

LE CAMÉLÉON DE LA MYTHOLOGIE : DON JUAN

SOUS LA PLUME DE MOLIÈRE, BYRON ET SCHMITT

Neda Daskalova
Université de Strasbourg (France)

THE CHAMELEON OF MYTHOLOGY:
DON JUAN IN THE WRITINGS OF MOLIÈRE, BYRON AND SCHMITT

Neda Daskalova
University of Strasbourg (France)
nedadaskalova2222@gmail.com

Abstract: Since its creation in 1630 by virtue of the penmanship of Tirso de Molina, the myth of Don Juan has become a cultural phenomenon, awakening an unquenchable need for innovation which may be perceived in each of its interpretations. My work will focus specifically on the different conceptions of Don Juanism exhibited in Molière's play "The Feast with the Statue", Lord Byron's poem "Don Juan" and Éric-Emmanuel Schmitt's play "Don Juan on Trial" elucidated through the metaphor of the chameleon. The comparative study conducted benefits from a thorough analysis incorporating features relating to intertextuality, rewriting and the modern dimension of the myth.

Keywords: Don Juan, Don Juanism, libertinism, Tirso de Molina, Molière, Lord Byron, Eric-Emmanuel Schmitt, rewriting, intertextuality, modernity, chameleonism, myth

Резюме: Сюжетът за Дон Жуан предизвиква внушителен интерес още от самото му зараждане през 1630 г. под перото на Тирсо де Молина. С течение на времето митът се превръща в класически предмет на компаративистиката и в универсален сюжет на множество интерпретации. Моят труд си поставя за цел да обхване по-конкретно различни концепции за донжуанизма, представени посредством метафората на хамелеона, в пиесата на Молиер „Каменният гост“, поемата на лорд Байрон „Дон Жуан“ и пиесата на Ерик-Еманюел Шмит „Жените срещу Дон Жуан“. Сравнителният анализ на произведенията бива обогатен чрез приложението на интертекстуалността, пренаписването и разглеждането на съвременното измерение на мита.

Ключови думи: Дон Жуан, Донжуанизъм, либертинство, Тирсо де Молина, Молиер, Лорд Байрон, Ерик-Еманюел Шмит, пренаписване, интертекстуалност, модерност, хамелеонизъм, мит

Introduction

Rares sont les personnages fictifs qui ont connu un succès si grand qui pourrait égaler celui de la figure de Don Juan. Il s'agit plus d'un phénomène que d'un personnage qui a marqué profondément les esprits et la production artistique. Dans cette perspective, plusieurs écrivains d'Europe occidentale et orientale ont contribué au développement et au nuancement du mythe de Don Juan, formant tout un héritage dont les origines remontent à une pièce datant de début du XVII^e siècle, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, composée par Tirso de Molina, qui a su actualiser d'une manière singulière le concept du séducteur. Il est donc indéniable que le succès significatif du mythe de Don Juan réside immanquablement dans son dynamisme créatif et sa capacité de s'adapter aux différents changements culturels. Dans ce sens, il ne faut pas se contenter d'interpréter Don Juan en tant qu'une figure littéraire, mais comme un mythe littéraire qui demeure toujours d'actualité en stimulant jusqu'à présent la création artistique, philosophique et sociologique.

Une illustration parfaite, c'est notamment le nombre considérable de théories et de réécritures que le mythe de Don Juan a inspirées pour bâtir une figure mythique d'une ambivalence fondamentale. Néanmoins, notre champ d'étude englobera plus particulièrement la pièce *Le Festin de pierre* de Molière (1665), le poème *Don Juan* de Lord Byron (1819-1824) et la pièce *La Nuit de Valognes* d'Éric-Emmanuel Schmitt (1991), afin d'expliquer le personnage par le biais des motifs de l'amour, de la liberté et de la modernité. Dans ce but, les trois œuvres seront tout d'abord analysées selon leur degré de réécriture, leur intrigue, leurs personnages et leurs éléments structuraux et intertextuels. Ensuite, l'accent sera mis sur une étude des différents dispositifs qui ont permis au mythe de conserver sa vitalité pendant les siècles en s'inscrivant pour toujours dans l'imaginaire collectif. Enfin, le raisonnement sur la fascination éternelle pour le mythe sera accompagné d'une interrogation sur l'identité de Don Juan au-delà des différentes réécritures dans une tentative de saisir comment un personnage fictif a su marquer si profondément la littérature et la société. Nous allons finalement procéder par établir une analogie entre les spécificités de la figure donjuanesque et les facultés mimétiques du caméléon, lui permettant de se fondre dans son environnement selon les circonstances. Il faut d'emblée préciser que si la figure donjuanesque se prête aux déchiffrements profondément divergents, le recours aux instruments spécifiques de décodage devient indispensable. Dans cette optique, l'accent sera désormais mis sur une étude préliminaire de l'ensemble des éléments structuraux et intertextuels sur lesquels se basent les réécritures de Molière, Byron et Schmitt dans le but d'explorer la plasticité dont ils ont doté

la figure donjuanesque et l'objectif que les auteurs se sont fixé, empruntant cette voie interprétative.

1. Le processus de la réécriture, étude comparative des éléments structuraux et des éléments intertextuels, la fonction relationnelle et la fonction transformatrice de l'intertextualité

Par définition, le processus de la réécriture renferme en soi l'acte de l'appropriation et l'acte de la transformation, très présents dans ces trois textes que nous allons examiner à travers le degré de présence et d'influence du personnage de Don Juan, de Sganarelle et des figures féminines. Ce facteur structural est bien éloquent chez Molière où la présence du protagoniste se déploie en vingt-cinq scènes sur un total de vingt-sept ; celle du valet, immanquablement lié à son maître, compte vingt-six sur vingt-sept, aux dépens du rôle féminin figurant à peine sur huit scènes. Pour souligner encore plus la dominance du personnage éponyme au sein de la pièce on peut se référer à l'ouvrage de Pierre Brunel *Dictionnaire de Don Juan*, et plus particulièrement à l'article dédié à la structure dramatique de l'œuvre : « Toute la pièce de Molière s'ordonne autour de son protagoniste : absent pendant deux scènes seulement, il n'est pas d'action qu'il entreprenne ou ne traverse, pas de poursuite dont il ne soit l'auteur ou l'objet » (Brunel 1992 : 636). La pièce attribue donc une place centrale au duo classique maître-valet et accorde aux femmes un rôle complémentaire qui vient couronner celui de l'éternel séducteur.

Cependant, dans la réécriture romantique de Lord Byron, nous allons découvrir une dimension structurale complètement différente : si le noyau du poème épique ne cesse pas d'être incarné par un Don Juan métamorphosé, présent dans l'intégralité de ses dix-sept chants, il exclut complètement cette omniprésence du valet qu'on a pu observer chez Molière au profit du rôle prononcé des figures féminines actives lors de treize chants au total. L'éclipse du personnage de Sganarelle a ainsi permis à l'auteur non seulement de crédibiliser le renversement des rôles, mais aussi d'introduire un nouvel élément ou bien un éclairage sur son parcours personnel : « Dans ce cœur qui gémit brûle un feu solitaire ; / C'est un volcan qui gronde en mon sein enfermé. / Nul flambeau ne s'allume au flambeau funéraire / Dont je suis consumé » (Byron 1884 : 508).

Par ailleurs, la pièce d'Éric-Emmanuel Schmitt présente un nouveau cas de figure – on note le retour subtil de Sganarelle, qui ne jouit pas de la même importance que dans la pièce de Molière mais reste pourtant un élément clé pour la compréhension de la transformation de

Don Juan, en étant présent dans un ensemble de onze scènes sur vingt-sept. Le point culminant de cet effet de discordance entre les trois textes est renforcé par le détronement de Don Juan dans le cadre de cette version moderne au sein de laquelle il n'apparaît que dans quinze scènes au total en perdant son éclat sous la brillance des figures féminines, s'imposant dans chacune de leurs vingt et une scènes. C'est ainsi que Schmitt doit prendre en compte non seulement le défi de proposer une nouvelle vision du mythe, « une mythomorphose alternative » (Robova, sous presse) de Don Juan, mais aussi d'illustrer la conception du donjuanisme non pas à travers le protagoniste lui-même ou bien par son serviteur mais via l'optique de six femmes de milieux et de caractères amplement différents. Cet élargissement du champ interprétatif est souligné davantage par Sophie Lamaison : « Voilà donc explicitée, à travers ces femmes, la diversité des interprétations du donjuanisme : tour à tour baroque, social, littéraire, métaphysique, moral ou psychologique, c'est un phénomène irréductible à une lecture univoque » (Lamaison 2014 : 87).

Néanmoins, il faut noter que cette diversité au niveau structural s'avère révélatrice non seulement de l'impact individuel de chaque personnage, mais qui plus est, elle détient un rôle prépondérant dans l'établissement de liens entre eux en dénotant un sens et une dimension secondaires qui se poseront à présent comme notre prochain objet d'analyse.

Il résulte de l'étude comparative menée que chaque auteur a su s'approprier le mythe littéraire de Don Juan, en façonnant son portrait physique et psychologique, ses quêtes et conquêtes ainsi que ses relations et ses rapports de dépendance. Considérons par-dessus tout le cas de la réécriture classique de Molière particularisée par la présence notable du séducteur et de son serviteur ainsi que par le nombre plus restreint de personnages féminins.

Avant de nous arrêter sur la co-dépendance du couple maître-valet, il est essentiel d'examiner le groupe des figures féminines, qui se transforme en une cause cruciale aboutissant à deux conséquences fondamentales. D'une part, la décision du dramaturge de ne pas procéder par la multiplication des voix féminines s'explique par son désir de créer un effet de concentration dramatique, suivant lequel les représentants féminins, et plus particulièrement Done Elvire, deviennent la porte-parole de toutes les femmes séduites par ce « petit escroc de l'amour » (Schmitt 1991 : 72). En outre, cette généralisation lui donne l'occasion de dénoncer le statut déplorable de la femme de son époque, en accentuant encore plus la fascination pour l'éternel séducteur.

D'autre part, le rôle limité des héroïnes sert également à souligner l'importance du personnage légendaire – elles l'accessoirisent, elles assurent son renom pour devenir la

couronne de laurier qui coiffe la tête de Don Juan. Certes, elles l'enrichissent, mais son existence dans la pièce en dépend-elle ? Et si nous admettons que ce sont les personnages féminins qui esquissent son image n'aurions-nous pas besoin de quelqu'un pour mettre la touche finale à sa peinture ? Quelqu'un de son cercle intérieur qui connaît vraiment ses valeurs, ses intentions et sa véritable identité derrière tous les masques – qui d'autre que son fidèle serviteur – Sganarelle. D'où l'importance de cette présence perçante du valet qui complète l'image mythique, tout en dénonçant sa nature vicieuse dès la scène d'exposition :

Sganarelle : [...] Je t'apprends, inter nos, que tu vois en Dom Juan, mon maître, le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni Ciel, ni Enfer, ni loup-garou, qui passe cette vie en véritable bête brute, un pourceau d'Épicure, un vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances qu'on lui peut faire, et traite de billevesées tout ce que nous croyons.
(Molière 2014 : 32)

Suite à ces raisonnements, on constate qu'au sein de la pièce de Molière un lien de dépendance se forme non pas pour unir les femmes à la figure de Don Juan, mais pour souligner l'importance du duo classique maître-valet.

Passons à présent à l'œuvre de Byron, qui s'inscrit dans un cadre complètement antithétique à celui du *Festin de pierre* par son effacement total du personnage de Sganarelle et en raison de la nouvelle relation de dépendance qui prend forme entre Don Juan et les figures féminines. Au lieu de compléter son portrait et de raffermir son renom, les héroïnes effacent les contours du modèle mythique imposé afin de le doter d'une nouvelle forme, d'une signification renouvelée et d'une dimension inexplorée – c'est Don Juan qui prendra la place du séduit, alors que la femme prendra le relais du séducteur. Ainsi, on peut noter que cet effet de discordance entre les deux réécritures, qui s'est déjà manifesté au niveau structural, est parfaitement reproduit et coordonné avec la définition des rôles des différents personnages ainsi qu'avec l'instauration des liens de complémentarité et de dépendance.

Même si ces deux voies interprétatives ambivalentes ont nourri un nombre considérable de réécritures, elles ont également instauré un terrain propice au renouvellement dans lequel s'est engagé Schmitt lors de la composition de son adaptation moderne. Ainsi, contrairement à la pièce de Molière et au poème de Byron, dans *La Nuit de Valognes* ni la femme, ni le valet ne viennent compléter ou définir la figure donjuanesque. En revanche, la conception globale du donjuanisme avancée par les figures féminines entre en contraste avec le concept

novateur du mythe de l'homosexualité refoulée, incarnée par Don Juan lui-même. On constate donc qu'Éric-Emmanuel Schmitt présente un nouveau cas de figure, confronté à un immense héritage culturel et littéraire, mais animé par un désir de bâtir sa propre voie interprétative en privilégiant la perspective féminine, tout en niant son universalité par la mise en scène d'un avatar original de Don Juan.

En définitive, ces trois réécritures servent à dépeindre une image plurivoque au sein de laquelle les trois conceptions de Don Juan diffèrent autant qu'elles se complètent – la valorisation du couple maître-valet par Molière cristallise et développe le concept de Tirso de Molina, en mettant en avant sa nature vicieuse, son attitude de révolte et son indéniable caractère moderne, un concept qui sera repris pour être renversé brillamment par Byron, privilégiant de sa part le rôle des figures féminines et la dimension confessionnelle pour enfin inaugurer la carrière dramatique d'Éric-Emmanuel Schmitt avec *La Nuit de Valognes*, où l'éclipse de Don Juan annonce le début de la fin d'une conception vieillie et prélude une nouvelle voie balançant entre tradition et innovation.

Afin de mieux explorer l'entrelacement ainsi que la différenciation de ces trois œuvres, nous allons avoir recours à l'intertextualité. Cette notion naît vers la fin des années 1960, introduite par Julia Kristeva (1967), pour s'imposer dans les décennies à suivre. En ce qui concerne les deux grands types de pratiques intertextuelles, il conviendrait de nous référer à Tiphaine Samoyault, qui précise que « [l]es premières inscrivent une relation de coprésence (A est présent dans le texte B) et les secondes une relation de dérivation (A est repris et transformé dans B : dans ce cas, Genette parle alors de pratique hypertextuelle) » (Samoyault 2014 : 33-34). Il s'agit donc de différentes modalités d'un processus infiniment complexe qui nous permettra de mieux saisir la dimension relationnelle ainsi que la dimension transformationnelle des trois réécritures.

Dans le même ordre d'idées, les rapports établis seront basés sur une double comparaison – d'une part, nous allons confronter le texte classique à sa version de l'époque romantique et, de l'autre, nous allons reprendre la base moliéresque pour la comparer à l'une des multiples conceptions modernes.

Quand on aborde les deux textes qui seront mis en parallèle avec celui de Molière, la fonction référentielle de l'intertextualité devient tangible dès l'utilisation du terme « réécriture », qui suppose un double travail – l'acte de l'invention en intégrant le texte

source par la voie d'une citation, d'une allusion¹, ou de tout autre procédé qui est inmanquablement suivi par l'obtention du texte réécrit et réinventé. Une première manifestation bien explicite de l'intertextualité unifiant la pièce de Molière et le poème de Byron, c'est notamment la reprise de la conception du donjuanisme, qui est pourtant transformée par Byron pour faire du séducteur, l'objet de la séduction – les rôles sont inversés, mais le mythe survit. Survivront donc les traits inséparables du mythe comme le motif de la séduction ainsi que le motif de la révolte et de la critique sociale. Mais si le premier motif est complètement inversé pour proposer une nouvelle définition du donjuanisme, le deuxième reste quasiment intact par le désir des deux auteurs de dresser une critique à la nature vicieuse de la société. Néanmoins, le renversement de rôles n'a pas pu empêcher les similitudes au niveau structural comme la « bourrasque imprévue » de Molière lors de la deuxième scène du deuxième acte (Molière 2014 : 63) et la tempête causant un naufrage dans le deuxième chant de Byron (Byron 1884 : 74) ; à cela s'ajoute l'apparition d'un spectre vers la fin des deux œuvres, Molière – Acte V (Molière 2014 : 156) ; Byron – Chant XVI (Byron 1884 : 479).

Pour continuer, nous tenterons de mettre en évidence une manifestation moins explicite de l'intertextualité² ainsi que d'en explorer les enjeux. Dans ce but, il serait nécessaire de revenir en arrière pour retracer le statut de la femme pendant la période de la première mise en scène de la pièce de Molière en 1665 jusqu'à la publication du poème épique de Byron en 1819. En ce qui concerne la place de la femme lors du XVII^e siècle, elle reste tributaire des genres littéraires hérités du Moyen Âge, comme les farces et les fabliaux, où la figure féminine et ses défauts sont librement exploités pour refléter une société où la femme n'est qu'un objet de tentation dont le destin se résume soit au mariage excluant la notion de l'amour, soit au couvent excluant la notion de la liberté. Même si on est tenté de dire que le rôle des représentants féminins dans la pièce est purement instrumental, comme les paysannes Charlotte et Mathurine, qui favorisent le registre comique et accentuent la force séductrice du protagoniste, ou bien Elvire qui contribue à la dénonciation des vices de l'infidèle-impie, on aurait tort de considérer la pièce de Molière uniquement sous cette perspective farcesque. Dans cette optique, nous pourrions faire référence à l'ouvrage de

¹ Rappelons que l'intertextualité apparaît comme un des cinq types de « transtextualité » que Gérard Genette définit comme « tout ce qui le [le texte] met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette 1982 : 7).

² Définie par Gérard Genette (dans une continuité des recherches de Kristeva) comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » l'intertextualité englobe la citation, le plagiat et l'allusion, cette dernière étant « moins explicite et moins littérale » (Genette 1982 : 8).

V. Guenova *Lieux et fonctions de la théâtralité dans les textes dramatiques de Molière*, qui dans son deuxième chapitre, dédié à la théâtralité, aborde, parmi d'autres points essentiels, le lien entre l'œuvre moliéresque et la farce, mais aussi l'esprit d'innovation par lequel le dramaturge s'est séparé de cette tradition. V. Guenova définit les farces comme des « morceaux de réalité stylisés, schématiques et souvent caricaturés visant le divertissement et le rire » (Guenova 2019 : 100). Cette dimension comique est incontestablement présente chez Molière aussi ; toutefois, sa vision de la comédie diffère largement de l'héritage de la farce. L'auteur tourne notre attention sur le dépassement du caractère et de la visée ludique de ce genre théâtral, qui, tout en représentant un moyen de divertissement, comporte également une dimension morale décisive. L'ensemble de ces traits s'entremêlent à la double finalité classique – plaire et instruire – ce qui aboutit à un « tel dénouement, dans lequel la vertu est récompensée et le vice puni » (Guenova 2019 : 100).

Molière n'oublie pas cette dimension morale dans *Le Festin de Pierre*, qui pose la question de l'immoralité et du vice d'un « être décadent, glorieusement immoral, bravant tous les préjugés et tous les interdits » (Lamaison 2014 : 86), mais aussi la question de la place de la femme au sein de la société, qui sera invariablement reprise et enrichie deux siècles plus tard sous la plume de Byron, qui, tout en dressant une critique sociale, s'applique à dénoncer le statut de la femme au XIX^e siècle souffrant encore d'un manque violent d'indépendance et de liberté :

Dans la vie de l'homme, l'amour est un épisode ; pour la femme, c'est toute l'existence ; la cour, les camps, l'église, les voyages, le commerce, occupent l'activité de l'homme ; l'épée, la robe, le gain, la gloire, lui offrent en échange, pour remplir son cœur, l'orgueil, la renommée, l'ambition ; et il en est bien peu dont les affections résistent à de telles diversions. Les hommes ont toutes ces ressources ; nous n'en avons qu'une : aimer de nouveau, et nous perdre encore. (Byron 1884 : 53)

Toute considération faite, on ne peut pas nier le niveau de différenciation entre les deux écritures sur le plan thématique, ce qui fait qu'on les envisage en tant que deux écritures bien distinctes ; cependant, après une recherche plus approfondie, on constate que les similitudes sont, elles aussi, indéniables.

Par ailleurs, nous allons étudier les « pratiques intertextuelles »³, reliant la pièce de Molière à la pièce de Schmitt, en nous focalisant surtout sur la fonction transformatrice de l'intertextualité. Cette propriété touche de nouveau la conception du donjuanisme, sans pourtant entraîner un renversement de rôles, mais pour donner naissance à une nouvelle réincarnation. Le mythe est transposé au XX^e siècle, réactivé d'un nouveau sens, tout en portant le souvenir de la doctrine classique par son respect des règles des trois unités – l'unité de temps (l'action s'étend sur un seul jour), de lieu (un salon d'un château de province près de la ville de Valognes) et d'action (tout s'organise selon l'intrigue principale – le procès de Don Juan). La transformation du scénario mythique est renforcée par la multiplicité de va-et-vient entre la tradition et la modernité. Ainsi, Éric-Emmanuel Schmitt reprend en apparence la figure de la statue de Molière (Molière 2014 : 112), mais au lieu de la statue du Commandeur incarnant un châtiment divin, chez Schmitt, le lecteur découvre respectivement une scène plus tard « une statue très sympathique » (Schmitt 1991 : 100), qui s'avère être le frère de l'ultime victime de Don Juan – Angélique. Le déshonneur de cette dernière est à l'origine d'un duel entre les deux amis qui ne résulte pas en un acte de vengeance, mais en un suicide du chevalier accompagné d'une déclaration d'un amour partagé. Une autre reprise intéressante suivant la même logique est « le tonnerre » qui s'abat sur Dom Juan pour clore la pièce de Molière (Molière 2014 : 158) pour ouvrir celle de Schmitt par son « ciel noir et bas » (Schmitt 1991 : 9), annonçant le calme avant la tempête : « un éclair traverse la scène et la déchire » (Schmitt 1991 : 33) pour présager l'arrivée de Don Juan, qui sera interprétée par S. Lamaison comme « la résurrection du mythe et celle d'un homme » (Lamaison 2014 : 66). Dans le but d'intensifier l'idée de la mort de l'ancien mythe de l'éternel séducteur et la naissance d'un héros humanisé et « dédonjuanisé » (Lamaison 2014 : 30), l'auteur fait recours à une nouvelle allusion au texte moliéresque, à savoir l'épisode de la réclamation des gages par Sganarelle dans la dernière scène du dernier acte du *Festin de pierre* : « Ah ! Mes gages ! Mes gages ! [...] il n'y a que moi seul de malheureux, qui, après tant d'années de service, n'ai point d'autre récompense que de voir mes yeux l'impiété de mon maître punie par le plus épouvantable châtiment du monde » (Molière 2014 : 158), transformé par Schmitt en une réaction différente du valet à la suite de leur acquittement : « ...Mes gages, Madame, mes gages... Il me les a donnés ! » (Schmitt 1991 : 125). Ainsi, l'acte de la violente réclamation du valet de la comédie de Molière est étonnamment remplacé non pas par un

³ Antoaneta Robova relève que « les pratiques intertextuelles, ludiques ou érudites, représentent une spécificité de l'écriture de l'auteur ouvert à l'idée de continuité » (Robova 2019 : 40).

sentiment de gratitude ou de soulagement à cause de leur acquittement dans la pièce de Schmitt, bien au contraire, on note une confusion aiguë, une révolte muette contre l'extinction de l'ancien mythe et la naissance d'une nouvelle conception de donjuanisme.

On peut en déduire que les trois réécritures du mythe de Don Juan illustrent parfaitement, grâce à l'intertextualité, la transposition du scénario mythique suivant lequel notre héros peut être déguisé tantôt en libertin transgressant l'ordre et épris d'un désir charnel inassouissable, tantôt en un homme impuissant, jouet des événements et des femmes, ou bien en un Don Juan représentant d'une homosexualité inconsciente. L'ensemble de ces « déguisements » empêche le mythe de se figer dans une époque et dans un contexte définis et l'engage sur la voie d'une continuité perpétuelle vouée à la réinvention et à l'immortalisation du canevas mythique. Enfin, après avoir souligné le rôle décisif de l'intertextualité, nous pourrions désormais reprendre la question posée par M. Eigeldinger dans *Mythologie et intertextualité* : « Ne s'identifie-t-elle pas avec une demeure qui se veut solidement édifiée et incarnée, n'est-elle pas en dernier ressort la demeure du langage ? » (Eigeldinger 1987 : 20). Et de là, si je peux ajouter, ne représente-t-elle pas la demeure ultime du mythe ? Et si l'intertextualité est l'instrument qui met le mécanisme mythique en mouvement, suffira-t-elle à expliquer l'éternelle fascination pour la légende donjuanesque, ou serions-nous en mesure de trouver d'autres sources de nature subjective ensorcelant la plume des auteurs du monde entier ? C'est notamment cette énigme que nous allons tâcher de résoudre par la suite.

2. Don Juan le mythe de l'amour, de la liberté et de la modernité

La réponse à cette énigme s'étendra sur trois points, trois motifs qui ont stimulé l'activité créatrice pour faire de Don Juan le mythe de l'amour, de la liberté et de la modernité. Afin de souligner cet aspect subjectif, nous allons faire référence à l'ouvrage de S. Lamaison, qui dans son troisième chapitre explore les traditions dont Don Juan fait partie pour s'arrêter inévitablement sur la mythologie de l'amour pour traiter sur un pied d'égalité le mythe de Tristan ainsi que le mythe de Don Juan en vue de les définir comme « deux beaux contes d'amour et de mort, deux courses à la mort par l'amour d'une femme pour Tristan, de toutes les femmes pour Don Juan » (Lamaison 2014 : 15).

Cet intérêt inépuisable provient donc aussi du domaine affectif, de ces interrogations sans fin sur la notion de l'amour, de la séduction ainsi que sur les limites entre le spirituel et le charnel, qui trouveront toujours leur place au cœur de toute réécriture sur Don Juan, « l'épouseur à toutes mains » (Molière 2014 : 33).

C'est le sentiment que le héros repenté de Schmitt tente de fuir en vain : « Allons, croyez-le donc, puisque cela vous fait plaisir : Don Juan est amoureux, voilà ! Je vais tâcher d'y croire aussi » (Schmitt 1991 : 70).

C'est l'idéal auquel songe le Don Juan comparable aux saints de Byron : « Mais plus doux que ceci, que cela, que tout au monde, est un premier amour passionné ! – seul, il survit à tout le reste comme au cœur d'Adam le souvenir de sa chute » (Byron 1884 : 37-38).

Enfin, c'est l'un des phénomènes qui a permis au mythe de résister aux différents bouleversements pendant les siècles et qui vient se combiner parfaitement avec l'autre trait qui lui est inné – la modernité. En vue de mieux comprendre cette caractéristique fondamentale, il serait nécessaire de nous référer au contexte précis qui a permis la naissance et la modernisation du mythe. Dès la création du personnage sous la plume de Tirso de Molina en 1630, Don Juan est mis sous le signe de la modernité par son caractère particulièrement audacieux, novateur et subversif face à l'Espagne de XVII^e siècle, incarnant le bastion du catholicisme :

Don Juan naît dans cette conjoncture issue d'un catholicisme triomphant, d'une fabuleuse que de l'ailleurs, et d'une rude expérience de l'inconstance des fortunes humaines. Les traits du mythe s'esquissent : l'athéisme de combat, l'impaisable besoin de nouveauté, le sens théâtral du nihilisme. (Lamaison 2014 : 16)

Le Dom Juan de Molière hérite notamment ces traits novateurs en poussant encore plus loin le degré de la modernité par la révolution du genre en introduisant une dimension morale à l'intérieur d'une pièce qui n'oublie jamais d'être comique. Celui de Byron l'égale en termes d'innovation, en dépassant le cadre de l'intrigue amoureuse par son caractère confessionnel et sa satire des abus de la société. Enfin, la projection demi-moderne, demi-classique du héros par Schmitt renvoie à une nouvelle quête de spiritualité moderne, en revisitant la vision traditionnelle dans le but de la déconstruire pour faire surgir une nouvelle signification.

En revanche, le mythe ne pourra pas atteindre sa plénitude sans une dernière touche – celle de la liberté. Sous liberté, il faut comprendre non seulement la liberté créatrice, mais aussi l'aspiration vers cette dernière. Pour approfondir notre recherche en soulignant l'importance de la liberté, nous allons reprendre la thèse développée par J. Massin dans son ouvrage *Don Juan. Mythe littéraire et musical*, suivant laquelle la source ultime de la fascination de Don Juan ne se résume pas à l'érotisme, mais à sa capacité de « s'imposer

comme un destin pour les faibles et joue auprès des robustes le rôle de révélateur de leur destinée » (Massin 1993 : 13). L'auteur souligne que cette capacité n'est pas le résultat d'une sorcellerie, mais elle est due tout simplement au fait que Don Juan « se veut et se fait reconnaître comme farouchement et scandaleusement libre » (Massin 1993 : 13). Cette ferveur de la liberté par laquelle Don Juan est animé pourrait servir aussi en tant qu'une réponse à la question tant controversée concernant son désir inassouvi de la possession des femmes : « Pourquoi vous êtes-vous mis en tête que je cherchais quelque chose ? Je ne cherche rien, je prends, je cueille les pommes sur l'arbre et je les croque. Et puis je recommence parce que j'ai faim » (Schmitt 1991 : 72).

De cette manière, si l'attrait de la femme se cache derrière son inaccessibilité et sa quête de liberté, c'est notamment l'acte de la séduction et de la conquête qui la rend soumise à ses yeux et désormais repoussée au profit d'une autre incarnation de la liberté : « [...] Mais lorsqu'on en est maître une fois, il n'y a plus rien à dire, ni rien à souhaiter » (Molière 2014: 39).

Un autre point de contact entre la notion abordée et la fascination pour le mythe consiste dans l'influence de cette liberté sans précédent auprès de la femme classique, romantique et moderne. Pour ce qui est des deux premières, nous avons brièvement retracé leur statut pour découvrir une femme dominée, privée de choix, condamnée à l'évasion et au paraître. Compte tenu de ce contexte, ce qui nourrit l'intérêt féminin pour la figure donjuanesque, c'est plus particulièrement cette soif de liberté, cette aspiration vers l'émancipation que leur offre la fantaisie de Don Juan. Ainsi, la liste de ses innombrables réincarnations ne peut que s'enrichir face à cette perspective féminine qui invite à l'interpréter non seulement comme un aristocrate séduisant ou une machine à illusions, mais aussi en tant qu'un annonciateur de la liberté et le moyen d'accéder à un autre monde.

Pour terminer, il faut étudier le rôle de cette liberté au sein du processus artistique. Sur ce point, J. Massin expose la contradiction entre la volonté des auteurs de mettre en lumière la véritable nature de Don Juan qui s'éclipse sous le manque tangible de détails concernant son physique, son enfance, son adolescence ; bref, de l'ensemble des affinités et des phénomènes qui ont abouti à l'infinitude d'interprétations et de réécritures : « Or le plus frappant est ceci : ce personnage au dessin si flou est en même temps l'un des plus rigoureusement programmés dans toute fiction qui prétend l'évoquer » (Massin 1993 : 11). Suivant ce même raisonnement, une nouvelle question surgit : serait-il possible que l'intérêt éternel pour le mythe de Don Juan soit dû notamment à ce « dessin flou » (Massin 1993 : 11),

à cette liberté interprétative provenant du personnage de Don Juan lui-même. Cette fascination, dériverait-elle du mythe originel lui-même ou bien de l'élan créateur d'illustrer et de nuancer la figure donjuanesque à sa propre guise ?

L'intégralité de toutes ces interrogations renvoie inévitablement à notre dernier objet d'étude qui consistera dans le déchiffrement de l'identité de la figure donjuanesque à l'intérieur ainsi qu'au-delà du processus de la réécriture dans une tentative de comprendre si le célèbre disciple d'Éros est destiné à s'épanouir lors de l'époque moderne, ou bien il serait voué à la perte de soi sous la pression des innombrables interprétations et approches modernes.

3. Le déchiffrement de l'identité de Don Juan par la voie de la métaphore du caméléon

Le caractère énigmatique de l'identité de Don Juan s'annonce dès la version primitive du mythe de Tirso de Molina, marquant potentiellement un premier signe d'une dilution de la personnalité donjuanesque. Et, si c'est bien le cas, cela pourrait-il être la cause qui se cache derrière la nécessité de porter un déguisement ou un masque conformément à la conception universelle du donjuanisme et aux attentes publiques dénoncées ouvertement dans la pièce de Molière : « Dom Juan : [...] Il y en a tant d'autres comme moi, qui se mêlent de ce métier, et qui se servent du même masque pour abuser le monde ! » (Molière 2014 : 147).

Ainsi, pour lui enlever son masque, nous allons retracer le parcours épique du Don Juan classique, romantique et moderne. Pour cela, nous allons nous référer à la division de la figure donjuanesque établie par J. Massin dans son ouvrage *Don Juan. Mythe littéraire et musical*. L'auteur distingue deux phases du mythe de Don Juan : « La première, la baroque, va de Tirso à Mozart, de la naissance à la maturité parfaite du mythe ; la seconde, la romantique, partira de cette perfection même, perfection ouverte et non close, pour essayer de transformer le mythe sans le déformer » (Massin 1993 : 12). Suivant cette division, pourrions-nous de nos jours, parler d'une nouvelle phase du mythe, une phase moderne nous permettant de voir au-delà du faux-semblant pour ainsi forger une nouvelle voie interprétative de la figure donjuanesque, ou bien restera-t-elle profondément ancrée au sein de l'héritage classique et romantique ?

C'est notamment la figure métaphorique du caméléon, dont nous nous sommes servie pour introduire la figure de Don Juan, qui incarne la réponse à cette question en conjuguant à la fois l'esprit du renouveau et la fidélité à la tradition. En vérité, si nous avons laissé de côté

jusqu'ici la métaphore du caméléon, ce n'était que pour préparer le terrain pour la conjonction de la figure mythique à l'animal symbolique. Cette conjonction se base indéniablement sur la remarquable propriété qui a fait du caméléon le maître de l'art du camouflage et qui a transformé Don Juan en un virtuose de la métamorphose – le mimétisme. Rapportée à Don Juan, cette capacité est donc sans équivoque : il est question d'une figure mythique qui symbolise l'adaptabilité ainsi que la versatilité, et qui manie impeccablement l'art du caméléonisme. De surcroît, cette aptitude propre au caméléon de ressembler au milieu environnant peut également dénoter une finalité protectrice lui permettant de se dissimuler à ses prédateurs et de là d'assurer sa survie. Cette dimension protectrice du mimétisme décèle encore un détail décisif pour la compréhension de cette nouvelle conception symbolique du donjuanisme, suivant laquelle chaque réécriture favorise l'actualisation, la propagation et la conservation du scénario mythique. Pour aller encore plus loin, nous sommes encline à croire que cette analogie reflète également une nouvelle ère pour le mythe au-delà des limites imposées à l'égard de la conception du donjuanisme.

Conclusion

Pour conclure, nous pouvons affirmer que notre étude comparative des textes de Molière, Byron et Schmitt, englobant l'évaluation du degré de réécriture, la considération des éléments structuraux et intertextuels, a nourri une méditation approfondie sur l'identité du personnage mythique. En conséquence, nous avons constaté que, d'une part, les trois auteurs ont fait naître chacun un Don Juan qui diffère en termes de présence et d'influence au sein des œuvres et se distingue par le message qu'il incarne. Cependant, grâce aux procédés de l'intertextualité, nous avons relevé que si Don Juan multiplie les énigmes et les contradictions, il intensifie encore plus les similitudes qui se détachent des trois réécritures essentielles pour le maintien de la vivacité du mythe. En outre, on a démontré le génie indéniable des auteurs et l'ensemble des techniques mises en œuvre pour transformer le scénario mythique ainsi que son aspect moderne. Enfin, nos interrogations sur l'identité de Don Juan et son parcours au fil des époques classique, romantique et moderne nous ont permis de déduire que, de nos jours, il est possible de revisiter et transformer la conception du donjuanisme d'une manière originale, tout en cultivant le riche héritage culturel, mythologique et littéraire.

Pour terminer, malgré le fait que notre étude n'a fait qu'effleurer la vaste création artistique inspirée par le mythe de Don Juan, son but ultime était de retracer le parcours de la figure donjuanesque non seulement dans le cadre de ces trois époques et sous la plume de ces trois auteurs, mais aussi de franchir les frontières temporelles pour définir son cours

indéfectible et sa fascination atemporelle contribuant à immortaliser le mythe et à faire de Don Juan et de l'ensemble de ses réécritures un véritable caméléon de la mythologie.

Bibliographie

- Brunel 1992* : Brunel, P. (dir.). Dictionnaire de Don Juan. Paris : Robert Laffont, 1992.
- Dumoulié 1993* : Dumoulié, C. Juan ou l'Héroïsme du désir. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
- Eigeldinger 1987* : Eigeldinger, M. Mythologie et intertextualité. Genève : Slatkine, 1987.
- Genette 1982* : Genette, G. Palimpsestes, la littérature au second degré. Paris : Seuil, 1982.
- Guenova 2019* : Guenova, V. Lieux et fonctions de la théâtralité dans les textes dramatiques de Molière. Sofia : Presses universitaires « Saint Clément d'Ohrid », 2019.
- Kristeva 1967* : Kristeva, J. Le mot, le dialogue et le roman. – Critique, 239, 04/1967, 438-465.
- Lamaison 2014* : Lamaison, S. Étude sur Éric-Emmanuel Schmitt, La nuit de Valognes. Paris : Ellipses, 2014.
- Massin 1993* : Massin, J. Don Juan. Mythe littéraire et musical. Bruxelles : Éditions Complexe, 1993.
- Robova 2019* : Robova, A. Stratégies métalittéraires et pratiques essayistiques dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt. – RELIEF – Revue électronique de littérature française, 13(2)/2019, 31-44. [consulté le 04.11.2020]. <<https://revue-relief.org/article/view/9226>>.
- Robova, sous presse* : Robova, A. Metateatralni pohvati i alternativni mitomorfozi v piesite « D.J. » na Georgi Gospodinov i « La Nuit de Valognes » na Eric-Emmanuel Schmitt. – In : Ot slovo kam deystvie: razkazi i reprezentatsii. T. 2. Sast. S. Danova, K. Spasova. Sofia : UI « Sv. Kliment Ohridski », sous presse. [Робова, А. Метатеатрални похвати и алтернативни митоморфози в пиесите „D.J.“ на Георги Господинов и „Жените срещу Дон Жуан“ на Ерик-Еманюел Шмит. – В: От слово към действие: разкази и репрезентации. Т. 2. Съст. С. Данова, К. Спасова. София: УИ „Св. Климент Охридски“ (приет за публикация)].
- Samoyault 2014* : Samoyault, T. L'intertextualité. Mémoire de la littérature. Paris : Armand Colin, 2014.

Corpus

- Byron 1884* : Byron, G. Don Juan. Trad. par Benjamin Laroche. Paris : Coulommiers, 1884.
- Molière 2014* : Molière. Dom Juan ou Le Festin de Pierre. Paris : Éditions Gallimard, 2014.
- Schmitt 1991* : Schmitt, É.-E. La nuit de Valognes. Paris : Actes Sud, 1991.