

amoureux, qu'il se marie, bref qu'il soit un homme normal, comme tout le monde. Ce qui est antithétique avec la notion même de mythe. Or Lenau, le premier, fait de son Don Juan un père. Juste avant le dénouement, Don Juan reçoit la visite des femmes* qui viennent demander justice, accompagnées de la troupe de leurs enfants. Cette extraordinaire fécondité est le signe de la fécondité de son destin*, elle traduit le jaillissement généreux de la vie. Le catalogue*, au lieu de servir d'acte d'accusation, devient le testament par lequel Don Juan, sans en oublier aucune, lègue assez d'argent à toutes ses femmes successives. À ses enfants, il veut également laisser une trace, une valeur spirituelle, leur transmettre la joie, *die Lust*, qui ne signifie pas seulement « se réjouir », « être heureux » mais la « jouissance » profonde de la vie, en harmonie secrète avec la nature. Don Juan règle ses dettes. Mais a-t-il, pour autant perdu de son épaisseur de héros mythique ? Lenau l'a peut-être paradoxalement projeté plus haut encore que ses prédécesseurs : il possède le secret de la vie des choses, est un philosophe poète, père de nombreux enfants, père spirituel de chacun peut-être, à la fois proche et lointain. Auprès des femmes, il a accompli une œuvre libératrice, il leur a révélé leur désir et la vérité du désir. Ce Don Juan est à l'avance très nietzschéen : il est le porte-parole de la vie et du désir. Il *sait* : cela fait de lui un surhomme. Le mythe s'est enrichi de sens nouveaux.

La volonté de Max Frisch a sans doute été plutôt de démystifier Don Juan : il devient père de famille, vit avec Miranda, une femme de basse extraction qui était prête à tout pour emprisonner Don Juan — et elle est arrivée à ses fins. Mais celui-là au fond s'en moque, il n'est pas dupe, il préfère simplement la géométrie. Il n'est plus que l'ombre de lui-même : cela nous rappelle-t-il, en filigrane, qu'il faut se méfier d'une identification trop immédiate avec le fa-

meux séducteur* ? Ce pied de nez à la tradition ne renvoie-t-il pas à la signification première du mythe, qui est d'être irréel, un pur symbole, un mystère irréductible à une quelconque définition ? La fin de la pièce de Max Frisch laisse d'ailleurs perplexe : Miranda annonce à Don Juan qu'elle est enceinte, et Don Juan ne répond rien d'autre que « Bon appétit ». On ne sait guère qui il est vraiment, ni ce qu'il pense au fond, il nous échappe.

Il est donc clair désormais que la savante mécanique du mythe se dérègle sans père, et qu'il en est un rouage nécessaire, certes à l'arrière-plan — justement à l'arrière-plan, comme pilier de la macro-structure plus apparente. Dans des versions très récentes du mythe, le père s'est vu consacrer des pages entières : il a particulièrement inspiré Gonzalo Torrente* Ballester, qui consacre tout le chapitre IV de son roman* au « ballet » des ancêtres qui viennent parler avec Don Juan. Ce dernier les écoute, est fier d'eux. Ce sont eux par ailleurs qui demandent à Don Juan de tuer le Commandeur ! Cette œuvre, même écrite sur le ton de la dérision, apporte encore la preuve que le père, réel ou symbolique, s'offre à de multiples variations et est donc un maillon indispensable au sein de la structure.

BIBL. : KOFMAN Sarah et MASSON Jean-Yves, *Don Juan ou le Refus de la dette*, Paris, Galilée, 1991. — *Don Juan, mythe littéraire et musical*, recueil de textes, Préface de Jean Massin, Paris, Stock, 1979.

I. LESAGE

PÉREZ DE AYALA Ramón (1880-1962)

L'écrivain espagnol Pérez de Ayala propose une nouvelle définition du personnage de Don Juan dans *Tigre Juan* (Juan le Tigre, 1926). Bien loin de ressembler au Don Juan traditionnel, intrépide, entreprenant, vaguement fier-à-

bras, multipliant les entorses aux normes sociales et morales, son Don Juan est assujéti à des règles civiques et, surtout, aux commandements d'un cœur noble et généreux. Il est, en outre, assez timide et peu enclin à la conversation. Ayala parvient ainsi à distinguer le donjuanisme* authentique du donjuanisme bâtarde, opposant un Don Juan altruiste au Don Juan satanique et égoïste, pervers et grossier des œuvres tragiques et pessimistes. Un Don Juan bon et juste est ainsi créé, riche des traits virils qui faisaient défaut aux Don Juan antérieurs.

Ayala fait de son personnage un portrait physique peu gracieux : son Tigre est un homme « au visage carré, fermé, mongol, aux pommettes saillantes, aux yeux de chat sauvage, portant une moustache lustrée et brillante [...] ». Sa face, barbare et ingénue à la fois, rappell[e] un peu celle d'Attila. » Mais ce physique peu avenant cache un homme mystérieux et irrésistible, un époux et un père* affectueux à l'extrême, même s'il s'avère incapable d'exprimer sa tendresse.

Face à ce Don Juan, la figure de Vespasien a pour charge d'incarner le séducteur* traditionnel. Vespasien est un être prétentieux, servile, aux yeux mielleux, aux « traits fins, sauf les lèvres qui sont épaisses, sensuelles et mouillées. Légèrement halé pour la couleur de peau. C'[est] un bel homme, d'une beauté décadente* d'empereur romain ou de dame nourrie dans les libertinages. » À propos de ce Vespasien, Colas, fils adoptif de Juan le Tigre, dira, comme pour insister sur le manque de virilité que les Espagnols, à commencer par Gregorio Marañón, prêtent volontiers au Don Juan mythique, qu'avec « ces pantalons moulants, ces gros muscles et ce derrière prééminent, [il] ne peu[t] [s']empêcher de ressembler à une tapette... Il a une anatomie d'eunuque ». Se reflètent ici les propres idées de l'auteur, étudiées et illustrées dans ses essais. Pérez de Ayala ouvre par le biais

de cette considération une ligne critique, qui sera poursuivie après lui par Gregorio Marañón et beaucoup d'autres, mettant en valeur l'aspect féminin de l'homme. Cet aspect féminin est une des sources fondamentales de la fascination qu'exerce Don Juan.

Cependant, les différences morales ne sont pas moins notables que les différences physiques. La misogynie de Juan le Tigre ne lui sert qu'à cacher son immense aptitude à aimer ; il est d'une virilité furieuse et quasi mystique, très soucieux de la dignité, se rappelant encore les profondes traces qu'a laissées en lui la légèreté des femmes*. Jean le Tigre voit en Vespasien l'abuseur de toutes les femmes — lui, il sait leur souffler les mots tendres et opportuns capables de les assujettir. C'est pour cette raison que, dans les moments où il a besoin d'exprimer ses sentiments, il aimerait être Vespasien, son ami, et savoir se tirer brillamment de telles situations. Mais, progressivement, la confiance qu'il se porte va grandissant, et Vespasien ne sera plus pour lui l'objet d'admiration qu'il était au début — ils se sépareront même.

Ce sont les personnages les plus proches de Juan le Tigre qui rendront compte le mieux des différences qui existent du Don Juan classique au Don Juan de l'auteur. Ainsi, Colas déclare que « le véritable homme est celui qui est capable d'aimer fidèlement, et sans se lasser, une seule femme ». En revanche, « l'homme qui n'est pas à proprement parler "un" homme va de femme en femme, avec l'espoir, chaque fois déçu, que la prochaine sera plus à son goût et que, de la sorte, son désir d'elle ne s'éteindra pas ». Mais le Don Juan traditionnel ne trompe pas les femmes : « elles s'abusent elles-mêmes, l'ayant jugé très homme, [...] et ensuite, de près, toute son histoire à propos de la virilité se révèle être une vaste blague ». Ayala attache beaucoup d'importance à cet aspect du *burlador** : il considère que le succès de Don Juan repose sur

ces pouvoirs extraordinaires qui font de lui un séducteur irrésistible. Dans son essai *Las Mascaras* (Les Masques), Ayala parle de « satanisme » et insiste sur le fait que c'est précisément cet aspect surnaturel de Don Juan qui fait de lui un archétype : « Don Juan n'est pas Don Juan parce qu'il a gagné les faveurs d'une infinité de femmes à force de mensonges et de promesses illusoire, mais parce qu'il a séduit, ne serait-ce qu'une femme, par des voies mystérieuses. »

L'amour sera capable d'engendrer et de perpétuer ce qui fait que Juan le Tigre est un être différent, tendre et affable. Il comprendra qu'il est capable d'aimer lorsque sa femme, Herminia, fuira avec Vespasien en lui disant : « L'amour* te fait peur, l'amour qui, tout comme la mort*, arrête et supprime le temps... L'amour te fait peur. Tu n'as jamais aimé et tu ne pourras jamais aimer. » Cette inaptitude à aimer est la raison pour laquelle le Don Juan traditionnel est un homme moyen, incapable de faire des enfants, à la recherche non pas de l'amour mais d'une satisfaction narcissique. Il ignore l'amour qui engendre et se perpétue : il est un être en soi et pour soi — « Tout ce que fait Don Juan est faux ; et ce qui est faux ne saurait perdurer. Don Juan ne laisse pas au monde d'enfants ni d'œuvres qui demeurent et qui lui survivent ; pour cela, arrive un moment où lui-même se survit, mort vivant, et assiste à son propre enterrement. »

Selon Pérez de Ayala, le type classique du Don Juan peut seulement provenir de la culture espagnole puisque l'Espagne a connu durant plusieurs siècles l'invasion du peuple arabe et, de ce fait, lui ont été transmis certains concepts sémitiques et en particulier ceux qui concernent l'amour : « L'amour exalte le droit du mâle et exacerbe la soumission de la femme. Le mâle représente le noyau d'un système ; les femmes, innombrables, gravitent autour de ce centre, soupirant après un don d'amour mé-

prisant [...] » Ce concept de l'amour dans un monde de tradition chrétienne aurait créé dans l'esprit de frère Gabriel Tellez, alias Tirso de Molina — si tant est que la première version de Don Juan émanait d'un moine —, un amoureux mi-chrétien, mi-mahométan, différent de l'Europe occidentale, soumis à un code de l'amour courtois mêlé de paganisme et de christianisme.

De nombreux aspects de ses essais — qui, soit dit en passant, furent composés avant l'œuvre de création — révèlent le grand intérêt que le personnage de Don Juan éveillait depuis longtemps chez Pérez de Ayala. *Las Mascaras* sont l'occasion pour le lecteur de découvrir, outre les considérations déjà développées plus haut sur Juan le Tigre, diverses critiques des personnages donjuanesques des œuvres de Byron* et de Shaw* — réflexions philosophiques sur la masculinité et la féminité relativement au pouvoir de séduction de Don Juan, s'étayant des œuvres de Schopenhauer*, de Weininger et de Platon. Les noms de Gendarme de Bévoite, de Stendhal*, de Hoffmann*, Leroux, Péladan, Gautier*, Barrère, Coleridge se retrouvent au fil de ces pages, offrant de la sorte un ample panorama de la figure du mythe.

BIBL. : PÉREZ DE AYALA Ramón, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1964-1969. — WYERS WEBER F., *The Literary Perspectivism of Ramon Perez de Ayala*, Chapel Hill, 1966.

R. FERNANDEZ URTASUM
traduit par F. MANCIER

PERRUCCI Andrea (1651-1704)

Originaire de Palerme, Andrea Perrucci fit ses études de lettres à Naples. Il appartient à quelques-unes des plus célèbres académies littéraires et artistiques de l'époque : celles des « Rozzi » de Naples, des « Raccesi » de Palerme, des « Pellegrini » de Rome, et des « Spensierati » de Rossano. Habile poète en

langue italienne et latine, mais aussi en dialecte napolitain et sicilien, il composa et adapta avec succès une soixantaine de livrets, de drames sacrés et profanes, de prologues et d'interludes qu'il mit en scène au théâtre S. Bartolomeo de Naples où il travailla dès 1678. Son œuvre la plus connue est la « nativité » intitulée *Il vero lume tra l'ombra ovvero la Spelonca arricchita per la nascita del Verbo umanato* (La vraie lumière au milieu des ténèbres, ou la mesure magnifiée par la naissance du Verbe incarné ; 1689), mélange de prose et de vers, avec des parties en napolitain. Son célèbre traité *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso* (De l'art de la représentation travaillée ou improvisée ; Naples, 1699), fait de Perrucci un des plus grands théoriciens de la *commedia dell'arte*.

Il aimait utiliser des pseudonymes dont les plus connus étaient Casimiro Ruggiero Ugone et l'anagramme Enrico Preudarca : c'est sous ce dernier qu'il publia son *Convitato di pietra* à Naples en 1678 (édition aujourd'hui perdue mais citée par L. Allacci, Gendarme de Bévoite, A. Farinelli, etc.). Cette œuvre dut obtenir un grand succès puisqu'elle fut l'objet d'une réédition en 1690 (un seul exemplaire à la Bibliothèque nationale de Paris) et en 1706 (un seul exemplaire à la Bibliothèque universitaire de Bologne). On en tira deux adaptations (comme celle de Michele Abbri qui date de 1799) et elle fut surtout le modèle de très nombreuses versions de Don Juan de la seconde moitié du XIX^e siècle (mais il en reste des traces jusqu'au début du XX^e siècle). En effet, le très apprécié Giovanni La Cecilia l'utilisa, en plus de Cicognini*, comme source pour traduire *Il convitato di pietra* de Tirso* de Molina (Turin, 1858). Mais le fait le plus intéressant est que l'on en retrouve des traces même dans plusieurs scénarios italiens pour marionnettes*, qui révèlent sans aucune équivoque possible leur dérivation textuelle de Cicognini

ainsi que de Perrucci ; ce dernier étant souvent repris presque à la lettre (comme le prouve, entre autres, la permanence des rimes à l'intérieur du texte en prose).

Dans l'« Avertissement à l'« Ami lecteur », Perrucci annonce l'intention de sa version, c'est-à-dire « d'habiller de quelques ornements » le déjà très connu, mais « nu » *Convitato di pietra*. Il ne fait aucun doute qu'il reprend la comédie de Cicognini et la « réforme » au moyen de son style emphatique et redondant. Toutefois, Perrucci ne se limite pas à une adaptation en vers de l'œuvre de Cicognini, il a recours aussi au texte original espagnol pour combler les omissions et rétablir les modifications effectuées par son prédécesseur. Quelques passages de la scène de l'acte II en sont un exemple, là où le Commandeur informe le roi de sa mission à Lisbonne, ou bien la reprise du nom de *Tisbea*, au lieu de *Tisbe* ou *pêcheuse* qui était préféré par les comédiens *dell'arte*. Malgré tout cela, la version de Perrucci n'est pas plus fidèle au *Burlador** que celle de Cicognini. La fin est typiquement italienne, avec un Don Juan en Enfer. Il faut dire toutefois que Perrucci élimine les nombreuses « trahisons » faites par Cicognini en faveur de la *commedia dell'arte*, pour donner naissance à une version plus rigoureuse, philosophique et tragique, qui accorde moins de place aux lazzi des personnages et des bouffons.

BIBL. : éditions : *Il convitato di pietra*, Naples, 1678 ; *Il convitato di pietra, opera tragica ridotta in miglior forma & abbellita dal dottor Enrico Preudarca*, Naples, 1690 ; rééd., Naples, Tomaso Alcaro, 1706 ; *Il nuovo convitato di pietra, opera tragica ridotta nella forma in cui oggi si rappresenta dal signor Michele Abbri*, Naples, 1799 (adaptation). — Études : APOLLONIO M., *Storia della commedia dell'arte*, Rome, 1930, p. 260 et suiv. — BAFFI G., « Amadeus a Marechiaro », *La Repubblica*, 1^{er} septembre 1994, p. 30. — MENARINI P., *Quante volte, Don Giovanni ?*, Bologne, 1984, p. 56-59 ; *Dal dramma allo scenario. Tre fonti spa-*