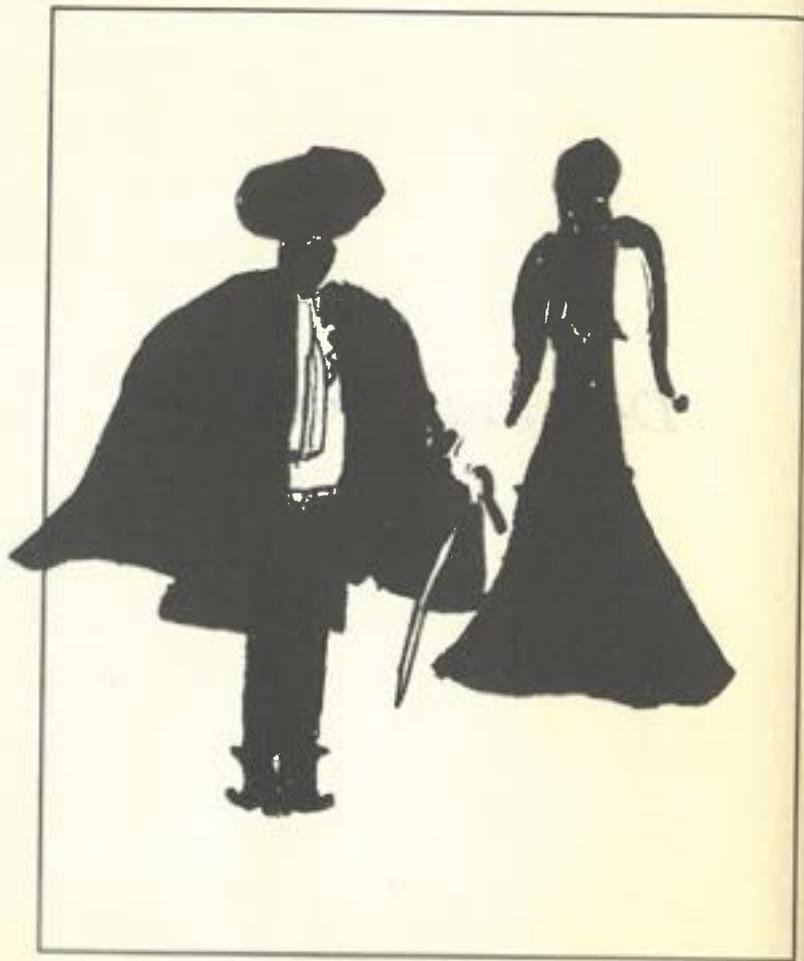


## LE DON JUAN DE ZORRILLA

*Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1817-1893) - l'un des grands écrivains romantiques espagnols - fut représenté pour la première fois à Madrid en 1844. Jouée tous les ans, le 2 novembre, jour de la commémoration des morts, cette nouvelle version du mythe de don Juan connut vite, dans le monde hispanique, un succès prodigieux qui s'est perpétué jusqu'à aujourd'hui.

La figure de don Juan se profile ici sur un ciel violent, où la mort et l'amour, en éclairs fulgurants, se heurtent ou se confondent. Don Juan est un criminel, une tête brûlée, un libertin, un être démoniaque. A travers les femmes qu'il se targue de séduire en deux jours, avant de s'en débarrasser et de les remplacer, il défie et subvertit la loi de l'honneur qui régit la société de son temps (l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle) qu'incarnent dans ce drame deux figures du Père (Don Diego Tenorio et le Commandeur). Don Juan est un blasphémateur qui ne respecte rien. Seul son désir fait loi. Sa révolte est impardonnable. Mais l'amour accomplit le miracle. Le séducteur pour la première fois a succombé à la séduction ; il aime Inès, qui l'aime aussi d'un amour sans merci : pour le prix de cette âme infernale, elle offrira la sienne à Dieu. L'amour sera plus fort que la mort éternelle.

Écrit dans une langue d'une sonorité admirable, faisant alterner les scènes de fureur, de passion, de tendresse ou de désespoir, exaltant à la fois la miséricorde divine et la puissance de l'amour humain, ce drame « religieux-fantastique », comme le qualifie l'auteur, inspiré en partie d'Alexandre Dumas (*Don Juan de Marañón ou la chute d'un ange*), et empli d'échos du théâtre espagnol du Siècle d'or, n'avait jamais encore été traduit en français.



*Don Juan Tenorio (Antonio Díaz-Florián)  
et Doña Inès (Lucero Roca) au  
Théâtre de l'Épée de Bois.  
(Dessin de Lucile Sesé).*

JOSÉ ZORRILLA

# *Don Juan Tenorio*

*traduit et présenté  
par Bernard Sesé*



COLLECTION ROMANTIQUE N° 67

JOSÉ CORTI

La présente édition a été traduite grâce à une aide de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Cultura de España.

*Le programme des parutions et le catalogue général sont envoyés sur simple demande adressée à :*  
LIBRAIRIE JOSÉ CORTI, 11 RUE DE MÉDICIS, 75006 PARIS

Titre original : Don Juan Tenorio

© Librairie José Corti, 1997

N° d'édition : 1421

ISBN 2-7143-0625-4

JOSÉ ZORRILLA

DON JUAN TENORIO

Drame religieux-fantastique en deux parties

A Monsieur

DON FRANCISCO LUIS DE VALLEJO

en gage de mon bon souvenir,  
son meilleur ami.

Madrid, mars 1844.

## PRÉFACE

À Sylvie Sesé-Léger

### DON JUAN TENORIO OU LE DAMNÉ SAUVÉ PAR L'AMOUR

Le drame intitulé *Don Juan Tenorio*, de José Zorilla, (1817-1893) jouit, en Espagne, d'une renommée exceptionnelle. On a coutume de le représenter chaque année, au mois de novembre, à l'occasion de la Fête des Morts. Au cours de la saison théâtrale 1995-1996, il fut donné avec un vif succès au TEATRO ESPAÑOL, à Madrid, dans une mise en scène de Gustavo Pérez Puig. La tradition semble en voie d'être délaissée au théâtre, bien que cette œuvre soit l'une des plus fameuses du répertoire dramatique espagnol. La version filmée de *Don Juan Tenorio*, dirigée par José Luis García-Berlanga, pour la télévision espagnole, et annoncée pour la Toussaint de l'année 1998, perpétuera la coutume, sur un autre mode.

Zorrilla déclare, dans ses *Souvenirs du temps jadis* (*Recuerdos del tiempo viejo*, 1880-1183), avoir composé, dans la hâte, au début de l'année 1844, ce "drame religieux-fantastique", comme il le qualifie. La première représentation eut lieu le 28 mars 1844, au TEATRO DE LA CRUZ, à Madrid. L'accueil du public et de la critique fut d'abord réservé.

Cependant, on avait alors, en Espagne, à l'occasion du Jour des morts, l'habitude de jouer une autre pièce, illustrant aussi le mythe de Don Juan qu'elle contribua à populariser dans le pays où il avait pris naissance. Elle était l'œuvre d'Antonio de Zamora (1664 ? - 1728) et elle avait pour titre : *Il n'est délai qui n'ait son terme ni dette qui ne se paie* et *Le Convive de pierre*. (*No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y Convidado de piedra*.)

Zorrilla fit quelques menus emprunts à la pièce de Zamora. Mais son propre Don Juan eut surtout la bonne fortune de prendre la place de celui de son prédécesseur. A partir des années 1860 environ, ce fut son drame, en effet, qui, chaque année, fut porté à la scène, à la Toussaint, pour célébrer la commémoration des morts. Cet usage assura ainsi, en Espagne et en Amérique de langue espagnole, une fortune populaire immense à la figure de Don Juan, à laquelle Zorrilla s'était déjà intéressé, précédem-

ment, dans deux de ses "légendes" : *Le Capitaine Montoya* (*El Capitán Montoya*, 1840) et *Marguerite la tourière* (*Margarita la tornera*, 1841).

Si l'accueil du public et des lecteurs au *Don Juan Tenorio* de Zorrilla fut sans précédent en Espagne, celui des écrivains de la "Génération de 1898" fut plus divers. Admiré ou célébré par Azorín, Antonio Machado ou Ramón del Valle-Inclán, par exemple, ce "drame romantique par excellence", selon l'expression de David T. Gies, au rythme endiablé et haut en couleurs, fut fort dénigré par Miguel de Unamuno ou Pío Baroja. Depuis les années 1920, en Espagne, de très nombreuses études savantes ont été consacrées à cette pièce, qui a fait l'objet d'innombrables éditions, mais dont l'audience en France est, curieusement, restée des plus discrètes. Au cours de la saison théâtrale 1994-1995, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla a toutefois été représenté en France, pour la première fois, au Théâtre de l'Épée de Bois, à la Cartoucherie de Vincennes, dans une adaptation de la présente traduction et une mise en scène d'Antonio Díaz-Florián.

L'action dramatique, découpée en deux parties, se situe à Séville, sous le règne finissant de Charles Quint. La première partie, toute en fièvre et en fureur, se déroule en une seule nuit. L'action débute un soir de carnaval, dans l'Hôtellerie du Laurier. Le bruit, le vacarme, les rires, ou les libations des fêtards, accompagnent le double récit que Don Juan Tenorio et Don Luis Mejía font de leurs aventures et de leurs méfaits. En crimes et en amours, ils ont fait le pari de se surpasser l'un l'autre. Il s'agit de pousser le scandale plus loin. Don Juan y réussit, puisqu'il ira jusqu'à lever la main sur son père, Don Diego Tenorio qui, le visage masqué, a assisté à cette scène, où les deux libertins se sont vantés avec un parfait cynisme. Don Juan proclame que partout où il va, le scandale l'accompagne. Il termine le récit de ses exploits à Naples par ces fanfaronnades :

*En tous les lieux où j'ai été,  
J'ai bousculé toute raison,  
J'ai outragé toute vertu,  
J'ai déjoué toute justice,  
Deshonoré toutes les femmes.  
Je suis allé dans les chaumières,  
Dans les palais je fus reçu,  
Et sans plus épargner les cloîtres,  
Dans tous les endroits j'ai laissé  
Un souvenir amer de moi.  
Rien, à mes yeux, ne fut sacré...*

Don Juan a gagné son pari haut la main ; ses meurtres et ses conquêtes amoureuses dépassent les tueries et les passades dont s'est vanté Don Luis Mejía. Cela ne lui suffit pas. Il lance à celui-ci un nouveau défi. Il prétend lui ravir sa promesse, Doña Ana de Pantoja, que Don Luis s'apprête à épouser dès le lendemain. D'autre part, à Don Gonzalo de Ulloa, Commandeur de l'Ordre de Calatrava, qui lui aussi a assisté, masqué, à toute la scène et qui lui refuse désormais la main de sa fille, Doña Inès, Don Juan déclare qu'il l'enlèvera du couvent où celle-ci est cloîtrée. Ainsi, il gagnera l'autre pari qu'il a eu l'audace de faire : séduire une jeune novice s'apprêtant à faire profession.

Ni foi ni loi. Rien n'arrête Don Juan, lancé sans frein sur la pente du mal. Rien, sauf, peut-être, cette soudaine et brève conscience qu'il a, dans un éclair, d'avoir commis un sacrilège, quand il reconnaît le visage de son père, à qui il vient d'arracher son masque de Carnaval :

DON DIEGO : *...Misérable, tu as  
Sur mon visage osé porter  
La main !*

DON JUAN : *Dieu me garde ! Mon père !*

Cependant les deux libertins, faisant preuve de

beaucoup d'astuce, se sont dénoncés mutuellement à la justice. Ils sont arrêtés par les alguazils et conduits en prison. Ainsi s'achève ce premier acte, intitulé "Libertinage et scandale".

Le deuxième acte, "Dextérité", a lieu dans une rue de Séville, devant la maison de Doña Ana. Silence et mystère. C'est dans cette atmosphère que l'on va voir Don Juan déjouer, avec un brio diabolique, toutes les précautions de Don Luis pour l'empêcher d'accomplir la menace qu'il lui a faite de lui ravir sa fiancée. Les deux lascars sont, en effet, parvenus très vite à sortir de prison. Don Luis, pris de mauvais pressentiments, définit le caractère redoutable de son rival : Don Juan est un être diabolique :

*Jamais aussi grande inquiétude  
De moi ne s'était emparée.  
Il me semble que cette nuit  
Sonne pour moi l'heure funeste (...)  
Ma foi, ce n'est pas le courage  
De Don Juan qui cause mes craintes,  
Mais la chance qui l'accompagne.  
En tout ce qu'il tente, on dirait  
Que Satan est auprès de lui.  
Cet homme est un être infernal...*

Don Juan lui-même se sent en bonne compagnie

avec le diable, comme il le déclare, quelques instants plus tard, à Brigitte, la duègne de Doña Inès, qui va lui faciliter l'entrée dans le couvent où vit la demoiselle.

BRIGITTE : *Etes-vous seul ?*  
DON JUAN : *Avec le diable !*

Réponse humoristique et équivoque, car cette duègne, dame de compagnie chère à Inès, n'est qu'une experte entremetteuse, tout aussi diabolique en son genre que Don Juan, à qui la lie une profonde connivence.

Cette maligne duègne évoque alors l'impétueux élan d'amour qu'elle a su faire naître dans le cœur de Doña Inès pour Don Juan, à qui, au demeurant, elle avait été promise par son père, le Commandeur. A ce récit, le séducteur est saisi d'une passion aussi soudaine que violente :

DON JUAN : *Cette description enflammée  
Propage son feu dans mes sens,  
Et sa passion, comme insensée  
Se répand en mon âme ardente.  
Ce fut tout d'abord un pari,  
Ensuite ce fut un caprice,  
De là s'engendra un désir*

*Qui aujourd'hui brûle mon cœur.  
C'est peu que le centre d'un cloître ;  
J'irai jusqu'à l'enfer lui-même,  
Et à la pointe de l'épée,  
A Satan je l'arracherai.*

Paroles prémonitoires, à l'insu de qui les prononce. Le destin de Tenorio est désormais joué. Pourtant ce feu de la passion d'amour, insolite chez cet amant fugace, n'empêche pas Don Juan de se préparer à déshonorer Doña Ana de Pantoja, après avoir enlevé Doña Inès du couvent, comme il l'annonce à son valet :

DON JUAN : *Avec de l'or on règle tout.  
Ciutti, tu connais mes projets :  
A neuf heures, dans le couvent.  
A dix heures, dans cette rue.*

Et c'est avec de l'or, en effet, qu'il réussit à suborner Lucía, la servante de Doña Ana.

"Profanation" : tel est le titre de l'Acte III. Il va bientôt être neuf heures du soir à l'horloge de la fiction dramatique qui, selon l'expression ironique de Zorrilla, sonne des heures de deux cents minutes. Les péripéties, en effet, se multiplient et se précipitent de façon incroyable, en cette nuit mouvementée.

C'est maintenant qu'a lieu le rapt de Doña Inès, enlevée par Don Juan du couvent des Religieuses de Calatrava, où la Mère Abbessse pressait la jeune novice de faire, sans plus tarder, profession. Auparavant, Doña Inès avait reçu, grâce aux bons offices de sa duègne, une lettre de Don Juan, où celui-ci lui déclarait sa flamme :

*Doña Inès, chère à mon âme,  
Lumière où puise le soleil,  
Très belle et très douce colombe  
Hélas privée de liberté,  
Si vous daignez porter vos yeux  
Sur ces mots, ne détournez point  
Votre regard avec colère (...)  
Mon Inès, âme de mon âme,  
Eternel aimant de ma vie,  
Perle pure dissimulée  
Parmi les algues de la mer (...)  
Souviens-toi qu'au pied de ces murs  
Qui te gardent jalousement  
Pour te rendre la liberté  
T'attendent les bras de don Juan*

Don Juan séduit toujours par de belles paroles. Les mots qu'il sait trouver pour emporter sa proie, comme par quelque enchantement, ont un pouvoir irrésistible. La lecture de la lettre, qu'il finissait d'écrire au

lever du rideau du premier acte, éveille en Doña Inès des émois jusqu'alors inconnus :

DOÑA INES : *Mon Dieu ! Quel philtre empoisonné  
Vient-il enclos en cette lettre,  
Pour qu'à ce point je sente en moi  
Mon cœur blessé ? Quels sentiments,  
Restés jusque-là assoupis,  
Viennent en moi se réveiller ? (...)  
Qu'est-ce qui produit en mon âme  
Ce profond et nouveau désir ?*

Et voilà que Don Juan, tout à coup, fait irruption ; la demoiselle s'évanouit de frayeur ; l'enlèvement à lieu. La cellule de Doña Inès est bel et bien vide lorsque son père, Don Gonzalo, le Commandeur, pris de soupçons, se présente au couvent. Furieux, il s'élançe à la poursuite du ravisseur, et il ne mâche pas ses mots pour rétorquer à l'Abbesse qui lui demande où il va :

DON GONZALO : *Imbécile ! Je cours chercher  
L'honneur qu'on vient de me voler !*

L'heure avance. Minuit a sonné depuis longtemps. Le jour va bientôt se lever, alors que le visage de Don Juan s'éclaire lui aussi d'une lumière nouvelle : celle de l'amour qui embrase son cœur, où ne brûlait que le feu de l'enfer. Voici "le Diable aux portes du Ciel". Tel est le titre de l'Acte IV, plein de passion et

de fureur, au cours duquel le ciel et l'enfer vont en effet se disputer l'âme du libertin, et qui s'achève sur un double meurtre.

La scène a lieu dans la maison de plaisance de Don Juan, à une lieue des murailles de Séville, au bord du Guadalquivir. C'est là que Doña Inès, évanouie, a été transportée par Ciutti, le valet de Don Juan, et Brigitte, la duègne. C'est là que Don Juan la rejoint, après avoir pris le temps, comme il s'y était engagé auprès de Don Luis Mejía, de pénétrer dans la demeure de Doña Ana de Pantoja et de la déshonorer. Doña Inès a repris ses esprits. Malgré sa stupeur indignée de se réveiller dans la maison de Don Juan, elle avoue à sa duègne que celui-ci lui a "empoisonné le cœur". La fameuse scène qui suit, dite "du Divan", ou "du Sofa", est un duo d'amour éperdu entre les deux amants.

DON JUAN : *...Oh, oui, Inès, ma toute belle,  
Lumière et miroir de mes yeux ;  
M'écouter ainsi sans vouloir  
Te fâcher est signe d'amour.  
Prosterné ici à tes pieds,  
Considère le fier dédain  
De ce cœur souvent infidèle  
Qui se croyait libre à jamais,  
Devenu l'esclave soumis,  
L'adorateur de ton amour.*

DOÑA INES :    ... Ah, non, don Juan, en mon pouvoir  
 Il n'est plus de vous résister :  
 Désormais je m'en vais vers toi  
 Comme vers la mer va ce fleuve.  
 Ta présence aliène mon cœur,  
 Et tes paroles m'hallucinent,  
 Et tes yeux sur moi me fascinent,  
 Ton souffle, enfin, est un venin.  
 Don Juan ! je t'implore, don Juan,  
 J'implore ta compassion :  
 Ou bien arrache-moi le cœur  
 Ou aime-moi, car je t'adore.

DON JUAN :     Inès, ô mon âme, ces mots  
 A ce point transforment mon être  
 Que je pressens que leur pouvoir  
 Ira jusqu'à m'ouvrir le ciel.

Lorsque Don Gonzalo de Ulloa à la recherche de sa fille apparaît, flanqué de gens en armes, Don Juan se jette à ses pieds, implorant son pardon, et le suppliant de lui accorder la main de sa fille.

DON JUAN :     Commandeur, j'idolâtre Inès,  
 Je suis convaincu que le Ciel  
 A voulu nous la concéder  
 Afin de diriger mes pas  
 Sur le sentier de la vertu.

*Ce n'est point la beauté en elle  
 Ni ses charmes que j'ai aimés ;  
 Mais c'est sa vertu que j'adore  
 Commandeur, en doña Inès (...)  
 Son amour fait de moi un autre  
 Homme, régénérant mon être.*

Le Commandeur est sans pitié. Toute sa conduite est dictée par ce code implacable qui régissait la société espagnole du Siècle d'Or, siècle de fer à bien des égards : l'honneur (*el honor, la honra, la fama*) et son cortège d'obligations impérieuses, souvent aberrantes. On lui a reproché de manquer à la charité chrétienne envers le ravisseur de sa fille en lui refusant le pardon que celui-ci lui demande à genoux. Mais toute offense faite à l'honneur est, à l'époque, impardonnable : elle exige réparation. Le père, gardien de l'honneur de sa fille, ne pouvait agir autrement. A cette supplique de Don Juan humilié à ses pieds, qu'il croit inspirée par l'hypocrisie et la lâcheté, Don Gonzalo de Ulloa, Commandeur de l'Ordre de Calatrava, qui ne peut déroger à son rang prestigieux, ne répond que par des paroles de mépris cinglant, auxquelles fait écho Don Luis Méjía qui a, lui aussi, fait irruption chez Don Juan pour venger l'honneur de Doña Ana. Pris de fureur, Don Juan, d'un coup de pistolet, tue le Commandeur et engage un duel avec Don Luis à qui il porte, sur-le-champ, un coup d'épée mortel. Sur ce, il se jette par le balcon et disparaît à la

barbe des alguazils et des soldats qui ont forcé la porte et réclament justice des deux meurtres commis, tandis que Doña Inès implore le pardon de son séducteur dont elle a pu entendre l'ultime cri de désespoir :

DON JUAN :     *(...) J'ai appelé  
Le ciel en vain, sans qu'il m'écoute,  
Et puisqu'il me ferme ses portes,  
De mon passage sur la terre  
Que le ciel réponde, et non moi.*

Entre la première partie et la deuxième, cinq ans se sont écoulés. Banni d'Espagne pour ses méfaits, Don Juan peut enfin revenir à Séville grâce à une dispense spéciale de l'empereur Charles Quint. Les trois actes qui composent cette deuxième Partie se déroulent aussi en une seule nuit.

L'Acte I s'intitule "L'ombre de Doña Inès". Il a pour décor un magnifique cimetière, le Panthéon de la famille Tenorio, construit sur l'emplacement même de l'ancien Palais des Tenorio ; les dernières volontés de Don Diego Tenorio, déshéritant son fils et reniant à jamais sa lignée, avaient été en effet de consacrer sa fortune à l'édification de ce mausolée, où devaient prendre place toutes les victimes de ce fils maudit "mille fois pire que le feu et ne respectant rien sur terre." Telles sont les explications que donne à Don Juan le Sculpteur des statues qui s'y dres-

sent, en effet, sur les tombeaux de Don Diego Tenorio, de Don Gonzalo de Ulloa, de Doña Inès et de Don Luis Mejía. Devant la Statue de Doña Inès, morte de douleur après le départ de Don Juan, celui-ci se désole et appelle la mort.

DON JUAN :     *Innocente doña Inès  
Dont la lumière juvénile  
Fut enfermée en un cercueil  
Par celui qui pleure à tes pieds ;  
Si au travers de cette pierre  
Tu peux regarder l'amertume  
De l'âme qui si ardemment  
Adora autant ta beauté,  
Prépare une place à don Juan  
Dedans ta sépulture même.*

.....  
*Oh ! doña Inès de ma vie !  
Si cette voix dont je délire,  
Se trouvait le dernier soupir  
Que laisse ton adieu éternel ;  
Si cette voix de toi déprise  
Parvenait jusqu'en haut du ciel,  
S'il est un Dieu hors cet espace  
Où les astres vont circulant,  
Dis-lui qu'il regarde don Juan  
Pleurant devant ta sépulture.*

Après cette imploration à la voix qu'il avait cru

entendre, Don Juan distingue devant lui le fantôme de Doña Inès. Celle-ci lui déclare qu'elle est encore au purgatoire, et elle lui fait part du pacte qu'elle a conclu avec Dieu

DOÑA INES : *Moi j'ai offert mon âme à Dieu  
Pour racheter ton âme impure,  
Dieu, voyant toute la tendresse  
Et la ferveur dont je t'aimais,  
M'a dit : "Tu attendras don Juan  
Dans cette sépulture même.  
Puisque tu veux être fidèle  
A un tel amour diabolique,  
Avec lui tu seras sauvée,  
Ou tu te perdras avec lui.*

L'ombre s'estompe. Don Juan est éberlué. Pris de délire, il défie les statues dont les visages se sont tournés vers lui d'un mouvement qu'il croit menaçant. Calmé par l'arrivée de ses deux anciens amis, le capitaine Centellas et Avellaneda, il les invite à dîner pour le soir même et, par jactance, il convie la statue du Commandeur à se joindre au souper.

"La statue du Commandeur" (titre de l'Acte II) vient, en effet, interrompre le dîner que Don Juan partage avec ses amis, dans la luxueuse demeure qu'il vient d'acquérir à Séville. Sur la table dressée un couvert est resté libre, attendant l'hôte d'outre-

tombe. Son arrivée est précédée de bruits inquiétants qui mettent en émoi les convives. La statue du Commandeur passe à travers la porte sans l'ouvrir. Avellaneda et le capitaine Centellas tombent subitement en léthargie. La statue du Commandeur annonce à Don Juan qu'il ne lui reste plus que quelques heures à vivre avant le lever du jour : ultime délai que Dieu lui concède pour le repentir de ses fautes. Puis la statue l'invite, auparavant, à lui rendre visite.

LA STATUE : *A l'invitation sacrilège  
Que tu fis dans le Panthéon, (...)  
Dieu a permis que je me rende.  
Me voici, je viens en son nom  
Pour t'enseigner la vérité :  
Il y a une éternité  
Au-delà de la vie de l'homme.  
Désormais sont comptés les jours  
Qui restent de ton existence ;  
Sache, don Juan, que celle-ci  
Arrive à son terme demain.  
.....  
Dieu en sa très sainte clémence  
T'octroie, don Juan, le temps encore  
Jusqu'au lever du jour nouveau,  
De mettre l'ordre en ta conscience.  
Et pour que tu connaisses mieux  
L'infinie justice de Dieu,*

*J'espère bien de ta valeur  
Que tu me rendras la visite.*

Don Juan accepte l'invitation. La statue s'éclipse. Don Juan ébahi, pense à la promesse que lui avait faite Doña Inès d'être près de lui à sa dernière heure. L'ombre de Doña Inès apparaît alors pour lui rappeler qu'il lui est encore temps de choisir leur destin éternel.

L'OMBRE DE DOÑA INÈS :

*... Un seul instant est nécessaire  
A qui veut une bonne mort :  
Choisis-le donc avec sagesse,  
Parce que, don Juan, dès demain  
Nos corps, ensemble, dormiront  
Dedans la même sépulture.*

Le capitaine Centellas et Avellaneda, sortant de leur étrange sommeil, croient avoir été bernés par Don Juan, lequel, pour sa part, s'imagine que ce sont ses deux amis qui ont manigancé tout ce qui vient de se passer. Le ton monte. On en vient aux injures suprêmes. Seul un duel peut laver l'infamie. C'est avec le capitaine Centellas que Don Juan va d'abord se battre.

Le dernier acte exalte "la Miséricorde de Dieu et l'Apothéose de l'amour" (Acte III). Attiré dans le Pan-

théon des Tenorio par une force mystérieuse et irrésistible, Don Juan, pris de délire à la pensée de tous les meurtres qu'il a commis, se désespère :

*Oh ! je sens que mon cœur est tout halluciné  
D'un vertige infernal..., et mon âme perdue  
Parcourt ce désert de la vie  
Comme une feuille morte emportée par le vent.*

Levant les yeux, il constate que la statue du Commandeur n'est plus sur son sépulcre, lequel se métamorphose en une table à l'ornementation macabre. Le Commandeur rappelle à Don Juan que son existence touche à sa fin. Puis il l'invite à souper de feu et de cendre, images de ce qui l'attend dans l'éternité. De nouveau Don Juan prend conscience qu'une autre vie, un autre monde existent. Le libertin impénitent se révolte à l'idée qu'il est désormais trop tard pour se repentir. Mais au sablier de la vie, comme le lui explique le Commandeur, qui semble être à présent l'interprète même de Dieu, il reste quelques grains qu'il peut encore mettre à profit pour un acte de foi :

LA STATUE :

*...Don Juan,  
Un seul instant de contrition,  
Donne le salut à une âme ;  
Cet instant t'est donné encore.*

DON JUAN : *Impossible, en un seul moment,  
D'effacer trente années maudites  
Tachées de forfaits et de crimes !*

LA STATUE : *Mets-le sagement à profit.*

Au son du glas qui sonne alors, Don Juan voit passer son propre enterrement. A sa grande surprise il apprend, en effet, qu'il est mort : dans le duel engagé à la porte de sa maison, le capitaine Centellas l'a tué le premier. La lumière de la foi l'illumine enfin et lui fait prendre conscience de l'énormité de ses fautes.

DON JUAN : *Las ! la lumière de la foi  
Pénètre bien tard en mon cœur,  
Car, à sa clarté, ma raison  
Ne voit rien d'autre que des crimes.  
Elle les voit... et quelle angoisse !  
Car en voyant leur multitude  
Elle voit en sa plénitude  
L'ire de Dieu contre don Juan.  
Partout, hélas, où j'ai été  
J'ai foulé aux pieds la raison,  
J'ai bafoué toute vertu,  
J'ai fait fi de toute justice  
Et tout souillé autour de moi,  
Me suis abaissé aux chaumières,  
Risqué jusque dans les palais,*

*Et j'ai profané jusqu'aux cloîtres.  
Puisque telle a été ma vie,  
Il n'est plus de pardon pour moi (...)  
Laissez-moi donc mourir en paix,  
Tout seul avec mon agonie.*

La statue du Commandeur, dont la rancune vengeresse ne s'est cependant pas apaisée dans l'autre monde, trahit la confiance de Don Juan qui lui a tendu la main en signe d'ultime réconciliation, et elle s'apprête à l'entraîner en enfer. Dans un ultime cri, tendant l'autre main vers le ciel, Don Juan proclame sa foi en ce Dieu dont il implore enfin la pitié.

DON JUAN : *Moi, ô Dieu saint, je crois en Toi :  
Si ma malice est inouïe,  
Je crois ta pitié infinie...  
O Seigneur, aie pitié de moi !*

Doña Inès apparaît aussitôt et, saisissant la main que Don Juan levait vers le ciel, elle annonce qu'ayant offert son âme en échange de celle du séducteur, par son intercession Dieu lui accorde le salut. L'amour a sauvé le pécheur, qui s'écrie avant de mourir :

*O Dieu très clément, gloire à Toi !  
Les gens de Séville, demain,  
Seront atterrés de penser*

Qu'entre les mains de mes victimes  
 Je suis finalement tombé.  
 Mais c'est justice : qu'il soit donc  
 Notoire pour tout l'univers,  
 Puisqu'un instant de pénitence  
 Ouvre pour moi le purgatoire,  
 Que le Dieu de toute clémence  
 Est le Dieu de Juan Tenorio.

Don Juan et Inès rendent alors à Dieu leurs âmes  
 réunies en deux flammes brillantes qui vont se perdre  
 à l'infini au son d'une musique céleste.

\*  
 \* \*

Tel est, esquissé à grands traits, l'argument d'une pièce de théâtre dont Zorrilla lui-même dénonçait le caractère invraisemblable, voire extravagant, de beaucoup de péripéties. A cet égard, signalons seulement le nombre apparemment excessif de morts des deux protagonistes. "Comptons, invite Jean-Louis Picoche : Don Juan (au dernier acte), qui apparaît sain et sauf, est déjà mort une fois aux mains du capitaine Centellas. Il meurt une seconde fois lorsque tombe le dernier grain de sable, ce qui ne l'empêche pas de mourir une troisième fois après la dernière réplique (la *última décima*). Constatons aussi que Doña Inès meurt deux fois, la première fois plusieurs années avant et la seconde fois en même temps que Don Juan."<sup>1</sup> Jean-Louis Picoche propose d'ingénieuses et convaincantes explications à ces contradictions. Il n'en reste pas moins que, dans l'univers "religieux-fantastique" où se jouent ces scènes pathétiques, le spectateur, ou le lecteur, comme emporté par le rythme effréné, admet spontanément, sans trop se poser de questions, que "le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable."

Dans ses mémoires, José Zorrilla raconte qu'il écrivit *Don Juan Tenorio* en vingt jours seulement, pressé par la demande qui lui avait été faite par un directeur de théâtre de ses amis : "Au mois de février 1844, Carlos

1. Jean-Louis Picoche, éd., *Don Juan Tenorio. El Capitán Montoya*. Madrid, Taurus, 1992, *Introducción*, p. 53.

Latorre revint à Madrid, et il lui fallait une nouvelle pièce ; il me revenait de la lui livrer sans retard, mais je n'avais aucune idée et le temps pressait : le théâtre devait fermer en avril. Je ne me rappelle pas qui m'indiqua l'idée d'une refonte du *Burlador de Sevilla*, ou si ce fut moi-même, séduit par le peu de travail que m'avait coûté celle de *Las travesuras de Pantoja*, qui eut cette idée en examinant le recueil des *comedias* de Moreto ; le fait est que, sans autres informations, ni autre étude que celle du *Burlador de Sevilla*, de cet ingénieux moine et de la mauvaise refonte qu'en fit Solis, qui était celle que jusqu'alors on avait représentée sous le titre de *No hay plaza que no se pague* o *El convidado de piedra*, je m'obligeai à écrire en vingt jours un *Don Juan* de ma conception. Aussi ignorant que téméraire, j'entrepris de traiter pour mon compte ce magnifique sujet, sans connaître ni *Le festin de pierre* de Molière, ni le précieux livret de l'abbé Da Ponte, ni rien, en somme, de ce qui, en Allemagne, en France ou en Italie, avait été écrit sur l'immense idée du libertinage sacrilège personnifié en un homme : Don Juan. Sans donc me rendre compte de toute mon audace ni de l'entreprise où j'allais me lancer ; sans aucune connaissance du monde ni du cœur humain ; sans études sociales ou littéraires pour traiter un sujet aussi vaste que remarquable, me fiant seulement à mon intuition de poète et à mes facilités pour écrire des vers, je commençai mon *Don Juan* pendant une nuit d'insomnie (...)

Quand je préparai le cahier qui allait contenir mon *Don Juan*, je mis sur la première feuille l'indication scénique de la première scène (...), sans savoir à coup sûr ce qui allait se passer, ni entre qui allait se dérouler l'exposition. Mon plan, en gros, était de conserver la femme trompée (la *mujer burlada*) de Moreto, et de faire une novice de la fille du Commandeur, que Don Juan devait tirer du couvent, pour qu'il y ait escalade, profanation, sacrilège et tous les autres points de couture qu'impose un tel ouvrage. Mon premier soin fut le plus innocent, le plus vulgaire, le plus nécessaire à un auteur novice : celui de présenter mon protagoniste, que je plaçai, masqué et en train d'écrire, dans une hôtellerie et un soir de Carnaval ; c'est-à-dire en un lieu et à un moment qu'un collégien qui n'avait encore vu le monde que par le trou de la serrure s'imaginait être les pires ; et pour caractériser mon personnage le plus tôt possible, comme par crainte qu'il ne m'échappe, il me vint à l'esprit ce quatrain (*redondilla*) aujourd'hui fameux :

*¡Cuál gritan esos malditos !  
Pero; mal rayo me parta  
si concluyendo la carta  
no pagan caros sus gritos !*

(Que ces maudites gens crient fort !  
Dès que j'aurai fini ma lettre,

*Je leur ferai payer leurs cris,  
Sinon, que le diable m'emporte !)*

Telle est la vérité, Dieu m'en soit témoin. Mais en écrivant ce quatrain, plus que mon personnage don Juan, c'était moi qui le disais ; car, pour ma part, je ne savais pas trop que faire de lui, ni ce que, ni à qui il écrivait ; aussi commençai-je à faire parler les autres personnages que j'avais mis en scène, seulement parce que logiquement la situation l'exigeait : le patron de l'hôtellerie et le valet de celui que j'avais mis là en train d'écrire."

De cette page dont la vérité ou la sincérité ont été abondamment mises en question, retenons seulement les premières sources d'inspiration de *Don Juan Tenorio* que Zorrilla évoque : d'une part *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (L'Abuseur de Séville et le Convive de pierre), écrit avant 1620 et attribué à Tirso de Molina (fray Gabriel Téllez, 1559-1648), religieux de l'Ordre de la Merci (que Zorrilla, étrangement, confond avec Agustin Moreto (1618-1669), autre dramaturge du Siècle d'Or ; d'autre part la pièce de Alonso de Zamora, citée précédemment, et qui, de façon tout aussi insolite, est mise au compte de Dionisio Solís (1774-1834), poète, traducteur et dramaturge qui, en effet, avait refondu un nombre important d'œuvres de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Moli-

na, Rojas Zorrilla, à moins qu'il ne s'agisse d'Antonio de Solís (1610-1686), plus renommé pour son admirable *Historia de la conquista de México...* (1685), que pour son œuvre dramatique.

La question des sources d'inspiration de *Don Juan Tenorio* a été minutieusement traitée par les spécialistes. On rappellera seulement que, hormis des réminiscences de *La Célestine* ou *Tragi-Comédie de Calixte et Mélibée* (1499-1502), attribuée à Fernando de Rojas et, de façon plus générale, de la *Comedia Nueva* du Siècle d'Or, Zorrilla s'est essentiellement inspiré du drame d'Alexandre Dumas père (1802-1870), *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* (1836, 1841, 1864). Jean-Louis Picoche, le meilleur spécialiste français du romantisme espagnol et de l'œuvre de Zorrilla, écrit à ce propos : "L'œuvre qui constitue la source principale de Zorrilla est *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*, de Dumas. Cependant le poète espagnol ne la mentionne nulle part. Pourquoi ? Il ne pouvait l'ignorer. Représentée au mois d'avril 1836 à Paris, traduite par García Gutiérrez, ami intime de Zorrilla, et jouée à Madrid à partir de 1839, c'était une œuvre très connue. Zorrilla pécha par omission, sans doute volontaire. Il ne mentionna pas Dumas parce qu'il voulait que son *Don Juan* fût parfaitement espagnol. Il voulait construire un théâtre national face à l'invasion française, et il ne voulait pas que son œuvre théâtrale

ressemblât à une simple imitation d'une œuvre française<sup>2</sup>."

Outre ces correspondances, à propos des effets fantastiques dans *Don Juan Tenorio*, on a mis aussi en relief l'influence probable de la "Comedia de magia" qui fit florès, en Espagne, à la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle et au début du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>3</sup>.

Par les trois unités constitutives – ou invariants – qui, selon Jean Rousset, définissent le mythe de Don Juan, le drame de Zorrilla s'inscrit parfaitement dans l'ensemble des œuvres de ce domaine :

1 – *Le Mort* : l'invité de pierre est ici Don Gonzalo de Ulloa, Grand Commandeur de l'Ordre de Calatrava, qui appartient donc à la plus haute noblesse d'Espagne, et qui est (à défaut du Roi, qui apparaît dans la *comedia* de Tirso de Molina) le garant par excellence de la plus haute valeur qui fonde l'ordre social, au XVI<sup>ème</sup> siècle, en Espagne : l'honneur, allégrement bafoué par Don Juan.

2 – *Le groupe féminin* : le "tableau de chasse", si l'on peut dire, des victimes de Don Juan, dont celui-ci fait

2. *Ibid.*, p. 39.

3. David T. Gies, éd. *Don Juan Tenorio*, Madrid, Castalia, 1994, *Introducción*, p. 23-30.

étalage à l'Acte I, illustre assez "l'inconstance du séducteur, sa polygamie indifférenciée, sa manie de répéter, de toujours recommencer l'entreprise du voleur de femmes", comme le rappelle Jean Rousset. Parmi ces femmes, aussitôt abandonnées que séduites, doit figurer "victime privilégiée, la fille du Mort". Doña Inès, la victime privilégiée, cause directe de la mort, est aussi la cause directe de la rédemption du Séducteur. Le dénouement de *L'Abuseur de Séville* est à la fois repris et démenti ici par "l'intervention de la fille du Commandeur, morte pour l'Inconstant, comme la *Marguerite* de Faust..."<sup>4</sup>

3 – *Le héros*. Don Juan Tenorio est bien ici encore "celui qui s'attaque au Mort, auquel il est relié intimement, puisqu'il a tenté de lui voler sa fille, qu'il l'a tué, qu'il en recevra le châtiment final." Mais, à la différence de la plupart de ses prédécesseurs, l'âme de Don Juan Tenorio ira rejoindre au purgatoire, ou au paradis, l'âme du Don Juan héros des *Ames du purgatoire* (1834) de Prosper Mérimée, qui, sous le nom de Frère Ambroise "mourut vénéré comme un saint, même par ceux qui avaient connu ses premiers débordements." Il y retrouvera aussi celle du Don Juan d'Alexandre Dumas, puisque, dans la deuxième version de *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* (1864), l'intervention de sœur Marthe

4. Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1976, p. 63.

permet au pécheur, au dernier moment, de se repentir.

Le héros de Zorrilla incarne aussi la figure du héros romantique, en révolte contre la société. A cet égard, on peut le rapprocher des autres grands rebelles des drames romantiques espagnols, tels que *Macías* (1834), de José Mariano de Larra, *La Conjuración de Venecia* (1834), de Martínez de la Rosa, *Don Alvaro o la fuerza del destino* (1835), du duc de Rivas, *El Trovador* (1836), de García Gutiérrez, *Los amantes de Teruel* (1837) de Hartzenbusch. On a mis en lumière ce que Don Juan Tenorio doit à ses prédécesseurs romantiques, mais aussi ce qui l'en distingue, notamment son égoïsme forcené, son arrogance, le sens aigu de sa valeur, de son courage et de son rang aristocratique, son art de mentir, de se jouer des autres, sa malignité, sa perversité, bref son caractère proprement diabolique. Mais ce qui le différencie, surtout, de ces figures de la rébellion sans merci, est que Don Juan Tenorio finit par accepter l'ordre qu'il a bafoué.

La structure de *Don Juan Tenorio*, à base de parallélismes nombreux, l'opposition entre le dynamisme et

la violence de l'action dramatique dans la première partie et le tempo plus triste, ou plus méditatif, de plusieurs scènes de la deuxième partie, la succession rapide de tableaux aux tonalités contrastées, où les acteurs apparaissent et disparaissent comme emportés dans une sorte de ballet tragique, dont ils ne sont pas maîtres, tout cela peut donner à la mise en scène de ce "drame religieux et fantastique" une allure d'opéra, ou de célébration sacrée, où les puissances de l'enfer et les puissances du ciel semblent se disputer l'âme des personnages.

L'œuvre dramatique, selon l'heureuse formule de Henri Gouhier, est "un texte qui attend et appelle une seconde forme d'existence." (*Le Théâtre et les Arts à deux temps*). Don Juan est un être fondamentalement théâtral ; par nature, ses agissements doivent être spectaculaires ; Don Juan exige de se donner à voir, pour compenser, peut-être, l'incertitude de son être. Le Don Juan de Zorrilla tire parti, avec un brio étourdissant, de ce trait essentiel de sa personnalité. Francisco Ruiz Ramón met bien cela en évidence : "Zorrilla, dans son œuvre capitale, *Don Juan Tenorio* (1844), a réussi ce qu'aucun autre dramaturge romantique n'a réussi : continuer à être vivant sur la scène. Chaque année – comme chacun sait – son *Don Juan Tenorio* est joué dans les théâtres espagnols, preuve suffisante de sa vitalité comme œuvre théâtrale. Pourquoi continue-t-on à représenter *Don*

*Juan Tenorio* ? En quoi consiste l'attrait de cette pièce de notre théâtre romantique ? Quel est le secret de sa vitalité scénique ?"

A ces questions, Francisco Ruiz Ramón répond de façon catégorique. Selon lui, Zorrilla a su capter et exprimer, de façon magistrale, "l'essentielle et géniale théâtralité" de Don Juan, et la mettre en scène avec une intensité dramatique remarquable." Dans la longue chaîne des interprétations – écrit-il – du mythe de Don Juan, celle de Zorrilla n'est pas la plus originale ni la plus suggestive. Par contre, elle est la plus théâtrale..."<sup>5</sup>

La langue et le style de la pièce contribuent largement à cette séduction du spectacle. L'auteur joue ici en virtuose des sonorités, des énoncés brillants ou des rythmes variés d'une langue où la grandiloquence, l'ironie, l'humour, le pathétique ou la passion brûlante alternent, ou se mêlent, dans une liberté frénétique et communicative. Comique et tragique, exaltation et fantaisie, fureur et mystère, réalisme et surnaturel : sur tous ces registres les effets rhétoriques, ou poétiques, se succèdent, ou se propagent, de façon toujours entraînante et étonnante. A lire ou à entendre ces vers où la

5. Francisco Ruiz Ramón, "Zorrilla y el genio de la teatralización", *Historia del Teatro español, (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 329-332.

facilité le dispute souvent à la virtuosité, mais dont les échos bondissants produisent une sorte de musique envoûtante, on ne peut manquer d'éprouver un intense plaisir du texte. Zorrilla s'étonnait lui-même de cette disposition naturelle qu'il avait à écrire en vers. Il en joue ici avec une verve endiablée en harmonie avec l'âme endiablée du Séducteur. La richesse et la variété de la versification sont, pour le lecteur ou le spectateur espagnol, un élément primordial de ce plaisir de l'oreille ou de l'œil ; aux *redondillas*, *quintillas*, vers de *romance*, *décimas* ou *octavillas*, l'auteur ajoute ces fameux *ovillejos*, forme strophique que l'on a pu qualifier d'"acrobatique" et qui produisent un effet très singulier d'humour et d'habileté dans la jonglerie verbale qui, avec beaucoup de bonheur, se donne libre cours dans cette pièce à grand succès. Les rimes, souvent faciles ou sans recherche, sont parfois volontairement divertissantes ou grotesques. La *décima*, par contre, forme strophique de noble tradition où Sigismond, dans la *Vie est un songe* de Calderón, exprimait son angoisse métaphysique, donne un ton de gravité profonde au désespoir de Don Juan devant le tombeau de Doña Inès. Pendant les cinq ans qui se sont écoulés après leur séparation brutale, Don Juan n'a pas oublié la seule femme qu'il ait aimée :

O toi, marbre où doña Inès  
Existe comme un corps sans âme,

*Laisse l'âme d'un malheureux  
Pleurer un moment à tes pieds.  
A travers mille et mille hasards  
J'ai gardé ton image pure.  
Et puisque toute l'infortune  
De don Juan t'a assassinée,  
Contemple avec quelle détresse,  
Il vient devant ta sépulture.  
Il n'a jamais pensé qu'à toi ;  
Depuis qu'il s'est enfui d'ici,  
Il n'a pensé qu'à revenir ;  
N'attendant son bonheur de nulle  
Autre que de doña Inès...*

Si toute une panoplie rhétorique, utilisée ainsi avec talent, avec profusion, avec excès ou parfois avec une spirituelle ou élégante désinvolture, suscite une intense jouissance esthétique, et contribue au charme prenant de ce chef-d'œuvre du romantisme espagnol, il n'en reste pas moins que du point de vue de l'inspiration qui informe ce drame de l'amour aux mille et une conquêtes, l'auteur a su mettre en jeu, et montrer sur scène, une superbe et originale célébration du désir qui est, selon Spinoza, l'essence même de l'être humain.

Si l'on se reporte, par exemple, à la scène XII de l'Acte I, où l'on voit Don Juan Tenorio et Don Luis Mejía célébrer à l'envi leurs exploits par l'énumération des meurtres qu'ils ont commis (vingt-trois pour celui-ci,

trente-deux pour celui-là), ou le rappel de leurs conquêtes galantes, ou plutôt du nombre de femmes qu'ils ont déshonorées (cinquante-six pour l'un, soixante-douze pour l'autre), si l'on y ajoute les suggestions des transgressions multiples – profanes ou sacrées – auxquelles les deux pendards se sont livrés sans vergogne, on ne peut manquer de ressentir s'exalter sans frein les deux pulsions majeures – la pulsion de mort et la pulsion érotique – qui composent le désir inconscient selon Freud. Eros et Thanatos : cette double figure du désir est toujours à l'œuvre au cœur du mythe de Don Juan.

A sa façon, et selon les canons de l'esthétique dramatique de l'époque romantique, le poète espagnol a su capter avec justesse, et de façon intense, la violence ou la frénésie de ces deux élans confondus, dont les manifestations, ou les effets, se révèlent ou se propagent tout au long de son drame.

On a fait observer que, dans cette pièce, l'individualité du protagoniste est fortement mise en relief par le choix du titre qui proclame son nom – DON JUAN TENORIO – à tous les horizons, tandis que la *comedia* de Tirso de Molina mettait d'abord l'accent sur son comportement caractéristique. EL BURLADOR DE SEVILLA ; L'ABUSEUR DE SEVILLE (selon l'excellente traduction de

Pierre Guenoun)<sup>6</sup> : le surnom sous lequel il a acquis sa renommée le désigne bien pour ce qu'il est essentiellement, un transgresseur de tabous, autrement dit un être qui trouve sa jouissance, moins dans l'assouvissement de ses appétits érotiques que dans le viol de l'interdit, signifié au Siècle d'Or, dans l'Espagne des Habsbourg, par le code de l'honneur, fondement de la société et de la conduite individuelle.

Ce qui définit la personnalité de don Juan Tenorio est son caractère diabolique, fortement souligné, tout au long de la pièce, autant par les appellations qu'il reçoit de "diable", "diablotin", "Satan", "fils de Satan", "homme infernal"... que par la métaphore récurrente du "feu" – "la flamme", "la brûlure", "l'embrasement", "l'incendie", "le brasier", "le volcan"... – qui suggère, autour de lui, un halo infernal.

A ce titre, à l'instar de Lucifer en personne, Don Juan est, à la perfection, la figure emblématique du désir éperdu, du désir sans trêve et sans merci. Du point de vue de la structure dramatique, c'est bien cette avidité sans assouvissement, incarnée en Don Juan Tenorio, si orgueilleusement fier de son nom,

6. Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla* (L'Abuseur de Séville), introduction et traduction de Pierre Guenoun, Paris, Aubier, 1991.

qui donne au drame son unité d'action primordiale, alors que les unités classiques d'espace et de temps ne sont pas respectées, à cette réserve près que l'unité de temps – la durée d'une nuit – est observée dans chacune des deux parties, séparées par une longue durée de cinq ans.

\*

\* \*

Dans le drame de Zorrilla, à la différence des autres avatars du Mythe, Don Juan est sauvé par l'amour que Doña Inès a fait naître en lui. "L'amour d'Inès – écrit un critique – n'est pas un simple amour de femme ; c'est un amour de charité chrétienne." (R. Navas Ruiz)<sup>7</sup>. Cette dimension de l'amour de Doña Inès pour le Séducteur correspond exactement à ce que Zorrilla lui-même indiquait. "Mon œuvre – écrivait-il – a une qualité qui la fera durer longtemps sur scène, un génie tutélaire, sur les ailes duquel elle s'élèvera au-dessus des autres Tenorio : la création de ma Doña Inès *chrétienne* ; les autres *Don Juan* sont des œuvres païennes ; leurs femmes et leurs filles de Vénus et de Bacchus, et sœurs de Priape ; ma Doña Inès est la fille d'Eve avant sa

7. Ricardo Navas Ruiz, "Estudio preliminar", *Don Juan Tenorio*, éd. de Luis Fernández Cifuentes, Barcelona, Crítica, 1993.

sortie du Paradis." (*Souvenirs du temps jadis*).

C'est la rencontre avec Doña Inès, en effet, qui transfigure la destinée de Don Juan. Comment s'opère donc cette métamorphose ?

Don Juan Tenorio est un joueur qui semble gagner à tous coups ses paris les plus fous. Il a même gagné l'un des paris les plus cyniques et les plus cruels : celui de déshonorer Doña Ana de Pantoja, la fiancée de son compère Don Luis Meijía, quelques heures à peine avant le mariage qu'ils allaient contracter. Il gagne même le pari improbable d'enlever une couventine de son couvent. Mais voici le joueur soudain désorienté, car il échoue à ajouter celle-ci à la liste des femmes qu'il a séduites, abandonnées, remplacées et enfin oubliées en quelques jours, comme il s'en vantait si complaisamment. Que s'est-il passé ?

Reprenons le cours des événements pour mieux le comprendre. Le projet de mariage entre Don Juan et Doña Inès, arrangé par leurs parents, a été brusquement annulé par le père de la jeune fille, Don Gonzalo de Ulloa, après que celui-ci eut écouté le récit des crimes du noble Sévillan. Doña Inès devient l'objet du dernier pari de Don Juan qui se fait fort d'ajouter une novice sur le point de faire profession à sa liste maudite de femmes bafouées. "Jeune, candide et bonne",

comme la décrit la Mère Abbessse du Couvent des Religieuses de Calatrava, où elle a été élevée depuis sa plus tendre enfance, et qu'elle n'a jamais quitté, Inès "ne compte pas encore dix-sept printemps". L'invitation à faire profession sans plus tarder que lui propose, avec insistance, l'Abbessse, suscite en elle comme une réticence qu'elle ne s'explique pas.

*Mille idées contraires en moi  
En une armée tumultueuse  
Me combattent tout à la fois.*

C'est qu'avant d'entendre la pieuse exhortation de la Mère Abbessse, Inès n'a pu s'empêcher de prêter l'oreille à l'éloquent discours de sa duègne, ambassadrice de Don Juan

BRIGITTE :

*Figurez-vous,  
Don Juan, le beau tohu-bohu  
Que je lui ai mis dans la tête.  
Je lui ai parlé de l'amour,  
De la Cour, des plaisirs, du monde,  
De votre prodigalité,  
Et si galante !, envers les femmes (...)  
A la fin mes douces paroles,  
En se posant en ses oreilles,  
Ont éveillé, sous leurs effets,  
Les désirs qui dormaient en elle,  
Et là, tout au fond de son cœur,*

*Elles ont fait prendre une flamme  
Si vive et forte, que déjà  
Elle vous aime, et qu'elle ne  
Pense désormais plus qu'à vous.*

Cette flamme d'amour, si diaboliquement allumée dans le cœur de Doña Inès pour un homme que son père lui avait tout d'abord destiné, et qu'elle-même n'avait aperçu, à travers des persiennes, qu'un bref instant, ne cessera plus de grandir, de devenir un incendie d'amour qui embrase le cœur de Don Juan et qui ne finira plus de flamber jusqu'à l'apothéose, où la passion d'amour des deux jeunes gens s'élève vers le ciel sous la forme de deux flammes brillantes.

Passons, avant d'arriver à ce terme, sur les progrès fulgurants de l'amour dans le cœur d'Inès, où il naquit le premier, avant de s'enflammer, d'une façon aussi subite qu'inattendue, dans celui de Don Juan, pour en arriver à la fameuse scène dite "du sofa". A travers l'amour éperdu que lui avoue Doña Inès, Don Juan a l'intuition, ou le pressentiment, que c'est l'amour de Dieu pour lui qui est à l'œuvre :

DON JUAN : *Non, Inès, ce n'est point Satan  
Qui infuse en moi cet amour ;  
C'est Dieu lui-même qui par toi  
Veut me gagner pour Lui, peut-être.*

L'événement est capital. En Doña Inès, grâce à Doña Inès, Don Juan, l'homme à femmes, vient d'avoir, pour la première fois, au-delà de la féminité qui séduit, la révélation du "féminin" qui ravit.

Camille Dumoulié, dans *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, évoque, à propos de *L'Abuseur de Séville*, de Tirso de Molina" (...) "l'irruption du féminin, auquel Don Juan en chaque femme fraie la voie, dont il réveille la puissance pour avoir avec elle une parenté essentielle<sup>8</sup>". Et il ajoute avec beaucoup de justesse : "Réveillant la puissance maligne du féminin, Don Juan met en cause les bases mêmes de la société (...)".

On pourrait dire ici, inversement, que Don Juan Tenorio fait l'expérience de "la puissance divine" du féminin dans l'amour que Doña Inès éprouve pour lui. D'un point de vue spirituel, le féminin serait ainsi, selon l'orientation du désir du sujet, le lieu (ou l'instance) de Dieu ou du Diable.

Le thème de l'appel de Dieu, pressenti dès le début par Don Juan, à travers l'amour de la jeune novice se prolonge et s'intensifie jusqu'à l'apothéose. Dans le Panthéon des Tenorio, Don Juan, s'adressant de façon

8. Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 82.

pathétique à la statue de Doña Inès, s'écrie :

*Innocente Doña Inès (...)  
Dieu t'avait créée pour mon bien,  
Tu m'as rappelé la vertu,  
Et j'ai adoré sa splendeur  
Et aspiré au Paradis. (...)  
Si cette voix de toi déprise  
Parvenait jusqu'en haut du ciel,  
S'il est un Dieu hors de l'espace  
Où les astres vont circulant,  
Dis-lui qu'il regarde Don Juan  
Pleurant devant ta sépulture.*

Quelle que soit, cependant, la vertu de l'amour de Doña Inès pour Don Juan, et de l'amour de Don Juan pour Doña Inès, la salvation du Séducteur est précédée par cette proclamation du libertin, trop longtemps incrédule et impénitent :

*Moi, ô Dieu saint, je crois en Toi !*

Cette proclamation est théologiquement nécessaire pour que le pécheur soit sauvé. Elle a toujours lieu dans les *Comedias de Santos* de l'époque classique en Espagne, lorsqu'il s'agit, – comme dans *Le Magicien prodigieux*, de Calderón<sup>9</sup>, par exemple – de mettre en scène la conver-

9. Calderón, *El Mágico prodigioso* (Le Magicien prodigieux), introduction et traduction de Bernard Sesé, Paris, Aubier, 1988.

sion et la salvation d'un pécheur.

Le cri de reconnaissance du Dieu chrétien que lance *in extremis* Don Juan Tenorio est bien le signe irréfutable, après tous ses attermolements, de sa conversion finale. Dans une perspective psychanalytique, il pourrait être interprété comme la reconnaissance de la suprématie de la Loi symbolique (dont le principe est l'interdiction de l'inceste) qui permet au désir d'abandonner sa course mortifère.

Si l'on admet que l'âme peut être considérée comme la métaphore, ou le signe, du féminin (instance psychique commune à l'homme et à la femme), on voit que c'est le féminin qui a été l'instrument de la métamorphose de Don Juan Tenorio. Doña Inès avait, en effet, offert son âme à Dieu en échange de celle du Séducteur, se vouant avec lui soit à la damnation, soit au salut éternel, selon le choix ultime que celui-ci ferait. Comble de l'amour rédempteur prêt à se perdre pour sauver ce qu'il aime. Lorsque, à la fin de la première partie, Don Juan, après avoir commis deux nouveaux meurtres, s'échappe, à toutes rames, sur les flots du Guadalquivir, poursuivi par les alguazils, les cris fusent demandant "justice pour Doña Inès !" Mais Inès horrifiée, agenouillée devant le cadavre de son père, trouve encore la force de répliquer : "Ah ! mais non pas contre Don Juan !"

Parole étonnante et admirable, admirablement commentée par Ricardo Navas Ruiz : "Cette réplique "mais non pas contre Don Juan !", qui peut paraître absurde, au cri de "justice", la rend unique. Pour la première fois dans la littérature espagnole, après l'écho lointain de la Chimène du *Cid*, une femme innocente et douce tend la main au criminel et unit son destin au sien. Inès, comme l'*anima* jungienne, sera définitivement l'ombre amie de celui qui était perdu. L'amour déplace le père et il est vainqueur des statues".<sup>10</sup>

Le dénouement inventé par Zorrilla dément ainsi "celui du XVII<sup>ème</sup> siècle, tout en enchaînant sur le thème théologique de Tirso : le pire des hommes, présenté avec insistance comme l'impie et le blasphémateur, comme le 'diable incarné', sera l'objet d'une grâce imméritée. Satan peut donc se convertir ? Et se sauver in extremis ? Oui, à une condition : qu'il aime et qu'une femme l'aime – ce sera la fille du Mort – (...)". Et Jean Rousset, après ces commentaires, poursuit : "La pièce se termine comme certains mystères : l'intervention miraculeuse de la Madone est remplacée par celle de l'amante qui s'est sacrifiée, au risque de perdre son âme, pour sauver

10. Ricardo Navas Ruiz, "Estudio preliminar", *op. cit.*, p. XXVI.

le libertin. Ainsi sont exaltés les pouvoirs de la femme et de l'amour, dans ce monde et dans l'au-delà (...) L'édifice entier bascule du côté de la femme rédemptrice ; même s'il était dans la logique du système que la fille du Mort fût privilégiée, il y a peut-être dans ce nouveau déséquilibre un danger pour l'avenir du mythe".<sup>11</sup>

\*  
\* \*

Il convient toutefois de ne pas oublier que ce drame, tout autant que la fameuse *comedia* de Tirso de Molina, est de nature religieuse et qu'il pose de graves problèmes d'ordre théologique, notamment celui de la réversibilité des mérites, de la communion des saints, de la grâce divine, de la foi, de la conversion, de la contrition à l'article de la mort, du salut, de la damnation. C'est dans ce cadre du dogme catholique que *Don Juan Tenorio* trouve sa signification, même si on a pu mettre en question sa parfaite orthodoxie.<sup>12</sup>

11. Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, *op. cit.*, p. 62-63.

12. Voir notamment à ce sujet : Jean-Louis Picoche, "Importancia moral y religiosa de *Don Juan Tenorio*", introducción, éd., *Don Juan Tenorio...*, *op. cit.*, p. 46-57.

Ananio Peña, "Los problemas teológicos : la salvación por el amor", "Teoría de la extremaunción", éd., *Don Juan Tenorio*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 49-69.

Dans ce drame *religioso-fantástico*, le "fantastique" est au service de la dimension "religieuse" et de sa valeur d'exemplarité. L'apothéose finale, qui exalte à la fois l'amour humain et l'amour divin, correspondait sans doute aux attentes du public espagnol à l'époque du Romantisme ; mais elle donne aussi un visage nouveau et magnifique au Mythe de Don Juan, figure du désir en quête d'absolu.

Bernard Sesé\*

\* Le traducteur tient à remercier Christian Hubin pour l'aide qu'il a apportée à cette traduction.

DON JUAN TENORIO  
 DON LUIS MEJÍA  
 DON GONZALO DE ULLOA, *commandeur de Calatrava*  
 DON DIEGO TENORIO  
 DOÑA INÉS DE ULLOA  
 DOÑA ANA DE PANTOJA  
 CRISTÓFANO BUTTARELLI  
 MARCOS CIUTTI  
 BRIGITTE  
 PASCUAL  
 LE CAPITAINE CENTELLAS  
 DON RAFAEL DE AVELLANEDA  
 LUCÍA  
 L'ABBESSE DU COUVENT DES CALATRAVAS DE SEVILLE  
 LA TOURIÈRE DUDIT COUVENT  
 GASTON  
 MIGUEL  
 UN SCULPTEUR  
 DEUX ALGUAZILS  
 UN PAGE (*qui ne dit rien*)  
 LA STATUE DE DON GONZALO (*lui-même*)  
 L'OMBRE DE DOÑA INÉS (*elle-même*)  
 DES GENTILSHOMMES, DES GENS MASQUÉS, DES CURIEUX, DES SQUELETTES, DES STATUES, DES ANGES, DES OMBRES, LA JUSTICE ET DES GENS DU PEUPLE.

*L'action se passe à Séville, vers 1545, dans les dernières années du règne de l'Empereur Charles Quint. Les quatre premiers actes se déroulent en une seule nuit. Les trois actes suivants : cinq ans plus tard, et en une seule autre nuit.*

Dans ce drame *religioso-fantástico*, le "fantastique" est au service de la dimension "religieuse" et de sa valeur d'exemplarité. L'apothéose finale, qui exalte à la fois l'amour humain et l'amour divin, correspondait sans doute aux attentes du public espagnol à l'époque du Romantisme ; mais elle donne aussi un visage nouveau et magnifique au Mythe de Don Juan, figure du désir en quête d'absolu.

Bernard Sesé\*

\* Le traducteur tient à remercier Christian Hubin pour l'aide qu'il a apportée à cette traduction.

DON JUAN TENORIO  
 DON LUIS MEJÍA  
 DON GONZALO DE ULLOA, *commandeur de Calatrava*  
 DON DIEGO TENORIO  
 DOÑA INÉS DE ULLOA  
 DOÑA ANA DE PANTOJA  
 CRISTÓFANO BUTTARELLI  
 MARCOS CIUTTI  
 BRIGITTE  
 PASCUAL  
 LE CAPITAINE CENTELLAS  
 DON RAFAEL DE AVELLANEDA  
 LUCÍA  
 L'ABBESSE DU COUVENT DES CALATRAVAS DE SEVILLE  
 LA TOURIÈRE DUDIT COUVENT  
 GASTON  
 MIGUEL  
 UN SCULPTEUR  
 DEUX ALGUAZILS  
 UN PAGE (*qui ne dit rien*)  
 LA STATUE DE DON GONZALO (*lui-même*)  
 L'OMBRE DE DOÑA INÉS (*elle-même*)  
 DES GENTILSHOMMES, DES GENS MASQUÉS, DES CURIEUX, DES SQUELETTES, DES STATUES, DES ANGES, DES OMBRES, LA JUSTICE ET DES GENS DU PEUPLE.

*L'action se passe à Séville, vers 1545, dans les dernières années du règne de l'Empereur Charles Quint. Les quatre premiers actes se déroulent en une seule nuit. Les trois actes suivants : cinq ans plus tard, et en une seule autre nuit.*

PREMIÈRE PARTIE

ACTE I

LIBERTINAGE ET SCANDALE

*Hôtellerie de Cristóforo Buttarelli. – Porte au fond donnant sur la rue.*

*Des tables, des pichets et autres ustensiles propres à un tel lieu.*

SCÈNE I

*DON JUAN, portant un masque, assis à une table, est en train d'écrire. BUTTARELLI et CIUTTI<sup>1</sup> attendent sur un côté. Au lever du rideau, on voit passer par la porte du fond des Masques, des Étudiants et une foule de gens portant des torches, des instruments de musique, etc...*

DON JUAN

Que ces maudites gens crient fort !  
Dès que j'aurai fini ma lettre,  
Je leur ferai payer leurs cris,

Sinon, que le diable m'emporte !  
(Il continue d'écrire.)

- BUTTARELLI     (*à CIUTTI*)  
Le beau carnaval que voilà !
- CIUTTI           (*à BUTTARELLI*)  
Belle occasion d'emplir la caisse.
- BUTTARELLI     Bah ! Le vin ruisselle dans Séville,  
Ici la fête ne prend pas !  
Les gros poissons ne viennent pas !  
Car les riches n'ont que mépris  
Pour de pareils lieux où souvent,  
On leur porte de mauvais coups.
- CIUTTI           Peut-être bien, mais aujourd'hui...
- BUTTARELLI     ... N'entre pas en ligne de compte,  
Ciutti ; on a bien travaillé.
- CIUTTI           Tais-toi, ou parle un peu plus bas,  
Mon maître a vite fait de perdre  
Sa patience.
- BUTTARELLI             Tu le sers donc ?
- CIUTTI           Depuis un an.

- BUTTARELLI             Et qu'en dis-tu ?
- CIUTTI           Que nul prier n'en a autant !  
Temps libre, bourse bien garnie,  
Jolies filles, bonnes bouteilles :  
J'en ai plus que je n'en désire !
- BUTTARELLI     Quel destin, sacré nom de Dieu !
- CIUTTI           (*désignant DON JUAN*)  
Et tout ça aux dépens d'autrui.
- BUTTARELLI     Riche, hé ?
- CIUTTI           Il est plein aux as.
- BUTTARELLI     Est-il franc ?
- CIUTTI           Comme un étudiant.
- BUTTARELLI     Est-il noble ?
- CIUTTI           Comme un infant.
- BUTTARELLI     Est-il brave ?
- CIUTTI           Comme un pirate.

- BUTTARELLI      Espagnol ?
- CIUTTI              Je crois bien que oui.
- BUTTARELLI      Sais-tu son nom ?
- CIUTTI              Non, je l'ignore.
- BUTTARELLI      Coquin ! Où va-t-il donc ?
- CIUTTI              Ici.
- BUTTARELLI      Morbleu !, comme il manie la plume !
- CIUTTI              C'est un homme à plume, en effet.
- BUTTARELLI      A qui diable peut-il écrire  
Avec tant de prolixité ?
- CIUTTI              A son père.
- BUTTARELLI      Voilà un bon fils !
- CIUTTI              En effet, par les temps qui courent,  
C'est un homme extraordinaire.  
Mais, silence !
- DON JUAN (*fermant la lettre*)      Je signe et plie.

- Ciutti ?
- CIUTTI              Monsieur ?
- DON JUAN          Vois-tu ce pli ?  
Dans les pages du livre d'heures  
Qu'utilise doña Inès,  
Il doit tomber entre ses mains.
- CIUTTI              Faut-il attendre la réponse ?
- DON JUAN          Du diable noir à longue jupe,  
Je veux dire de sa duègne,  
Qui connaît mes intentions,  
Tu vas recevoir une clef,  
Et mention de l'heure fixée,  
Sans oublier le mot de passe.  
Plus léger alors que le vent,  
Tu reviendras ici.
- CIUTTI              Parfait.

(Il sort)