousse.

JOUVE, P. J.

1942 *Le Don Juan de Mozart*. Fribourg, Éditions de la Librairie de l'Université.

JUNG, C. G., C. KERENYI & P. RADIN

1958 *Le Fripon divin*. Genève, Georg.

LAPORTE, R.

1974 « Un Homme sans nom », *Obliques* 4 : 95-103.

MAC KAY, D. E.

1943 *The Double Invitation in the Legend of Don Juan*. Stanford, Stanford University Press.

MAKARIUS, L.

1969 « Le Mythe du *trickster* », *Revue de l'Histoire des Religions* 175 : 17-46.

1973 « The Crime of Manabozo », *American Anthropologist* 75 : 663-675.

1974 *Le Sacré et la violation des interdits*. Paris, Payot.

MAKARIUS, R. & L.

1968 « Le Symbolisme de la main gauche », *L'Homme et la Société* 9 : 195-212.

MARAÑÓN, G.

1958 *Don Juan et la donjuanisme*. Traduit de l'espagnol par M.-B. Lacombe. Paris, Gallimard.

MAUREL, S.

1971 *L'Univers dramatique de Tirso de Molina*. Poitiers, Publications de l'Université de Poitiers.

PAULME, D.

1958 « La Statue du commandeur », *Revue de l'Histoire des Religions* 153 : 34-67.

PETZOLDT, L.

1968 *Der Tote als Gast, Volkssage und Exempel*. Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.

1976 « Don Juan in der volkstümlichen Überlieferung. Ein Beitrag zur Gliederung des Typs Aa Th 470 A 'The offended skull' », in B. WITTMANN, ed., *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

PITT-RIVERS, J.

- 1977 *The Fate of Shechem or The Politics of Sex. Essays in the Anthropology of the Mediterranean*. Cambridge-London-New York-Melbourne, Cambridge University Press (« Cambridge Studies in Social Anthropology »).

RANK, O.

- 1973 *Don Juan et le double*. Traduit de l'allemand par S. Lautman. Paris, Payot.

ROUSSET, J.

- 1967 « Don Juan et les métamorphoses d'une structure », *La Nouvelle Revue Française* 177 : 480-490.
1978 *Le Mythe de Don Juan*. Paris, Armand Colin.

ROYER, A.

- 1863 Traduction et introduction au *Théâtre de Tirso*. Paris, Michel-Lévy Frères.

SAUVAGE, M.

- 1953 *Le Cas Don Juan*. Paris, Le Seuil.

SCHERER, J.

- 1967 *Sur le « Dom Juan » de Molière*. Paris, Société d'Édition de l'Enseignement supérieur.

WEINSTEIN, L.

- 1959 *The Metamorphosis of Don Juan*. Stanford, Stanford University Press.

Résumé

Alain TESTART, *Don Juan, le joueur de tours*. — Le cycle littéraire donjuanesque a généralement été considéré comme le résultat de la superposition de deux thèmes principaux : (1) le thème du séducteur ; (2) le thème de l'invitation faite par Don Juan à un mort (le Commandeur), parfois suivie de celle faite par le mort à Don Juan. Il est bien connu que le second thème plonge ses racines dans un fonds légendaire européen qui remonte au moins au Moyen Age. Mais le thème du séducteur est tenu par les critiques pour un thème essentiellement littéraire qu'ils rapportent à l'esprit du siècle de Tirso de Molina. Le but de cet article est de montrer que les deux thèmes sont indissolublement liés. Premièrement, à travers les œuvres du xvii^e et xviii^e siècle, Don Juan apparaît comme un personnage littéraire unifié que l'on peut rapprocher du *trickster*, héros mythique joueur de tours et transgresseur d'interdits : la séduction des femmes et l'invitation faite à un mort apparaissent alors comme deux comportements qui participent de cette même figure traditionnelle. Deuxièmement, le thème de la séduction, sous forme d'un intérêt excessif, condamnable et quelquefois sacrilège, pour les femmes est déjà présent dans les légendes européennes, en particulier espagnoles.

Abstract

Alain TESTART, *Don Juan, the Trickish*. — The Don Juan literary cycle is commonly considered as resulting from a superimposition of two main topics : the seducer; and Don Juan inviting the dead (the "Commander"), which may be followed by the reverse: the dead inviting Don Juan. It is well-known that the second theme is rooted in some European fund of legends originating in the Middle Ages or even further back. But the theme of the seducer is held by critics mainly as a literary subject matter originating in the spirit of the age of Tirso de Molina. The article aims at pointing out to some indiscrptible connexion between both topics. On the one hand, Don Juan emerges through works dating of the 17th and 18th centuries as one unified figure, comparable with the "trickster", a mythical hero and a transgressor; thus, seducing women and inviting a dead appear as two types of behaviour proper to the same figure. On the other hand, seduction as due to an immoderate interest in women, hence blameworthy and even sacrilegious, happens to be a theme occurring in European legends, namely the Spanish ones.