

Présentation

Variations donjuanesques

Sous le titre de *Variations donjuanesques*, les huit études qui ouvrent ce numéro du *Bulletin Hispanique* signalent qu'elles s'éloignent en partie des grandes voies tracées par l'abondante critique qui, en Espagne et ailleurs, a commenté, questionné et enrichi le dossier, incessamment renouvelé, de l'œuvre qui en a été le *primum mobile* : *El burlador de Sevilla* et, en Espagne et hors d'Espagne, de son personnage principal, originellement criminel : don Juan. Devenu « mythe », don Juan est sans conteste la figure dramatique la plus universelle, la plus constante et la plus métamorphosable de la littérature mondiale, de la musique et de l'art.

Si elles se différencient en partie de la critique traditionnelle, ces *Variations donjuanesques* diffèrent aussi entre elles, au risque de paraître disparates. En réalité, reliées entre elles par le puissant trait d'union Don Juan, ces contributions apparaissent distinctes les unes des autres en ce qu'elles interprètent, sur des instruments thématiques et méthodologiques différents, un seul et même objet, la « matière donjuanesque », saisie dans la pièce originelle ou dans ses suites littéraires, philosophiques ou artistiques..

On s'étonnera peut-être de ce que l'image choisie pour illustrer ce dossier soit une affiche de 1961, au graphisme humoristique, agressif et composite, dont l'objet est une annonce de représentation de « l'opéra des opéras » comme l'appelait Wagner : le *Don Giovanni, dramma giocoso* de Mozart-Da Ponte, présent dans l'une des études publiées ici. L'affiche est due à un artiste d'avant-garde aux talents multiples, le graphiste polonais Roman Cieslewicz et elle pourrait bien, dans une revue hispanique, rendre un hommage paradoxal et décalé à l'œuvre première sans laquelle l'opéra n'aurait peut-être jamais été composé.

Proposer une pièce comme *El burlador de Sevilla* à la réflexion des chercheurs, et particulièrement à celle des hispanistes, revient à leur imposer une tâche particulièrement ardue : l'œuvre fascine mais intimide presque autant que fascine et intimide la production scientifique à laquelle elle a servi d'objet d'étude, qu'il s'agisse d'éditions de la pièce, de monographies, d'études comparées ou d'articles isolés. Le *Burlador* occupe, dans les études hispaniques et à de nombreux égards, une place singulière.

À commencer par son attribution. On le sait, un certain nombre de spécialistes, en Espagne (notamment Alfredo Rodríguez López-Vázquez dans ses éditions de 1987, 1990, 1997, 2007, 2008 ...) ou aux États-Unis (Gerald E. Wade, 1969), refusent en effet à Tirso de Molina la paternité du drame au profit, hypothèse héritée du XIX^e siècle, d'Andrés de Claramonte, alors que d'autres, usant parfois des mêmes arguments, ne voient aucun obstacle à son attribution au mercédaire, comme le montre l'état de la querelle proposé par Isabel Ibáñez (« Le fils de ses œuvres : Don Juan, *L'abuseur de Séville* », 2017).

La date de rédaction et l'établissement du texte sont deux autres problèmes fréquemment débattus, de même que la question des deux pièces, proches et pourtant dissemblables, qui mettent en scène les exploits de don Juan : *El burlador de Sevilla* et *Tan largo me lo fiáis*. Francisco Rico n'hésite pas à dire que les relations entre les deux pièces, l'éventuelle dépendance de l'une par rapport à l'autre et l'identité de leur auteur figurent au nombre des « *máximos enigmas de la literatura española del Siglo de Oro* » et il tranche vigoureusement : « [...] es manifiesto que la obra que lanzó a la inmortalidad la figura de don Juan fue *El burlador de Sevilla*, mientras *Tan largo me lo fiáis* quedó abandonada a la sepultura del olvido. En la historia del mito más fecundo del teatro universal, el *Burlador* es un capítulo abultadísimo; *Tan largo*, una nota al pie ».

Ces réflexions figurent dans la *Nota previa* à l'édition critique de W. F. Hunter (CECE et GRISO), de 2010, dont le *Prólogo* propose une analyse précise et substantielle de la génétique des deux pièces et rend compte des apports précieux de l'article de José María Ruano de la Haza, « *La relación textual entre El burlador de Sevilla y Tan largo me lo fiáis* », de 1995.

Le drame lui-même, enfin, a donné et donne lieu à des analyses de toutes sortes, qu'elles soient anthropologiques, historico-politiques, sociologiques, psychanalytiques, poétiques, mythologiques, folkloriques, etc., sans qu'il soit possible de proposer ici ne serait-ce qu'une ébauche de bibliographie tant la production critique est vaste. Le dossier publié par le *Bulletin Hispanique*, s'il n'élude pas la question du « mythe de don Juan », n'a pas pour objet central cette question mais bien, prioritairement, la pièce qui est à son origine, celle attribuée à Tirso de Molina, souvent délaissée dans les études critiques non hispaniques. Philippe Rabaté signale par exemple, dans l'introduction de son analyse, que Jean Rousset lui dédie quelques pages, disséminées dans son ouvrage classique de 1990. En revanche, c'est tout un livre, *Mythologiques. Don Juan - La vie est un songe* (José Corti, 1995) que Maurice Molho, quant à lui, consacre à la pièce originelle et à la difficile opération de partage entre ce qui relève de la pièce et ce qui relève du mythe « qui ne nous est connu que par elle ».

Le présent numéro présente donc huit contributions organisées en trois moments. La première partie, intitulée « *Le Burlador* : droit humain, justice divine et nécessité dramatique », offre les trois études de Francisco Florit Durán, Blanca Oteiza et Isabel Ibáñez.

Francisco Florit Durán, auteur d'une édition de la pièce de Tirso, dans un article intitulé « Un *Burlador de Sevilla* en miniatura : los 84 primeros versos de la pieza tirsiana » se propose, suivant en cela l'intuition de Pierre Guenoun, non seulement d'explorer en détail les 84 premiers vers de la pièce conçus ici comme la matrice de toute de la pièce, mais d'en rechercher les prolongements ou les amplifications tout au long des trois actes.

Blanca Oteiza établit l'état des lieux « délictueux » mis en scène dans plusieurs pièces de Tirso qui, toutes, théâtralise la séduction puis l'abandon de personnages féminins par des abuseurs. Elle met en relief de manière particulièrement pertinente la structure commune à toutes ces pièces, qui constituent un ensemble cohérent et exemplaire ayant pour cible les séducteurs : leurs délits et leurs péchés relèvent autant de la justice divine que de la justice humaine.

Isabel Ibáñez, se livre à l'analyse minutieuse, fouillée et exigeante du temps comme élément constitutif de « l'énigme générique » (pour reprendre ses propres termes) que constitue la pièce. Le temps est mis en scène comme indice objectif de l'importance dramatique et symbolique, trop souvent négligée, de la figure du Commandeur statufié face au seul et colossal personnage de Don Juan.

La seconde partie, intitulée « *Le Burlador* : variations thématiques » s'articule également autour de trois analyses : celles de Marie-Eugénie Kaufmant, Nathalie Dartai - Maranzana et Philippe Rabaté.

La lecture de Marie-Eugénie Kaufmant, « Cavales donjuanesques et littéralité équestre dans *El Burlador* et *Tan largo me lo fiáis* », place les deux pièces sous le signe du cheval. Cette lecture permet la mise au jour d'un important « réseau de références littérales à un symbolisme équestre » dont l'auteur révèle la complexité polysémique.

Nathalie Dartai - Maranzana démontre, arguments textuels à l'appui, la puissance structurante des quatre éléments – eau, terre, feu et air – tant pour ce qui est de l'espace scénique que pour ce qui concerne la poétique dramatique. Les éléments participent de la création d'un « texte univers » où leurs nomsaturent le langage et où leurs combinatoires constituent les personnages, don Juan notamment, et configurent leurs antagonismes.

Philippe Rabaté se propose de caractériser le plus exactement possible, à partir d'une analyse précise du texte de Tirso, la nature du désir tel qu'il se manifeste dans les propos de don Juan. Il propose ensuite une mise en regard de ce désir avec certains aspects de celui de don Quichotte : notamment la question de l'invisibilité « comme horizon et limite » des personnages dans la pièce et dans le roman.

La troisième partie enfin, présente « Deux mutations de don Juan », l'une proposée par Aurélia Gaillard et l'autre par Olivier Agard.

Dans son article, « Don Juan à table ou ce que le conte fait au mythe », Aurélia Gaillard, spécialiste de littérature française et dix-huitiémiste, élargit

son corpus dans le temps et l'espace (sans négliger pour autant le texte tirsien). Partant du conte-type 470 (« Amis dans la vie et dans la mort ») et de sa variante 470A (« L'invitation du mort à souper »), elle met en évidence, dans ces « histoires de tables », certaines constantes structurantes (réciprocité, duplication, transgression) qu'elle fait « résonner dans quelques uns des différents Don Juan ».

Le germaniste Olivier Agard offre une réflexion sur la lecture que propose Ernst Bloch du mythe de don Juan dans son ouvrage *Principe d'Espérance*. Ernst Bloch analyse principalement le *Don Giovanni* de Mozart – Da Ponte dans lequel il discerne un conflit entre « désir d'absolu et conscience de la finition de l'homme ». Olivier Agard montre comment le *Don Giovanni* permet à E. Bloch de penser une révolte alternative et une émancipation face à l'aliénation du capitalisme.

Nous tenons ici à remercier très chaleureusement les auteures et auteurs du dossier Don Juan, non seulement pour avoir accepté, sans réserves ni revirements, de participer à ce projet, mais également pour l'originalité de leurs contributions qui toutes offrent une perspective nouvelle sur un texte et un personnage hors normes.

Nous ne saurions conclure ces quelques lignes de préambule sans remercier tout aussi vivement la direction du *Bulletin Hispanique* et Myriam Martins de nous avoir permis de publier leurs textes.

ISABELLE BOUCHIBA-FOCHESATO, CARINE HERZIG