



GRAAT On-Line issue #20 – November 2017

Que reste-t-il de Don Juan ? Mises en crise de la masculinité et déconstruction du mythe dans trois romans hispanophones contemporains : les *Don Juan* d'Azorín (1977) et de Gonzalo Torrente Ballester (1963) et *Larva* de Julian Ríos (1993).

Aurélia Gournay

Université Paris 3

Né sous la plume du moine Tirso de Molina, le mythe de Don Juan, même s'il a transité par de nombreux pays et a donné lieu à des œuvres aussi capitales que le *Don Juan* de Molière ou le *Don Giovanni* de Mozart, n'en reste pas moins étroitement attaché à l'Espagne. De fait, en dépit de son caractère a priori universel, le mythe donjuanesque contribue à forger une image de la masculinité hispanique et il n'est pas sans incidence sur la construction de certaines figures que l'on retrouve, non seulement, en littérature mais aussi, par exemple, au cinéma. Le macho cinématographique n'est ainsi pas dénué de résonances donjuanesques et les nombreuses adaptations filmiques du scénario mythique ont également joué avec cette latinité attachée au héros. Mais les réécritures contemporaines du mythe partagent une autre caractéristique : elles se plaisent à questionner l'image de virilité traditionnellement associée au personnage de Don Juan et à égratigner l'idéal de masculinité qu'il a pu, jusqu'à une certaine époque, représenter. Que reste-t-il alors de Don Juan et le mythe peut-il survivre à des bouleversements aussi importants que le vieillissement du héros, l'extinction de son désir, ou même son impuissance ? Comment cette entreprise de « mise en crise » de la masculinité donjuanesque parvient-elle à s'inscrire également au cœur d'une réflexion sur le langage et sur le processus de réécriture du récit mythique ?

Quelques repères critiques : la masculinité de Don Juan, un sujet polémique ?

De l'apologie de la virilité du héros...

A l'aube du XX^e siècle, Georges Gendarme de Bévotte s'attache à présenter le héros mythique comme un représentant, non pas de l'humanité toute entière, mais du sexe masculin. Il tend donc à faire de Don Juan l'« homme-type » :

Certains contemporains le transfigurent et voient en lui une réussite de la nature. C'est l'homme type en qui sont réunies les plus hautes qualités physiques et intellectuelles de l'espèce : beau, vigoureux, distingué, psychologue sans pareil, artiste raffiné, il excelle à deviner le caractère de chaque femme, à pénétrer les replis de son âme et les mystères de sa beauté.¹

Si cette présentation propose de faire de Don Juan « un exemplaire parfait du type masculin »², elle implique cependant de se focaliser uniquement sur un seul aspect du mythe : celui de la relation aux femmes et à l'amour. En effet, s'il est désigné comme « l'homme type »³, il est ensuite ramené à deux figures : celle de « l'éternel amant » et du « séducteur-né »⁴.

A cette mise en valeur de la virilité du personnage correspond également tout un discours sur le fond exceptionnel de santé que cette dernière implique :

La santé physique, qui est le fondement du Donjuanisme, agit sur l'ensemble de l'individu. Don Juan est beau ; il est brave, habile à tous les exercices ; c'est un exemplaire parfait du type masculin.⁵

Cette vigueur proviendrait du fait que le Donjuanisme est conforme à l'état de nature :

On peut même dire que le Donjuanisme est un instinct inné, primitivement normal, et qu'il n'est devenu une anomalie que par l'institution du mariage, par la force des lois et des mœurs, en même temps que par l'appauvrissement physique de la race.⁶

Mais Georges Gendarme de Bévotte s'attache aussi à démontrer ce qu'il appelle l'hispanité du mythe : « La légende de *Don Juan* et du Convive de pierre est née très vraisemblablement en Espagne. »⁷ La plupart des critiques reprendront d'ailleurs cette hypothèse. Néanmoins, si l'Espagne peut revendiquer la paternité du mythe, Gendarme de Bévotte insiste paradoxalement sur l'universalité de la légende et du type donjuanesque :

En dehors du caractère de Don Juan qui n'appartient en propre à aucun peuple ni à aucune époque, parce qu'il est une des manifestations les plus universelles de la nature

humaine, la légende comprend des éléments très divers, religieux et profanes, qui sans être, peut-être, tous autochtones, ont été pour la première fois réunis en Espagne et ne pouvaient guère l'être ailleurs.⁸

Cette tendance à faire de Don Juan le type même de l'homme espagnol se confirme chez de nombreux auteurs et critiques. Ainsi, José Manuel Losada Goya n'hésite pas à affirmer qu'il « incarne le type traditionnel de l'Espagnol, avec les bonnes et les mauvaises acceptions du génie de ce peuple »⁹, tandis que, pour Michel del Castillo, « Don Juan, sauvé ou damné, reste un personnage typiquement espagnol. »¹⁰

... à sa remise en question radicale.

La volonté de rattacher le mythe de Don Juan à l'Espagne est récusée par d'autres critiques, notamment par Gregorio de Marañón. Ce dernier prend le contrepied de ce qu'il nomme l'« espagnolisme » de Don Juan et déclare que « Don Juan, bien qu'il soit venu au monde de la légende en Espagne, n'a presque rien d'espagnol. »¹¹ L'insistance sur la nationalité espagnole du héros serait, selon lui, le résultat d'un goût trop marqué pour le pittoresque et les clichés un peu faciles :

Cependant, dans le cas de Don Juan, l'esprit du vulgaire le sépare difficilement de l'idée et de l'émotion espagnoles. Nommer Don Juan c'est évoquer les nuits andalouses, saturées de fleurs sous un ciel bleu profond ; les ruelles mystérieuses qui semblent un lit profond à l'amour ; les *caballeros* drapés jusqu'aux yeux dans leur cape [...]¹²

Or, pour Gregorio Marañón, il s'agit là d'un aspect secondaire et anecdotique du personnage. A tel point que, pour le critique, Don Juan est même moins conforme à la mentalité espagnole qu'à celle d'aucun autre pays.

Mais la clef de voûte de l'analyse de Gregorio Marañón n'est pas tant cette réfutation de l'hispanisme de Don Juan que la remise en question radicale des travaux qui, tels ceux de Georges Gendarme de Bévoite, érigent le héros mythique en modèle de virilité et de masculinité :

Si je proteste, c'est uniquement parce qu'on le considère comme l'homme parfait, car il est hors de doute qu'il ne l'est pas. Et aussi quand on parle [...] de la puissance superbe de sa virilité.¹³

Selon Marañón, Don Juan présente donc une « virilité équivoque »¹⁴, qui le rapproche notamment de la sexualité des adolescents. Le donjuanisme juvénile correspondrait donc à une étape normale d'indétermination sexuelle. C'est le prolongement de cette

indétermination à l'âge adulte qui poserait problème et serait incompatible avec l'évolution de l'« homme véritable » :

L'homme véritable, dès qu'il est un homme mûr, cesse d'être un Don Juan. Ceux qui le demeurent effectivement jusqu'à la fin de leur vie c'est parce qu'ils conservent les traits de cette indétermination juvénile. Et c'est précisément un des secrets de leur pouvoir et de leur séduction.¹⁵

Deux points importants se dégagent de cette citation :

- Tout d'abord, Gregorio Marañon parle d'indétermination sexuelle et de faible virilité de Don Juan mais il n'avance à aucun moment l'hypothèse de l'homosexualité latente du héros, théorie qui lui a pourtant souvent été attribuée. Il s'explique d'ailleurs sur ce malentendu : « Ce qui a le plus frappé le grand public, c'est la conclusion que Don Juan est un efféminé, presque un homosexuel. Cependant, ce n'est pas exactement ce que j'ai voulu dire. »¹⁶

- Ensuite, il importe de souligner le lien établi entre cette virilité équivoque et le pouvoir de séduction du personnage :

C'est lui, Don Juan, qui devient le centre de la gravitation sexuelle. Le mécanisme normal de l'amour en est donc bouleversé puisque l'attraction doit se produire en sens inverse, c'est-à-dire que l'homme doit être attiré vers la femme, centre physiologique et source du désir.¹⁷

Nous pouvons rapprocher cette idée d'inversion du processus de séduction avec des analyses plus récentes, traitant de la façon dont le cinéma modifie le regard porté sur certaines figures masculines qui ne sont pas dénuées de résonances donjuanesques et hispaniques : celles du macho et du latin lover. En effet, le cinéma accentue un aspect important de l'évolution du personnage de Don Juan : son objectivisation et sa passivité, face à des femmes de plus en plus entreprenantes. Face à la caméra, le séducteur peut perdre son statut actif pour devenir uniquement celui qui est offert aux regards désirants d'un public féminin en pleine libération sexuelle. De là à parler d'homme-objet, il n'y a qu'un pas que certains critiques, tels Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier n'hésitent pas à franchir :

Certaines situations et certains dispositifs *transforment* en objets les hommes qui s'y impliquent, que cette implication soit volontaire ou non. Un concours de Monsieur Muscle, un essayage dans un magasin de vêtements, ou tout simplement le dispositif cinématographique, avec son œil-caméra qui change tous les êtres humains qu'il capte en poseurs, en font partie.¹⁸

Premières atteintes à la masculinité du héros.

Nous repartirons ici d'une phrase de Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier. Ceux-ci remarquent, en effet :

Alors qu'une étonnante quantité de mythes, de croyances et de récits religieux, dans toutes les sociétés marquées par la domination masculine, travaillent à valoriser, sinon à magnifier le rôle actif du mâle dans l'acte de créer la vie, les hommes-objets, en se posant là sans plus courir en tous sens dans le but de prouver qu'ils font tourner le monde, signalent que cet acte n'a rien d'héroïque.¹⁹

La mise en évidence de l'existence d'un diktat de l'action et de l'utilité qui pèserait sur les hommes nous invite à interroger les trois romans espagnols que nous avons choisis de présenter. Ainsi, si le « sentiment diffus de l'inutilité »²⁰ entraîne chez les représentants du sexe masculin une dévirilisation et une impression d'objectivisation, que dire du Don Juan d'Azorin, qui, bien que personnage éponyme du roman, se retrouve en proie à un effacement quasi complet et n'est, pour ainsi dire, quasiment jamais sujet de l'action ni point focal du récit ?

De fait, l'une des grandes originalités de l'œuvre est la sobriété du style et la parcimonie des renseignements que le narrateur livre sur le héros. En effet, il reste allusif et décrit Don Juan en creux, en s'abstenant de tout commentaire. Ainsi, le portrait du 1^{er} chapitre se distingue par sa banalité : « Don Juan est un homme qui ressemble à tous les hommes. Il n'est ni grand, ni petit, ni maigre, ni gros. »²¹ Don Juan est défini par ce qu'il n'est pas et toute singularité lui est refusée. De même, au chapitre 2, ses journées et ses habitudes sont évoquées sur un mode négatif : « Don Juan ne s'égare pas en de vaines amitiés ; ce n'est pas non plus un misanthrope. »²² Et on retrouve un procédé similaire pour évoquer son habitation : « Don Juan ne vit plus dans une demeure somptueuse, ni ne se loge dans de grands hôtels. »²³

A partir du chapitre 4, Don Juan ne semble même plus être au centre de la narration : chaque chapitre débute sur un sujet apparemment indépendant. La trame narrative n'est donc pas organisée autour du protagoniste : du chapitre 4 au chapitre 9, il est même absent du récit. Quant aux chapitres suivants, ils se caractérisent par une structure similaire : ils développent un sujet sans rapport explicite avec le héros éponyme puis, en fin de chapitre, Don Juan est mentionné de façon anecdotique, sans précision particulière. Par exemple, au

chapitre 11, « L'évêque aveugle », la longue présentation de l'évêque est suivie d'une simple indication : « Don Juan vient lui rendre visite quelquefois, le matin ».²⁴ Au chapitre 12, « l'orfèvrerie », la présence de Don Juan est encore plus effacée puisque elle est uniquement indiquée entre parenthèses. Ce dernier apparaît donc comme l'élément fédérateur qui donne une cohérence à la juxtaposition des chapitres mais la narration le fait passer à l'arrière plan, au profit de personnages secondaires. Ce choix s'accorde au tempérament de ce Don Juan, héros désenchanté qui a décidé de renoncer au monde pour vivre dans l'humilité.

Cette objectivisation peut déboucher sur une forme d'instrumentalisation. En plus d'être la proie offerte aux regards féminins, le personnage devient alors l'instrument de plaisir de celles qui ont pris le parti de se servir de lui pour assouvir leurs désirs. Le Don Juan de Gonzalo Torrente Ballester s'insurge ainsi contre la nature égoïste du plaisir féminin et sa première expérience sexuelle décevante avec la prostituée Mariana est l'un des éléments déclencheurs de sa révolte contre Dieu. En effet, le jeune homme nourrit le rêve d'une communion totale avec la personne aimée et réalise que cette union parfaite n'est qu'une fausse promesse. Chaque nouvelle étreinte réitère sa déception, alors que les femmes semblent parfaitement se satisfaire du plaisir que le héros leur apporte. Don Juan est d'ailleurs, dans ce roman, particulièrement passif : son initiation amoureuse est faite par une prostituée qui doit le déniaiser et il est, ensuite, l'amant de Doña Sol, l'épouse du Commandeur, qui prend toutes les initiatives pour le conquérir. Même Elvira, la fille du Commandeur, brûle de se livrer au séducteur et c'est lui qui refuse de consommer leur union, ce qui confirme bien l'inversion des rôles, mentionnée plus haut.

Il semble donc se dégager une corrélation entre l'évolution des figures féminines et la passivité du héros mythique. Cette émancipation des personnages féminins n'est pas sans rappeler un élément important de l'histoire du mythe au XX^e siècle : l'émergence des Don Juanes, des Don Juan au féminin... Ces nouvelles héroïnes posent une question cruciale pour notre sujet, celle de la possible féminisation du mythe. Le personnage de Jeannette dans le roman d'Azorin peut ainsi être analysé dans cette perspective. En effet, si le Don Juan azorinien est un séducteur repentant qui s'efforce de lutter contre ses anciens démons, Jeannette se présente, au contraire, comme une figure féminine ambiguë et une dangereuse séductrice, qui sait jouer de ses charmes et met en péril la vertu du héros. Outre sa beauté, la description met en avant son ambivalence :

Jeannette a déjà contemplé ses dix-huit printemps. Elle les a embrassés de ses grands yeux noirs. Grands et noirs en un minois d'un ambre presque imperceptible, dessinant un doux

ovale et malicieusement aigu au menton. [...] Jeannette entre dans un salon, dans une boutique, dans un théâtre : elle arbore un léger sourire équivoque ; son regard passe d'un endroit à un autre, vagabonde ; en ses yeux brille la lumière qui scintille dans les menus yeux d'un fauve surpris. Son regard veut faire montre de confiance et révèle de la méfiance ; il veut exprimer de l'innocence et découvre de la malice.²⁵

La même impression se dégage de sa manière d'être et de son attitude, notamment à l'égard de Don Juan :

Elle subjugue son interlocuteur. Maintenant son rire est franchement sarcastique. [...] Sans mot dire, elle lui [à Don Juan] jette un regard fixe, pénétrant ; avec force grimaces, elle affecte une peur bleue puis éclate de rire. Don Juan reste muet. En d'autres occasions, Jeannette se lance avec volubilité dans une conversation avec Don Juan ; elle lui parle d'une voix forte et retentissante ; peu à peu, le ton de sa voix baisse ; elle se penche de plus en plus en direction de Don Juan ; puis elle finit par lui dire doucement, en susurrant, une phrase innocente, mais empreinte d'une légère intonation équivoque. Don Juan ne dit rien.²⁶

Jeannette est donc caractérisée par son désir de séduire et présentée comme un personnage manipulateur. Les rôles sont inversés : Don Juan est muet et en retrait face à la jeune femme. Il n'est plus le chasseur mais bien la proie.

Le regard féminin peut, par ailleurs, se révéler sans pitié pour le séducteur, dès lors qu'il n'est pas/plus à la hauteur de sa réputation. Une autre problématique émerge alors : celle du vieillissement et des maux qui l'accompagnent. Gonzalo Torrente Ballester exploite ce motif, utilisant ainsi toute la latitude offerte par la transposition romanesque du mythe. La complexité narrative de l'œuvre, qui multiplie les récits enchâssés et joue sur les changements de lieux et de temporalités, permet, en effet, d'embrasser plusieurs siècles d'évolution du mythe puisque l'on passe de l'Espagne du siècle d'Or, notamment dans le récit de Leporello, au Paris du XX^e siècle dans le récit cadre. Ce dernier comporte à son tour des mises en abyme, comme celle de la pièce fictive à laquelle assiste le narrateur. Dans cette pièce, Don Juan retrouve Mariana à Séville après une longue absence et mesure les ravages que le passage du temps a faits sur lui puisque son épouse ne parvient pas à le reconnaître. Leporello tente de reconforter son maître et de l'aider à encaisser ce que lui-même qualifie de « coup dur » :

Je reconnais, monsieur, que le coup est rude, mais on peut l'expliquer : des années ont passé, et le visage en porte la marque. Ce n'est pas que je veuille insinuer que vous avez vieilli ; mais, que quelque chose ait changé en vous, n'en doutez pas.

- Même si mon visage n'avait pas changé, elle ne m'aurait pas reconnu. Son Don Juan est au fond de son âme et, à force de penser à lui, elle l'a beaucoup transformé.²⁷

La réplique de Don Juan peut s'appliquer aussi bien à lui-même qu'au mythe : chacun a son image idéalisée de Don Juan. Otto Rank met en relation ce désir de présenter Don Juan dans sa vieillesse avec le constat du vieillissement du mythe :

A mesure que le sujet de Don Juan vieillit, les poètes semblent aussi de plus en plus s'intéresser au vieillissement du personnage même de Don Juan. En se posant un problème psychologique de cet ordre, les auteurs admettent implicitement une certaine dégradation du sujet. Elle se manifeste de plus en plus par l'évanouissement des traits héroïques qui sont remplacés par des traits simplement humains. Elle va même jusqu'à un comique involontaire et en dernier lieu se termine dans une caricature voulue du héros.²⁸

Pour sa part, Gregorio Marañón revient sur l'idée selon laquelle le vieillissement de Don Juan serait particulièrement tragique. Le héros aurait du mal à survivre au déclin de sa beauté et de sa force physique car il lui retire la possibilité de conserver ce qui fait le sens de son existence : la séduction. En effet, s'il poursuit ses conquêtes malgré son âge, il court le risque de devenir un « vieux beau », ce qui est dépréciatif :

Don Juan, à la fin de sa vie peut adopter aussi une seconde attitude : il persiste dans ses manœuvres séductrices, malgré sa vieillesse. La voix populaire qualifie ce genre d'hommes de « vieux beau »²⁹

Le passage des années (voire des siècles) n'impacte pas uniquement l'apparence physique de Don Juan, il peut aussi porter une atteinte supplémentaire à sa virilité, en le confrontant à l'une de ses principales hantises : l'impuissance. Dans le roman de Torrente Ballester, l'enchâssement des récits fait planer le doute sur l'identité du héros qui, dans certains passages de la narration cadre, est présenté comme ayant presque 370 ans. Cet âge plus qu'avancé est présenté par Leporello comme la véritable cause de son impuissance :

Don Juan ne peut avoir de rapports avec les femmes qui l'aiment. Ne faites pas cette tête ! Avez-vous oublié ce que vous avez lu sur son impuissance sexuelle ? L'explication est plus simple : il est né à Séville en 1599, il y a un peu moins de trois cent soixante-dix ans.³⁰

Sans aller jusqu'à l'impuissance, il est donc évident que la virilité du héros mythique est fréquemment mise à mal dans les romans du XX^e siècle et cette atteinte s'accompagne bien souvent d'une perte de sa substance héroïque. L'héroïsme donjuanesque résiderait-il alors uniquement dans sa masculinité et dans sa force virile ?

Vers une déconstruction du mythe ?

Gregorio Marañon met en évidence le rôle du contexte historique dans la définition de l'héroïsme de Don Juan :

Le séducteur apparaît sous des traits héroïques à une époque où il ne saurait être un Don Juan sans se soulever contre une religion et une morale sociale extrêmement sévères, et rigoureusement opposées à toute rébellion sexuelle. L'opposition est et sera toujours le meilleur stimulant pour les grandes vocations et spécialement pour les vocations amoureuses.³¹

Cette idée d'opposition est fondamentale, dans la définition du héros : Don Juan ne peut rester lui-même si la société ne le condamne plus et si la morale contre laquelle il se dresse n'existe plus :

Quand le milieu se relâche et quand les interdictions morales s'atténuent, le Séducteur héroïque disparaît. En échange, d'innombrables séducteurs médiocres surgissent. Ils créent un climat donjuanesque diffus, sans allure et sans grandeur.³²

Don Juan ne semble donc plus pouvoir conserver sa dimension héroïque au XX^e siècle. N'ayant plus rien à transgresser, il perd son prestige et ne se présente plus que comme un séducteur ou un débauché parmi tant d'autres. Cette tendance atteint son sommet dans le roman *Larva* de Julian Rios. Le cadre de l'intrigue est, en effet, une fête organisée par un patron du porno, qui se résume en une gigantesque partouze. Dans une telle atmosphère, Don Juan ne se distingue pas des autres personnages qui s'adonnent, eux aussi, à la débauche :

Mille pattes !!! ((Ou presque))

Et l'enfilade des nus à quatre pattes se referma en un cercle, [...]

Corps dans les branches. Grappes de corps, noirs, se balançant aux branches du grand figuier embrasé.³³

Don Juan, au contraire, s'acharne à chercher Babelle, déguisée en Belle au Bois Dormant et qui a l'autre moitié de son trèfle. En effet, chaque invité a reçu, à l'entrée, une moitié de trèfle et doit chercher l'autre moitié. Don Juan prend donc le contrepied de l'ambiance générale : au lieu de se mêler à l'orgie, il poursuit une seule femme, symboliquement présentée comme sa « moitié ».

La multiplication des scènes de débauche dans le roman enlève ainsi toute originalité aux récits des conquêtes amoureuses du héros, que l'on retrouve dispersées au fil de la narration : la libération sexuelle engendre un affaiblissement du mythe.

Le roman de Julian Rios achève donc de détruire l'image de masculinité traditionnellement attachée au héros. Il sape même l'identité du personnage, en rendant son identification problématique et en le réduisant à un masque, comme le suggère le titre. C'est, de fait, sur une scène de carnaval que s'ouvre le roman et le motif du masque est d'emblée très présent :

ALLONS CUEILLIR LE TREFLE... ALLONS CUEILLIR LE TREFLE... ressassait la Belle au Bois Dormant à la vaporeuse chemise de nuit noire et à la noire chevelure en se frayant un chemin dans l'épaisseur des masques serpentins de la galerie des glaces [...]

((Une nuit de la Saint-Jean ? Oui, dans la mascarade d'une nuit obscure de Don Juan, avec à la fin un explosif faustin de Pierrot ! [...])

Et derrière, à quelques pas, un sinistre Don Giovanni (: chapeau noir à larges bords et aux plumes blanches, loup noir, cape noire), se vissant l'index à la tempe : E pazzarella !³⁴

De fait, le héros mythique n'est, dans ce roman, qu'un costume revêtu par un autre personnage : Milalias. Or, ce nom n'est pas anodin puisqu'il évoque un personnage aux mille noms. Cela nous renvoie à la définition de Don Juan chez Tirso de Molina : « un hombre sin nombre », « un homme sans nom ».

A force de multiplier les déguisements et les identités, Don Juan est donc devenu une enveloppe vide, un masque derrière lequel tout le monde peut désormais se cacher. Dépersonnalisé, le héros ne conserve plus que quelques traits stéréotypés.

Sans aller jusqu'à revêtir un masque, le héros de Gonzalo Torrente Ballester semble, quant à lui, avoir fait de la dissimulation son costume permanent. En effet, le narrateur insiste, à chaque fois, sur le fait que Don Juan ne se déplace jamais sans ses lunettes sombres. Il a ainsi toujours l'air d'être déguisé, masqué aux regards :

De son maître, on ne pouvait dire ni que c'était un être extraordinaire, ni que c'était un être ordinaire non plus, mais un homme normal d'une quarantaine d'années, bien conservé, vêtu d'un costume gris, comme étaient grises aussi ses tempes et sa moustache. Mes pauvres yeux myopes, à cette distance et avec une lumière médiocre, ne pouvaient rien voir d'autre. Je remarquai qu'il portait des lunettes noires, comme les miennes.³⁵

Mais le motif du costume est d'autant plus important chez Torrente Ballester que le dénouement nous révèle que Don Juan et Leporello sont des acteurs de profession :

Il sauta aussi, et courut dans l'allée. Quand il passa près de moi, je vis son visage maquillé, tout en sueur ; ses yeux brillants de collyre ; son costume froissé, un costume de garde-robe de théâtre, et sa perruque qui s'était mise de travers. A cet instant, et à cet instant seulement, je compris que Don Juan et lui n'étaient que des acteurs.³⁶

L'Enfer choisi par le héros réside-t-il alors dans cette condamnation à répéter éternellement le même rôle ? Jean Rousset établit un lien entre cette théâtralité et l'amorce d'une démythification du personnage :

Ce Don Juan démythifié se confond avec sa fonction de comédien, il n'est plus personne sinon ce qu'il montre sur la scène de son existence [...] N'est ce pas aussi ce dont le héros moderne, las de son éternelle comédie, ne veut plus ?³⁷

Julian Ríos propose, quant à lui, une variante encore plus radicale au motif du châtement donjuanesque. Le dénouement de son roman présente une mise à mort du héros par la ronde vengeresse de ses anciennes victimes féminines. Il intervertit donc complètement les rôles masculins et féminins : « châtement des femmes » chez Tirso de Molina, Don Juan est désormais puni par elles. Cette punition est présentée comme un juste retour des choses : les femmes prennent une à une leur revanche sur ce que le séducteur leur a fait endurer : « La saga à gags avec laquelle tu nous agaces, sagace, se retournera contre toi. Ce que tu as fait sera ta défaite. »³⁸ La violence va crescendo, au fil des pages jusqu'à aboutir à la mutilation suprême pour Don Juan, la castration :

Harpiste sauteuse donnant des coups de harpe et de griffes au fantoche : Coupe-le ! coupe-le !, morceau par morceau, jusqu'à ce qu'il ne reste rien d'intact. Chante le kyrie ! Kikireki, tu vois ?, coucou. Coupe-le !, et elle souleva un linge en sang. Castrange ! Castre-le ! Ici, tu vois !³⁹

Mais un dernier retournement de situation vient faire de cette mise à mort une renaissance puisque Don Juan est aspiré par toutes les femmes et rendu à la vie sous la forme d'une petite fille :

La grande occasion. N'était-ce pas ce que tu recherchais ? Entrez ! Dans l'ancre d'une femme. Aujourd'hui dans le ventre et demain Dieu seul le sait. Ainsi à la fin comme au commencement. Entrer sale et sortir propre. [...] Que tu naisses entre les fèces et finisses et renaisses... [...] J'accouche. Je coupe ton corps, don. Avec le cordon de ton petit corps mon enfant menin. Entre en nous et tu en sortiras tout neuf sous le soleil. De minuit ! Nous te donnons le jour de la nuit noire. [...] Hop ! Nous te sortons ! Quoi ? Sh ! Une vrille ? Sh ! Une quille ? Sh ! Une bille ? Une fille ! [...] ⁴⁰

La mort du héros est donc accompagnée de sa totale dévirilisation mais la disparition du Don Juan masculin est contrebalancée par cette renaissance dans la peau d'une petite fille, serait-ce le signe que l'avenir du mythe implique désormais sa féminisation ? Quoi qu'il en soit, force est de constater que, chez Julian Rios, la déconstruction du mythe est totale et qu'elle passe aussi par une déconstruction de l'écriture. La saturation de références intertextuelles et le travail sur le langage avec mélange des langues, multiplication des mots

forgés et des jeux de mots de toutes sortes font de ce livre à la fois un labyrinthe et une tour de Babel qui détruit complètement la lecture et le langage traditionnels : « Don Juan Falstaffador ! Falstaffsificateur ! Sors ton vieux castillan de son castel, hors caste. Burlador de Seville, tourne la page. Turn the page.»⁴¹

Cette idée d'une mort par et de l'écriture est d'autant plus présente que le Commandeur est, dans le livre, étroitement associé au narrateur. *Larva* sonne donc bien la fin d'un certain Don Juan, tout en en programmant la renaissance et il est significatif que les dernières images du roman soient celles de Milalias et de Babelle en train d'écrire. Serait-ce le signe que l'histoire est, en réalité, sans fin ?

En guise de conclusion, nous pouvons ouvrir sur une analyse qui ne concerne plus directement le Don Juan littéraire mais plutôt le macho, tel que l'incarne, par exemple, le cinéma du réalisateur espagnol Juan Bigas Luna. En effet, ce dernier s'interroge sur la redéfinition de l'identité masculine, consécutive à la libération sexuelle, et sur les possibilités de survie du machisme, dans ce contexte. Cette problématisation de la masculinité rejoint cependant le propos de notre article puisque le mythe de Don Juan, que ce soit au cinéma ou en littérature, porte, lui aussi, la marque de cette évolution. Il est surtout important de relever que cette question se pose avec une acuité accrue dans les pays latins, plus particulièrement en Espagne, comme le remarque Nancy Berthier :

Si la question concerne l'ensemble des sociétés occidentales, elle se pose néanmoins de façon très spécifique dans les pays latins où la domination masculine s'est incarnée dans la figure du macho, quintessence de la masculinité, et a fortiori dans une Espagne où la libération des mœurs s'est opérée plus tardivement qu'ailleurs, lorsque la mort de Franco et la disparition ultérieure de la censure permirent notamment l'expression de nouvelles sensibilités.⁴²

Les films de Bigas Luna sont donc une étape importante dans la mise en crise du macho, trop longtemps associé à l'homme latin et, en premier lieu, à l'homme hispanique. En le ridiculisant, le cinéaste tente de débarrasser l'Espagne d'un des stéréotypes qui lui sont les plus solidement attachés et c'est aussi dans cette perspective que s'inscrivent, en définitive, les trois romans qui ont fait l'objet de cette étude.

NOTES

¹ Gendarme de Bévoite, Georges. *La légende de Don Juan I, Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme*. Paris : Slatkine, 1906, p.5.

² *Ibid.*, p.9.

-
- ³ *Ibid.*, p.5.
⁴ *Ibid.*, p.11.
⁵ *Ibid.*, p.9.
⁶ *Ibid.*, p.8.
⁷ *Ibid.*, p.13.
⁸ *Ibid.*, p.14.
⁹ Losada Goya, José Manuel. Article « Hispanisme », in *Dictionnaire de Don Juan*, s. dir. Pierre Brunel. Paris : Robert Laffont, 1999, p.466.
¹⁰ Del Castillo, Michel. *Le sortilège espagnol*. Paris : Fayard, 1977, p.226.
¹¹ Marañón, Gregorio. *Don Juan et le donjuanisme*. Paris : Gallimard, 1967, p.31.
¹² *Ibid.*, p.31.
¹³ *Ibid.*, p.29.
¹⁴ *Ibid.*, p.21.
¹⁵ *Ibid.*, p.20.
¹⁶ *Ibid.*, p.28.
¹⁷ *Ibid.*, p.149.
¹⁸ Jullier, Laurent et Leveratto, Jean-Marc. *Les hommes-objets au cinéma*. Paris : Armand Colin, 2009, p.9.
¹⁹ *Ibid.*, p.14.
²⁰ *Ibid.*, p.14.
²¹ Azorin. *Don Juan*. Madrid : Espasa Calpe, 1977, traduction française par Christian Manso, Paris : José Corti, collection « Ibériques », 1992, p.29.
²² *Ibid.*, p.31.
²³ *Ibid.*, p.33.
²⁴ *Ibid.*, p.57.
²⁵ Azorin, *op. cit.*, p.113.
²⁶ *Ibid.*, p.113.
²⁷ Torrente Ballester, Gonzalo. *Don Juan*. Madrid : Alianza Editorial, 1998, traduction française par Eliane Lavaud Quetigny, Paris : éditions Aleï, 1988, p.345-346.
²⁸ Rank, Otto. *Don Juan et le Double*. Trad. S. Lautman, Paris : Payot, 1973, p.217-218.
²⁹ Gregorio Marañón, *op. cit.*, p.132.
³⁰ Gonzalo Torrente Ballester, *op. cit.*, p.47-48.
³¹ Gregorio Marañón, *op. cit.*, p.122.
³² *Ibid.*, p.123.
³³ Rios, Julian. *Larva : Babel d'une nuit de la Saint Jean*. Edition espagnole 1983, trad. par Denis Fernandez-Récatala et Julian Ríos, Paris : éditions José Corti, coll. « Ibériques », 1995, p. 21.
³⁴ *Ibid.*, p.13.
³⁵ Gonzalo Torrente Ballester, *op. cit.*, p.24.
³⁶ *Ibid.*, p.376.
³⁷ Rousset, Jean. *Le mythe de Don Juan*. Paris : Armand Colin, 1981, p.95.
³⁸ Julian Rios, *op. cit.*, p.389.
³⁹ *Ibid.*, p.411.
⁴⁰ *Ibid.*, p.413-415.
⁴¹ *Ibid.*, p.310.
⁴² Berthier, Nancy. « En avoir ou pas... *Macho* de Juan José Bigas Luna », in « Le machisme à l'écran », *Cinémaction* n°99, p.107.