

---

# Don Juan à travers trois siècles : séducteur ou amoureux?

(Molière, Da Ponte/Mozart et Pouchkine)<sup>1</sup>

---

Nataliya Lenina

Université de Toronto

## Résumé

L'amour et la séduction sont deux notions qui, bien que liées, se manifestent comme deux pôles antagonistes. Si l'amour s'inscrit sous le signe de la vie, la séduction, elle, s'inscrit tout entière sous le signe de la destruction et de la mort : son paradigme se dessine d'une manière manifeste dans l'œuvre de Molière, ainsi que dans le libretto de Lorenzo Da Ponte. L'image d'un Don Juan libertin, athée et éternel séducteur, tel qu'on le voit chez Molière ou chez Da Ponte, contraste de façon saisissante avec celle du personnage de Don Juan dans la tragédie de Pouchkine : ce dernier tombe amoureux, au sein même d'un processus de séduction et se rachète devant les cieux grâce à son grand amour. Ainsi, à trois siècles différents correspondent trois personnages différents.

L'analyse que nous nous proposons d'effectuer portera principalement sur l'identité du personnage de Don Juan. Une étude des énoncés performatifs et de la gestuelle qui leur sert de support, ainsi que quelques lectures de l'image musicale au service de l'image textuelle (la fonction *mimétique* de la musique) se trouveront au centre de l'article. Nous nous appuierons non seulement sur des exemples tirés des textes littéraires, mais aussi sur ceux tirés de leurs représentations : Molière dans la mise en scène de Daniel Mesguich; le *Don Giovanni* de Mozart/Da Ponte dans la réalisation cinématographique de Joseph Losey; et Pouchkine dans la représentation théâtrale filmée de Mikhaïl Shveitser, accompagnée par la célèbre musique d'Alfred Schnittke.

Mots clés : Don Juan, identité du personnage, Molière, Da Ponte, Pouchkine, séduction, amour, art de plaire, simulacre, rhétorique de gestes expressifs et d'images (verbales et musicales) théâtralité, énoncé performatif

---

<sup>1</sup> Cet article a été écrit à partir de la dissertation rédigée sous la supervision de M. Gilles Declercq, Université de la Sorbonne Nouvelle.

## 1. *Thánatos* (la Mort) et l'Amour, couple inséparable qui chemine vers l'éternité, vers Dieu, contre la Séduction, une solitaire qui dirige tout et tous vers la mort

La loi de la séduction est d'abord celle d'un échange rituel ininterrompu, d'une surenchère où les jeux ne sont jamais faits, de qui séduit et de qui est séduit, pour la raison que la ligne de partage qui définirait la victoire de l'un, la défaite de l'autre, est illisible – et qu'il n'y a pas de limite à ce défi à l'autre d'être plus séduit encore, ou d'aimer plus que je l'aime, sinon la mort.

J. Baudrillard, *De la séduction*

L'amour et la séduction sont deux notions qui, bien que liées, se manifestent comme deux pôles antagonistes. Si l'amour s'inscrit sous le signe de la vie, la séduction, elle, s'inscrit tout entière sous le signe de la mort et de la destruction. L'amour vit de la répétition créative, de ces mille façons de dire « je t'aime » qui le nourrissent. C'est un véritable travail qui s'effectue avant tout sur soi et non pas sur l'objet d'amour. Dans l'amour, on se retrouve, puisque ce sentiment dirige vers la vérité. Tandis que la puissance de la séduction est telle qu'elle entraîne facilement un *autre* « dans le jeu [...] des apparences » (Baudrillard 1979, p. 20) pour le détourner de sa vérité. Le simulacre, dans ce jeu, « n'est pas ce qui cache la vérité, mais ce qui cache l'absence de vérité » (Baudrillard 2004, p. 25). Dans l'ouvrage *De la séduction*, Jean Baudrillard analyse en détail ce phénomène complexe qu'est la séduction en le comparant souvent à l'amour et au pouvoir. L'auteur conclut que la « souveraineté de la séduction est sans commune mesure avec la détention du pouvoir politique ou sexuel » (Baudrillard 1979, p. 19). Il écrit en ce sens :

Puissance immanente de la séduction de tout ôter à sa vérité et de le faire rentrer dans le jeu, dans le jeu pur des apparences, et là de déjouer en un tournemain tous les systèmes de sens et de pouvoir : faire tourner les apparences sur elles-mêmes, faire jouer le corps comme apparence, et non comme profondeur de désir – or toutes les apparences sont réversibles – à ce seul niveau les systèmes sont fragiles et vulnérables – le sens n'est vulnérable qu'au sortilège. Aveuglement invraisemblable de renier cette seule puissance égale et supérieure à toutes les autres, puisqu'elle les renverse toutes par le simple jeu de la *stratégie des apparences*. (Baudrillard 1979, p. 20)

Or, malgré cette « puissance immanente » de la « stratégie des apparences », le point final de tout processus de séduction est un échec, ce que démontre précisément le personnage de Don Juan tant chez Molière et Da Ponte que chez Pouchkine. Le simple passage d'une femme à une autre rapproche le séducteur de la mort. Le sens des victoires « amoureuses » s'efface par leur multiplicité. C'est ainsi que  $(1 + n)$  est égal à zéro, égal au vide ou à l'absence de sens : « les yeux qui séduisent n'ont pas de sens, ils s'épuisent dans le regard » (Baudrillard 1979, p. 107) :

[D]ès l'instant où je dis “deux” [écrit un personnage de Vladimir Nabokov dans ce que nous considérons comme l'une des plus belles lettres de séparation de la littérature], je commence à compter, et il n'y a pas de fin. Il n'y a qu'un

nombre de réel : un. Et l'amour, à ce qu'il semble, est ce qui manifeste le mieux cette vérité. (Nabokov 1962, p. 170-171)

## 2. Un « épouseur à toutes mains » ou « *manus interrupta* » : Molière/Mesguich et Da Ponte/Mozart/Losey

La scène de la séduction des paysannes dans le *Dom Juan* de Molière (acte II, scène 2) où nous pouvons observer, comme disait Marcel Proust, « cet éternel donjuanisme qui entre deux femmes de rien fait croire à chacune que ce n'est qu'elle qu'on aime sérieusement » (Proust 1992, p. 92), illustre à merveille le paradigme de la séduction. Le choix entre les paysannes est insoluble pour Don Juan. Les femmes sont tout à fait interchangeables pour le séducteur et ce fait est bien souligné dans la mise en scène de Daniel Mesguich où les deux paysannes sont presque identiques : habillées, coiffées et maquillées de la même manière, elles ressemblent à des poupées de mauvais goût, à des objets kitsch. En un mot, comme le remarque pertinemment le personnage de Sganarelle, chaque nouvelle femme n'est qu'une « autre pièce nouvelle » (Molière 1998, p. 80). La personnalité de l'*autre* intéresse Don Juan seulement dans la mesure où elle arrive à « titiller » ses sens; le sentiment de culpabilité lui est étranger. En jonglant avec les masques et en faisant des promesses en cascade qui ne seront pas tenues, Don Juan s'amuse bien sûr à jouer ce rôle de séducteur beau et victorieux ou, si l'on préfère, d'« Alexandre le Grand des alcôves féminines ». Quant à ses promesses<sup>2</sup>, elles ne sont que des énoncés performatifs échappant à la dichotomie « vrai » ou « faux ». Leur répétition éternelle use le sens. Pourtant, « paradoxalement, l'inachèvement même [des] promesses rend possible [leur] recommencement [...] » (Felman 1980, p. 53). Les propos de séducteur ne sont qu'une « performance » dans le cadre de l'espace de la simulation, qui rend l'objet visé incertain et où il est difficile de distinguer le vrai du simulacre. Certes, les compliments exagérés que le Don prodigue ne sont pas purs mensonges; ils relèvent plutôt de la fabulation, car la séduction est liée étroitement, comme nous l'avons déjà mentionné, au monde de la fiction et de l'artifice. Or, le comble du jeu est l'acceptation de ces règles par l'objet même de la séduction. En effet, les paysannes acceptent volontiers les règles du jeu, consciemment ou inconsciemment : leur vif intérêt pour Don Juan, leur attitude de « prêtes à être consommées » fait alors naître une sorte de connivence entre tous les partenaires<sup>3</sup>. Cette connivence résulte-t-elle du libre arbitre? L'état amoureux des deux jeunes filles, est-ce le choix imposé par les images illusives archétypales d'un amour lyrique idéalisé ou par l'instinct de séduire?

Une complicité galante étonnante entre les trois personnages dans la scène de la séduction des paysannes (dans le texte de Molière et dans la mise en scène de Mesguich) fait penser au « féminin insoluble » de Jean Baudrillard :

Le masculin est certain, le féminin est insoluble. Or cette proposition concernant le féminin, que la distinction même de l'authentique et de l'artifice y soit sans fondement, est étrangement aussi celle qui définit l'espace de la simulation : là non plus il n'y a pas de distinction possible entre le réel et les

<sup>2</sup> Il faut admettre que les verbes performatifs (comme « promettre », « inviter », etc.) sont inséparables de tout discours séducteur, comme de tout discours passionnel.

<sup>3</sup> La réplique de Charlotte l'atteste bien : « Monsieur, je ne sais comment faire quand vous parlez, ce que vous dites me fait aise, et j'aurais toutes les envies du monde de vous croire ». (Molière 1998, p. 81)

modèles, il n'est d'autre réel que celui secrété par les modèles de simulation, comme il n'est d'autre féminité que celle des apparences. La simulation elle aussi est insoluble. Cette coïncidence étrange renvoie le féminin à son ambiguïté : il est en même temps un constat radical de simulation, et la seule possibilité de passer au-delà de la simulation – dans la séduction précisément. (Baudrillard 1979, p. 23)

Dans l'opéra de Mozart, nous retrouvons un mécanisme de séduction analogue à celui présenté dans la pièce de Molière. Ce mécanisme se manifeste, par exemple, dans la scène de la séduction de la paysanne Zerline, pendant laquelle on entend l'air de *Là ci darem la mano*, probablement le plus célèbre de tout l'opéra. Ici, au travail littéraire de Da Ponte, s'ajoute l'art musical de Mozart. Par toute sa beauté sensuelle, la musique tantôt imite la parole et le geste (une sorte de *mimésis*), tantôt les contredits, soulignant ainsi les artifices et les pièges du processus de séduction. Voilà pourquoi on peut parler d'une véritable rhétorique des images musicales.

La scène en question commence par un solo de Don Juan dans un *récitatif sec* (c'est-à-dire accompagné seulement du clavecin) qui permet d'introduire et de faire évoluer le dialogue entre les deux personnages. On voit que les phrases « cajoleuses s'enroulent [exactement] comme le bras du tentateur autour des épaules de la jeune femme<sup>4</sup> » (Barraud 1972, p. 20). Au premier abord, la jeune femme repousse les avances de Don Juan. Cependant, elle reprend pour lui répondre, quoique timidement, la même phrase, le même air que lui chantait le séducteur. À ce moment-là, elle est sur le point d'être prise au piège, sa voix se resserre, tremble un peu, ce qui semble traduire une certaine hésitation<sup>5</sup>. Tous ces propos introductifs débouchent sur la mélodie de *Là ci darem la mano*. La parole et la musique sont alors en parfaite harmonie : « les courbes du récit se font caressantes, tendrement insistantes et flatteuses », comme l'écrit Henry Barraud dans sa brillante étude consacrée à l'opéra de Mozart (Barraud 1972, p. 20). La voix du violoncelle enrobe en quelque sorte toute la mélodie. Puis, petit à petit, nous entendons l'alternance de paroles des personnages qui se transforme en beau duo chanté, en vrai dialogue. Le chant de Zerline et de Don Juan est en parfait accord et on entend leurs voix unies s'élancer dans un accès de joie de vivre. Au premier regard, cette joie semble être exempte de tout sentiment de péché (le soi-disant *innocente amore*) : la victime est naturellement charmée. Or, l'enchantement réussi demeure en suspens. Cette main offerte par Don Juan et acceptée par Zerline n'est rien de plus qu'une « *manus interrupta* » (Baudot 1997, p. 9) : nous sommes loin d'une célébration immédiate du désir sexuel ou du plaisir charnel. Et cela est bien explicable, car Don Juan souhaite beaucoup plus jouer et entraîner son gibier dans le jeu que de jouir immédiatement. Comme le remarque judicieusement Baudrillard, la séduction « brise la référence du sexe » et se présente non pas comme un simple espace de désir, mais comme un espace de « jeu et de défi » :

<sup>4</sup> À comparer : « Ces yeux adorables, ces lèvres si fraîches... », « ces jolis doigts blancs qui sentent si bon : Il me semble toucher de la crème et respirer des roses » (Da Ponte 1979, 451). Comparons ces extraits du libretto aux répliques de Don Juan – tout à fait identiques – chez Molière : « Ouvrez vos yeux entièrement ah, qu'ils sont beaux! Que je voie un peu vos dents, je vous prie, ah, qu'elles sont amoureuses! et ces lèvres appétissantes! » (Molière 1998, 80)

<sup>5</sup> « ZERLINE : J'ai envie, et je n'ai pas envie... Le cœur me tremble un peu... Heureuse, c'est vrai, je le serai : Mais il peut me tromper encore ». (Da Ponte 1979, p. 453)

C'est ce qui transparait dans le jeu le plus banal de la séduction : je me dérobe, tu ne me feras pas jouir, c'est moi qui te ferai jouir, et qui te déroberai ta jouissance. *Jeu mouvant*, dont il est faux de supposer qu'il n'est que stratégie sexuelle. Stratégie de déplacement bien plutôt (*se-ducere* : amener à l'écart, détourner de sa voie), de détournement de la vérité du sexe : *jouer n'est pas jouir*. (Baudrillard 1979, p. 38) (C'est nous qui soulignons.)

Au contraire, le désir sexuel a un but bien circonscrit, « proche et banal : la jouissance, forme immédiate d'accomplissement du désir » (Baudrillard 1979, p. 39). Il y a des limites physiques à l'assouvissement du désir sexuel. Tandis que la séduction représente une soif insatiable qui s'oppose à la production, au sexe, elle « déflore » les âmes en se servant de ses artifices innombrables, hors de la loi naturelle.

Il est frappant de voir comment Zerline, elle aussi séductrice et manipulatrice potentielle, emprunte à Don Juan ses procédés pour reconquérir la confiance de son fiancé, Masetto. Les rapports entre les signes auditifs et les signes verbaux mettent bien en évidence toute la ruse de Zerline. Comme son séducteur, elle commence par un récitatif. Elle joue la faible femme avec une soumission ostentatoire qui ne nous trompe point, en tant que spectateurs, mais qui leurre évidemment Masetto. Elle veut convaincre le fiancé de son innocence et, pour atteindre ce but, elle reprend presque le même air que lui chantait Don Juan : la structure musicale est la même et le thème cajoleur est le même aussi. Pourtant, nous remarquons la contradiction, la distance (voulue, sans aucun doute) entre la musique et le texte. L'enjeu est mis non pas sur les échos musicaux qui miment la flatterie séductrice verbale, mais sur la « monstration » de l'abîme entre le trompe-l'œil langagier et les gestes qui trahissent la pensée de l'héroïne. Elle chante « *Batti, batti, o bel Mazetto, / La tua povera Zerlina* » (Da Ponte 1979, p. 478), tout en étant consciente du fait que son fiancé ne la frappera pas. La musique même relève du registre de la séduction et de la tendresse, à l'image du langage du corps et du visage de l'héroïne, et la faiblesse du féminin est au service de la séduction. Ainsi, nous avons affaire au *pathos* – à la fois langagier, gestuel et musical – dont la vocation est d'émouvoir et de convaincre autrui et, à la rigueur, de le séduire.

### **3. Don Juan au XIX<sup>e</sup> siècle : Alexandre Pouchkine, *Le Convive de pierre* / Mikhaïl Shveitser :**

Quittons maintenant les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles pour aborder la pièce de Pouchkine *Le Convive de pierre* (Pouchkine 1830, p. 169-199), qui fait partie du cycle connu sous le titre « Des petites tragédies ». Pour la première fois de l'histoire littéraire, Don Juan quitte ici le genre de la comédie pour entrer dans celui de la tragédie. Notre but sera de tenter de répondre à deux questions, à savoir si nous pouvons parler du Don Juan de Pouchkine comme d'un séducteur et dans quelle mesure le processus de séduction est présent dans la tragédie. Dans ce contexte, nous essaierons également de brosser le portrait du héros, qui contraste vivement avec celui du Don Juan du mythe classique tel que nous l'avons vu dans l'œuvre de Molière ou dans le libretto de Da Ponte.

Contrairement à Tirso de Molina, Molière et Da Ponte, qui font une présentation dite unilatérale de la personnalité de Don Juan, Pouchkine met en scène un personnage complexe, ambigu et profond, et ce, dès le début de la pièce. En chantant les louanges des femmes de l'Andalousie, il

fait des remarques<sup>6</sup> permettant de voir en son héros une personnalité fort différente de l'image presque diabolique du libertin athée<sup>7</sup>, « un épouseur à toutes mains » (Molière 1998, p. 63), que nous avons rencontré dans les œuvres précédentes. De plus, chez Pouchkine, le personnage évolue au fil de la pièce; son portrait doit être révisé et reconstruit au fur et à mesure de la lecture. Tout comme les héros de la tragédie classique, Don Juan ne semble en fait ni totalement coupable, ni tout à fait innocent.

### 3.1 « Qui je suis? Un homme sans nom... »

Pouchkine ouvre sa pièce par un portrait de Don Juan peint selon la *doxa* (conformément à l'opinion publique) par Don Carlos, le frère du Commandeur tué par Don Juan (« Don Carlos : Ton Don Juan est un impie et une canaille ». (Pouchkine 2002, p. 176) Le même portrait est esquissé par le personnage de moine : « le débauché, le malhonnête, l'impie Don Juan ». (Pouchkine 2002, p. 172) Et c'est bien ainsi, au reste, que le jugeait Donna Anna : cavalier cynique, séducteur méchant et criminel<sup>8</sup>. Un autre profil (plus proche de ceux des héros romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle) est brossé par l'une de ses amantes, Laure, qui le décrit comme un « fidèle ami », un « volage amant » (Pouchkine 2002, p. 176), un poète et un musicien.

Il est évident que, dès l'instant où Don Juan voit Donna Anna pour la première fois, il est fasciné par elle; la séduire est alors un défi qu'il lance à son destin. Banni de l'Espagne à la suite du duel avec le Commandeur, le héros conçoit un projet qui pourrait lui coûter la vie. Son intrépidité est-elle le résultat de ses quêtes intérieures, de son insatisfaction face à sa vie vide de sens, ou bien la simple manifestation de son instinct de séducteur professionnel? Ou peut-être est-ce le bonheur et l'amour que cherche sa « conscience fatiguée »? (Pouchkine 2002, p. 194)

L'histoire commence par un paradigme classique de la séduction qui implique un déséquilibre du rapport de force. Au tout début, le séducteur est toujours représenté comme un élément faible. Ainsi, Don Juan est banni par le roi, sa vie est en danger en Espagne et c'est lui qui est fasciné, ébloui par la beauté de Donna Anna<sup>9</sup>, d'où vient sa souffrance. Tandis que le personnage de Donna Anna pourrait refléter, du moins au départ, le « pouvoir » : c'est une veuve riche, jeune, vertueuse et belle, et l'opinion publique est évidemment de son côté.

Le Don Juan de Pouchkine suit-il alors un sentier battu par ses prédécesseurs? Il semblerait, de prime abord, que le mécanisme de la séduction soit en train de se mettre en œuvre. En outre, il

<sup>6</sup> Ces propos font penser que son attitude envers les femmes n'est pas celle d'un séducteur professionnel, aveuglé par la débauche : « DON JUAN : Au commencement elles me plaisaient pour leurs yeux bleus, et pour leur blancheur, et pour leur modestie – mais surtout pour leur nouveauté; mais, Dieu merci, j'ai vite deviné – j'ai vu que c'est un péché même de les fréquenter : elles n'ont pas de vie, ce sont toutes des poupées de cire; et les nôtres! » (170); ou bien un autre extrait où Don Juan se souvient d'une de ses ex-amantes : « Pauvre Inez ! Elle n'est plus déjà ! Comme je l'aimais! [...] En elle il y avait peu de beauté réelle. Les yeux, les yeux seuls, et puis le regard... depuis je n'ai jamais rencontré un pareil regard. [...] [S]on mari était un grossier vaurien – je l'ai su trop tard... Pauvre Inez!... » (Pouchkine 2002, p. 170-171)

<sup>7</sup> « Libertinage », selon *Dictionnaire de L'Académie française* (1<sup>re</sup> édition, 1694), est « l'état d'une personne qui tesmoigne peu de respect pour les choses de la Religion. [...] Il se prend quelquefois pour Debauche & mauvaise conduite ». (p. 645)

<sup>8</sup> « DONNA ANNA : Oh, je le sais, Don Juan est éloquent, je l'ai entendu dire; c'est un tentateur rusé. Vous êtes, dit-on, un impie corrupteur, vous êtes un véritable démon ». (Pouchkine 2002, p. 194)

<sup>9</sup> « LE MOINE : [U]n saint même ne saurait ne pas reconnaître sa merveilleuse beauté ». (Pouchkine 2002, p. 173)

paraît possible d'établir un parallèle entre le discours que tient Don Juan et les tirades du fameux hypocrite et séducteur Tartuffe adressées à Elmire (Molière 2004, p. 207). Don Juan commence par les préliminaires susceptibles de capter l'attention de Donna Anna, mais sans oublier de s'adapter aux circonstances et à la nature de son interlocutrice. On peut parler ici de ce que l'on appelle l'*aptum*, c'est-à-dire d'une nécessaire conformité du style à la personne à laquelle on s'adresse et au sujet traité. N'est-ce pas un subterfuge habile que d'entamer une conversation avec Donna Anna en lui demandant pardon<sup>10</sup>? Le héros compte sur la délicatesse d'âme de Donna Anna et, en effet, il ne se trompe pas : en se présentant humblement, il se trouve tout de suite dans une situation favorable. D'une part, l'*aptum* implique l'idée de l'artifice : même si le discours fait penser à la spontanéité, cette spontanéité est bien délibérée et feinte. D'autre part, on voit en Don Juan plutôt un amoureux transi qu'un séducteur calculateur, même si son but original n'était probablement qu'une pure séduction. Observons son aparté avant le premier entretien avec Donna Anna : « Par quoi commencerai-je? se demande-t-il. "Oserai-je..." ou non : "Señora..." bah! ce qui me viendra à l'esprit, je le dirai, sans préparation, en improvisateur de la chanson d'amour... » (Pouchkine 2002, p. 182) Il est évident que le personnage, comme un véritable héros romantique, s'inquiète d'entamer sa chanson d'amour :

Don Juan : Moi, *prier* avec vous, Donna Anna! Je ne suis pas digne d'une pareille destinée. Je n'oserais pas répéter de mes lèvres impures votre *sainte prière*; de loin seulement, je vous regarde avec *vénération*, quand, vous baissant lentement, vous répandez vos boucles noires sur le marbre blanc, et l'idée me vient qu'un *ange* a visité *mystérieusement* ce tombeau. Alors, dans mon cœur troublé, je ne trouve pas de *prières*. J'admire en silence, et je me dis : heureux celui dont le marbre froid est échauffé de son *haleine céleste* et arrosé des larmes de son amour. (Pouchkine 2002, p. 183) (C'est nous qui soulignons.)

Ainsi, introduit par la demande de pardon, le dialogue continue par la tirade de Don Juan où l'on trouve une figure de la rhétorique classique, l'hypotypose :

L'*Hypotypose*, [écrit Fontanier dans *Les Figures du discours*,] peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, *une image, un tableau, ou même une scène vivante*. Quelquefois elle ne consiste qu'en un seul trait [...]. Quelquefois ce sont plusieurs *traits*, mais réunis dans un *cadre* étroit, et à-peu-près dans une seule phrase [...]. Quelquefois aussi c'est dans une suite de phrases, une suite d'*Hypotyposes*, d'où résulte un *tableau* plus ou moins grand et plus ou moins *composé*. (Fontanier 1977, p. 390-391) (C'est nous qui soulignons)

En décrivant les visites de Donna Anna au tombeau de son mari, Don Juan *peint* justement un vrai tableau vivant qui se distingue de la simple description d'un souvenir par la vivacité de l'image. Sémantiquement, les verbes employés par le personnage ont une valeur itérative au passé (le personnage observait régulièrement ce « rituel » de jeune veuve<sup>11</sup>), mais,

<sup>10</sup> « Je dois vous demander pardon, señora. Peut-être, je vous empêche d'épancher librement votre douleur ». (Pouchkine 2002, p. 182)

<sup>11</sup> « DON JUAN : [...] [J]e me suis caché ici en humble ermite – et je vois tous les jours ma charmante veuve [...] » (Pouchkine 2002, p. 182)

grammaticalement, le passé est actualisé par les marques formelles du temps présent. Le passé « redevient » ainsi le présent. Il est transformé en présent dit dynamique qui vivifie et « métaphorise » les choses sous les yeux des spectateurs. Cependant, il faut distinguer dans ce tableau plusieurs mouvements. Au premier stade, le spectateur voit des détails que l'énonciateur (Don Juan, en l'occurrence) met en scène. En passant au deuxième stade, on commence déjà à percevoir un tableau vivant, comme dans un film. Ensuite, frappé par cette image, on se dirige vers l'événement animé. Cela se passe comme si nous, en tant que spectateurs, entrons dans le tableau en « volant » du présent dit réel au passé virtuel, mais dynamisé. Comme l'écrit le père Pavel Florensky,

Le temps peut réellement être instantané et s'écouler du futur vers le passé, des conséquences vers les causes, téléologiques, et c'est ce qui se produit quand notre vie passe du visible à l'invisible, du réel à l'imaginaire. (Florensky 1992, p. 122)

Et, enfin, lorsque la parole épuise le sujet, c'est une image figée qui demeure. Arrêtons donc notre regard sur l'extrait tiré de Pouchkine précédemment (Pouchkine 2002, p. 183). On se trouve au sein d'un discours galant qui fait appel au vocabulaire religieux (souligné par nous dans les citations précédentes). Le vocabulaire de la théologie au service de l'amour est un point commun entre la déclaration d'amour de Don Juan et celle de Tartuffe. Par ailleurs, les deux discours s'inscrivent dans le registre du genre *épidictique*, dont la finalité est « l'éloge ou le blâme<sup>12</sup> ». Fondé sur le critère du beau, le genre épidictique alterne adroitement avec le genre *judiciaire* qui vise soit l'accusation, soit la défense et dont « le critère est le juste ». (Pouchkine 2002, p. 183) Flatter et prodiguer des louanges y sont des éléments incontournables. Bien sûr, les personnages non seulement se jugent et se condamnent eux-mêmes (Don Juan : « Je ne suis pas digne », « Je n'oserais pas répéter de mes lèvres impures votre sainte prière », « ma voix pécheresse<sup>13</sup> » (Pouchkine 2002, p. 183), mais ils soumettent aussi l'objet de leur amour à ce jugement. Par exemple, Don Juan admire Donna Anna qui, comme un « ange<sup>14</sup> » (dans le texte, c'est une métaphore *in absentia*), apparaît auprès du tombeau de son mari pour y prier et se « baissant lentement [elle] répan[d] [ses] boucles noires sur le marbre blanc ». (Pouchkine 2002, p. 183) Nous ne pouvons nous empêcher d'admirer et de regarder, conjointement avec Don Juan, cette image émouvante qui ne manque pas de théâtralité. Le jeu des lumières et la technique du clair-obscur, procédés typiques de l'hypotypose, ajoutent des effets plastiques à la description de cette scène vue à travers les yeux de Don Juan : la blancheur du marbre et le noir des boucles de l'héroïne amplifient l'effet d'animation de l'image. N'oublions pas que l'amplification, « source de toute parole sur la beauté » (Declercq 1992, p. 116), cherche tout ensemble à émouvoir, à étonner l'interlocuteur et à le convaincre de la véracité des propos énoncés. Le discours de Don Juan, marqué grandement par le *pathos* (« [e]nthousiasme, [...] véhémence naturelle qui touche et qui émeut » [Boileau 1966, p. 349]) et par l'*ethos* (représentation de soi dont le but est de

<sup>12</sup> Voir l'article « Rhétorique » dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, sous la dir. d'Oswald Ducrot et de Jean-Marie Schaeffer (Paris, Éditions du Seuil, 1995).

<sup>13</sup> Remarquons que Tartuffe se présente devant Elmire aussi comme son « esclave indigne ». (Molière 2004, p. 110)

<sup>14</sup> Dans la tirade de Tartuffe on retrouve des comparaisons identiques : « parfaite créature » (Molière 2004, p. 109); « vos célestes appas », etc. (Molière 2004, p. 110)



plaire<sup>15</sup>), oscille déjà entre le discours d'un séducteur et celui d'un amoureux, dans un régime d'intermittence.

Au demeurant, ne convient-il pas de rappeler l'importance que joue le regard dans de pareilles scènes? La notion de « vision », de regard, est inhérente à l'hypotypose, ce qui implique le besoin d'avoir un public capable d'émettre un jugement. En l'occurrence, il s'agit du schéma ternaire suivant, construit autour du regard. Premièrement, c'est Donna Anna qui contemple cette image animée où elle joue le personnage principal. Don Juan, à ce moment-là, ne joue encore que le rôle d'un guetteur (le « il » passif qui observe). Deuxièmement, il y a le regard du lecteur ou du spectateur (surtout, lorsque nous parlons de la mise en scène du texte). Et enfin, c'est Don Juan lui-même qui, en engendrant ces belles images, se grise et se séduit de son « pinceau délicat ». (Boileau 1966, p. 169) Ainsi, ce procédé puissant de la « persuasion sensible » (Declercq 1995, p. 85), *hypotypose*, que nous trouvons au début de la scène 3, s'intègre-t-il naturellement aux préliminaires amoureux du Don Juan de Pouchkine et influence-t-il les intrigues à venir.

### 3.2 *Je ne suis pas cet autre que j'étais, ni celui que vous pensez...*

Le premier échange entre Don Juan et Donna Anna, atteint-il son but? Peut-être. Du moins l'héroïne est-elle étonnée par ce discours ambigu qu'elle qualifie tout de suite d'« étrange » (« Donna Anna : Quel discours – étrange!<sup>16</sup> ») (Pouchkine 2002, p. 183). Un discours interprétatif, susceptible de capter d'emblée l'attention d'un interlocuteur, a la vocation d'être séduisant par sa forme et déroutant par son contenu. Comme le remarque Boileau dans sa *Satire douzième sur l'équivoque*, l'homme conduit par l'équivoque est « loin du vrai jour » (Boileau 1966, p. 93). Imposant l'ambiguïté par son discours, Don Juan se décharge donc de la responsabilité de l'interprétation, et c'est au « décrypteur » qu'appartient le déchiffrement de ce discours, ce qui représente un jeu d'artifices interminable. En effet, les propos de Don Juan ne sortent-ils pas de l'expérience ordinaire d'une jeune veuve? On voit alors l'héroïne déstabilisée, troublée : ses paroles se terminent par une anacoluthie qui peut signifier qu'un déséquilibre s'instaure dans son état d'âme : est-ce la rupture avec soi? Avec l'habituel? Bien plus, le dialogue entre Don Juan et Donna Anna marque une rupture non seulement langagière, mais aussi sémantique. Leur conversation se déroule à la manière de celle de Phèdre et d'Hippolyte chez Racine (le discours séducteur de Phèdre). Les répliques naïves de Donna Anna et d'Hippolyte violent les règles de l'implicite et celles du code galant. Un tel aveuglement pousse par conséquent les personnages à remplacer l'implicite par l'explicite (mis en italique par nous) :

Hippolyte : Dieux! qu'est-ce que j'entends? Madame, oubliez-vous / Que Thésée est mon père, et qu'il est votre époux?

Phèdre : Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire, / Prince? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire?

Hippolyte : Madame, pardonnez; j'avoue, en rougissant, / Que j'accusais à tort un discours innocent. Ma honte ne peut plus soutenir votre vue; / Et je vais...

Phèdre : *Ah cruel! tu m'as trop entendue! Je t'en dis assez pour te tirer*

<sup>15</sup> Voir *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, sous la dir. d'Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer 1995, p. 170.

<sup>16</sup> La réplique identique d'Elmire : « La déclaration est tout à fait galante, / Mais elle est, à vrai dire, un peu bien surprenante ». (Molière 2004, p. 109)

*d'erreur. / Et bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur : / J'aime.* (Racine 2004, p. 80-81) (C'est nous qui soulignons.)

Don Juan : Quoi? Que je suis un ermite indigne? Que ma voix pécheresse ne doit pas en ce lieu retentir si haut?

Donna Anna : *Il m'a paru. – Je n'ai pas bien compris.*

Don Juan : *Ah, je vois : vous avez tout deviné, tout!*

Donna Anna : *Qu'ai-je deviné?*

Don Juan : *C'est vrai, je ne suis pas moine... À vos pieds j'implore votre pardon* ». (Pouchkine 2002, p. 183-184) (C'est nous qui soulignons.)

À ce moment-là, Don Juan ne retire son masque de moine qu'afin d'en mettre un autre, celui d'un certain Don Diego de Calvado. (Pouchkine 2002, p. 186) N'est-ce pas là un exemple de ce « double théâtre » bien familier aux lecteurs de Molière? En tout état de cause, la question se pose à savoir s'il s'agit alors d'un vrai théâtre de la séduction – les travestissements, le déguisement, la dissimulation sont le propre du donjuanisme de Molière et de Da Ponte – ou bien d'un mensonge qui cherche la vérité. La scène 3 ne fournit pas la réponse à cette question. D'un côté, nous nous sentons au sein d'un processus de séduction, mais certaines paroles du héros ébranlent notre certitude :

Donna Anna : Et il y a déjà longtemps que vous m'aimez?

Don Juan : Longtemps ou non, je ne sais pas moi-même, mais c'est alors seulement que j'ai su quel prix donner à notre vie momentanée, c'est alors seulement que j'ai compris ce que signifie le mot bonheur. (Pouchkine 2002, p. 185)

Notons que Don Juan ne ment pas. Il n'essaie pas, par exemple, d'inventer l'histoire d'un amour qui le tourmente depuis longtemps, histoire à laquelle, d'habitude, sont sensibles les femmes. Pour le moment, la seule chose que l'on puisse constater, c'est que Donna Anna semble touchée par ces paroles passionnées : ne consent-elle pas à recevoir Don Juan chez elle? C'est justement à ce moment qu'un hiatus commence à se creuser entre elle et le monde.

Remarquons qu'en général, les propos qu'adresse Don Juan à Donna Anna durant les scènes 3 et 4 relèvent toujours du pathétique, comme en témoignent le choix des mots recherchés et les interpellations constantes ainsi que la présence des modalités exclamatives et interrogatives. Observons par exemple cet extrait, plein de *pathos*, où Don Juan, par le biais d'une *anaphore*<sup>17</sup>, fait des variations sur la remarque de Donna Anna, « vous avez perdu l'esprit », variations qui ne sont pas seulement le signe de la virtuosité éloquente d'un amoureux, mais une réponse fine à un reproche latent de l'héroïne. On considère cette réponse d'autant plus fine qu'elle est donnée dans le cadre d'une approche apophantique. Cette approche de raisonnement dit négatif, que des Pères-théologiens de l'Église chrétienne des premiers siècles mettent en pratique, se présente comme une « voie d'ascension » pendant laquelle,

---

<sup>17</sup> « Un segment de discours est dit *anaphorique* lorsqu'il fait allusion à un autre segment, bien déterminé, du même discours, sans lequel on ne saurait lui donner une interprétation (même simplement littérale) ». Voir l'article « Anaphore » dans le *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, sous la dir. d'Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer 1995, p. 548.

en procédant par négations, on s'élève à partir des degrés inférieurs de l'être jusqu'à ses sommets, en écartant progressivement tout ce qui peut être connu, afin de s'approcher de l'Inconnu [...]. (Lossky 2008, p. 23)

En effet, pour se définir en tant qu'individu, Don Juan recourt à la négation et au conditionnel passé, c'est-à-dire qu'il s'oppose à ce qu'il n'est pas :

Donna Anna : Qu'exigez-vous?

Don Juan : La mort! [...]

Donna Anna : Vous avez perdu l'esprit.

Don Juan : Désirer la mort, Donna Anna, serait un signe de *folie*? *Si j'étais un insensé, j'aurais désiré la vie, j'aurais eu l'espérance d'émouvoir votre cœur d'un tendre amour; si j'étais un insensé, j'aurais passé des nuits entières sous votre balcon, troublé votre sommeil de mes sérénades; je ne me serais pas caché* - au contraire, partout *j'aurais tâché d'être remarqué* par vous; *si j'étais insensé, je n'aurais pas souffert* en silence... (Pouchkine 2002, p. 184-185) (C'est nous qui soulignons.)

Afin de répondre plus précisément aux questions posées au début de cette étude, passons à la scène 4. Il s'agit de la conversation entre Don Juan et Donna Anna avant leur mort – et la mort même des personnages est révélatrice. À son rendez-vous avec Donna Anna, Don Juan arrive régénéré, métamorphosé, et il énonce encore une fois son bonheur<sup>18</sup>. Il a repensé sa vie, et depuis le moment où il a vu Donna Anna, il se sent « complètement transformé », et « pour la première fois, devant [la vertu] [ses] genoux tremblants fléchissent avec humilité » (Pouchkine 2002, p. 194).

### 3.3 *Je suis celui que je suis parce que je t'aime : une construction identitaire par amour?*

La tension dramatique atteint son paroxysme dans la scène finale. Don Juan, voulant être aimé pour lui-même, retire son masque de Don Diego et, par cet acte, il cesse à nos yeux d'être ce fameux libertin d'autrefois; il n'est plus qu'un amoureux. Rien ne peut faire penser que c'est « un acte réfléchi, une ruse » (Pouchkine 2002, p. 195); c'est l'amour même qui a dû l'exiger<sup>19</sup> :

Don Juan : Qu'auriez-vous fait, si vous aviez rencontré Don Juan?

Donna Anna : J'aurais enfoncé un poignard dans le cœur du scélérat.

Don Juan : *Donna Anna, où est ton poignard? Voici ma poitrine.*

Donna Anna : Diego! Qu'avez-vous?

Don Juan : *Je ne suis pas Diego – je suis Juan.*

Donna Anna : Ô Dieu! Non, ça ne peut pas être, je n'y crois pas.

Don Juan : *Je suis Don Juan.*

Donna Anna : Ce n'est pas vrai.

<sup>18</sup> « DON JUAN : Cher Leporello! Je suis *heureux!* – Demain, le soir, un peu plus tard... » Mon Leporello, demain, prépare... Je suis *heureux comme un enfant!* [...] Elle m'a fixé un rendez-vous, un rendez-vous! [...] Je suis *heureux!* Je suis prêt à chanter, j'aimerais embrasser le monde entier ». (Pouchkine 2002, p. 187) (C'est nous qui soulignons.)

<sup>19</sup> « Si j'avais voulu vous tromper, vous aurais-je avoué, vous aurais-je dit ce nom que vous ne pouvez pas même entendre? » (Pouchkine 2002, p. 195)

Don Juan : J'ai tué ton époux, je ne le regrette pas – et je n'ai pas de repentir.  
Donna Anna : Qu'est-ce que j'entends? Non, non, ça ne peut pas être.  
Don Juan : *Je suis Don Juan et je t'aime.* (Pouchkine 2002, p. 193) (C'est nous qui soulignons)

Ce passage constitue à nos yeux le nœud central, porteur du sens de toute la pièce. Ici, nous ne pouvons plus parler ni de séduction ni d'art d'« avoir l'air ». Il s'agit plus exactement du dévoilement audacieux de l'identité qui ne pourrait qu'empêcher la conquête du cœur de Donna Anna : les masques tombent, et ce, à jamais. L'énoncé « Je suis Don Juan et je t'aime » se voit comme une vraie construction identitaire, comme un baptême par l'amour. Le personnage revendique son nom seulement par le fait d'aimer : en l'occurrence, « Je suis Don Juan » implique « je t'aime » et réciproquement, « je t'aime » implique « je suis Don Juan ».

Contrairement au personnage de Pouchkine, le Don Juan de Tirso de Molina, à l'instar de celui de Da Ponte, n'arrive pas à se nommer. Rappelons, par exemple, les premiers mots prononcés par Don Giovanni à Donna Anna dans l'opéra de Mozart « Femme folle, c'est en vain que tu cries; / Qui je suis, tu ne le sauras pas » (Da Ponte 1979, p. 413), et il le dit parce qu'en effet il ne le sait pas lui-même. Prenons aussi le dialogue de Don Juan avec Isabela – au tout début de la comédie de Tirso de Molina, où, à la question « Qui donc êtes-vous? », il répond assez clairement : « Qui je suis? Un homme sans nom... » (Tirso de Molina 1979, p. 132). Cependant, le Don Juan de Pouchkine en se dissimulant d'abord sous le nom de Don Diego, se définit comme « un malheureux, la victime d'une passion désespérée » et puis, à la fin de la pièce, comme « Don Juan qui aime » et qui connaît dorénavant la signification du mot « bonheur ».

Le dévoilement du vrai nom du héros n'a pas repoussé l'héroïne. De plus, c'est juste après la révélation et l'affirmation « Je suis Don Juan et je t'aime » que les amoureux – permettons-nous de les appeler ainsi désormais – emploient le pronom « tu » (comme le fait la Phèdre de Racine). En outre, Donna Anna manifeste son inquiétude à propos de la vie de Don Juan :

Donna Anna : Mais comment allez-vous sortir d'ici, imprudent!  
Don Juan : Et vous vous inquiétez de la vie du pauvre Juan! Eh bien, il n'y a pas de haine dans ton âme céleste, Donna Anna?  
Donna Anna : *Ah, si j'avais pu vous haïr!* (Pouchkine 2002, p. 195)

Il est évident que « si j'avais pu vous haïr » n'est qu'une litote; son sens, sans aucun doute, s'approche du verbe « aimer ». Le soupir de Donna Anna est identique à l'aveu de la Chimène du *Cid*, lorsqu'elle dit à Rodrigue : « Va, je ne te hais point », voulant dire en réalité, comme on le sait, « Je t'aime »<sup>20</sup>. Bien plus, il nous semble que Donna Anna, à son tour, connaît pour la première fois dans sa vie un véritable amour.

---

<sup>20</sup> Observons ces énoncés :

1. *J'aime Don Juan.* 2. *Je hais Don Juan.*
3. *Je n'aime pas Don Juan.* 4. *Je ne hais pas Don Juan.*

Remarquons qu'il y a une certaine dissymétrie entre les antonymes « aimer » et « haïr » : la négativation d'« aimer » permet d'atteindre (ou presque) le sens de son antonyme, mais, l'« abîme » sémantique entre « ne pas haïr » et « aimer » semble être beaucoup plus profond. Par conséquent, on peut dire qu'en employant une expression plus faible, Donna Anna donne plus de force à son énoncé et comble un décalage à la fois entre les verbes « aimer » et « ne pas haïr » et entre le réel et le désiré.

Il paraît intéressant d'examiner le passage mentionné ci-dessus (Pouchkine 2002, p. 193) dans le cadre de la théorie des énoncés performatifs. Ce célèbre « Donna Anna, où est ton poignard? Voici ma poitrine » de Don Juan nous renvoie encore une fois au texte racinien de *Phèdre*, et plus précisément, à la fin de la scène de la tentative de séduction, qui se termine par le même geste relevant du caractère performatif de la parole :

Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour : / Digne fils du héros qui t'a donné le jour, / Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite. La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte! / Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point t'échapper; / *Voilà mon cœur : c'est là que ta main doit frapper.* (Racine 2004, p. 82) (C'est nous qui soulignons.)

Bien évidemment, ce texte porté à la scène se traduit non seulement par des signes verbaux « matérialisés » par la voix (*phoné*) de l'acteur, mais aussi par une gestuelle qui, en quelque sorte, soutient la parole, comme si le langage ne suffisait pas. C'est comme si le spectateur avait besoin d'un support auxiliaire pour croire en l'acte de parole. Dans la mise en scène du *Convive de pierre* de Pouchkine, on constate que la voix des acteurs, la prosodie, ainsi que la gestuelle (le poignard que Don Juan dirige vers son cœur) embrassent tout l'univers du spectacle en mettant en valeur le sens de la parole. La force de la parole est telle qu'elle rapproche les énoncés verbaux (« Je suis Don Juan », suivi de « Je suis Don Juan et je t'aime ») des énoncés performatifs. Nous pourrions percevoir ces derniers également comme un signe de l'achèvement des quêtes terrestres du héros, comme la reconquête de son identité perdue<sup>21</sup>. Les énoncés performatifs du personnage ne sont-ils pas pour le lecteur un témoignage du changement de réalité? En s'autodéterminant ainsi, grâce à son amour, Don Juan se réalise en tant que personne. L'amour l'éloigne du diabolique et le réoriente vers Dieu. Ainsi, il paraît légitime de penser qu'ici, Pouchkine a conduit le personnage aux limites extrêmes de son rôle.

### 3.4 « *Là nous nous donnerons la main, / Là tu me diras "oui" »* »

Les changements intérieurs qu'a subis Don Juan sont l'indication la plus flagrante que devant nous se trouve un amoureux et non pas un simple séducteur. La métamorphose que connaît Don Juan (« co-naissance » et « re-naissance<sup>22</sup> ») est en effet tout simplement impensable dans le cadre du processus de séduction. D'habitude, la notion d'identité échappe au séducteur, car au fil de ses « batailles », au fur et à mesure qu'il s'écarte du naturel et s'approche de l'artificiel (« simulation enchantée », selon Baudrillard), la profondeur de la personnalité s'estompe et il ne reste qu'une façade. Le Don Juan de Pouchkine suit une trajectoire opposée, et, en cela, se distingue fondamentalement de l'image traditionnelle du Don Juan mythique.

Considérons pour finir l'*excipit* de la pièce, pétri de signes symboliques :

La Statue : Donne-moi ta *main*.

<sup>21</sup> Cet extrait de la pièce fait penser aussi à la fin de l'Évangile selon saint Jean, où Jésus demande trois fois de suite à Simon-Pierre : « Simon, fils de Jean, m'aimes-tu plus que ceux-ci? » et saint Pierre répond aussi trois fois : « Seigneur, tu sais tout, tu sais que je t'aime ». Et, comme preuve de son pardon : Jésus lui répond : « Pais mes brebis ». Dans le même ordre d'idées, on peut percevoir ce double « Je suis Don Juan » suivi de « Je suis Don Juan et je t'aime ».

<sup>22</sup> Il apprend ce qu'est l'amour; il commence à se connaître lui-même; il est régénéré.

Don Juan : La voici... oh, *sa main de pierre* me presse trop fort! Quitte-moi, laisse, laisse ma *main* – je péris – *c'est fini, ô Donna Anna!* (Pouchkine 2002, p. 197) (C'est nous qui soulignons)

Ici, le mot « main » apparaît plusieurs fois. Par ses multiples occurrences, cet élément met en évidence l'importance des motifs communs à la pièce de Molière, à celle de Pouchkine et à l'opéra de Mozart. Dans les trois œuvres, c'est par le serrement de la main avec la statue vengeresse (geste incarnant le performatif de la promesse), que la mort entre dans le corps de Don Juan. Or, si chez Mozart et Molière nous voyons en la mort du héros la vengeance céleste, chez Pouchkine, le Commandeur n'est point l'agent des cieux, mais plutôt, un mari fâché. Par ailleurs, dans la tragédie de Pouchkine, nous trouvons une deuxième connotation au signe « main » : l'union dans l'amour. C'est surtout la mise en scène de Mikhaïl Shveïtser, accompagnée par la musique d'Alfred Schnittke, qui met en valeur la signification de ce dernier geste éminemment symbolique de Don Juan. Pour témoigner de cette union d'amour avec Donna Anna, juste avant de pousser le dernier soupir, il tend la main (avec beaucoup d'effort) en direction de la femme de sa vie et touche son corps inanimé. Le dernier mot de Don Juan mourant est pareillement éloquent – c'est le nom de Donna Anna. Ce nom représente le cri d'amour transfigurateur et rédempteur, au seuil de l'éternité, d'un homme pour la dernière femme qu'il a connu dans sa vie et pour son seul amour<sup>23</sup>. C'est exactement à cet instant-là que ce bel air que nous entendons dans l'opéra de Mozart « *Là ci darem la mano, / Là mi dirai di sì* » (« Là nous donnerons la main, / Là tu me diras "oui" ») (Da Ponte 1979, p. 453) aurait pu prendre tout son sens.

## 4. Conclusion

Ainsi, chez Pouchkine, se dessine le personnage d'un Don Juan presque repent<sup>24</sup>, qui tombe amoureux et qui semble connaître une évolution sentimentale au sein même d'un processus de séduction. Aussi faut-il croire qu'il se rachète devant les cieux, grâce à ce grand amour. Son image contraste vivement avec celle du Don Juan libertin et athée, négateur de tout sentiment durable de Da Ponte ou Mozart et surtout, avec la figure presque diabolique du Don Juan de Molière.

## 5. Bibliographie

### Ouvrages étudiés

Da PONTE, Lorenzo. (1979). « Don Giovanni » dans Don Juan, mythe littéraire et musical (recueil de textes), présentation de Jean Massin, Paris, Stock, Coll. « Musique », 726 p.

<sup>23</sup> Nous ne pouvons en aucun cas parler ici de la feinte de l'amour : avec la mort on ne badine pas!

<sup>24</sup> « DON JUAN : Ô Donna Anna, la renommée n'a peut-être pas tout à fait tort; de nombreux péchés pèsent, sans doute, sur ma conscience fatiguée. Ainsi, j'ai longtemps été l'élève docile de la débauche, mais, depuis le moment où je vous ai vue, je me suis complètement transformé. En vous aimant, j'aime la vertu et, pour la première fois, devant elle mes genoux tremblants fléchissent avec humilité » (Pouchkine 2002, p. 194); DON JUAN : « [...] J'eusse mérité la mort, peut-être. » (Pouchkine 2002, p. 191) Don Juan ne se sent-il pas coupable? Son passé ne pèse-t-il pas douloureusement sur sa vie?

MOLIERE, Jean-Baptiste Poquelin, dit. (1998). *Dom Juan*, Paris, Flammarion, Coll. « GF Flammarion », 210 p.

POUCHKINE, Alexandre. (2002). *Le Convive de pierre*, dans *Théâtre complet*, présentation et traduction revue par Wladimir Troubetzkoy, Paris, Flammarion, Coll. « GF Flammarion », p. 169-199.

### Ouvrages et articles cités ou consultés

BARRAUD, Henry. (1972). *Les Cinq Grands Opéras*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Seuil Musiques », 301 p.

BAUDOT, Alain. (1997). « Temps et Histoire dans le *Don Giovanni* de Mozart », notes pour une conférence, Conférences magistrales / Professorial Lecture Series, Toronto, Collège universitaire Glendon, Université York, avril 1997, 24 p.

BAUDRILLARD, Jean. (1979). *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 246 p.

—. (2004). *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du Mal*, Paris, Éditions Galilée, 181 p.

BOILEAU, Nicolas. (1966). *Le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, traduit du grec de Longin dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 333-402.

—. (1966). « Chant III », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 169.

CASSIN, Barbara. (1995). « Rhétorique et fiction » (partie III) dans *L'Effet sophistique*, Paris, Gallimard coll. « Essais », 693 p.

DECLERCQ, Gilles. (1992). *L'Art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions Universitaires 282 p.

—. « À l'école de Quintilien : l'hypotypose dans les tragédies de Racine », *Revue de littératures françaises et comparée*, n° 5, novembre 1995, p. 73-98.

FELMAN, Shoshana. (1980). *Le Scandale du corps parlant*, Paris, Éditions du Seuil, 218 p.

FONTANIER, Pierre. (1977). *Les Figure du discours*, introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 505 p.

FLORENSKY, Paul (Père). 1992. *L'Iconostase*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, [Moscou, © 1972], 121-211 p.

LOSSKY, Vladimir. (2008) ([© 1944]). *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Paris, Éditions du CERF, 264 p.

LOUVEL, Liliane. (1998). *L'Œil du texte*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 381 p.

MOLINA, Tirso de. (1979). *Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre*, dans Jean Massin (éd.), *Don Juan, mythe littéraire et musical* (recueil de textes), Paris, Stock, Coll. « Musique », 726 p.

NABOKOV, Vladimir. (2001) ([© 1962]). *La Vraie Vie de Sebastien Knight*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio » 1081, 309 p.

PROUST, Marcel. (1992) ([© 1987]). *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Éditions Gallimard, 484 p.

RACINE, Jean. (2004). *Phèdre*, Paris, Larousse, Coll. « Petits classiques », 207 p.

REICHLER, Claude (1979). *La Diabolie : la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Éditions de Minuit, 226 p.

### Dictionnaires consultés

*Dictionnaire de Don Juan* (sous la direction de Pierre BRUNEL). (1999). Paris, Éditions Robert Laffont, 1020 p.

*Dictionnaire de l'Académie française*, première édition, 1694 (as part of the Dictionnaire de l'Académie Française Database Project directed by R. Wooldridge & I. Leroy-Turcan, the ARTFL Project and The University of Chicago) :

<http://www.lib.uchicago.edu.myaccess.library.utoronto.ca/efts/ARTFL/projects/dicos/ACADEMIE/PREMIERE/>

*Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (sous la direction d'Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER), Éditions du Seuil (1995), Paris, 170 p.

### **Documents audiovisuels**

SHVEITSER, Mikhail (réal.). *Des petites tragédies*, Moscou, 1979, VCD, 228 min.

LOSEY, Joseph (réal.). *Don Giovanni*, 1979, DVD.

MESGUICH, Daniel (réal.). *Don Juan*, 1996 (filmé en 2004), DVD.