

Aspects démoniaques de Don Juan ou les ambiguïtés d'un personnage entre comique et tragique

Autor(en): **Pennone, Florence**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 36: **Variationen über das Teuflische = Variations sur le diabolique = Variations on the diabolic**

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006495>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Florence Pennone

Aspects démoniaques de Don Juan ou les ambiguïtés d'un personnage entre comique et tragique

1. Don Juan et le Diable – Être ou ne pas être tragique

Dans la version française de son étude *Don Juan et le Double*, publiée à Paris en 1932, Otto Rank faisait l'observation suivante:

Ce qui caractérise le sujet de Don Juan et le rend presque unique en son genre, c'est le fait que, à l'encontre du héros antique, il ne rencontre pas le principe mauvais au-dehors, par exemple sous la forme d'un monstre, mais bien en lui-même. Le principe mauvais s'incarne dans Don Juan. Nous pouvons même dire que Don Juan est une personification du diable. [...]

Nous voyons de la sorte que Don Juan n'est pas un héros tragique mais bien une figure surhumaine qui, même dans son écroulement, ne connaît ni repentir, ni expiation.¹

Certes, la terminologie d'Otto Rank manque de précision (ce qu'il dit du personnage antique serait par exemple contestable); par cette remarque, il met toutefois le doigt sur un point central: le fait que Don Juan est l'un des rares, voire le seul héros mythique² à avoir un comportement fondamentalement

1 *Don Juan et Le Double*, traduit de l'allemand par Dr S. Lautman, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 159. Le passage manque dans l'édition allemande originale intitulée *Die Don Juan-Gestalt*, parue en 1922 dans *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, vol. VIII, puis en 1924 au Internationaler psychoanalytischer Verlag, et rédigée encore sous l'influence de Freud. En 1932, Rank, qui a rompu avec le freudisme, vit en partie à Paris et réédite une partie de ses œuvres en français dans des versions revues et corrigées. Dans le passage ci-dessus, il prend ses distances avec l'interprétation œdipienne du personnage de Don Juan, qu'il avait soutenu en 1922.

2 On ne discutera pas ici le caractère "mythique" du personnage de Don Juan, en effet considéré depuis longtemps – à tort ou à raison – comme un "mythe" littéraire. On renverra à ce sujet aux travaux de Jean Rous-

répréhensible d'un point de vue moral ou éthique. Tel qu'on le trouve dans le premier siècle de son existence littéraire, soit de son origine dans la *comedia* espagnole attribuée à Tirso de Molina (1630) au *Don Giovanni* de Mozart (1787), Don Juan est en effet un personnage menteur, criminel et impie, qui s'endurcit dans le péché, sans jamais manifester le moindre repentir. C'est en ce sens que Don Juan est, selon Rank, un personnage *non tragique* et, si ce n'est surhumain, du moins inhumain, puisque contrairement à un Œdipe, une Médée, voire un Macbeth ou un Faust, il ne ressent aucun doute, aucun remord, aucun sentiment de culpabilité. Ce faisant, Rank lie le caractère essentiellement *non tragique* du héros à sa nature démoniaque: c'est parce qu'il refuse de reconnaître ses fautes, parce qu'il s'insurge contre la loi divine jusque dans le refus de toute conscience, que Don Juan est diabolique.

Partant de la même idée d'un lien intrinsèque entre le personnage de Don Juan et le principe diabolique, Camille Dumoulié, dans un essai beaucoup plus récent, parvient toutefois à une conclusion inverse de celle de Rank:

Le *dia-bolos* est la puissance de division qui sépare l'unité du monde maintenue sous l'égide du symbolique, du *sym-bolos*, la force qui divise l'être de lui-même et donne naissance à la prolifération des doubles. Mais c'est aussi le nom du Séparé, lorsque la puissance de division s'incarne en un être maléfique, exclu de l'ordre et de la loi. En un mot, le drame de Don Juan touche au tragique et au sacré dans la mesure où il en illustre l'un des ressorts fondamentaux: le système victimaire et la mise à mort du bouc émissaire, qui, selon René Girard, supposent la constitution d'un "double monstrueux" tenu pour responsable de la crise et de la violence liées à la perte des différences que, par nature, il représente.³

set, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1976; Maurice Molho, *Mythologiques. Don Juan – La vie est un songe*, Paris, J. Corti, 1995; Ian Watt, *Myths of modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, 1996; Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Nuova edizione riveduta e ampliata, Milano, Adelphi, 1991, ainsi qu'au recueil *Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan*, éd. P. Csobádi (et al.), Anif / Salzburg, 1993.

3 Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 16. Voir également les pages 17-21.

Pour Dumoulié, qui se réfère ici à l'ouvrage de René Girard *La violence et le sacré*, c'est justement le caractère diabolique de Don Juan qui en fait un personnage tragique. Don Juan n'est pas seulement, comme on le verra encore plus loin dans cet article, celui qui divise et détourne du droit chemin – pouvoir propre au Séducteur –, mais il devient lui-même victime de la division qu'il a répandue et qui se fait substance dans l'image pétrifiée de la statue du Commandeur. Selon Dumoulié, le Commandeur, traditionnellement représentant de la justice divine, ne serait qu'un *double antagoniste* de Don Juan, une autre figure du diable, entrant avec lui dans un conflit symétrique, marqué par la réciprocité violente. La disparition de Don Juan à la fin du drame est *tragique* au sens où elle est la condition nécessaire à l'expulsion de cette violence; elle fait de lui un bouc émissaire dont la figure devient paradoxalement positive, voire salvatrice.

Les deux auteurs partent visiblement de définitions différentes du tragique, mais ils semblent également s'appuyer sur des périodes différentes du mythe littéraire de Don Juan. Les observations de Rank citées ci-dessus sont en effet principalement tirées du *Don Giovanni* de Mozart et renvoient plus généralement aux versions dites "baroques" du mythe. Dumoulié saisit en revanche le personnage de Don Juan dans une perspective plus inspirée de la tradition dite "romantique". C'est en effet à l'articulation du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècle, après le *Don Giovanni* de Mozart et l'interprétation qu'en fait E.T.A. Hoffmann que le personnage de "l'athée foudroyé" ou du "libertin puni" devient un personnage *tragique* – personnage tragique qu'il *n'est pas* dans un premier temps. La différence d'interprétation entre Rank et Dumoulié correspond donc à une rupture historiquement datable.

C'est cette rupture dans l'interprétation du personnage de Don Juan qui nous intéressera dans les pages qui suivent. Comme Rank et Dumoulié, qui lient, chacun de manière différente, le caractère tragique ou non tragique de Don Juan à son essence diabolique, on cherchera à montrer que le changement d'interprétation du personnage à l'époque romantique correspond à une réévaluation de sa relation au Diable ainsi qu'à une réévaluation de la relation entre le Diable et Dieu. De Tirso à Mozart, les structures hiérarchiques qui sous-tendent le mythe de Don Juan, tant d'un point de vue social

que religieux, sont clairement définies: le noble libertin qu'est Don Juan manipule certes son entourage, mais il est soumis à la justice divine; le diabolique reste donc très clairement inférieur au divin, lequel manifeste sa supériorité dans le châtement. Les versions dites romantiques du mythe abolissent en revanche souvent cette structure hiérarchique et lui substituent un conflit d'égal à égal entre le diabolique et le divin, conflit dont l'issue est loin d'être certaine.

Cette différence que l'on observe dans la hiérarchisation des conflits trouve son pendant dans une différence formelle tout à fait manifeste: de Tirso à Da Ponte, en passant par la *commedia dell'arte* et Molière, Don Juan est avant tout un personnage qui fait rire. Le genre auquel le personnage de Don Juan doit son existence est à l'origine la *comédie* ou, dans le domaine lyrique, l'*opera buffa*. Avant de s'interroger sur le devenir tragique du personnage, il s'agit donc de définir sa dimension comique et de saisir le lien entre le comique du personnage et la hiérarchisation des conflits décrite ci-dessus.

Les réflexions qui suivent chercheront donc à dégager une interaction entre quatre paramètres: le personnage de Don Juan, le diabolique, la hiérarchisation des conflits et l'articulation entre le comique et le tragique. Elles montreront non seulement le rapport étroit entre les différences formelles (comique et tragique) et idéologiques (relation entre le diabolique et le divin), mais également le lien intime qui unit le caractère comique de Don Juan et la séduction quasi démoniaque qu'il exerce sur les autres personnages et sur le spectateur.

2. Le "Burlador" et le jeu de l'illusion

Dans *El Burlador de Sevilla*, œuvre attribuée au moine Gabriel Téllez, dit Tirso de Molina, et dont la fonction édifiante peut difficilement être contestée, le personnage de Don Juan est à plusieurs reprises explicitement comparé au diable.⁴ Il se

4 Dès le vers 56, il est appelé "enemigo"; sa force surnaturelle et sa superbe le font apparaître comme un "gigante o monstruo" (I, 296), un démon ayant pris forme humaine (I, 300sq.); à deux reprises, il est

présente comme un séducteur dont le but est de “jouir de la chair” des femmes par ruse, sans se préoccuper de la fin qui l’attend. Le leitmotiv de la jouissance physique (présent dans la répétition du verbe “gozar”)⁵ s’associe au leitmotiv du “qué largo me lo fiais”⁶ que Don Juan donne en réponse à tous ceux qui s’avisent de le sermonner. Le texte est agencé en un va-et-vient entre jouissance et avertissement, mouvement dans lequel on reconnaît l’antagonisme baroque du *carpe diem* et du *memento mori*. Le moteur de l’action donjuanesque réside toutefois dans la “burla” ou “l’engaño”, la moquerie et la tromperie,⁷ et c’est en ces deux attitudes que réside principalement le caractère démoniaque du personnage. Pour parvenir à ses fins – la possession rapide du corps de la femme et par conséquent la soumission, du moins momentanée, de celle-ci à son pouvoir – Don Juan entasse les faux serments et les promesses fallacieuses. Ce comportement à la fois trompeur et moqueur assure son pouvoir de domination sur tout un groupe de victimes, que celles-ci soient des femmes, des amants trompés ou encore des concurrents gênants.

En quoi le discours donjuanesque est diabolique, c’est ce que révèle par exemple la scène de séduction de la paysanne Aminta (III, 218sqq.) Alors que la femme attend du langage qu’il soit “un instrument de transmission de la *vérité*, c’est-à-dire un instrument de savoir, de *connaissance* du réel”,⁸ Don

comparé à un serpent (I, 140; III, 389); enfin, le paysan Batricio le considère comme un envoyé du démon (II, 669), ce qui se trouve confirmé quelques vers plus loin par les propos en aparté du valet Catalinón: “¡Desdichado tú, que has dado / en manos de Lucifer!” (II, 721). On renvoie ici à l’édition bilingue de Pierre Guenoun: Tirso de Molina, *L’Abuseur de Séville (Don Juan / El Burlador de Sevilla)*, Paris, Aubier, 1968/1991. Les chiffres romains correspondent aux trois *jornadas* (actes), les chiffres arabes aux numéros de vers.

5 Voir I, 67, 686, 890, II, 143, 344, 358, 426, III, 114

6 Voir, I, 904, 944, 960, II, 400, III, 181, 471, 583, 938.

7 La jouissance va de pair avec la tromperie: de Doña Isabel Don Juan dit dès le vers 67: “yo engañe y gocé a Isabela / la duquesa” (“j’ai dupé et j’ai joui de la chair d’Isabel, la duchesse”). En II, 264sqq., Don Juan dit de lui: “Sevilla a voces me llama / el Burlador, y el mayor / gusto que en mí puede haber / es burlar una mujer / y dejalla sin honor.”

8 On se réfère ici à l’ouvrage de Shoshana Felman, *Le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris,

Juan utilise le langage avant tout pour *agir* sur son interlocutrice en produisant des *illusions référentielles*:

Aminta: Vete, que vendrá mi esposo.
D. Juan: Yo lo soy; ¿de qué te admiras?
Aminta: ¿Desde cuándo?
D. Juan: Desde agora.
Aminta: ¿Quién lo ha tratado?
D. Juan: Mi dicha.
Aminta: ¿Y quién nos casó?
D. Juan: Tus ojos.
Aminta: ¿Con qué poder?
D. Juan: Con la vista.
Aminta: ¿Sábelo Batricio?
D. Juan: Sí,
 que te olvida.
Aminta: ¿Que me olvida?
D. Juan: Sí, que yo te adoro.
Aminta: ¿Cómo?
D. Juan: Con mis dos brazos.
 [...]

 Aminta, escuchas y sabrás,
 si quieres que te lo diga,
 la verdad, que las mujeres
 sois de verdades amigas.
 Yo soy noble caballero,
 cabeza de la familia
 de los Tenorios antiguos,
 ganadores de Sevilla.
 Mi padre, después del rey,
 se reverencia y estima,
 y en la corte, de sus labios
 pende la muerte o la vida.
 Corriendo el camino acaso,
 llegué a verte, que amor guía
 tal vez las cosas de suerte
 que él mismo dellas se olvida.
 Vite, adoréte, abraséme
 tanto que tu amor me anima
 a que contigo me case:
 mira qué acción tan precisa.
 Y aunque lo mormure el reino,
 y aunque el rey lo contradiga,
 y aunque mi padre enojado

Seuil, 1980, p. 33. La démonstration de Felman porte sur le *Dom Juan* de Molière, mais peut parfaitement être appliquée au texte de Tirso.

con amenazas lo limpida,
 tu esposo tengo de ser.
 ¿Qué dices?
 [...]

Aminta: ¿Que no me engañas?

D. Juan: Mío el engaño sería.

Aminta: Pues jura que cumplirás
 la palabra prometida.

D. Juan: Juro a esta mano, señora,
 infierno de nieve fría
 de cumplirte la palabra.

Aminta: Jura a Dios que te maldiga
 Si no la cumples.

D. Juan Si acaso
 la palabra y la fe mía
 te faltare, ruego a Dios
 que a traición y alevosía
 me dé muerte un hombre... (*Ap.*) muerto,
 que, vivo, ¡Dios no permita!

Aminta Pues con ese juramento
 soy tu esposa.

La revendication de la vérité est directement thématifiée par Don Juan dans son discours: la femme attend un énoncé l'informant sur la personne de celui qui prétend l'aimer. Don Juan s'empresse de satisfaire cette attente pour mieux asseoir son stratagème rhétorique, puisqu'il fait immédiatement suivre la liste de ses excellentes références sociales (rang, origine familiale prestigieuse, pouvoir) d'une série d'actes verbaux créant "l'illusion d'un acte d'engagement réel":⁹ "tu amor me anima a que contigo me case" ("l'amour de toi me pousse à me marier avec toi"), "tu esposo tengo de ser" ("je dois être ton époux"), "Juro a esta mano" ("je jure par cette main"). Dans les deux premiers cas, on notera que l'acte mis en avant, le mariage, est modalisé: Don Juan *désire, doit* épouser Aminta, ce qui ne veut aucunement dire qu'il le fera. Pour mieux tromper sa proie, il attire lui-même l'attention sur le caractère performatif de son discours, lequel n'a cependant de valeur que si la promesse est tenue: "mira qué *acción* tan precisa", "vois quel *acte* (d'engagement) concret". Le terme *acción* est pourtant fort ambigu: dans son sens ancien, il si-

9 *Ibid.*, p. 39.

gnifie bien un acte passé devant témoin et relié à une autorité; il peut cependant aussi suggérer un combat entre forces opposées (“acción de armas”) ou encore désigner le jeu de l’acteur.¹⁰ Don Juan déploie donc dans son discours trois sens différents: faisant croire à Aminta à un *engagement réel*, il souligne en même temps à la fois la *conquête* qu’il est en train de faire, dont l’issue est présentée comme inévitable,¹¹ et le *théâtre* qu’il est en train de jouer.

La promesse intervient en outre après qu’il a lui-même soigneusement modifié la signification du mariage au début du dialogue. Alors qu’Aminta l’interroge sur la validité institutionnelle de son engagement (date, lieu, devant quel témoin, par quel pouvoir), Don Juan répond par le langage du corps (“ojos”, “vista”, “brazos”) et du désir qui appelle un assouvissement immédiat (“agora”), remplaçant ainsi habilement l’institution matrimoniale par la loi de son seul plaisir (“Mi dicha”). La parole qu’il donne à Aminta (“palabra prometida”, v. 270sqq.) porte donc sur une union toute physique dans l’ici et maintenant, et non, comme elle le croit, sur l’officialisation future de leur amour.

Pris uniquement à l’intérieur de son propre système de valeurs, le discours de Don Juan n’est pas réellement mensonger; il l’est en revanche dans la confrontation avec le système de références qui est celui d’Aminta et de tous les autres personnages. Dans la scène de séduction d’Aminta, il défait la signification ordinaire de l’engagement matrimonial pour lui substituer la simple promesse d’une jouissance physique immédiate et sans lendemain. Il instrumentalise le malentendu ainsi créé pour atteindre son but. C’est dans cette perversion de la promesse, dans cette tromperie (“engaño”) qui caractérise toute son action,¹² que réside son essence dia-

10 *Diccionario histórico de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, 1972.

11 L’adjectif “precisa” signifie d’un côté “exact”, “précis”, “juste” et donne ainsi à Aminta l’illusion d’un projet concret, mais il peut également impliquer une notion de nécessité. De manière générale, Don Juan présente à Aminta leur union comme une acte qui *doit être*.

12 On notera ici la signification ambiguë dans la bouche de Don Juan de la réplique “Mío el engaño sería” – son essence étant précisément d’être le “Burlador”.

bolique: Don Juan se distingue tout d'abord comme le *Diabolos* ou le *Séducteur*, celui qui *sépare* (de *seducere* < emmener à part, séparer, et *διαβάλλειν* < e.a. séparer, désunir) – sépare les mots de leur sens et, ce faisant, sépare les couples et défait les ordres.¹³

Se jouant ainsi de l'attachement des autres personnages à la vérité, il fait toutefois, par son utilisation fallacieuse du langage, également ressortir le caractère relatif, instable de la vérité, voire son absence complète. Le "Burlador", le "Trompeur de Séville" partage ainsi avec le Diable deux caractéristiques: il est un créateur d'illusions, d'images trompeuses et séduisantes, mais il est également un *iconoclaste*, un dénonciateur de mensonges sociaux et d'idéologies. Par son langage du corps et de la jouissance, mais aussi par sa manière d'exploiter le désir narcissique de son interlocutrice, Don Juan révèle et l'inanité de l'institution matrimoniale et la vanité de la femme. Si le second point faisait certainement partie du programme critique de frère Gabriel Téllez, le premier fait apparaître ce que l'histoire littéraire a préféré retenir du personnage: sa dimension subversive. Chez Tirso, mais jusque chez Da Ponte, cette dimension, elle aussi diabolique, est pourtant toujours compensée par le châtement réservé à Don Juan et sans cesse annoncé dans la pièce.¹⁴

3. Dom Juan ou la mise en accusation des valeurs morales et religieuses

La rencontre avec les courants du machiavélisme et du libertinage en Italie et en France va contribuer à développer la dimension subversive du personnage de Don Juan. Tant pour

13 Claude Reichler a ainsi analysé la rhétorique donjuanesque dans *La Diabolie. La séduction, le renardie, l'écriture*, Paris, Editions de Minuit, 1979, ouvrage qui porte en fait, de même que celui de Felman (voir note 8), sur le *Dom Juan* Molière.

14 On notera dans le passage précédemment cité, l'ironie dramatique créée par Tirso: croyant tromper mieux encore Aminta, Don Juan s'ehardit à prier Dieu de le punir, s'il trahit sa parole, par la main d'un homme mort. L'adjectif "muerto" est ajouté en aparté, comme faisant partie de la "burla". Tel est pris qui croyait prendre: c'est bien le Mort qui emportera l'infidèle.

Molière que pour Da Ponte (et que pour leurs prédécesseurs italiens ou français), Don Juan n'est pas seulement un séducteur de femmes:¹⁵ il est avant tout l'homme du défi. Il incarne ainsi le refus des valeurs chrétiennes traditionnelles que sont la fidélité, la sincérité, le respect d'autrui, mais aussi tout simplement la foi, la charité ou le repentir. La perversion du langage ne porte donc plus uniquement sur la promesse de mariage, mais sur toutes les valeurs qui sous-tendent l'ordre social et religieux. Ce trait proprement diabolique est particulièrement développé dans la pièce de Molière, dans laquelle le système de la morale chrétienne est sans cesse dévoyé par Don Juan.

Comme l'a montré Patrick Dandrey,¹⁶ de nombreux passages du *Don Juan* de Molière relèvent du genre de l'éloge paradoxal, genre hautement comique, puisqu'il crée un contraste entre le ton sérieux et emphatique de l'éloge et l'objet loué, peu digne de l'être. Les deux cas les plus frappants sont l'éloge de l'inconstance (I, 2) et celui de l'hypocrisie (V, 2), lesquels encadrent la pièce et soulignent l'évolution du personnage au cours de celle-ci. On ne citera ici que le premier:

Non, non: la constance n'est bonne que pour des ridicules; toutes les belles ont droit de nous charmer, et l'avantage d'être rencontrée la première ne doit point dérober aux autres les justes prétentions qu'elles ont toutes sur nos cœurs. Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne. J'ai beau être engagé, l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustice aux autres; je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes, et rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige.¹⁷

Le discours que Don Juan tient ici à son valet Sganarelle n'est pas seulement pervers en ce qu'il loue un tort moral. Avec les termes de "droit", "avantage", "justes prétentions", "injustice",

15 Tant dans la comédie française que dans le *dramma giocoso*, Don Juan ne parvient d'ailleurs avec aucune femme réellement à ses fins...

16 Patrick Dandrey, *Don Juan ou la critique de la raison comique*, Paris, Champion, 1993.

17 I, 2; in: Molière, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 35.

“mérite”, “la nature nous oblige”, Don Juan se sert d’un vocabulaire juridique, soit de termes normalement utilisés dans le but de garantir le respect de la loi et de la collectivité. Or dans l’argumentation donjuanesque, ces termes sont détournés de leur fonction habituelle pour être mis au service d’un but égoïste: la séduction de toutes les femmes. Son discours opère une *inversion* de l’ordre attendu: il revient à dire que la femme n’est pas lésée en étant séduite, mais qu’elle le serait en ne l’étant pas. Le respect du droit n’est donc pas dans la fidélité à une seule, mais dans la séduction anarchique, laquelle n’apparaît plus comme un tort moral, mais comme un service rendu à la collectivité féminine. Don Juan se profile ainsi comme garant du respect d’une loi nouvelle en opposition radicale avec les normes sociales et religieuses. Le droit traditionnel est nié, remplacé par l’ordre donjuanesque par renversement des valeurs; mais du même coup, les termes de droit et de justice perdent leur sens ou du moins ce sens devient ambivalent.

A la scène suivante, on assiste à un autre mode de perversion du sens, typique du discours donjuanesque chez Molière. A Elvire, qui au fond ne fait rien d’autre que de le supplier de lui mentir, Don Juan répond fallacieusement:

Je vous avoue, Madame, que je n’ai point le talent de dissimuler, et que je porte un cœur sincère. Je ne vous dirai point que suis toujours dans les mêmes sentiments pour vous, et que je brûle de vous rejoindre, puisque enfin il est assuré que je ne suis parti que pour vous fuir; non point par les raisons que vous pouvez vous figurer, mais par un pur motif de conscience, et pour ne croire pas qu’avec vous davantage je puisse vivre sans péché. Il m’est venu des scrupules, Madame, et j’ai ouvert les yeux de l’âme sur ce que je faisais. J’ai fait réflexion que, pour vous épouser, je vous ai dérobée à la clôture d’un couvent, que vous avez rompu des vœux qui vous engageaient autre part, et que le Ciel est fort jaloux des ces sortes de choses. Le repentir m’a pris, et j’ai craint le courroux céleste; j’ai cru que notre mariage n’était qu’un adultère déguisé, qu’il nous attirerait quelque disgrâce d’en haut, et qu’enfin je devais tâcher de vous oublier, et vous donner moyen de retourner à vos premières chaînes. Voudriez-vous, Madame, vous opposer à une si sainte pensée, et que j’allasse, en vous retenant, me mettre le Ciel sur les bras, que par...?¹⁸

18 I, 3; *ibid.*, p. 40.

On observe dans les dernières phrases les mêmes procédés d'inversion des rapports entre séducteur et victime que dans l'exemple précédent. La différence réside dans le fait que Don Juan *ment* ici impunément et de façon beaucoup plus hypocrite que dans la scène de séduction d'Aminta chez Tirso. Son discours n'est autre qu'une parodie de conversion, véritable mise en scène théâtrale. À nouveau, on assiste à une subversion du sens des termes utilisés, cette fois empruntés au vocabulaire moral et religieux: "conscience", "scrupules", "péché", "yeux de l'âme", "repentir", "adultère", "disgrâce", "sainte pensée", et bien entendu "le Ciel", terme clé. Ces termes sont sciemment employés par Don Juan de manière ironique, puisque lui-même ne croit pas aux valeurs auxquelles ils renvoient. Il les utilise ainsi comme des citations, comme des signes qui, s'ils ont un référent pour Elvire, n'en ont pas pour lui, mais lui permettent de donner *l'illusion* d'un repentir qu'il n'éprouve nullement. À travers le geste ironique et parodique, les référents associés aux termes utilisés se trouvent eux aussi mis en question.

Contrairement au personnage de Tirso qui substitue au langage institutionnel un langage du corps, le Don Juan de Molière s'approprie directement le vocabulaire de la morale pour le subvertir, pour en dénoncer l'absence de signification et pour ainsi saper le système de valeurs auquel ce langage correspond. On retrouve ici les procédés rhétoriques que Claude Reichler a analysé sous le terme de *diabolie*, car ils produisent à la fois un *détournement* du sens, mais également une *mise en accusation* des fondements métaphysiques qui devraient garantir celui-ci (διαβολή < division, mais aussi accusation).

Bien davantage que dans la pièce espagnole, le Don Juan de Molière parvient à faire douter le lecteur ou le spectateur des valeurs morales et religieuses auxquelles celui-ci serait censé adhérer. Sa séduction agit donc également sur le spectateur-lecteur, et ce principalement en raison des divers ressorts comiques de la pièce, dont le plus séduisant est *l'esprit* donjuanesque, corollaire de sa rhétorique diabolique.

4. L'esprit donjuanesque, le diabolique comique et la séduction du spectateur

Don Juan ne se contente en effet pas seulement de mettre en question ce que d'autres considèrent comme vérité. Il attire à lui le spectateur-lecteur qui se surprend à admirer l'audace géniale avec laquelle il inverse et pervertit les valeurs. Sa rhétorique diabolique correspond en effet à la définition que Freud donne du mot d'esprit tendancieux ou cynique, soit du mot d'esprit tourné contre autrui ou tourné contre une institution sociale.¹⁹ Dans son explication de la psychogénèse du mot d'esprit, Freud insiste beaucoup sur la fonction de la tierce personne, laquelle n'est pas la victime de la moquerie, mais en est l'auditeur – dans le cas d'une comédie, cette position étant occupée par le spectateur-lecteur. Or le plaisir éprouvé par l'auditeur se calque selon Freud sur celui éprouvé par l'auteur de la moquerie cynique – dans notre cas Don Juan. Ce plaisir, on le sait, Freud l'explique par l'élimination d'une inhibition et par l'économie réalisée sur la dépense psychique que le refoulement de la pulsion inhibée demande. Freud souligne en outre que, dans le cas du mot d'esprit tendancieux, l'auteur "fait du tiers [...] un allié [...] en ceci qu'il le soudoie en lui communiquant son gain de plaisir". C'est bien le cas de Don Juan qui, par le comique de sa rhétorique subversive – "surmonte les inhibitions de la honte et de la bienséance grâce à la prime de plaisir qu'il offre", "renverse [...] le jugement critique" et "ébranle le respect à l'égard de certaines institutions et de certaines vérités auxquelles l'auditeur croyait"²⁰. Ceci est particulièrement flagrant dans la pièce de Molière, dans laquelle l'utilisation fallacieuse, mais fortement amusante que Don Juan fait de certains termes perturbe la raison critique du spectateur, le faisant partiellement

19 Le texte de Freud est cité dans sa traduction française par Denis Messier: *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988. Pour la version originale allemande voir: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, chronologisch geordnet, sechster Band: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Frankfurt a.M., Fischer, 1987⁷, p. 147sqq.

20 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 247sq.

sympathiser avec une morale qu'il ne peut en fait pas entièrement accepter.

Par son caractère transgressif et comique, le discours du Don Juan de Molière développe donc une dimension séductrice supplémentaire: il attire à lui le spectateur, le détourne de ses convictions ou du moins de la norme morale dominante et en fait son allié et complice.²¹ Freud n'interprète certes pas l'action du mot d'esprit sur la tierce personne comme diabolique ou même comme perverse. Au contraire, le rire, dans lequel se décharge l'énergie économisée par la suppression de l'inhibition, est pour lui libérateur. Ce potentiel subversif positif du comique sera d'ailleurs l'un des axes centraux de la théorie bakhtinienne du grotesque, de ce point de vue proche de Freud. Pour Bakhtine et dans une certaine mesure pour Freud, la puissance subversive du comique participe du vital – c'est la manifestation de la pulsion au-delà de la répression.²² Peut-être faut-il rappeler ici que de nombreux interprètes, dont par exemple Nikolaus Lenau, ont également associé le personnage de Don Juan à l'idée d'une subversion libératrice et à la manifestation d'un élan de vie – à vrai dire plus dionysiaque que diabolique. De ce point de vue, une lecture inspirée des philosophies vitalistes aurait tendance à interpréter également les aspects démoniaques de Don Juan comme une affirmation positive de la force vitale contre le dogme. Les versions baroques de Don Juan (jusqu'à Da Ponte) font cependant apparaître un autre élément nécessaire à la réalisation du mécanisme comique propre à la transgression séductrice, élément qui n'est autre que la punition, c'est-à-dire la réaffirmation répressive des valeurs mises à mal par le séducteur.

21 On pourrait faire les mêmes observations à partir du discours de Méphisto dans le *Faust* de Goethe.

22 Voir l'ouvrage de Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par André Robel, Paris, Gallimard, 1970.

5. Le rire satanique de Don Giovanni

Le *Don Giovanni* de Da Ponte/Mozart révèle le caractère problématique d'une interprétation uniquement vitaliste du "rire" de Don Juan – ce rire étant en effet plus satanique que jovial. Le système socio-religieux sur lequel se fondent tant le *dramma giocoso* que les comédies qui le précèdent est très clairement hiérarchisé, tant d'un point de vue moral que social ou encore familial: les fils doivent le respect aux pères, les vivants aux morts, les hommes à Dieu; le valet dépend du maître, la femme de l'homme; le bien est supérieur au mal, l'esprit au corps, la loi aux mœurs, les rois et les pères en sont les garants ici-bas. Don Juan-Don Giovanni oppose à cette organisation hiérarchique d'une part une représentation du monde fondée sur l'égalité et l'équivalence: égalité des femmes dans le catalogue du séducteur,²³ équivalence des nombres dans la formule arithmétique "je crois que deux et deux font quatre"²⁴ qui résume toute la croyance du libertin; d'un autre côté, il propose une revalorisation du corps par rapport à l'esprit: jouissance sexuelle, bien entendu, mais aussi chez Da Ponte/Mozart, jouissance de la fête et du banquet. Cette dernière dimension est très développée dans le *dramma giocoso* qui a tout particulièrement besoin de scènes de groupe.

La représentation très séduisante d'une communauté conviviale et égale dans le plaisir est toutefois, elle aussi, trompeuse et diabolique. Après avoir invité tous les paysans à fêter le mariage de Zerlina et Masetto chez lui, le Don Giovanni de Mozart entonne par exemple, un verre à la main, un hymne à la liberté, reprise par tous les invités (acte I, scène 20, "Viva la libertà!"). Ce geste théâtral crée (à deux ans de la révolution française) l'*illusion* d'une égalité entre les classes sociales; mais cette liberté revendiquée apparemment pour tous n'est pour Don Giovanni à nouveau qu'un moyen d'assouvir un but égoïste: convaincre la paysanne Zerlina de tromper son fiancé et de coucher avec le noble qu'il est.

23 Voir le célèbre air du catalogue dans l'opéra de Mozart, acte I, scène 5, aria n°4.

24 Voir Molière, *Dom Juan*, III, 1.

Comme les termes de “Ciel” et de “droit” chez Molière, le terme de “liberté” se trouve ici perverti.

Que l'égalité et l'échange ne profitent qu'à un seul, c'est aussi l'expérience que fait Leporello au deuxième acte après avoir échangé ses habits avec son maître. Déguisé en valet, celui-ci en a profité pour séduire l'une des maîtresses de Leporello et lui raconte la scène avec délectation dans le cimetière, non loin de la tombe du Commandeur. Leporello réagit, choqué:

<i>Leporello:</i>	E mi dite la cosa Con tale indifferenza?
<i>Don Giovanni:</i>	Perché no?
<i>Leporello:</i>	Ma se fosse Costei stata mia moglie?
<i>Don Giovanni:</i>	Meglio ancora! (<i>Ride molto forte</i>)
<i>Il Commendatore:</i>	Di rider finirai pria dell'aurora. ²⁵

S'il y a égalisation ici, ce n'est certes pas entre les classes sociales, mais dans la valeur que les femmes et toutes les situations prennent pour Don Giovanni: tout est pris avec la même désinvolture, rien n'a d'importance ni de valeur, tout est susceptible de devenir objet de son désir ou de sa raillerie. En ce sens, le *rire* qui prend si souvent Don Giovanni dans l'opéra est un rire diabolique, car s'il efface les différences, il le fait de manière fallacieuse en se moquant et des femmes et des hommes et des morts et de Dieu.

Le caractère diabolique du Don Juan baroque (de Tirso à Da Ponte) se manifeste donc de diverses manières: à la rhétorique fallacieuse créatrice d'illusions et à la perversion des valeurs s'ajoute encore le *rire* donjuanesque, déjà présent dans la “burla” – la moquerie. Il ne s'agit en effet pas d'un rire convivial, comme on le prétend parfois, mais d'un rire de supériorité insolente, d'un rire satanique, tel que l'a défini Baudelaire dans *De l'essence du rire*: un rire symptomatique de l'orgueil du rieur se réjouissant de la faiblesse des autres,

25 On cite ici le livret d'après le texte reproduit dans *L'Avant-scène Opéra*, n°172 (juillet-août 1996), Mozart, *Don Giovanni*, p. 101.

de tous ceux qu'il parvient à tromper, à séduire, à bafouer.²⁶ Don Juan ne rie en effet jamais *avec* les autres dans un esprit jovial, mais toujours *des* autres. Son rire est par conséquent doublement diabolique, puisque, comme on l'a vu à propos de la comédie de Molière, il est 'contagieux' et entraîne le spectateur-lecteur *à rire diaboliquement avec lui des autres*, de la morale et de la loi divine. Cette part de son comportement correspond donc à ce qu'on pourrait nommer une *transgression comique séductrice*: en tant que *séducteur* transgressant sans cesse l'ordre et la morale, Don Juan nous fait rire et nous séduit. La transgression qu'il provoque est comique au sens freudien du mot d'esprit, en ce qu'elle élimine momentanément nos inhibitions et nous procure un certain plaisir; mais c'est également le caractère *déplacé, exagéré* et presque *ridicule* de cette transgression qui nous paraît comique. De Tirso à Da Ponte, le comportement certes démoniaque de Don Juan nous apparaît comme plaisant, mais jamais comme inquiétant, parce qu'il est toujours clairement présenté comme une provocation vaine et momentanée: "Di rider finirai pria dell'aurora".

6. De l'infériorité du diabolique comique – la hiérarchisation des conflits

Dans son petit opuscule *Über das Komische*, publié en 1936, Georg Friedrich Jünger a développé une brève théorie qui permet d'expliquer le caractère comique de la transgression donjuanesque telle qu'elle se présente dans les exemples discutés jusqu'ici.

Selon Jünger, le conflit comique est tout d'abord caractérisé par une inégalité des partis qui s'opposent et par la provocation du parti inférieur. Pour qu'il y ait rire, il faut d'autre part que la provocation soit éprouvée comme inadéquate:

26 Baudelaire, *De l'essence du rire*, in: *Œuvres complètes II*, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 530.

Der Unterlegene muß nicht nur den Streit beginnen, seine Provokation muß außerdem unangemessen sein. Sie muß einen Widerspruch in sich begreifen. Dieser Widerspruch ist es, der den Streit zu einem nicht ernsthaften macht und sofort erkennen läßt, daß er als nicht ernsthaft aufzufassen ist, selbst wenn er subjektiv ernsthaft vorgebracht wird.²⁷

Enfin, la provocation doit faire l'objet d'une "réplique" de la part de l'instance supérieure, laquelle se charge de rétablir la norme que le provocateur avait refusé de respecter:

Es genügt aber nicht, daß der Konflikt von der unterlegenen Partei provoziert wird und das die Provokation unangemessen ist; es bedarf, um den Konflikt zu beenden, noch einer Entgegnung des Überlegenen. Diese Entgegnung, die wir Replik nennen wollen, ist ihrem Begriffe nach nichts anderes als das Sichgeltendmachen der Regel, die von dem Urheber des komischen Konfliktes außer acht gelassen wurde.²⁸

On retrouve la structure du conflit comique tel que le décrit Jünger dans les trois versions baroques de Don Juan mentionnées jusqu'ici. Elle y est même un principe structurant puisque la relation entre Don Juan et son valet, mais aussi la relation de Don Juan à certaines femmes – comme Elvire par exemple – ressortissent à un tel conflit, dans lequel c'est en revanche toujours Don Juan qui a le dessus. Ceci est particulièrement frappant dans la comédie de Molière, où les discussions conflictuelles entre Don Juan et Sganarelle forment le cœur de l'action. Tout l'art – diabolique – de l'auteur est de nous faire percevoir durant presque toute la pièce la morale chrétienne ou la justice, représentée par Sganarelle ou par des personnages comme le Pauvre ou M. Dimanche, en position inférieure, incapable de s'affirmer si ce n'est dans des attitudes présentées comme parfaitement "inadéquates" et magistralement tournées en ridicule par Don Juan. L'attitude de Don Juan n'en est pas moins une autre forme de provocation inadéquate, fantastiquement écrasée à la fin par le "réplique" du Commandeur (ce que montre également bien la scène du *Don Giovanni* de Da Ponte/Mozart citée ci-dessus).

27 Georg Friedrich Jünger, *Über das Komische*, Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt, 1936, p. 15.

28 *Ibid.*, p. 18sq.

La “réplique”, dans laquelle la norme sociale et la morale se réaffirment finalement de manière rassurante est sans cesse annoncée et préparée par les autres personnages. Chez Tirso, l’annonce de la fin, l’avertissement est en effet un leitmotiv auquel Don Juan répond par son “¡Qué largo me lo fiáis!”; dans les versions italiennes et françaises, la fin est souvent annoncée dans le titre “L’Ateista fulminato”, “Il Dissoluto punito” ou encore “Le Festin de Pierre”. Ceci signifie que le spectateur qui savoure les répliques diaboliques de Don Juan sait parfaitement que la morale perverse de ce dernier n’aura pas le dernier mot. Il éprouve la transgression comme comique et ressent sous sa force une libération momentanée tout en ayant la certitude que cette transgression n’aura pas le dessus. J’irai même plus loin: le spectateur ne peut jouir du comportement démoniaque de Don Juan que dans la mesure où il sait que celui-ci sera puni, c’est-à-dire dans la mesure où Don Juan et le principe diabolique qu’il représente ne mettent pas *réellement* en péril son univers moral et social, mais lui permettent, seulement l’espace d’une comédie, de laisser libre court à quelques uns de ses désirs de rébellion inavoués.

7. Don Juan perversi – l’interprétation tragique de Hoffmann

Si l’on devait attribuer une fonction au principe démoniaque qui s’incarne dans le personnage comique du Don Juan baroque, on pourrait dire qu’il contribue à une subversion momentanée des normes et donc à un sentiment – aussi momentané – de libération tout en contribuant à la réaffirmation de ces mêmes normes. De ce point de vue, il est essentiel que Don Juan soit un personnage entièrement mauvais, dépourvu de conscience et non travaillé par un conflit intérieur. Le conflit auquel il participe est tout en dehors de lui, il en est le pôle diabolique et grotesque, rabaisé, puni à la fin de la pièce. En ce sens, et comme l’a souligné Otto Rank, le Don Juan baroque n’est pas un personnage tragique, même s’il va le devenir sous l’impulsion de E.T.A. Hoffmann.

Dans sa description du *Don Giovanni* de Mozart, le narrateur de la nouvelle *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen* (1812),

ne se contente pas de passer sous silence les éléments bouffons du *dramma giocoso*, se concentrant essentiellement sur le “méphistophélique” Don Giovanni et sa victime Donna Anna. Dans la deuxième partie du texte, dans laquelle il nous livre une interprétation inspirée, nous dit-il, de la musique de Mozart, il transforme le conflit comique qui vient d’être décrit en un conflit proprement tragique.

Le narrateur souligne d’abord que le monde terrestre est le lieu d’un conflit entre les forces divines et les forces démoniaques, conflit de puissances égales – la victoire du divin ne règne en effet que dans l’univers supra-terrestre, pour autant qu’on y accède. Il élève d’autre part le personnage de Don Juan en lui attribuant des qualités physiques et morales supérieures, créant ainsi ce que l’on appelle en allemand die “Fallhöhe”, la hauteur de chute typique du personnage tragique, mais donnant également à Don Juan une ambiguïté plus grande que dans les versions baroques. Mais c’est surtout dans son traitement du rapport de Don Juan au diable que le narrateur hoffmannien opère un changement: Don Juan n’apparaît nullement comme une *incarnation* du diable, tout entier dans le démoniaque; il est au contraire une *victime* du démon, dont la nature quasi divine se manifeste justement dans son pouvoir de détourner même les êtres supérieurs:

Aber das ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, daß der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern und ihm selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu legen. Dieser Konflikt der göttlichen und der dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des irdischen, so wie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens. [...] Es gibt hier auf Erden wohl nichts, was den Menschen in seiner innigsten Natur so hinaufsteigert als die Liebe; [...] was Wunder also, daß Don Juan in der Liebe die Sehnsucht, die seine Brust zerreißt, zu stillen hoffte und daß der Teufel hier ihm die Schlinge über den Hals warf? In Don Juans Gemüt kam durch des Erbfeindes List der Gedanke, daß durch die Liebe, durch den Genuß des Weibes schon auf Erden das erfüllt werden könne, was bloß als himmlische Verheißung in unserer Brust wohnt [...]²⁹

29 In: E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, éd. par H. Steinicke u. W. Segebrecht, Bd. 2/1, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1993, p. 93.

Le conflit entre les instances divines et démoniaques se manifeste dès lors dans la lutte qui oppose Donna Anna, que Hoffmann élève au rang de “göttliches Weib”,³⁰ et Don Juan, perverti par les artifices de Satan (“durch des Satans Künste”).³¹ Ce conflit se termine certes par la vengeance du Commandeur; mais le narrateur ajoute que Don Juan entraînera Donna Anna, brûlée par le feu infernal d’une colère destructrice, dans la mort. Le “lieto fine” propre au *dramma giocoso*, se trouve ainsi passé sous silence, et avec lui la réaffirmation des valeurs mises à mal par l’instance diabolique. La victoire n’est en effet pas entièrement du côté de l’instance morale puisque Satan, par l’intermédiaire de Don Juan, parvient à détruire le couple d’Octavio et Anna et à faire mourir la jeune femme dans le péché.

La hiérarchisation des instances que propose Hoffmann dans son interprétation de l’opéra de Mozart est donc différente de celle que l’on trouve et dans le *dramma giocoso* et dans les pièces de Tirso et Molière, relevant, comme nous l’avons vu, du genre comique. Alors que dans ces dernières œuvres, la provocation est lancée par un personnage certes démoniaque, mais visiblement inférieur à l’instance divine, laquelle manifeste sa supériorité dans une “réplique” finale rétablissant les valeurs chrétiennes et permettant – chez Tirso et Da Ponte – le mariage des couples trompés, nous avons chez Hoffmann un conflit *à part égale* entre le divin et le démoniaque, conflit qui se joue tout d’abord à l’intérieur même du personnage de Don Juan, puis entre celui-ci et Donna Anna, et s’achève par la perversion, puis la destruction des deux protagonistes. Ce type de conflit correspond à la définition du conflit tragique selon Jünger: “Diesen kennzeichnet als ein unterscheidendes Merkmal, daß die streitenden Parteien in ihm dem Range nach ebenbürtig sind.”³² Nous voyons donc que ce qu’on peut appeler le “tournant tragique” du mythe de Don Juan, sa réinterprétation chez les romantiques, dont Hoffmann a été le premier représentant, passe par une réorientation de sa relation au diabolique et par une

30 *Ibid.*, p. 94.

31 *Ibid.*, p. 95.

32 Georg Friedrich Jünger, *Op. cit.*, p. 11.

réévaluation du rapport entre le démoniaque et le divin. Subversif, libérateur, mais toujours remis à sa place dans la comédie baroque, le diabolique devient avec Hoffmann et ses successeurs dangereux et inquiétant, et ses victimes, des personnages tragiques.

8. Du conflit comique au conflit tragique: le diable et l'ange

Les versions dramatiques de Christian Dietrich Grabbe (1929), d'Alexandre Dumas père (1936) ou encore de José Zorilla (1844) montre également que la nouvelle perception du personnage de Don Juan au XIX^{ème} siècle est en partie solidaire d'une réinterprétation de la relation entre le diabolique et le divin.

Un des aspects communs les plus frappants dans ces œuvres de la première moitié du XIX^{ème} siècle est la complication du conflit entre Don Juan et l'instance divine par la création de doubles antagonistes. On peut certes disserter sur la figure du double dans les versions baroques du mythe; les réflexions qui précèdent ont toutefois clairement démontré que tant la relation conflictuelle entre le libertin et son entourage (valet, femmes, etc.) que celle qui l'oppose au divin (dont le Commandeur est un émissaire) sont fortement hiérarchisées. On ne saurait en aucun cas prétendre que le valet, le Commandeur ou encore un personnage comme le marquis de la Mota dans *El Burlador de Sevilla* sont des doubles *antagonistes pris dans un conflit d'égal à égal* avec Don Juan. C'est en revanche la structure conflictuelle qui apparaît, à la suite de Hoffmann, dans les œuvres de Grabbe, Dumas et Zorilla.

Dans le *Don Juan und Faust* de Grabbe, Don Juan n'est lui-même plus une personnification du diable, même si son ironie iconoclaste participe d'un diabolisme dans la droite lignée du *Dom Juan* de Molière. Le diable apparaît en personne sur la scène sous les traits du Chevalier ("Der Ritter") qui fait signer à Faust son pacte. Les deux personnages mythiques que Grabbe choisit ici de confronter sont des frères dans leur défi à la loi divine et leur refus de la transcendance; leur révolte se manifeste pourtant dans les voies opposées du réalisme terrien et de la sensualité pour Don Juan, de la connaissance et de l'idéalisme pour Faust. Le moteur de

l'action, qui se révèle tragique, est la rivalité qui les opposent l'un à l'autre dans leur amour de la même femme, une Anna amoureuse de Don Juan et que Faust tue par dépit. Une autre relation antagoniste se dessine de manière beaucoup moins explicite entre le Gouverneur (le Commandeur), représentant de la justice divine, et le Chevalier, soit le Diable, qui apparaissent tous deux dans la scène finale. Si les deux frères ennemis descendent ensemble aux Enfers, leur fin ne semble pourtant pas correspondre au rétablissement de l'ordre transgressé, et ce parce qu'elle laisse supposer un triomphe du démon.³³ La dernière scène s'ouvre en effet sur un monologue du Chevalier:

– Nun beide mein: der Faust durch eignen Willen,
 Der Don Juan durch fromme Geisterhände! –
 – Ha! Endlich kann ich triumphieren –
 O darum bin ich gekrochen – Kriechen
 Und kriechen, immer kriechen – doch bloß deshalb,
 Um desto furchtbarer vom Bodenschlamm
 Mich wieder zu erheben – *Jetzt erheb*
*Ich mich [...]*³⁴

On retrouve une incertitude similaire sur l'issue du conflit entre le diabolique et le divin dans le drame romantique de Dumas, *Don Juan de Marañá ou la Chute d'un ange*, dont le titre signale le renversement de perspective qui s'est opéré entre la fin du XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècle: de l'athée foudroyé, Don Juan est devenu l'ange déchu.³⁵ Le combat entre les forces maléfiques et divines est ici explicitement représenté par

33 On laissera ici entièrement de côté la dimension parodique de l'œuvre qui veut que tous les personnages aient conscience de leur existence à la fois *théâtrale* et *mythique*. Tant le Chevalier, sorte de relique médiévale, que la statue du gouverneur peuvent être interprétés comme des simulacres. Le "Schein", l'apparence et l'illusion sont d'ailleurs des motifs centraux du drame.

34 Christian Dietrich Grabbe, *Don Juan und Faust. Eine Tragödie in vier Akten*, IV, 4, Stuttgart, Reclam, 1963/2001.

35 Symptomatique de ce changement de perspective est le choix que certains auteurs comme Dumas font du personnage non plus de Don Juan Tenorio, mais de Don Juan de Mañara/Maraña, inspirée de la vie de Miguel de Mañara, libertin qui se serait repenti et retiré dans un couvent. Voir à ce propos l'article "Mañara, Miguel" in: *Dictionnaire de Don Juan*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Robert Laffont, 1999.

un mauvais et un bon ange qui interviennent à plusieurs reprises dans l'action. Le jeu des doubles antagonistes se retrouve également au niveau humain, notamment par l'introduction du personnage de Don Josès, frère bon, généreux et fidèle de Don Juan, spolié par celui-ci de sa femme et de son bien. Comme Hoffmann et comme Zorilla qui s'inspirera de son texte, Dumas oppose cependant au personnage diabolique de Don Juan également un antagoniste féminin et angélique: la sœur Marthe, dans laquelle s'incarne le bon ange et qui tente de le sauver par son amour. Elle échoue cependant et Don Juan disparaît en enfer, entraînant la damnation de Marthe. Cette fin qui, sous le signe de la Justice, fait sombrer les deux pôles du conflit, laisse non seulement supposer une victoire du mauvais ange, mais confronte le lecteur au sacrifice de l'innocence et à l'échec de la rédemption.

La difficulté, voire l'impossibilité du repentir et de la rédemption devient en effet chez Dumas, mais aussi chez Zorilla, un thème central contribuant fortement à l'inflexion tragique du personnage. On passe en effet d'un personnage refusant tout repentir à un personnage dont le repentir est refusé. Le *Don Juan Tenorio* espagnol continue dans la tradition de Tirso à associer directement Don Juan au diable, ne faisant pas de l'instance diabolique un personnage de la pièce. Le combat avec l'ange intervient cependant avec la personne innocente d'Inès, fille du Commandeur, placée dans un couvent. Comme chez Dumas et contrairement au personnage baroque, le Don Juan de Zorilla tente de se convertir sous l'impulsion de l'amour, mais son repentir est tout d'abord refusé par le Commandeur.³⁶ Or c'est ce rejet par le père garant de l'autorité et de la foi qui conduit Don Juan au meurtre: l'endurcissement dans le péché devient ainsi la conséquence d'une exclusion. Contrairement à Dumas, Zorilla laisse s'accomplir le miracle de l'amour: Don Juan est sauvé par Inès. Il accomplit ainsi un retournement complet non seulement du rapport entre Don Juan et l'instance divine, mais également de celui entre Don Juan et la femme, non plus vengeresse, mais salvatrice.

³⁶ Voir l'acte IV "Le Diable aux portes du ciel", scène IX.

Le XIX^{ème} siècle transforme donc le conflit hiérarchisé entre l'instance diabolique incarnée par Don Juan et l'instance divine en un conflit d'égal à égal à l'issue incertaine. L'intérêt pour le combat entre forces antagonistes s'observe entre autres dans la tendance à multiplier les doubles et les structures parallèles ou symétriques. Cette comparaison entre la structure du conflit dans la comédie du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècle et celle que l'on trouve dans les relectures du mythe après Mozart met encore une fois en lumière la nécessité de l'infériorité du diabolique pour que celui-ci soit éprouvé par tout un chacun comme comique. La modification de la hiérarchisation des conflits n'est pourtant pas le seul critère qui permette d'expliquer que le Don Juan romantique soit perçu comme une figure tragique ou du moins désespérée par le lecteur-spectateur. Si l'on revient à la définition de Jünger, on peut premièrement noter que dans les œuvres qui suivent l'opéra de Mozart, la transgression donjuanesque – la mise en question des valeurs et des institutions religieuses et sociales ainsi que le refus de la transcendance – ne semble plus éprouvée comme *inadéquate* (“unangemessen”), mais comme *justifiée* – c'est très clairement le cas chez Grabbe, par exemple. Les pièces de Dumas et Zorilla mettent d'autre part en avant non plus une foi garantie par le dogme, mais une foi individuelle réalisée dans l'amour, laquelle permet une rédemption du libertin. Deuxièmement, le Don Juan victime de Satan ou du mauvais ange, le Don Juan amoureux d'une seule femme et prêt à renoncer à sa vie libertine, enfin le Don Juan repentant n'est plus le personnage monolithique que l'on trouve dans la comédie, mais un personnage complexe, ambigu, éventuellement bon à l'origine, mais succombant au péché (la *hamartia* moderne) par sa faiblesse toute humaine, et reconnaissant finalement sa faute dans une ultime *péripétie*. Dans ce contexte, le châtement final – s'il a lieu – prend un caractère plus arbitraire, voire injuste et digne de pitié.

Si le “Burlador” de Tirso peut aussi être perçu comme une victime expiatoire – ce que tente de montrer Dumoulié –, c'est toutefois sans tenir compte de la fonction apologétique que frère Gabriel Téllez entendait donner à sa *comedia*. Certes, la réaffirmation de la loi religieuse et sociale par le châtement du diabolique séducteur laisse déjà dans les œuvres

baroques un sentiment de fêlure irréparable:³⁷ les mariages célébrés par le roi ne sont que des mariages arrangés avec des femmes adultères (Tirso), les gages du valet restent impayés (Molière), et l'union entre Anna et Octavio (Da Ponte/Mozart) reste, comme l'a souligné Hoffmann, incertaine. Néanmoins, le rappel incessant au cours de l'action du châtiement à venir ainsi que sa manifestation finale ne laissent aucun doute sur sa légitimité. Pour qu'il y ait sentiment tragique, il ne faut en effet pas seulement un conflit entre des instances antagonistes et égales ni une canalisation de la violence sur l'une de ces instances devenue victime émissaire. Le spectateur-lecteur doit encore éprouver la destinée du ou des personnages comme une *perte vaine*, comme un sacrifice, certes, mais comportant une part d'inacceptable ou d'incompréhensible. C'est ce sentiment que l'on retrouve dans les versions de Don Juan qui suivent l'opéra de Mozart. Le passage du mythe dans des contextes religieux – l'Allemagne protestante – et sociaux – la fin de l'Ancien régime, les guerres napoléoniennes et la Restauration – différents de même que la fusion avec d'autres mythes littéraires tel Faust expliquent cette transformation. Toutefois, le sentiment de perte tragique, de sacrifice de la sensualité et de la vitalité, se trouve peut-être déjà inscrit dans le *Don Giovanni* de 1787 – non dans le texte, mais dans la musique du final, comme l'a observé Eduard Mörike à la fin de *Mozart auf der Reise nach Prag*:

Und wenn nun Don Juan, im ungeheuren Eigenwillen den ewigen Ordnungen trotzend, unter dem wachsenden Andrang der höllischen Mächte, ratlos ringt, sich sträubt und windet, und endlich untergeht, noch mit dem vollen Ausdruck der Erhabenheit in jeder Gebärde – wem zitterten nicht Herz und Nieren vor Lust und Angst zugleich? Es ist ein Gefühl, ähnlich dem, womit man das prächtige Schauspiel einer unbändigen Naturkraft, den Brand eines herrlichen Schiffes anstaunt. Wir nehmen wider Willen gleichsam Partei für diese blinde Größe und teilen knirschend ihren Schmerz im reißenden Verlauf ihrer Selbstvernichtung.³⁸

37 Dumoulié insiste sur cette fêlure dans sa conclusion, *op. cit.*, p. 225sq.

38 Eduard Mörike, "Mozart auf der Reise nach Prag", in: *Sämtliche Werke I*, Munich, Artemis & Winkler, 1967, p. 617.

Abstract

Die Verfasserin untersucht sowohl das Verhältnis der Don Juan-Figur zum Teuflischen als auch das des Teuflischen zur göttlichen Macht in den Dramen von Tirso de Molina, Molière, Da Ponte/Mozart, Hoffmann, Grabbe, Dumas und Zorilla.

Don Juans "teuflischste" Eigenschaft ist zunächst seine trügerische Rhetorik; durch sie zeichnet er sich als der *Dia-bolos* und *Seducator* aus, der Wort, Bedeutung und Gegenstand voneinander trennt (*seducere*, *διαβάλλειν* > *trennen*) und die Diskrepanz zwischen ihnen ausnutzt, um seine Opfer zu betrügen und seine Macht über sie zu behaupten. So pervertiert Don Juan die Bedeutung christlicher und sozialer Werte wie Heirat (bei Tirso de Molina), Reue und Glauben (Molière) oder Freiheit (Da Ponte). Ein wichtiger Aspekt von Don Juans teuflischer Kunst ist zudem seine Fähigkeit, durch seinen Witz auch den Leser bzw. Zuschauer zu "verführen" und dessen eigene moralische Werte ins Wanken zu bringen.

Im zweiten Teil des Aufsatzes zeigt die Verfasserin, dass in den so genannten "Barockdramen" Don Juan, als Verkörperung des Teufels, bei aller verführerischen Kunst und subversiven Kraft, der strafenden himmlischen Instanz doch immer unterlegen bleibt. Aufgrund dieser Hierarchisierung des Konflikts muss Don Juan bis in Mozarts *dramma giocoso* als ein *komischer* Charakter betrachtet werden. In den so genannt "romantischen" Deutungen des Mythos erweist sich hingegen der Konflikt zwischen den dämonischen und göttlichen Mächten als ein Kampf zwischen Ebenbürtigen mit ungewissem Ausgang. Die Don-Juan-Figur erscheint dort nicht mehr lediglich als der Verführer, sondern oft auch als der von Satan *Verführte* oder als derjenige, dessen Reue von Gott nicht angenommen wird. In dieser neuen Konstellation wird er als tragische Figur interpretiert.

