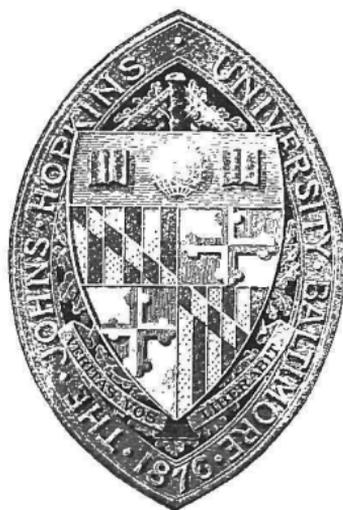


P2057
.J9G3
1911

LIBRARY



OF THE

JOHNS HOPKINS UNIVERSITY

LA LÉGENDE
DE
DON JUAN

LIBRAIRIE HACHETTE ET C^{ie}

LA LÉGENDE
DE DON JUAN

PAR GEORGES GENDARME DE BÉVOTTE

2 vol. in-16, brochés, à 3 fr. 50

*Son Évolution dans la littérature, des origines
au Romantisme.* . . . Un vol.

*Son Évolution dans la littérature, du Roman-
tisme à l'époque contemporaine.* • Un vol.

GEORGES GENDARME DE BÉVÔTTE

LA LÉGENDE
DE DON JUAN

★ ★

SON ÉVOLUTION
DANS LA LITTÉRATURE
DU ROMANTISME A L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE



Librairie HACHETTE & C^{ie}, Paris

A partir du 1^{er} Mars 1918

Majoration temporaire de 30 %

sur tous les volumes à 3.50

DÉCISION

du Syndicat des Éditeurs

du 11 Février 1918

2-1918

TE ET C^{ie}

BERMAIN, 79

non réservés.

LIBRAIRIE HACHETTE ET C^{ie}

LA LÉGENDE
DE DON JUAN

PAR GEORGES GENDARME DE BÉVOTTE

2 vol. in-16, brochés, à 3 fr. 50

*Son Évolution dans la littérature, des origines
au Romantisme.*

Un vol.

*Son Évolution dans la littérature, du Roman-
tisme à l'époque contemporaine.*

Un vol.

GEORGES GENDARME DE BÉVOTTE

LA LÉGENDE
DE DON JUAN



SON ÉVOLUTION
DANS LA LITTÉRATURE
DU ROMANTISME A L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET C^{ie}
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
1911

Droits de traduction et de reproduction réservés.

*A MON FRÈRE
ET A MON FILS*

PRÉFACE

CE deuxième volume contient une étude sur l'histoire de la légende de Don Juan dans la littérature, au XIX^e siècle. Le sujet est beaucoup plus vaste et surtout plus complexe que dans la période antérieure. Non seulement les œuvres sont innombrables, mais elles sont très souvent sans lien, sans dépendance entre elles, ne relevant plus de leurs aînées, mais uniquement des idées, de la conception personnelle de leurs auteurs, des circonstances de la composition. Comment apporter de l'ordre dans cette confusion, trouver dans ce dédale un fil conducteur, imaginer un plan logique dans un sujet qui par sa nature même échappe à tout essai de composition régulière et méthodique? Dans les œuvres des siècles précédents, la matière étant moins confuse, les *Don Juan* s'engendrant l'un l'autre, il était aisé au critique d'appliquer dans son étude la méthode historique, de préciser la part d'invention et d'originalité de chaque écrivain, de

retrouver ses sources et ses modèles, de situer chaque pièce, de lui donner sa place dans l'évolution de la légende, de déterminer son influence et son importance. Au XIX^e siècle, on voit naître de tous côtés, dans tous les pays, dans les genres les plus différents, des *Don Juan* dont les attaches avec les précédents sont d'autant plus malaisées à retrouver que le sujet étant devenu banal, les écrivains mêlent les sources, se fiant à leurs souvenirs souvent imprécis, au lieu de travailler, comme jadis Molière ou Shadwell, sur des textes déterminés. D'autres raisons ont encore embrouillé une question déjà si compliquée : une seconde fable, celle de Don Juan de Marañá s'est juxtaposée à la fable de Don Juan Tenorio, puis fondue avec elle, augmentant pour le critique la difficulté de mettre quelque clarté dans un sujet qui devient, avec le temps, de plus en plus obscur. En outre, le thème primitif lui-même a fini par disparaître pour faire place à des développements moraux, philosophiques, sociaux, étrangers à la légende.

L'historien se heurte ici à une nouvelle difficulté. Doit-il rattacher ces œuvres à son sujet ou les en écarter? Et quel sera à cet égard son critère? Ajouterons-nous enfin que les pièces de théâtre, romans, nouvelles, poèmes, dont le XIX^e siècle a vu l'énorme floraison, sont d'une valeur et d'un intérêt fort divers, que parfois les plus beaux au point de vue de l'art ont peu de signification dans l'histoire de la légende et du développement des idées qu'elle représente? L'inverse se produit. Com-

ment attribuer à chacun la place légitime qui lui revient? Comment ne commettre ni erreur ni injustice? Je ne me flatte pas d'avoir résolu ces difficultés, ni d'autres encore que le sujet comporte.

Voici, au reste, quelle a été ma méthode de composition. Il ne m'échappe pas qu'elle prête à bien des critiques et qu'elle est, dans une large mesure, artificielle; son but principal est la clarté.

J'ai pu constater que les multiples dérivés de la fable du Burlador au XIX^e siècle se rattachent les uns aux autres, ou se différencient par une certaine manière de comprendre et de juger le donjuanisme. Pour les uns, Don Juan apparaît comme un idéaliste, victime de la platitude de la vie et des misères de la réalité. Ceux-là le transfigurent et, bouleversant la morale de l'ancienne légende, légitiment, exaltent les fautes et les crimes du Trompeur, et lui font achever dans une apothéose une existence de souffrances et de luttes. D'autres continuent à voir en Don Juan le symbole d'une force mauvaise, antisociale, le représentant dangereux de l'individualisme et de l'égoïsme.

J'ai donc réuni, pour mettre quelque unité dans le désordre et la confusion de mes matières, les œuvres qui appartiennent à l'une ou à l'autre de ces conceptions. Est-il besoin d'ajouter que je me suis attaché, aussi rigoureusement que je l'ai pu, à établir la filiation de ces œuvres, tout en analysant les influences diverses sous lesquelles elles ont été écrites?

Ces influences, au XIX^e siècle, sont plus nom-

breuses et plus variées que jadis : tantôt elles sont personnelles à l'auteur ; tantôt elles se rattachent aux idées littéraires, politiques, religieuses, sociales et morales de son milieu. Si elles sont souvent difficiles à retrouver, leur recherche a l'avantage de faire d'une histoire du donjuanisme au XIX^e siècle un miroir de la pensée européenne pendant les cent dernières années. Je me suis attaché surtout à pénétrer et à mettre en relief l'idée qui a inspiré chaque œuvre, m'abstenant la plupart du temps de la juger. J'estime que le rôle du critique est de faire connaître, en s'entourant de tous les éléments d'information, les ouvrages dont il parle. Au lecteur d'apprécier.

J'ai cru nécessaire, en dépit de la monotonie du procédé, d'analyser les pièces, les romans et les poèmes dont j'ai parlé. Ces analyses sont d'autant plus concises que les œuvres étudiées sont plus connues. Je n'ai pas jugé utile, par exemple, de donner un long résumé des *Ames du Purgatoire* qui sont dans toutes les mains. Il m'a paru préférable d'insister sur ce que le public ignore, sur les sources du conte et sur son influence.

Enfin, j'ai été plus d'une fois embarrassé pour choisir les œuvres qui devaient trouver place dans mon sujet. Telle qui en apparence, par son titre, semble appartenir à l'histoire de la légende, n'a, en réalité, rien de commun avec elle. Telle autre, au contraire, qui, par l'intrigue, par le nom des personnages, paraît étrangère à la vieille fable, se trouve avoir avec elle des liens profonds et une

parenté certaine. *Le marquis de Priola*, par exemple, ne saurait être, au premier abord, rattaché qu'arbitrairement à notre sujet, mais si l'on y regarde de près, on s'aperçoit que la pièce de M. Lavedan est, malgré tout ce qu'il y a de différent et de nouveau en elle, un dérivé de la légende, jusque dans le châtement qui frappe à la fin le moderne Don Juan.

Le donjuanisme est, de nos jours, beaucoup moins dans les événements, dans la trame du drame et du roman, que dans le caractère du héros. Celui-ci s'est élargi et transformé avec le mouvement social contemporain. A l'historien de retrouver, dissimulé sous des noms différents et sous des aventures dissemblables, le descendant de l'antique Burlador.

Je dois avouer, pour terminer, que malgré les scrupules de mon enquête, malgré les recherches auxquelles je me suis livré, et qui m'ont été facilitées par maints concours obligeants, je n'ai pu recueillir tout ce qui a été écrit sur Don Juan. Quelques œuvres, que je veux croire peu importantes et peu significatives, sont restées introuvables. Je les ai signalées d'un astérisque dans la liste que je donne à la fin de mon livre. D'autres ont pu m'échapper et peut-être m'arrivera-t-il l'aventure que connaissent bien les voyageurs. Quand ils ont visité à fond un pays, une ville, un musée, et que, de retour chez eux, ils font avec complaisance le récit de leurs courses et de leurs découvertes, il se trouve toujours un anphion mieux

informé ou simplement jaloux pour leur dire : vous n'avez pas vu tel monument? tel quartier? tel site? tel tableau? Eh bien! vous n'avez pas vu le plus intéressant. Peut-être m'est-il arrivé, à moi aussi, de passer, sans la voir, à côté de l'œuvre la plus intéressante.

LA LÉGENDE DE DON JUAN

CHAPITRE I

DON JUAN ET LE ROMANTISME

L'idéalisation romantique : Pouchkine, « le Convive de pierre ». = Musset, « Namouna » ; — « Une matinée de Don Juan ». = Blaze de Bury, « le Souper chez le Commandeur ». = La Légende de Don Juan de Marañna : Mérimée, « les Ames du purgatoire ». = Al. Dumas, « Don Juan de Marañna ». = Zorrilla, « Don Juan Tenorio ». = Th. Creizenach, « Don Juan ». = Echeverría, « l'Ange déchu ». = Gobineau, « les Adieux de Don Juan ». = Almqvist, « Ramido Marinesco » = Baudelaire, « Don Juan aux enfers ». = Widmann, « Don Juan de Marañna ». = Flaubert, « Une nuit de Don Juan ». = A. Tolstoï, « Don Juan ». = Désiré Laverdant, « les Renaissances de Don Juan » ; — « Don Juan converti ».

LE donjuanisme tel que l'ont compris le xvii^e et le xviii^e siècles jusqu'à Hoffmann, apparaît comme un système irréligieux et immoral, comme une philosophie de la vie égoïste et antisociale. En Espagne, en Italie, en France, en Angleterre, tous les auteurs sont d'accord à ce sujet. Cette unité dans la conception du héros et dans l'interprétation de sa légende disparaît au xix^e siècle : la vie de Don Juan est transformée, son caractère se modifie d'âge en âge, de pays en pays,

d'écrivain en écrivain; le symbole contenu dans sa fable ne cesse de changer de sens. Tantôt idéaliste et tantôt sensualiste; ici croyant, là sceptique; passionné chez l'un, froid et sec chez l'autre, Don Juan a subi en Allemagne l'influence du mysticisme philosophique de la première partie du siècle; en Espagne, c'est la persistance des croyances catholiques qui continue à agir sur lui; en France, il obéit surtout aux différents mouvements littéraires qu'il traverse, passant du romantisme le plus lyrique au naturalisme le plus grossier. Le xx^e siècle le voit devenir Nietzscheen.

Dans les transformations qu'il a ainsi subies, deux tendances contraires agissent tour à tour sur lui : tantôt, on le transfigure, on l'exalte, on en fait une victime que Dieu reçoit dans son paradis, auréolée de gloire; tantôt, et par une réaction naturelle, on le représente comme un agent de misère et de perdition.

C'est entre ces deux courants que nous allons le voir évoluer jusqu'à l'époque contemporaine, sans que le temps ait usé sa force d'expansion et son éternelle puissance de rajeunissement.

*
**

Dans la seconde série de ses *Mémoires*¹, M. de Pontmartin constate que les deux grands types qui ont dominé la génération de 1830 sont Faust et Don Juan. Oubliée en France depuis Molière, la légende du Burlador reparaît en effet dans notre littérature aux environs de 1830 et produit soudain une riche floraison de drames, de nouvelles et de poésies diverses. Mais la trame première du sujet devient de plus en plus un élément accessoire que l'on modifie et parfois même que l'on supprime. Tel nouvelliste² substituera à la

1. Paris, 1886, p. 74.

2. Mérimée.

légende traditionnelle une légende différente, tant les événements qui composent la vie de Don Juan s'effacent devant Don Juan lui-même. Ce n'est plus la séduction d'Elvire, l'émouvante apparition de la statue qui intéressent les écrivains et les lecteurs : c'est la psychologie du héros, ce sont les raisons mystérieuses de son inconstance.

En s'attachant ainsi à la seule personne de Don Juan, on a créé un type abstrait : le type donjuanesque. A l'inverse de l'ancien personnage qui est un homme de son temps, si réel et si vivant que l'on a pu parfois l'identifier à quelque modèle contemporain, le Don Juan romantique se présente comme une entité. C'est l'amant de la femme, de la beauté féminine. Dès lors le donjuanisme se constitue : c'est une théorie, une philosophie de l'amour ; c'est un ensemble de dispositions physiques, de tendances morales qui trouvent pour la première fois une explication, un nom générique, une formule.

Quelles influences ont produit ce phénomène et pour quelles causes la légende de Don Juan, si complètement délaissée ou dénaturée en France depuis plus d'un siècle, reprend-elle une vie si intense, d'où le héros sort non pas seulement rajeuni, mais transformé ?

Il faut noter tout d'abord que le Romantisme n'adopte Don Juan que dans la seconde phase de son développement, quand, sorti de la période mystico-religieuse, il prend des allures légères et libertines. Le héros de la frivolité, de la débauche et de l'athéisme ne pouvait trouver sa place entre René et Jocelyn. Ces amours où les sens avaient moins de part que l'imagination et le rêve, ces amours vagues, mélancoliques n'étaient point de celles auxquelles était accoutumé le volage Burlador. Tant que le Romantisme à ses débuts fut sous l'influence de Novalis, de Léopardi, du Werther

de Goethe, tant qu'il resta purement Lamartinien, il ne pouvait accueillir le Don Juan traditionnel. Pour lui donner droit de cité il devait d'abord le transformer et se transformer lui-même. Cette transformation ne se fit qu'après 1830. Elle est due au succès de certains écrivains étrangers et à l'introduction dans notre littérature de sentiments nouveaux.

Une des causes les plus décisives du regain de faveur obtenu par Don Juan fut la vogue dont jouirent à partir de 1820 la personne et l'œuvre de Byron¹. Connu dès 1827 par la traduction de Paulin Pâris, le *Don Juan* anglais était célébré par Mérimée dans le *National* du 7 mars 1830. Stendhal s'enthousiasmait pour le poème et Théophile Gautier en traduisait plusieurs strophes dans ses *Premières poésies*. Cependant, si ce succès remit à la mode le héros délaissé, il est curieux de constater que le portrait tracé par Byron n'a guère inspiré ses admirateurs français.

Sans doute, le pessimisme du Don Juan anglais, ses désespérances, son mépris douloureux des petites humaines, et d'autre part, son libertinage élégant et cavalier, sa tendance à exalter les amours libres et faciles, en un mot, le contraste entre la sentimentalité romanesque et la polissonnerie convenaient à l'état d'esprit de certains romantiques. Mais ce qu'il y a en lui de si profondément anglais, de si personnel à Byron ne pouvait être compris par un Musset, un Gautier, un Blaze, un Dumas. Ce poème inachevé et déconcertant où se mêlent la satire, le rêve et la réalité, rempli d'intentions obscures, d'arrière-pensées, d'allusions aux aventures privées de l'auteur et tout inspiré de ses sentiments les plus intimes, cette auto-biographie à

1. Cf., pour cette influence de Byron sur les romantiques, Estève, *Byron et le romantisme français*, Paris, Hachette, 1907.

de mi voilée était peu intelligible à des écrivains ignorant la vie anglaise et mal renseignés sur un grand nombre de faits qui constituent la partie la plus originale peut-être du sujet.

La riche complexité du héros dépassait d'ailleurs la psychologie simpliste et superficielle des romantiques français. Tous les Don Juans qui sont nés entre 1830 et 1850 sont des types conventionnels, peu nuancés, tracés d'après un modèle convenu. Or, ce modèle, c'est moins au Don Juan si vrai et si varié de Byron qu'ils sont allés l'emprunter qu'aux autres personnages fictifs et irréels du poète anglais, au Corsaire, à Manfred, et surtout à Childe Harold.

Ces héros poursuivant sans espoir, à travers des aventures romanesques, des amours imaginaires; ces tristes victimes de leur propre chimère, nous les retrouverons sous le nom de Don Juan dans le chercheur d'idéal qu'a conçu Musset, dans le pêcheur tourmenté, avide d'un infini mystique, qu'a peint Blaze de Bury, dans le démon, fatal aux autres et à lui-même, imaginé par Dumas, ou dans le passionné, candide et furieux, esquissé par Gobineau.

Mais ici, nous rencontrons une influence plus décisive encore peut-être que celle de Byron : c'est celle d'Hoffmann. Le contraste perpétuel dans l'œuvre de l'écrivain allemand entre les vulgarités de la vie, la banalité des sentiments humains et les poétiques envolées de l'imagination est, au fond, toute la psychologie du Don Juan romantique.

Musset ne s'y est point trompé : ce n'est pas au Don Juan anglais, c'est au Don Juan germanique qu'il rattache sa conception du libertin,

Qu'Hoffmann a vu passer au son de la musique
Sous un éclair divin de sa nuit fantastique.

C'est d'Hoffmann aussi qu'est née la tendance à substituer un surnaturel de fantaisie au surnaturel religieux de la vieille légende. Balzac a introduit une sorte de folie macabre dans cet *Élixir de longue vie* qu'il prétend inspiré d'Hoffmann, et après lui Dumas fera de son *Don Juan de Marañá* un spectacle fantasmagorique dont l'étrangeté rappelle les rêves les plus extravagants de l'auteur des *Elixire des Teufels*, et des *Nachts-tücke*.

Cette influence d'Hoffmann se doublait vers 1830 de celle du *Don Juan* de Mozart considéré, depuis l'interprétation qu'en avait donnée le rêveur de Kœnigsberg, comme la première incarnation romantique du héros. L'Europe entière et l'Amérique avaient frissonné, sans toujours la comprendre, à la suave création du maître autrichien. En France notamment, l'opéra-bouffe avait été transformé dès 1805 par Thurigny et Baillet en un drame lyrique en trois actes, et plus récemment, en 1822, le grand arrangeur de la scène française, Castil-Blaze, en avait fait un opéra en quatre actes. En 1825 le chanteur Garcia interpréta la pièce à Paris avec un prodigieux succès, et en 1829, la Malibran y obtenait de tumultueux applaudissements. Ce Don Juan que « Mozart a rêvé » ou que, plus exactement, Hoffmann a imaginé, c'est précisément celui que Musset allait réaliser dans *Namouna*.

A cet engouement pour les littératures allemande et anglaise qui devait être la cause première de la renaissance en France de la légende, s'ajoutait encore la mode de l'Espagne et de l'Italie. En 1830, toute femme digne d'être aimée est Andalouse ou Vénitienne. Elle a les cheveux et les sourcils noirs, le teint mat; elle est embrasée des passions violentes du Midi, de ces pays aux drames mystérieux, aux jalousies féroces, aux aventures romanesques. De son côté, le héros roman-

tique doit avoir des yeux sombres, la peau olivâtre, une chevelure abondante et brune¹. Il s'appelle don Paez, Hernani, Ruy Blas. Ces personnages, Espagnols comme Don Juan, devaient ramener avec eux en France le héros sévillan.

Celui-ci trouvait d'ailleurs chez nous un milieu disposé à lui faire bon accueil. L'heure même n'avait jamais été plus favorable au développement du donjuanisme. La littérature romantique est une réhabilitation, une exaltation de l'amour sous toutes ses formes : amour chaste et amour adultère, amour passionné et amour volage, l'amour, quel qu'il soit, est chanté sur toutes les cordes de la poésie lyrique et dramatique. C'est l'antique Eros qui renaît, et de nouveau le chœur des poètes célèbre ses mystères sacrés².

Le dieu est l'objet de divers cultes : c'est celui des Jeune-France et des Dandys qui honorent en lui l'enfant polisson de Cypris, l'adorent indifféremment dans les bouges, dans les boudoirs des courtisanes, ou dans l'alcôve de l'épouse. Ils affectent, comme Mardoche, le vice et l'impiété; ils nient la vertu, déclarent sur un ton tranchant qu' « il est indécent et mauvais ton d'être vertueux³ » et ils mettent cette maxime en pratique. Tous également pleins de mépris pour les femmes, ils ne varient que par l'élégance ou la grossièreté de leurs procédés : les uns sont des viveurs crapuleux, dont les amours orgiaques se vautrent sous

1. Cf. la description de l'acteur Bocage, Th. Gautier, *Notices romantiques*. Cf. aussi la description de Rodolphe dans *les Jeune-France, Celle-ci et celle-là*.

2. Cf. l'hymne à l'amour dans *Albertus*, strophes 47 et suivantes.

3. Th. Gautier, *les Jeune-France, Sous la table*. Cf. aussi le monologue en vers sur la Vertu qui sert de prologue à cette nouvelle.

les tables au milieu des flacons de vin renversés¹. Les autres mêlent le meurtre à l'ivresse². Ceux-ci sont des scélérats aimables et charmants, experts en l'art d'imaginer de machiavéliques roueries³. Ceux-là, moins débraillés, plus dignes et peut-être plus pervers, aiment, comme Hassan, dans le mystère d'un intérieur voluptueux, de passagères inconnues qu'ils renvoient sans façon leur caprice assouvi⁴. De toutes parts, c'est l'atmosphère qu'aime à respirer Don Juan : scepticisme, ironie, débauche, cruauté, tous les vices aimables et répugnants qui volent autour du séducteur d'Elvire, l'invitent à venir prendre sa place au banquet où festoient Rodolphe, Roderick, Mardoche et Garuci.

Il ne faut cependant pas être la dupe de ce libertinage et le prendre trop au sérieux. Il est plus superficiel que profond ; c'est un libertinage de mode destiné à étonner le public bourgeois et à le faire crier d'horreur ; un libertinage de dandys qui s'amuse et veulent se faire passer pour plus corrompus et plus démoniaques qu'ils ne sont.

A côté d'eux, il est une autre catégorie de Jeune-France qui incarnent plus véritablement l'idéal romantique de l'amour : ce sont les Jeune-France passionnés⁵. Ceux-là se réclament des héros byroniens ; ce sont les

1. Th. Gautier, *les Jeune-France, le Bol de Punch*.

2. Musset, *les Marrons du feu*.

3. Cf. Gautier, Préface des *Jeune-France*.

4. Il en était venu jusqu'à croire, à vingt ans
Qu'une femme ici-bas n'était qu'un passe-temps.
Quand il en rencontrait une à sa convenance,
S'il la gardait huit jours, c'était déjà longtemps,

5. Gautier distingue quatre catégories de Jeune-France : le Jeune-France byronien, le Jeune-France artiste, le Jeune-France passionné, le Jeune-France viveur.

descendants directs de Conrad et de Childe Harold. Ils promènent à travers les salons leurs regards sombres, leur teint pâle, leur air désillusionné. Ils prennent l'attitude fatiguée de gens las de la vie, tourmentés par de fatales passions. Leur âme est un « volcan », un « foyer de tempêtes » qui brûle pour un objet indéterminé. « Le caractère qu'on retrouve dans tous les débuts de ce temps-là, écrit Gautier, est le débordement du lyrisme et la recherche de la passion... Célébrer l'amour avec une ardeur à brûler le papier, le poser comme seul but et seul moyen de bonheur, tel est l'idéal de la jeunesse romantique ¹. »

Cet idéal, d'ailleurs est tout aussi conventionnel que les gestes débraillés des « Bousingots ». C'est une attitude qui plaît aux femmes sensibles, donne au soupirant des apparences de victime, et lui soumet par compassion les cœurs rebelles. Le Jeune-France se persuade ingénûment qu'il se doit à lui-même d'avoir une passion; « non une passion épicière et bourgeoise, mais une passion d'artiste, une passion volcanique et échevelée ² », qui s'accompagne de râles, de pâmoisons, de mouvements convulsifs. Il faut aux amants de ces événements mélodramatiques qui donnent à l'adultère une allure farouche et terrible, qui rappellent les sanglantes tragédies dont l'imagination remplit les sombres canaux de Venise, les rues étroites de Florence et de Séville. On rêve d'échelles de soie, d'escalades par les fenêtres, d'armoires dissimulées, de tapisseries mystérieuses, de maris jaloux et féroces, de poignard, de poison ³. Ces passions extravagantes sont

1. *Histoire du Romantisme, Philotée o'Neddy.*

2. *Les Jeune-France, Celle-ci et celle-là.*

3. Cf. dans *Celle-ci et celle-là* l'aventure et le caractère de Rodolphe.

celles de Dalti¹, d'Onorio Luigi², de Don Paez³, de Cassius⁴, d'Hernani, d'Antony et de tant d'autres héros étranges et déséquilibrés.

C'est cette conception qui, dès 1830, a réglé la destinée du donjuanisme. Don Juan dépouille son antique personnage de libertin frivole, sceptique, joyeux compagnon, pour devenir un amant tragique, tourmenté par d'inexprimables désirs, par des passions brûlantes et mortelles.

L'amour du changement que l'on constate encore en lui ne provient pas du désir physique de renouveler à l'infini les voluptés amoureuses. Cette frivolité, jadis caprice de débauché ou lassitude de blasé, se transforme en un besoin ardent de rencontrer l'objet qui calmera enfin le feu dont il est dévoré, qui rassasiera cette soif d'amour que nulle femme n'a pu encore éteindre. Ce n'est plus la variété qu'il lui faut; ce ne sont plus des amours passagères, aussitôt oubliées : c'est un amour éternel, immense, infini; et quand il l'a trouvé, il arrête à tout jamais ses recherches et ses expériences.

Mais il est rare que Don Juan rencontre sur la terre la femme digne d'être aimée de lui. A l'inverse du Burlador qui ne demande à l'amante que d'assouvir un caprice et se tient pour heureux d'avoir obtenu le plaisir que dispensent aussi bien la brune et la blonde, la bergère et la princesse, le Don Juan romantique est plus difficile sur la qualité de la volupté cherchée. Il a un idéal si sublime que la vie ne le réalise pas. Cet idéal est né d'une vision intérieure, vision incertaine et fugitive, semblable à un songe. Lui-même, il

1. Musset, *Portia*.

2. *Id.*

3. *Id.*, *Don Paez*.

4. *Id.*, *Suzon*.

ne peut le préciser ; il le sent en lui, mais il ne saisit jamais cette ombre vaine

Qu'il aime sans y croire, et que nul ne connaît.

Ce désir vague dont souffre Don Juan est né aussi de cette sentimentalité, de cette soif d'infini, de ces romanesques tendresses que la musique de Gluck et celle de Mozart ont peu à peu substituées à l'amour licencieux des Crébillon et des Laclos.

Don Juan pouvait d'autant moins échapper à cette transformation qu'il en portait en lui-même les germes. Si sensuel qu'il soit, il n'est pas seulement entraîné à séduire toutes les femmes, à connaître toutes les sortes d'amour, par un instinct physique et brutal. Son inconstance procède aussi d'un mobile plus noble : il a placé le bonheur dans la volupté, et c'est déjà pour ce débauché un idéal que nulle de ses innombrables maîtresses ne peut à elle seule réaliser. Le héros de Molière analyse cet état d'âme : au delà de ses amours passagères, il poursuit l'amour lui-même. A travers les beautés dont il s'enorgueillit d'être l'ambitieux conquérant, c'est la Beauté même qu'il cherche. De la possession physique Don Juan s'élève ainsi à un sentiment plus pur ; aux plaisirs des sens, il ajoute celui de l'imagination. Il arrive même à créer une théorie : il devient philosophe. Comme le savant qui rêve d'atteindre, à travers ses recherches, une loi universelle, il voit dans toutes les femmes aimées autant d'expériences qui doivent le conduire à posséder la femme en soi, à trouver un jour la formule définitive du bonheur et de la vérité dans l'amour. Dès lors il devient un idéaliste.

Mais par un curieux phénomène, cet amant de l'idéal ne peut réaliser sa chimère ; bien plus, il est fatal aux femmes qu'il aime et à lui-même. Ses amours

sont tragiques et tuent. Dans l'ancienne légende déjà, un meurtre ensanglantait ses aventures galantes; mais il tuait, pour se défendre, un étranger qu'il ne connaissait pas. C'était un accident fâcheux, une de ces équipées malencontreuses, fréquentes dans l'existence des gentilshommes et des étudiants espagnols. Le Don Juan romantique, au contraire, tue sous l'influence d'une destinée maligne : il frappe son propre frère, et la femme qu'il aime est celle-là même que les lois humaines et divines lui défendent d'aimer. Comme René, comme Ruy Blas, comme Hernani, il va à travers la vie, semant avec l'amour la haine et la mort.

Il fléchit sous le faix des malheurs qu'il cause : à la fois révolté contre l'injustice du sort, déchiré par le mal dont il souffre, triste de ne pouvoir sortir de son enfer terrestre pour entrer dans le paradis entrevu, Don Juan est un désenchanté que ronge la mélancolie : Gautier le peint vieilli et découragé, regrettant d'avoir vécu pour un bien chimérique, dont la poursuite ne lui a causé que déceptions et misères.

Aussi la pitié et la justice ne sauraient permettre que ce misérable, irresponsable du mal qu'il a fait, ennobli par la passion, grandi par son idéal, soit éternellement damné comme le débauché, le meurtrier et l'athée de jadis. C'est dans la fin de Don Juan, mourant converti et sauvé, que le Romantisme impose à la légende sa modification capitale.

Le châtement de Don Juan a un sens profond : il signifie que l'homme ne saurait tirer sa morale et son idéal de lui-même; que la vérité est dans une règle commune imposée par une volonté supérieure. Le Romantisme qui exalte l'amour-passion aux dépens de l'amour régulier, qui célèbre l'indépendant comme une victime de la sottise humaine, le Romantisme devait sauver Don Juan et le faire mourir dans une

apothéose. Il ne pouvait finir comme un criminel, ce héros coupable d'avoir méprisé une humanité imparfaite, incapable de lui offrir la Beauté dont il portait en lui l'image. Les femmes même, à qui il avait demandé la réalisation de son rêve, devaient s'unir pour implorer sa grâce, et le ciel devait être clément à l'homme qui mourait de n'avoir pu satisfaire sur la terre son besoin d'absolu. Anna, Marthe, les âmes des morts s'intéressent à son salut et viennent à l'heure suprême l'emporter dans ce paradis où il obtiendra le bien que la vie ne lui a pas donné.

Dans cette exaltation universelle, seule en France une voix protestataire se fera entendre, la voix d'une femme. Mais, en dépit de l'anathème éloquent que George Sand lancera contre l'éternel Burlador, le Romantisme français continuera à incarner en lui l'amour de l'infini, l'aspiration vers l'inaccessible et la lutte douloureuse de l'homme pour échapper aux misères de la réalité.

* * *

Le premier grand écrivain qui après Hoffmann et Byron ait réhabilité Don Juan est le poète russe Pouchkine, dans un drame simplement ébauché, et qui, demeuré longtemps inédit, n'a pas eu d'influence sur les destinées de la légende¹. Ce Don Juan apparaît comme un personnage de transition entre le frivole et sentimental libertin conçu par Mozart et l'avidé chercheur d'un bien suprême imaginé par les romantiques.

1. Pouchkine, *le Convive de pierre*; cf. Tourgueniéff et Viardot, *Œuvres dramatiques de Pouchkiné*, Paris, Hachette, 1862, pp. 235-279, et Pouchkine, *Don Juan* (l'Invité de pierre), mis en vers français par le Baron M. de Berwick, Paris, 1902.

C'est en 1830 que Pouchkine a écrit ce *Don Juan* qu'il n'a pas publié et dont il n'avait jamais entretenu ses amis. C'est un drame ramassé et puissant qui peut compter parmi les plus vigoureuses et les plus originales productions de son auteur. Par le lyrisme et la force de la passion, par le caractère du héros sincèrement épris de la femme qu'il désire, par les modifications apportées au sujet, l'œuvre rompt avec la tradition.

Don Juan revenu clandestinement à Madrid, se rend avec Léoporello dans le cimetière du couvent d'où il enleva jadis doña Inez. Il se remémore avec tristesse le regard mélancolique de la jeune fille, ses lèvres décolorées, sa voix douce et faible comme celle d'une malade. Ce n'est plus le Don Juan avide de formes opulentes et splendides : c'est un Don Juan attendri, non moins épris de l'âme féminine que de la beauté matérielle. Tandis qu'il rappelle ainsi ses souvenirs, il voit passer une ombre voilée : c'est doña Anna qui se rend au tombeau du commandeur. Elle n'est plus ici la fille du mort, elle est sa veuve. C'est donc la femme de sa victime que Don Juan va séduire. Mais auparavant, le vieil homme reprenant ses droits, il va passer la nuit chez une courtisane à la mode, une ancienne maîtresse dont le cœur, à défaut du reste, lui est demeuré fidèle. Il rencontre chez elle un amant de fortune, don Carlos, qui le provoque en duel et qu'il tue loyalement. Pour échapper aux conséquences de ce meurtre, il prend les vêtements d'un ermite, et se cache près du sépulcre du commandeur. Là, il peut voir doña Anna dont il ne tarde pas à devenir amoureux. La jeune veuve le remarque aussi, et le prenant pour un vrai moine, lui demande de prier avec elle pour le mort. Don Juan lui avoue alors qu'il n'est pas moine : c'est pour la voir qu'il a pris ce déguisement ;

un ardent amour le brûle; il voudrait être mort lui-même et reposer sous le seuil où passe la jeune femme, pour y être foulé par ses pieds.

Troublée et émue par les accents enflammés de cette passion, Anna donne rendez-vous à Don Juan dans sa propre demeure et se retire, touchée elle-même au cœur. « O veuves, s'écrie ironiquement Leporello, vous êtes toutes les mêmes; mais que dira le commandeur? » Il sera peut-être jaloux, répond en riant Don Juan qui ordonne à son valet de l'inviter à venir le lendemain se mettre en sentinelle, devant la porte même de sa veuve. La statue répond par un mouvement de tête qu'elle répète lorsque Don Juan renouvelle lui-même l'invitation. D'abord troublé, le héros oublie auprès de doña Anna son étrange aventure. La jeune femme lui raconte comment elle a dû épouser, étant pauvre, Don Alvar, beaucoup plus âgé qu'elle. Ces souvenirs excitent la jalousie de Don Juan; il avoue à Anna son véritable nom : c'est lui qui a tué son époux. Cette révélation bouleverse la malheureuse amante; mais sa passion jusqu'alors contenue n'en éclate qu'avec plus de violence. En dépit de tout ce qui les sépare, elle sera à Don Juan à qui elle donne, pour le lendemain, un deuxième rendez-vous. Un baiser scelle leur union, quand un coup sec résonne à la porte. C'est le commandeur. Il saisit par la main Don Juan et entraîne l'infortuné qui adresse à doña Anna un adieu déchirant.

Ce drame — le nom de Don Alvar, la transformation de Don Juan en un faux ermite en sont la preuve — paraît avoir été inspiré à Pouchkine par le souvenir d'une lecture du *Festin de Pierre* de Villiers, dont les œuvres étaient depuis longtemps connues en Russie. Le caractère même que le poète a donné à son héros semble une protestation contre la charge caricaturale

de l'écrivain français. Au type brutal, sans élégance et si complètement irréel conçu par celui-ci, Pouchkine a opposé un personnage délicat et vrai. Peut-être même, a-t-il mis dans ce héros sensible et lyrique sous son ironie, dans cet amoureux jaloux et sincère, quelque chose de lui-même et de sa conception du gentilhomme.

Quoiqu'il en soit, son Don Juan est un galant homme à qui répugnent les grossièretés des autres amants. Son âme est faite de tendresse, de douce mélancolie et même de candeur naïve. Quand doña Anna lui a accordé le rendez-vous imploré, il éclate en transports d'une joie puérile : « Je suis heureux comme un enfant, s'écrie-t-il ; je chanterais, je voudrais embrasser le monde entier. » Et c'est cette folle gaieté qui le pousse à inviter la statue. L'invitation n'est dans sa bouche que l'espièglerie d'un gamin joyeux et non l'outrage d'un insolent ou d'un athée. Il a, en effet, l'étourderie et la légèreté de l'adolescence : après de touchants souvenirs accordés à la mémoire d'Inez, après avoir senti son cœur battre d'émoi au passage d'Anna, il va chez une courtisane ! Puis soudain, revoyant Anna, il est saisi de transports presque mystiques : ce n'est pas la femme qu'il aime en elle, c'est une image de la pureté, dont la présence bienfaisante calme sa conscience agitée de remords. Prompt à s'enflammer, inconstant et fidèle, passionné et sentimental, il a un tempérament de jeune amoureux. Ce n'est plus le trompeur perfide de Tirso, le débauché cruel de Dorimon et de Villiers, ni le libertin redoutable de Molière ; mais ce n'est pas encore le rêveur de Musset. Par sa grâce séduisante, par sa sensibilité délicate, par son ardeur juvénile, il rappellerait davantage le Don Juan de Mozart, avec moins de désinvolture et plus d'ingénuité.

*
* *

C'est avec Musset que la conception romantique du donjuanisme a trouvé son expression la plus profonde. Déjà, développant le fameux exposé de principes du héros de Molière, cette théorie de l'amour insatiable que Don Juan résume en une formule significative : « J'ai un cœur à aimer toute la terre », Byron avait réalisé le type de l'amant qui parcourt le monde en demandant aux femmes de tous les pays de satisfaire les désirs inépuisables de son cœur, comme la curiosité toujours renouvelée de son imagination. Mais ce Don Juan, d'abord candide, devient assez tôt un sceptique, trop averti des réalités pour chercher dans l'amour un idéal dont il serait l'éternelle dupe. C'est un sensuel plus qu'un sentimental. Il n'est pas, comme le sera le Don Juan romantique, le Don Quichotte de l'amour. Hoffmann le premier a conçu ce rêveur, mais son héros est un mythe, une forme brumeuse entrevue dans un délire musical. Avec Musset le caractère se précise : à la vieille conception d'un Don Juan égoïste et voluptueux, l'auteur de *Namouna* a substitué un artiste qui cherche la beauté non pas dans l'éclat des couleurs ou dans l'harmonie des sons, mais dans la femme.

C'est dans le deuxième chant de *Namouna*, publié à la fin de l'année 1832, que le poète a développé sa théorie du donjuanisme. Après avoir exprimé à la façon de Byron, tantôt avec ironie, tantôt avec tristesse, ses rêves, ses idées, effleuré mille sujets étrangers à son conte, Musset oubliant son héros, Hassan, oppose à l'ancienne figure de Don Juan, celle que conçoit sa propre imagination. Au libertin français, joyeux vivant qui berne ses créanciers, se moque de son

père ¹, au Lovelace anglais froid, sec, cruel, il oppose un roué « plus grand, plus beau, plus poétique » qu'il peint, en lui donnant toutes les grâces de la jeunesse et de la candeur.

Ce Don Juan a vingt ans; il est riche; il est bon; son cœur tendre vient de s'ouvrir. Toutes les femmes l'aiment, et il les aime toutes, cherchant dans les bouges et dans les chaumières, comme dans les palais, la réalisation vivante de la beauté dont il porte en lui l'insaisissable image. L'œil toujours fixé sur l'idéal qui le fuit, il laisse dans son sillon des cadavres et des ruines qu'il ne voit pas. C'est un corrupteur candide; un foyer d'amour sincère dévore son âme et il parcourt la terre sans rencontrer la femme inconnue

Qui seule eût mis la main au frein de son coursier.

Il mourra donc en sacrifiant sa gloire et son génie

Pour un être impossible et qui n'existait pas.

Déjà Sainte-Beuve signalait en 1850 ² ce qu'il y a d'irréel dans ce corrupteur à la fois criminel et vertueux, rêveur sublime et bourreau impitoyable. Et c'est bien, en effet, le caractère le plus original de ce Don Juan : c'est un personnage fictif et chimérique, une création arbitraire et subjective du poète, qui incarne en lui une vision intérieure, une conception tout à fait personnelle, sans fondement dans le monde extérieur. Il n'est plus représentatif d'un milieu, d'un état de mœurs : c'est un état d'âme. C'est d'ailleurs ce qui donne sa plus grande valeur et son véritable intérêt à cette abstraction animée. Don Juan était

1. Musset est injuste pour le héros de Molière dont il ne voit pas tous les aspects et dont il ne saisit pas la profondeur.

2. *Causeries du lundi*, tome 1, 28 janvier 1853. Cf. aussi *Revue des Deux Mondes* du 15 janvier 1833.

jadis un document social : c'est maintenant un document intime qui nous renseigne sur les sentiments et les aspirations d'un poète de vingt-deux ans en pleine effervescence romantique. Quelques mois avant la rencontre fameuse avec George Sand en qui Musset crut naïvement trouver la réalisation de son rêve d'amour, il venait d'exprimer ce rêve dans *Namouna*, et il l'avait fait avec une naïveté et aussi une élévation dignes de son âme tendre et enthousiaste.

Ce Don Juan, éphèbe délicat,

Rameau encore tremblant de l'arbre de la vie,

dont les sons d'une lyre et la vue d'une prairie font vibrer le cœur, qui, gonflé de désirs, aspire à embrasser le monde entier, ce mélange de faiblesse, d'innocence et de vastes aspirations, c'est Musset lui-même à la recherche de l'éternel amour, l'adolescent exalté, aux rêves maladifs, qui s'est analysé dans la première partie de la *Confession d'un enfant du siècle*. C'est aussi l'admirateur de Byron, développant dans ses vers les gémissements de Childe Harold sur l'inanité du véritable amour. C'est enfin le dandy qui cède à l'affectation de passer pour un désabusé de la vie et mêle des accents désenchantés à ceux que lui inspire l'ardeur confiante de ses vingt ans. Le poète se chante ainsi en chantant Don Juan, et son poème devient l'écho de son propre cœur. C'est déjà le sentiment que l'on retrouvera plus tard dans maintes de ses œuvres, dans le *Souvenir* notamment : l'amertume de ne pouvoir trouver le bonheur dans la réalité.

En ce sens, il y a une philosophie dans le deuxième chant de *Namouna*. Que le poète l'ait exprimée à propos de Don Juan, et qu'il ait ainsi transformé les sentiments du héros à l'image des siens propres, il n'y a pas lieu de s'en étonner : comme Don Juan, Musset

n'a vécu que pour l'amour, et si, à l'inverse de Don Juan, il n'a vu dans cette passion qu'un mensonge, il a cru que si trompeuse qu'elle fût, elle demeurerait encore le seul bien qui valût la peine d'être recherché.

Dans la dédicace de *la Coupe et les Lèvres* (1832), au cours de ce persiflage, tantôt triste et tantôt comique, de ses propres sentiments, le poète exalte l'amour avec une sorte de ferveur religieuse et, résumant en trois vers la théorie qu'il devait bientôt développer, il s'écrie :

L'amour est tout, l'amour et la vie au soleil.
Aimer est le grand point : qu'importe la maîtresse ?
Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse ?

Aussi le type de Don Juan l'a-t-il plus d'une fois tenté et à plusieurs reprises le trouve-t-on dans ses œuvres, sous son nom ou sous un nom d'emprunt. Dans *les Marrons du feu*, écrits en 1829, Rafaël, héros volage, débauché, mêlant le sang, le vin et l'amour, est un Don Juan du XVIII^e siècle qui a donné sa vie

A ce Dieu fainéant qu'on nomme fantaisie.

Dans le fragment d'une pièce en prose publiée par *la France littéraire* en décembre 1833 et intitulée *Une matinée de Don Juan*, l'auteur représente le séducteur s'éveillant, le corps las et l'âme triste, se faisant lire, pour se distraire, par son valet Leporello, la liste de ses victimes, et constatant avec mélancolie qu'aucune n'a pu épuiser l'ardeur dont il brûle :

« Que te reste-t-il pour avoir voulu te désaltérer tant de fois ? une soif ardente, ô mon Dieu ! » Cette douloureuse remarque n'empêche pas Don Juan d'obéir à sa destinée : au seul bruit que font sous ses fenêtres des femmes se rendant à la messe, il dicte à

Leporello un billet doux, avec ordre de le laisser tomber sur le « plus petit pied » qu'il apercevra. C'est une fillette qui reçoit le poulet, lève la tête, sourit.... et Don Juan s'habille pour suivre cette nouvelle conquête.

On citerait aisément dans les *Comédies et Proverbes*, dans toute l'œuvre de Musset maint autre personnage ainsi imprégné d'un donjuanisme triste et profond. Et si fantaisiste que soit cette conception, elle a, il faut l'avouer, de la noblesse et de la beauté. Idéaliser Don Juan, c'est idéaliser l'amour; c'est lui rendre la dignité et le respect qu'il a perdus au XVIII^e siècle. Sans doute, Don Juan ainsi glorifié n'a plus la signification objective et précise qu'il avait jadis. Il manque aussi de complexité et sa psychologie est assez fautive. Mais il prend une ampleur superbe. Il ne se contente même pas d'incarner l'Amant éternel, il devient le

Symbole merveilleux de l'homme sur la terre

torturé par la lutte entre une réalité misérable et la splendeur de son rêve.

*
* *

Don Juan, après avoir si douloureusement poursuivi l'absolu, devait un jour l'atteindre. Le bien que la terre lui refuse, le ciel le lui donnera. Dans *Namouna* il est réhabilité. Un pas de plus va être fait il sera sauvé. Cette œuvre de la régénération et du salut a été conçue et réalisée pour la première fois dans *le Souper chez le Commandeur* de Blaze de Bury, le fils de ce Castil-Blaze qui s'était lui-même occupé de Don Juan dans son *Molière musicien* et dans ses fantaisistes adaptations de l'opéra de Mozart. Dans le numéro du

1^{er} juin 1834 de la *Revue des Deux Mondes*¹, Blazé publia, sous le pseudonyme d'Hans Werner, un drame lyrique moitié en prose, moitié en vers, qui aurait pu s'intituler « la Conversion de Don Juan. »

L'auteur prend Don Juan après sa dernière aventure et le transporte dans le sépulcre même du commandeur. Le fameux repas est achevé. Don Juan, enchanté de son hôte, songe à se retirer; mais le commandeur s'intéresse au salut de ce pécheur, dont le charme fascinateur s'exerce même sur les morts; et il l'invite à se repentir. Sur ces entrefaites, entre un parent du commandeur, le connétable Don Bernardo Palenjuez, ou plutôt sa statue animée, bientôt suivie de celle du docteur Don Onufro Palenjuez, jadis médecin à Burgos. Cette double apparition semble d'abord à Don Juan un effet de l'ivresse. Mais une troisième statue vient se joindre aux précédentes : c'est celle du cardinal Rafaël Palenjuez. Cette fois, Don Juan troublé regarde avec une morne stupéfaction ce quatuor de marbres vivants réunis en un conseil de famille solennel. Le cardinal prend le premier la parole et expose qu'à la mort d'un Palenjuez, Dieu envoie plusieurs des membres défunts de la famille annoncer aux autres le deuil qui les frappe. Il vient donc apprendre au commandeur la mort de sa fille Anna, et l'inviter à prier pour elle, car en ce moment Dieu la juge.

Les quatre statues adressent à la Vierge et au Christ une ardente oraison pour le salut de la jeune fille. La prière achevée, on frappe de nouveau : c'est la morte qui arrive dans sa robe blanche et se précipite en pleurant dans les bras de son père. A sa vue, les statues poussent un cri de douleur : elle ne porte pas

1. *Le souper chez le commandeur* a été publié depuis dans les *Poésies complètes* de l'auteur, Paris, Charpentier, 1842.

sur le front le signe des élus. Surprise par un cavalier, une nuit qu'elle priait pour la santé de son père elle a subi le pouvoir de l'inconnu et ne lui a pas résisté. Son bon ange l'a abandonnée, en lui annonçant qu'elle expierait sa faute par dix mille ans de Purgatoire. Toutefois, cette peine serait rachetée, si un vivant consentait à participer sur la terre à son expiation et à remplir de ses pleurs son urne funéraire. A ces mots, le commandeur saisit Don Juan par la main et lui demande d'effacer ses propres crimes en sauvant l'âme de sa fille. Le libertin refuse d'abord. Mais restée seule avec lui, Anna lui révèle que les bienheureux ne souffrent pas ces désirs ardents, ces tourments d'amour inassouvi qui dévorent le cœur des hommes. Ils connaissent l'amour parfait. Si Don Juan, qui a inutilement cherché cet amour, veut pleurer pour la morte et la racheter, tous deux se fondront en un séraphin céleste, et ainsi transfigurées, leurs âmes goûteront l'absolue félicité.

Cette vision enchanteresse, l'espoir d'atteindre enfin son idéal tentent Don Juan. Autour de lui les statues font entendre un hosanna de gloire et de résurrection, tandis que le héros transfiguré entonne un hymne de reconnaissance à la nature, à la terre, au ciel, sorte de magnificat glorieux où le catéchumène exhale toute la joie de son âme purifiée : « Tout un éden, s'écrie-t-il dans un transport lyrique, fleurit autour de moi. Auréoles, sons, parfums, tout cela tinte et flotte et tremble dans l'espace.... Terre, enivre-moi de tes parfums, laisse Don Juan ouvrir sur toi ses ailes d'ange ! » Et Don Juan converti attend ainsi l'apothéose prochaine dans laquelle il ira rejoindre au Paradis son amante sauvée par lui.

Il n'y a pas lieu d'insister sur les critiques que l'on pourrait adresser à ce drame où la plus extravagante

fantaisie, le sentiment religieux, les intentions philosophiques et morales se mêlent et s'expriment en une langue poétique assez plate ou en une prose déclamatoire. Qu'il y ait dans l'œuvre trop de développements lyriques, trop de chœurs, de prières, de récits fastidieux, peu ou pas d'action et d'intérêt dramatique, la chose est si manifeste que dans la préface de son édition de 1842 l'auteur lui-même en convenait d'assez bonne grâce.

Il faut retenir seulement l'originalité de Blaze qui, le premier, arrache Don Juan à la damnation et lui ouvre les portes jusqu'alors fermées du bonheur. Il complète ainsi logiquement l'idée indiquée par Hoffmann et par Musset, glorifie le héros et modifie le dénouement traditionnel de la fable. Cette modification audacieuse, que la transformation du caractère de Don Juan rendait nécessaire, était justifiée aux yeux de Blaze par une autre raison. A l'inverse d'Hamlet et de Faust qui sont chacun l'homme de Shakespeare et de Goethe, Don Juan n'appartient en propre à personne : chaque génération, chaque écrivain le conçoit à sa guise. Blaze a vu en lui l'homme qui poursuit successivement un double idéal : il a cherché d'abord à satisfaire dans l'amour charnel la flamme intérieure qui le brûlait. Il n'a trouvé dans les voluptés ainsi goûtées que désillusion et dégoût. C'est alors qu'il s'est élevé à un amour plus pur, exempt des souillures et des imperfections humaines, à l'amour angélique et divin.

L'auteur nécessaire de cette purification est la femme aimée. Molière le premier avait deviné l'influence heureuse que celle-ci pouvait exercer sur la destinée de Don Juan. Si Elvire ne convertit pas son amant, du moins elle tente de le faire, et plus tard, Hoffmann, s'inspirant de cette indication, voit en doña Anna l'être de choix qui doit réaliser le rêve de l'éter

nel chercheur d'amour. Mais Hoffmann n'a pas osé encore concevoir Don Juan régénéré et sauvé par la femme. Cette évolution décisive de la légende, c'est Blaze qui l'a réalisée. Par la bouche d'Anna, il fait parler la voix mystérieuse et divine qui touche l'infidèle, opère le miracle de sa conversion, et le réconcilie avec le ciel. Grâce à Anna, Don Juan comprend le vrai but et la signification de la vie.

Il prend ainsi, une fois de plus, une valeur symbolique nouvelle : il représente l'amour terrestre s'épurant peu à peu sous une influence supérieure et aboutissant à l'amour céleste. Cette conception est toute imprégnée de la théorie de la purification, de l'idée catholique du rachat des coupables par la souffrance et les prières des justes. Elle a aussi un sens mystique et se ressent de cette religiosité un peu vague, de cette sentimentalité lyrique qui constituent le fond de l'âme romantique. Don Juan devient un poète sensible, un croyant enthousiaste, un amant de la nature, de la vérité et du bien. Il atteint le bonheur parce qu'il le cherche au-dessus de l'humanité, dans la foi et dans le ciel.

*
**

Cette conception de Don Juan racheté et sauvé a été féconde : les successeurs de Blaze devaient d'autant plus l'adopter qu'elle se trouvait déjà dans une légende espagnole, qui, par un phénomène fréquent de convergence littéraire, allait se confondre avec celle du Burlador. C'est la légende de Don Juan de Maraña. Bien que les éléments qui la constituent diffèrent sensiblement des précédents, que le surnaturel y ait un tout autre caractère, et que la fin édifiante du pécheur absous ne rappelle guère le châtement de Don Juan Tenorio,

certains traits communs expliquent la fusion des deux fables. Connue depuis longtemps en Espagne, l'histoire moitié réelle, moitié fantaisiste, du comte de Maraña a été pour la première fois répandue dans la littérature par Prosper Mérimée avec maints embellissements dûs les uns à des récits antérieurs, les autres à l'imagination mélodramatique de l'auteur.

Elle est le sujet d'une nouvelle intitulée *les Ames du Purgatoire* qui parut dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 août 1834. On connaît ce conte étrange : Don Juan de Maraña, fiellé libertin, après maintes aventures, maintes débauches, se dispose un jour, par bravade, pour tromper Dieu lui-même, à enlever de son couvent une religieuse, quand il rencontre son propre cercueil porté par des pénitents. Ce sont des pécheurs dont les âmes ont été tirées du Purgatoire par les prières de sa mère. S'étant converti à la suite de ce miracle, il a dû, quoique moine, tuer pour se défendre le frère d'une jeune fille qu'il a jadis déshonorée. Après ce dernier crime, il redouble de mortifications et meurt vénéré comme un Saint.

Cette nouvelle n'est pas une des meilleures de Mérimée. Sans doute, on y retrouve ce mélange de merveilleux et de réalisme, d'aventures atroces, mystérieuses et de mœurs vraies, prises sur le vif, ce contraste saisissant entre les scènes de la vie et les fantaisies extravagantes de l'imagination où excelle l'auteur de *la Vénus d'Ille*. Sans doute l'enterrement de Don Juan est traité avec une grande puissance de coloris et une rare justesse de traits : les détails sont combinés de telle sorte qu'il est difficile de discerner si le héros voit réellement la scène, ou s'il est le jouet d'une hallucination. Pour le lecteur l'impression est terrifiante. Sans doute enfin, les passions des personnages sont peintes avec une extrême vigueur. Mais il faut reconnaître

qu'en dépit de ces mérites, le conte est beaucoup trop long : les détails inutiles, les aventures compliquées y abondent et nuisent à la force de l'émotion. Cette sobriété, cette condensation qui donnent à *Matteo Falcone*, à *Tamango*, à *l'Enlèvement de la redoute* un si fort caractère dramatique, font ici défaut. Comme l'a fort justement noté M. A. Filon, *les Ames du purgatoire* appartiennent à la plus mauvaise époque littéraire de la vie de Mérimée. Ce sont ces années de dissipation qui vont de 1830 à 1834 au cours desquelles le futur auteur de *Colomba*, tout entier à ses plaisirs, n'a produit, outre notre conte, qu'une assez mauvaise nouvelle, *la Double méprise*.

Mais si elle ne vaut pas toujours par les mérites de l'exécution, l'œuvre est curieuse par le sujet même, par la combinaison d'éléments empruntés à deux légendes, dont l'une, celle du comte de Maraña, a un fondement historique.

Nous savons en effet qu'en 1626, don Miguel Mañara, Vicentelo de Leca, « vingt-quatre » de Séville et chevalier de Calatrava, naissait à Séville et était baptisé à l'église de San Bartolome. Don Miguel eut une jeunesse orageuse et désordonnée sur laquelle ses historiens ne s'étendent guère, ne retenant de ses aventures que celles où ils ont vu le doigt de la Providence. Un jour qu'on avait intercepté à la douane plusieurs jambons qui lui étaient destinés, il résolut de punir le téméraire qui avait osé retenir ses provisions. Mais le chemin de la douane fut son chemin de Damas. Réfléchissant à l'acte qu'il allait commettre, et repassant en quelques minutes son existence si troublée, il fut saisi de remords et il prit le parti de « suivre la voie du Seigneur ». Il se maria et donna l'exemple d'une très vive piété, consacrant sa fortune, qui était considérable, aux bonnes œuvres. Il créa notamment

un cimetière pour qu'on y enterrât les corps des suppliciés. On lui doit aussi la fondation de l'hôpital St Georges. En 1661, après la mort de sa femme, il entra dans une confrérie charitable, la « Hermandad de la Caridad », dont ses vertus le firent peu après nommer supérieur, « Hermano mayor. » Il y vécut jusqu'à sa mort qui survint en 1679. Son humilité était telle qu'il demanda à être enterré sous le seuil de la chapelle, dans l'hôpital qu'il avait fondé, afin que chaque fidèle foulât aux pieds son cadavre. Sur son tombeau on grava cette épitaphe, que certains disent avoir été composée par lui-même : « Ici reposent les os et les cendres du plus méchant homme qui fut jamais au monde. » Les voyageurs peuvent encore voir à Séville, près de son tombeau, le crucifix qu'il tenait en mourant, et l'on conserve son épée dans une des salles de l'hôpital de la Charité ¹.

Cette histoire authentique de Don Miguel de Mañara nous a été conservée par un de ses contemporains et amis, un jésuite, le père Juan de Cardenas ². Elle ne diffère en rien de ces histoires de jeunes débauchés, soudainement touchés de la grâce, si nombreuses en tous pays, et plus particulièrement en Espagne. Mais la légende qui aime à embellir les événements les plus simples, s'est vite emparée de la vie de Don Miguel et

1. Cf. le récit d'une visite que raconte M. Barrès dans son livre *Du sang, de la volupté, et de la mort. Une visite à Don Juan*. — Dans son *Voyage en Espagne*, chap. xiv (1840), Th. Gautier raconte aussi une visite qu'il a faite au couvent de la Caridad, et à ce propos rappelle l'histoire de Don Juan de Mañara.

2. *Breve relación de la muerte, de la vida y virtudes de don Miguel de Mañara*.—Séville, Diego Lopez de Haro, 1680. La Chronique du P. Cardenas a servi à M. de Latour à écrire une vie du héros : *Don Miguel de Mañara, sa vie, son discours sur la vérité, son testament, sa profession de foi*, par Antoine de Latour, Paris, Michel Lévy, 1857, et Charles Donniol, 1860.

l'a ornée d'événements merveilleux, forgés de toutes pièces. Elle a raconté que, s'étant épris de la statue qui surmonte la Giralda à Séville, il lui adressa des propositions auxquelles le bronze répondit. Elle raconte aussi qu'ayant vu sur une rive du Guadalquivir, opposée à celle sur laquelle il se trouvait, un promeneur qui fumait, il lui demanda du feu. L'autre, qui était le Diable, lui tendit son bras par dessus le fleuve, et Don Miguel, sans s'émouvoir, alluma son cigare. Un soir qu'il poursuivit une femme jusque dans la cathédrale et que, devenant pressant il la saisit par la taille, il découvrit sous la mantille une tête de mort grimaçante. De même, une autre fois qu'il avait pénétré par une échelle de soie chez une jeune fille, il n'aperçut dans la chambre qu'un cadavre entouré de quatre cierges. Mais l'événement le plus extraordinaire de son existence, celui-là précisément qui a inspiré le récit de Mérimée, c'est l'aventure miraculeuse qu'il eut une nuit dans l'église de Santiago où il assista vivant à son propre enterrement.

Cette dernière aventure, que la légende a gratuitement attribuée à Miguel de Mañara, appartient à une assez ancienne tradition et figure dans plusieurs contes où Mérimée a pu la trouver, accompagnée des circonstances essentielles dont il a entouré son propre récit.

En l'année 1570, un prêtre nommé Antonio de Torquemada raconta dans un recueil destiné à l'édification des âmes pieuses et intitulé *las Flores curiosas*¹, l'histoire d'un chevalier qu'il ne nomme pas, qui s'étant épris d'une religieuse imagina pour pénétrer

1. Traduit en 1579 à Lyon chez Bérard par Gabriel Chappuys, Tourangeau, sous le titre de *Hexameron ou les fleurs curieuses*. Le récit est dans la III^e journée, pp. 218-221 de l'éd. de 1582;

après d'elle, de fabriquer de fausses clés: Il entra donc de nuit dans le couvent afin d'enlever son amante; mais il s'aperçut que la porte de l'église était ouverte, que l'église elle-même était toute illuminée et que des chants funèbres en sortaient. Poussé par la curiosité il entra, vit un grand nombre de moines et de prêtres tous inconnus de lui, qui, un cierge allumé à la main, chantaient l'office des morts autour d'un catafalque tendu de noir. Comme il demandait le nom du défunt à l'un des officiants, celui-ci lui répondit en lui donnant le sien. Il se mit à rire en déclarant que c'était là un mort bien vivant. Mais un second prêtre interrogé lui fit la même réponse. Effrayé, il sortit alors de l'église, monta à cheval et s'en revint chez lui suivi de deux gros mâtins qui étaient des démons. Quand il entra dans sa maison, ses domestiques furent frappés du changement survenu dans sa physionomie; ils l'interrogèrent et il leur raconta son aventure. Puis, il se retira dans sa chambre pour se reposer. Mais alors, les deux chiens qui ne l'avaient pas quitté se jetèrent sur lui et le mirent en pièces. Le narrateur laisse cependant entendre qu'il eut le temps de se repentir et que son âme fut sauvée.

Ce récit ainsi que plusieurs autres dans lesquels il est intercalé a pour but de montrer combien grand est le péché de violer les couvents de religieuses et quelle terrible vengeance le Seigneur en tire. Le pieux narrateur veut aussi prouver par ce miracle que les diables prennent souvent forme d'animaux pour châtier les coupables.

Deux ans plus tard, en 1572, Cristobal Bravo, de Cordoue, mettait en vers cette aventure sans y changer aucun détail. Plus tard, en 1663, le licencié don Gaspar Lozano, recteur du collège de Notre-Dame de l'Anunciata de Murcie reprenait avec quelques variantes le

même conte dans ses *Soledades de la Vida y desengaños del Mundo* ¹. Ici le chevalier s'appelait Lisardo et la religieuse Teodora; cette histoire se retrouve, mise en vers et résumée, dans deux romances recueillis par Duran dans son *Romancero general* et intitulés *Lisardo el estudiante de Córdoba* ¹. Il s'agit d'un étudiant de Salamanque, Lisardo de Cordoue, qui s'est épris de la sœur d'un de ses camarades, doña Teodora. Une nuit qu'il a pénétré auprès de la jeune fille, celle-ci lui déclare qu'elle ne peut l'épouser, car elle doit se faire religieuse; elle l'engage donc à renoncer à elle et à se retirer. Il lui obéit quand il est accosté par un fantôme recouvert d'un sombre manteau, qui l'invite à le suivre à l'extrémité de la ville, auprès d'un vieux mur en ruines où après lui avoir dit ces seuls mots : « Lisardo, amende-toi, répare le mal que tu as fait », il disparaît. Lisardo reste d'abord glacé d'effroi, mais il se remet peu à peu et va voir plusieurs fois Teodora à son couvent. La religieuse, que les démons embrasent de tous les feux de l'amour, s'offre à son amant s'il consent à l'enlever. Tous deux conviennent d'une nuit et Lisardo se dirige à l'heure dite vers le lieu du rendez-vous, quand il rencontre un cortège funèbre. Il s'informe à plusieurs reprises du nom du défunt et, chaque fois, on lui répond : « C'est Lisardo, l'étudiant. » Finalement, l'officiant lui donne un soufflet en lui disant : « Chevalier, tous ceux que tu vois là sont les âmes du Purgatoire que Lisardo a secourues par ses prières et ses offrandes; elles viennent prier Dieu pour son âme qui est en grand péril. » Sur ces paroles les lumières s'éteignent, et Lisardo s'évanouit. Quand il revient à

1. Madrid, Matteo Fernandez, 1663, p. 1 à 182 et Barcelone, Pablo Campins, éd. de 1722 p. 99 et suiv.

2. Duran, *Romancero general*, I, pages 264-268. Le romance est anonyme; il est divisé en deux parties.

lui, il fait part à Teódora de sa vision, lui recommande de ne plus vivre que pour Dieu et lui-même se retire loin du monde pour faire pénitence ¹.

Ces récits historiques ou légendaires contiennent la plupart des éléments dont s'est inspiré Mérimée ². Il a pris à l'histoire véridique de Miguel de Mañara, outre sa conversion, le trait d'humilité qui le pousse à se faire inhumer sous le porche de l'église. Il a ajouté l'outrage fait à Don Juan converti par le père de sa maîtresse et le duel mortel qui en résulte. La tentative d'enlèvement de la religieuse, la rencontre que fait Don Juan de son propre convoi funèbre sont tirés du récit de Torquemada ou de celui de Lozano. C'est à ce dernier que Mérimée a emprunté un des détails merveilleux les plus curieux de son conte, l'intervention des âmes du Purgatoire en faveur du pécheur repentant.

D'autres traits appartiennent à la légende du Burlador et pour la première fois ont été amalgamés avec les précédents : Don Juan, dissimulé sous le man-

1. Le conte est beaucoup plus long et plus détaillé dans le récit de Lozano; mais le fond ne diffère guère. Là même histoire de l'homme qui assiste à son propre enterrement se trouve aussi dans une pièce de Lope de Vega, *El Vaso de elección. San Pablo*.

2. Ils ont aussi inspiré Espronceda dans *El Estudiante de Salamanca*. L'auteur esquisse en la personne de don Felix de Montemar une sorte de Don Juan qui, ayant perfidement trompé et fait mourir son amante, doña Elvire de Pastrana, tue dans un duel son père don Diego. Comme dans la légende de Lisardo le meurtrier est conduit par un fantôme jusqu'en un lieu mystérieux où il assiste à son enterrement. Il doit ensuite épouser le fantôme qui est le squelette d'Elvire.

Zorrilla de son côté, dans *El capitán Montoya*, a raconté les amours d'un capitaine avec une religieuse et la rencontre qu'il fait, une nuit où il se rend au couvent de son amante, du cortège de ses funérailles.

Cf. aussi Cano y Cueto *la Última aventura de don Miguel de Mañara* dans *Tradiciones sevillanas*, tome VII, p. 101 et suiv.

teau d'un autre, fait violence à une jeune fille et perce de son épée le père accouru aux cris de son enfant. On trouve enfin dans une nouvelle des *Contes fantastiques* d'Hoffmann, *Bonheur au jeu*, la première idée de la femme jouée à l'homme¹. A ces éléments empruntés, Mérimée a ajouté des scènes de la vie d'étudiant et de la vie militaire ainsi qu'un personnage mystérieux, don Garcia, qui exerce sur Don Juan une influence fatale. Ces détails nouveaux ne font qu'atténuer la vive impression de terreur religieuse qui se dégage des récits de Torquemada et de Lozano.

La véritable originalité de Mérimée est d'avoir, en introduisant dans la vie de Miguel de Mañara des détails de la vie de Don Juan Tenorio, en mêlant aussi certains traits de caractère des deux personnages, et en associant le prénom de l'un au nom de l'autre, donné à ses imitateurs l'idée de réunir en une seule les deux légendes. Chez Dumas, cette union est déjà plus étroite; après lui, la diversité d'origine des deux fables étant oubliée, les deux héros ont été pris indifféremment l'un pour l'autre, et leurs aventures définitivement confondues².

*
* *

La légende de Don Juan de Maraña ainsi rattachée par Mérimée à celle de Don Juan Tenorio a été mise deux ans plus tard sur la scène, avec d'assez nom-

1. Dans *les Marrons du feu* de Musset, Rafaël et l'abbé ont aussi l'idée de changer d'habits pour tromper la Camargo.

2. Pour l'histoire de la légende de Miguel de Mañara devenu par une interposition fréquente, Maraña, cf., outre les récits déjà cités, don Joaquín Hazañas y la Rua. *Génesis y desarrollo de la leyenda de Don Juan Tenorio*; Cano y Cueto, op. cité pp. 240-251; — G. Reynier. *Les origines de la légende de Don Juan. Revue de Paris*, 15 mai 1906.

breuses modifications, par A. Dumas père, dans un drame fantastique, intitulé *Don Juan de Maraña ou la chute d'un ange*, mystère en 5 actes et 7 tableaux. La pièce fut jouée pour la première fois le 30 avril 1836 au théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Elle est peut-être, avec le drame de Vogt, l'œuvre la plus extravagante qu'aient inspirée les aventures de Don Juan. Féerie, mystère, mélodrame, mélange disparate d'événements humains et de fantasmagorie, d'apparitions, de changements à vue, de scènes terribles et ridicules, avec des prétentions symboliques, elle constitue un des amalgames les plus bizarres et les plus déconcertants qu'ait jamais conçus l'art romantique. En outre, elle est faite de nombreux emprunts, de détails pris à Balzac, à Mérimée, à Musset, à Shakespeare même et à Walter Scott, le tout à peine transformé et plus ou moins heureusement combiné et fondu ¹.

Tandis que se meurt le vieux comte de Maraña veillé par deux anges, — le bon et le mauvais génie de sa famille, — son fils cadet, Don Juan, festoie avec des compagnons de plaisir et des courtisanes. Cette orgie d'un côté, cette agonie de l'autre, dramatiquement opposées, rappellent le début de *l'Elixir de longue vie*. Comme dans le conte de Balzac, les conviés se retirent en apprenant que la mort va frapper à côté d'eux. Don

1. Dans le feuilleton des *Débats* consacré à la première représentation de la pièce, Loève-Weimars signalait déjà avec ironie les emprunts de l'auteur : il voyait notamment dans la scène des statues une imitation de la scène des spectres dans le *Richard III* de Shakespeare ; il attribuait à Walter Scott « avec son diable et son vieux laird qui donne des quittances dans son tombeau », l'idée de la visite de Don José allant demander à la statue de son frère de signer l'acte qui le légitime. Il est certain que l'auteur, la mémoire toute pleine de ses innombrables lectures, a fabriqué sa pièce de divers morceaux empruntés et qu'il n'a souvent pas pris la peine de transformer sensiblement.

Juan, avide de puissance et de fortune, cherche à empêcher son père de légitimer in extremis son frère aîné, Don José, et il frappe d'un poignard le confesseur du mourant qui refuse de se prêter à ses projets. Le comte meurt en effet, sans avoir eu le temps d'apposer sa signature à l'acte de légitimation, tandis que le bon ange fuit à tire d'ailes, laissant la place au mauvais génie des Maraña.

Ce crime ne suffit pas à satisfaire la haine de Don Juan. Il enlève à son frère sa fiancée, doña Teresina, le fait enfermer lui-même et fouetter ignominieusement comme bâtard et serf. Puis, comme le Don Juan de Mérimée, il joue sur un coup de dés à un autre débauché, Don Luis de Sandoval, sa maîtresse, doña Inès. Et de même que dans *les Marrons du feu* d'Alfred de Musset, la Camargo indignée de la trahison de Raphaël fait poignarder son amant par l'abbé Annibal, Inès fait tuer Sandoval par Don Juan, qu'elle cherche ensuite à empoisonner; mais c'est elle-même qui est victime de sa vengeance.

Cependant, Don José descend au tombeau de son père, pour demander au mort de signer l'acte qui le légitime, et le rétablir ainsi dans ses droits. La statue du comte se soulève en effet sur sa tombe et appose son nom sur le parchemin. Ce miracle est suivi d'autres prodiges : comme dans *les Ames du purgatoire*, Don Juan cherche à séduire une religieuse, Marthe, sœur d'Inès, en qui s'est incarné le bon ange de sa famille; mais ses nombreuses victimes, dont les mausolées sont réunis dans l'église où il pénètre, se dressent soudain devant lui, tandis que la statue d'Inès le saisit par les cheveux. Cette évocation est un lointain souvenir de la statue du commandeur; mais la statue qui emportait aux enfers Don Juan Tenorio est ici multipliée, et Don Juan de Maraña, moins ferme que son aîné devant

cette manifestation surnaturelle de la colère divine, se convertit et entre dans un couvent.

Suivant toujours le thème fourni par Mérimée, l'auteur nous le montre occupé à des exercices d'une austère piété, quand Don José, enflammé de haine et avide de vengeance, vient l'obliger par un sanglant outrage à se battre contre lui. Don Juan transperce son frère de son épée; mais au lieu de faire pénitence pour racheter ce nouveau crime, il estime que le Diable lui-même ne veut pas qu'il se fasse ermite et il enlève sœur Marthe. Un coursier diabolique l'emporte avec son amante au milieu d'un ballet de spectres et de fantômes : ce sont ses victimes qui l'attendent. Une d'elles se dresse devant lui l'épée à la main : c'est Sandoval. Cette fois, Don Juan touché tombe, en poussant un cri; mais au moment d'expirer il entend la voix de Marthe qui lui dit : « Repens-toi, Don Juan, repens-toi ! » A ces mots, le coupable lève les bras au ciel et s'écrie : « Pardonnez-moi, mon Dieu ! Je me repens. » Et son âme monte au Paradis, au son des chants des séraphins.

Cette fin du héros dans une apo théose ; sa conversion sous l'influence de la seule femme qu'il ait vraiment aimée ; ce triomphe du bon ange incarné en sœur Marthe, rappellent la victoire remportée par Anna sur le démon, dans le poème de Blaze de Bury. Ce n'était pas cependant la conclusion que Dumas songeait à donner à sa pièce. Il avait d'abord damné Don Juan et c'est Méry qui, revoyant le dénouement, a sauvé le pécheur.

Le héros se ressent de l'incohérence du drame. Il est lui-même un composé hétérogène de personnages multiples. On retrouve sous ses traits le débauché espagnol volage et persifleur, qui demande à l'amour, au jeu, à la richesse, de satisfaire son immense besoin de jouissances ; le roué froid, maître de lui, égoïste et

cruel; le condottiere, le Borgia habile à jouer de toutes les armes, depuis le poignard jusqu'au poison, pour débarrasser sa route de quiconque le gêne; l'illuminé qui, dans les macérations du couvent, cherche à calmer et à satisfaire encore les ardeurs de sa chair; le rêveur romantique, à la poursuite d'un idéal d'amour et de beauté. C'est aussi un héros fatal, instrument d'une puissance mystérieuse qui le pousse à accomplir sa destinée de séductions et de crimes. Véritable incarnation diabolique, il va, broyant les cœurs, sacrifiant les vies, perdant les âmes. Un sort maléfique le suit, émane de lui et s'attache à tout ce qui l'approche : « Tout ce que je touche, dit-il, comme épouvanté de lui-même, se brise et se flétrit; ceux à qui je n'ôte pas la vie perdent la raison. » Les femmes, les plus vertueuses comme les plus perverses, cèdent invinciblement au charme mystérieux qu'il répand; c'est la courtisane Vittoria qui poignarde une rivale pour garder son amour; c'est la pure et chaste Teresina, dont la coquetterie innocente ne résiste pas à ses présents et dont le cœur obéit à son regard¹. C'est la sainte et exquise sœur Marthé, qui devient folle pour l'avoir connu; c'est la farouche Inès qui, vaincue par lui, vide une coupe empoisonnée. Il y a dans ses accents, dans ses gestes, dans ses yeux, une énergie infernale, enivrante, un entraînement ensorceleur, qui enchante, corrompt et tue. Nul, peut-être, parmi les personnages de Hugo, de Vigny, de Musset, de Dumas lui-même, ni Ruy-Blas, ni Didier, ni Antony, ne combine à un plus haut degré ce mélange de symbolisme, de fatalité, d'amour sauvage et mortel qui est la caractéristique des héros romantiques².

1. La séduction de Teresina par Don Juan rappelle la séduction de Marguerite par Faust.

2. Je signale une assez curieuse parodie de la pièce de Dumas

*
* *

Mais le plus grand mérite, peut-être, du *Don Juan* de Dumas est d'avoir inspiré le *Don Juan* de José Zorrilla y Moral. Cet illustre rénovateur de la scène espagnole, au XIX^e siècle a fait représenter pour la première fois à Madrid, en Mars 1844, un *Don Juan Tenorio*, dont le succès, peut-être sans précédent, a fait oublier au public le *Don Juan* de Zamora et la pièce mère elle-même, l'antique *Burlador*. Par une pieuse tradition ininterrompue depuis un demi-siècle, ce drame, moitié humain, moitié religieux, est chaque année représenté le jour des morts dans toute l'Espagne. Le caractère surnaturel de la pièce, dont la seconde partie rappelle les anciens Auto-sacramentales, la belle leçon qui s'en dégage, leçon de charité et de pardon, la rapidité dramatique de l'action, les superbes envolées lyriques, la noble fierté du héros, grand jusque dans le mal et sublime quand l'amour et le repentir ont transformé son cœur, un mélange original de mystère et de réalité, de violence brutale et de grâce poétique, tous ces éléments semblent faire revivre en cette œuvre d'une

parue en cette même année 1836 à Paris chez Bezou. Elle est intitulée *Don Juan de Maraña ou la chute d'un ange*, drame en 10 tableaux raconté par Robert Macaire et Bertrand, par l'auteur des parodies de *Marie Tudor*, d'*Angèle*, des *Malcontents*, d'*Angelo*, etc. L'auteur imagine de faire raconter par Robert Macaire à des amis de son espèce le drame fantastique de Dumas. Le héros de l'*Auberge des Adrets* résume fidèlement la pièce en termes d'argot et en insistant sur toutes les extravagances qui ont pu intéresser un bandit aussi imaginaire qu'il l'était lui-même. Robert Macaire en effet semble fait mieux que personne pour comprendre le don Juan de Dumas. Son ami Bertrand, homme plus sensé, fait à mesure la critique de l'œuvre et souligne assez comiquement tout ce qu'elle contient d'in vraisemblance et de ridicule.

couleur si castillane et d'une allure si romantique l'âme du vieux théâtre espagnol.

Toutefois, le drame de Zorrilla est loin d'être original dans toutes ses parties : les souvenirs très voisins des *Ames du Purgatoire* de Mérimée, ceux surtout du *Don Juan de Marañá* d'Alexandre Dumas¹ ont manifestement influé sur le sens de la pièce, sur sa morale, sur sa conduite générale et sur le caractère même du héros. Ici encore Don Juan est sauvé, et sauvé par l'amour. C'est une femme, la seule qu'il ait aimée d'amour vrai, qui intercède pour lui auprès de Dieu, et arrache son âme au châtement infernal. L'extraordinaire brutalité de Don Juan dans la première partie du drame, sa lutte contre le surnaturel dans la seconde, sont aussi des emprunts à la pièce de Dumas. Ainsi, non seulement le dramaturge espagnol a pris au romantisme français une conception du donjuanisme contraire à celle qui était née en Espagne, mais il a fait passer dans son œuvre tout ce que le génie tumultueux de Dumas a mis de violence dans les sentiments et d'étrangeté dans le surnaturel.

1. Dans ses *Recuerdos del tiempo viejo* où il se montre si sévère pour sa pièce, presque jaloux du succès qu'elle a obtenu dans les pays de langue espagnole, Zorrilla raconte que *Don Juan* fut une œuvre improvisée : l'impresario Carlos Latorre lui demanda en février une pièce qui devait être prête sans tarder, le théâtre fermant en avril. Le poète traita le sujet de *Don Juan* sans savoir au juste comment l'idée lui en vint, peut-être en parcourant le recueil des comédies de Moreto (?) Quoi qu'il en soit, le *Burlador de Séville* fut son seul modèle. Il fit sa pièce sans connaître aucune des plus célèbres parues en France, en Allemagne et en Italie. Cette affirmation peut à bon droit surprendre, l'inspiration de Dumas étant évidente dans le *Don Juan Tenorio*.

Quelques personnages épisodiques sont empruntés à la réalité : celui de l'hôtelier Buttarelli et du valet Ciutti. Zorrilla semble d'ailleurs avoir été hanté par le type donjuanesque auquel il est revenu plus d'une fois : cf. le *Capitan Montoya* et *Un Testigo de Bronce*, dans *Dos leyendas tradicionales*, Madrid, 1845.

Le drame est divisé en deux parties de caractères très différents : l'une contient le récit des forfaits de Don Juan, auprès desquels les fautes du Burlador semblent peccadilles de novice. Ici, le héros n'est plus simplement un débauché que la folie d'amour entraîne dans les aventures les plus risquées ; c'est une incarnation du mal, un être satanique en qui s'unissent dans un effroyable mélange l'audace, la férocité, la fourberie, le mensonge. Il joue avec le vice, avec le crime, insensible à tout sentiment d'amour, de respect, de pudeur : il parie avec un compagnon de plaisirs, Don Luis Mejia, à qui exécutera en une année le plus de meurtres et de raptés ; et, non content de triompher dans ce singulier tournoi, il jure, comme le Don Juan de Mérimée et de Dumas, de compléter par une religieuse la liste de ses victimes. Cette religieuse sera la fille même du commandeur d'Ulloa, que son père a fait enfermer au couvent, pour la soustraire à sa brutalité. Bien plus, exagérant encore le cynisme de Don Juan de Marañá, qui jouait à un ami sa maîtresse, il parie à Don Luis de lui ravir en six jours sa fiancée. Pour arriver à ses fins il n'est traîtrise qu'il n'emploie : duègnes, spadassins sont à ses gages et l'aident par la force et par la ruse. Il pénètre ainsi dans le couvent de doña Inès, déjà troublée dans son innocence et à demi séduite par une lettre d'amour, et il enlève la jeune fille évanouie¹. Avec cet attentat commence la transformation du héros : c'était par une fanfaronnade de libertin, pour braver son père indigné et outrager Dieu lui-même, qu'il avait arraché la novice à son couvent ; mais, pour la première fois, à la vue d'Inès, l'amour est

1. Chez Dumas, Inès est la maîtresse de l'ami de Don Juan. Chez Zorrilla, la fiancée de Don Luis s'appelle doña Ana. L'Inès de Zorrilla est la Marthe de Dumas.

entré dans son cœur, comme à la vue de Marthe, il est entré dans l'âme de Don Juan de Maraña. La vertu de la jeune fille opère le miracle de convertir Don Juan : « ce que juges ni évêques n'ont pu faire de moi avec prisons et sermons, sa candeur l'a fait ; son amour m'a changé en un autre homme, a régénéré mon être : elle a pu faire un ange de qui était un démon ¹. » Le brutal débauché de naguère, devenu soudain un amant respectueux, fait entendre à l'oreille de la jeune fille un chant vibrant de tendresse et de poésie : de ses lèvres coulent en strophes frémissantes les mots d'amour passionnés et purs ². Mais l'arrivée de Don Luis et du commandeur interrompt sa déclaration. Le premier vient lui demander raison de l'outrage fait à sa fiancée ; le second de l'enlèvement de sa fille. Et l'on voit alors le fier castillan, domptant pour la première fois son orgueil, s'humilier au point de tomber aux genoux du père de celle qu'il aime et qui ne répond que par des insultes à ses prières. C'est en vain : menacé dans sa vie par Don Gonzalo et Don Luis, il doit, pour se sauver, les tuer l'un et l'autre. Serré de près par des alguazils, il fuit loin de son château, laissant doña Inès plus émue de son départ que du meurtre de son père.

Ici finit la partie humaine du drame. Dans la seconde partie, nous sommes en plein surnaturel. Suivant toujours la conception de Dumas, le poète espagnol va nous montrer le coupable sauvé par la femme aimée, dont le ciel écoutera la prière. Mais pour arracher

1. 1^{re} partie, acte IV.

2. Cf. 1^{re} partie, acte IV, les strophes si harmonieuses et si délicieusement passionnées de Don Juan :

*Cálmate, pues vida mia!
Reposa aquí, y un momento
Olvida de tu convento
La triste cárcel sombría.*

Etc.

Don Juan à l'enfer, Dieu attend de lui une parole de repentir. La pièce se conforme de nouveau sur ce point à la vieille morale espagnole et catholique, fidèlement adoptée par tous les dramaturges de la grande époque, que le salut du pécheur tient tout entier dans un acte de foi. Le dénouement du *Burlador*, que Zamora le premier avait modifié, sans justifier le pardon du criminel, est une fois de plus retourné suivant la tradition imaginée par Blaze de Bury, et la leçon du drame rappelle celle de la *Dévotion à la croix* et du *Condamné pour manque de foi*.

Cependant, le Romantisme introduit ici un élément qui n'est pas dans les vieilles pièces espagnoles : ce n'est plus de lui-même, par un acte spontané de repentir, que le pécheur fait son salut : il faut l'intervention d'une femme. C'est celle-ci qui agira sur le libertin par la vertu toute-puissante de l'amour et obtiendra de Dieu son pardon. Ainsi, même dans la catholique Espagne, le salut de Don Juan sera moins un effet de la foi religieuse que de l'amour humain, en dépit des précautions que le dramaturge prendra pour subordonner l'action de la femme à la grâce divine. C'est à quoi tend le déploiement de merveilleux qui se substitue à la réalité dans la dernière partie. Il faut d'ailleurs observer que si les nombreux squelettes qui apparaissent, si l'ombre de doña Inès sortant de son tombeau pour éclairer Don Juan, si cet appareil macabre, qui exagère singulièrement le surnaturel de Tirso, rappelle le dénouement des pièces de Blaze et de Dumas, il est d'une sincérité autrement émouvante que le clinquant artificiel et tout extérieur de nos romantiques.

Chez Zorrilla, l'élément religieux devient vraiment l'âme du drame : il le pénètre et le vivifie¹. Don Juan

1. Zorrilla a bien vu lui-même que là était la grande orig i

lutte; la foi ne l'illumine pas subitement; il attribue d'abord à quelque illusion les phénomènes merveilleux dont ses yeux ont été frappés; les objurgations de la statue qui lui accorde un dernier délai pour se convertir ne lui semblent pas convaincantes : il doute encore de Dieu, de son indulgence; l'apparition même de l'ombre d'Inès, qui le conjure de songer aux paroles de son père, le laisse hésitant : il croit à une mystification de ses compagnons de plaisirs. Le scepticisme moderne s'associe là aux manifestations les plus fantastiques du surnaturel. Cependant, les témoignages les plus irrécusables l'entourent : comme Don Juan de Maraña, il voit même passer son propre enterrement. Il comprend alors le néant de sa vie antérieure; mais il est trop tard pour que son repentir soit efficace, pour que Dieu lui pardonne. Déjà, le délai accordé expire, la statue le saisit, quand, fléchissant les genoux, il tend vers le ciel la main que le commandeur laisse libre. Doña Inès s'en empare et lui apporte le pardon céleste. « De l'amertume de son âme, elle a purifié l'âme impure de son amant, et Dieu a accordé à son angoisse le salut de Don Juan. » Tous deux retombent ensuite sur un lit de fleurs, au milieu d'un chœur d'anges et d'une musique céleste.

La vie intense de l'action, la fougue et la douceur du héros, les contrastes violents de sa nature, l'exquise pureté de doña Inès, dont la candeur a eu plus de force pour guérir le vice que toutes les menaces, la soumission subite d'un débauché sans scrupule à un vierge innocent, le symbolisme moral qui se dégage de ce triomphe du bien, tout donne à la pièce de Zorrilla

nalité de son œuvre. Alors que les autres sont païennes, la sienne est d'essence profondément chrétienne : son Inès est, suivant sa propre expression, « l'emblème de l'amour chaste, la fille d'Eva avant la sortie du paradis terrestre.

une valeur qui la met hors de pair parmi les innombrables *Don Juan* du XIX^e siècle. Si elle a eu, étant donné son caractère très local, plus de succès en Espagne que dans les autres pays, elle a cependant inspiré, comme nous le verrons, maint dramaturge étranger¹.

*
* *

La conversion de Don Juan, grâce à la prière de la femme qui a souffert par lui et offre à Dieu ses propres douleurs pour le racheter, semble être née de la foi en Marie, la vierge douloureuse qui apporte ses souffrances à son divin fils, comme rançon des péchés des hommes. C'est une conception plus religieuse qu'humaine. Ce n'est point par un effet de sa volonté,

1. La pièce a été jouée en France en 1898 par la *Compagnie du théâtre Espagnol* de Madrid. Traduite une première fois par M. Achille Fouquier dans la *Revue Britannique*, en 1882, elle l'a été de nouveau par M. Henri de Curzon, Paris, Fischbacher. Dans un drame en cinq actes, représenté pour la première fois à Barcelone, le 24 octobre 1897, *El Audaz Don Juan Tenorio*, M. Antonio Careta y Vidal a repris la pièce de Zorrilla en donnant plus d'importance au rôle de doña Ana. La *Biblioteca moderna*, bibliothèque populaire (Madrid, Imprenta Universal de Francisco Hernández) a publié aussi un conte intitulé *Nueva historia de Don Juan Tenorio* qui n'est guère qu'un résumé en prose du *Don Juan* de Zorrilla. L'auteur a cependant ajouté un premier chapitre consacré aux frasques du héros enfant. On y voit celui-ci s'amuser un jour, tout en se confessant, à tresser contre les grilles du confessionnal la longue barbe du capucin, et laisser ensuite le pauvre moine dans une situation ridicule.

Sous le titre : *les Amours de Don Juan*, MM. E. Lepelletier et Clément Rochel ont publié en 1898, à la librairie Nilsson, Per Lamm, successeur, une longue nouvelle qui n'est guère qu'une adaptation en prose avec quelques souvenirs de Molière et de Mallefille du *Don Juan* de Zorrilla. — En 1850, à Leipzig, *Don Juan Tenorio* avait été déjà adapté de l'espagnol à l'allemand par Wilde.

par un effort continu pour échapper à ses erreurs et une recherche patiente du remède qui guérira ses misères, que Don Juan est régénéré et purifié. On peut admettre qu'il serait plus moral, sinon plus vrai, d'opérer le salut de Don Juan non point par une sorte d'illumination surnaturelle, mais par un lent progrès intérieur de l'âme, par une victoire graduelle de la raison sur la passion. Il serait intéressant de peindre le héros déçu par l'amour, ne désespérant pas cependant de trouver le bien absolu que conçoit son imagination et que son cœur désire, et le poursuivant jusqu'à ce qu'il l'ait rencontré, à travers les différents buts offerts à l'activité de l'homme. Don Juan prendrait ainsi pleine conscience de lui-même et de sa vraie force. Il dégagerait sa personnalité des tares qui l'empêchent de se manifester et de se développer. Il réaliserait sur la terre les fins auxquelles le destinent ses dons exceptionnels. Non seulement, il créerait en lui un type supérieur, mais il ferait servir cette supériorité au bien de ses semblables. L'ancien débauché deviendrait un surhomme, un agent de moralité et de progrès. C'est en tournant au profit de son pays ou de l'humanité les aspirations ardentes dont il est brûlé qu'il se sauverait lui-même.

Cette idée féconde qui produira le Don Juan moderne est née en Allemagne. Elle n'a pas trouvé aussitôt son expression définitive. Nous la verrons se développer peu à peu jusqu'à nos jours, en France et en Angleterre notamment. Elle se rencontre pour la première fois dans une biographie du héros, moitié en prose, moitié en vers, qui ne paraît avoir reçu que dans quelques-unes de ses parties sa forme définitive. Elle est l'œuvre d'un professeur juif de Francfort, plus tard converti au christianisme, Théodore Creizenach¹.

1: Don Juan, 1836-1837: L'œuvre a paru dans les *Dichtungen*,

La conception est originale. Don Juan est un héros romantique qui s'aperçoit à l'expérience du néant de l'idée et du rêve et qui est guéri de son mal, du mal du siècle, par le retour à l'action. Le donjuanisme n'est plus ici seulement une théorie de l'amour : c'est un système plus large qui tend à affranchir l'homme de toutes les contraintes, dans tous les domaines. Comme le héros de Molière, le Don Juan de Creizenach est un apôtre de l'indépendance morale et intellectuelle. Mais il ne met pas, comme son aîné, ses théories au service de ses passions. Dans la débauche où il vit, il se sent attiré par un idéal indéterminé; des aspirations vers le divin l'agitent confusément et c'est l'imprécision de son désir, le vide de son âme qui l'empêchent tout d'abord de changer de conduite. Le jour où il aura précisé ses vagues tendances, où il aura découvert le but vers lequel il doit marcher, il réalisera le bonheur que ses frères romantiques ont conçu sans jamais l'atteindre. Mais ce but, il ne l'aperçoit pas du premier coup; il est longtemps à le chercher, ainsi que les moyens d'y parvenir. Le poème est donc l'histoire de ses recherches, de ses efforts pour trouver sa voie, pour comprendre le sens de la vie.

Il est d'abord séduit par les théories antireligieuses d'un vieux savant, le docteur Albanus, dont il devient le disciple et qu'il suit en prison. Remis en liberté, il quitte l'Espagne intolérante, le cœur plein de généreux desseins, avide de détruire l'esclavage et l'injustice, d'établir le règne du droit et de la liberté. En France, où il se rend, il se mêle à une société dégagée de tout principe d'autorité, qui a depuis longtemps

Mannheim, 1839. Le début qui raconte la vie de débauche de Don Juan à l'Université de Salamanque est sans doute un souvenir des *Âmes du Purgatoire*.

admis et fait siennes ses propres idées, mais qui ne s'en sert que pour légitimer ses déportements. Cette constatation le désenchante. Il ne croit plus à son rêve, à la valeur de son idéal; de nouveau, il cherche à s'étourdir dans la débauche. Les voyages même ne le guérissent pas et il arrive désesparé en Allemagne. Ce pays vient d'être bouleversé et en même temps rajeuni par la Réforme. Il croit y trouver le sol favorable à ses théories, mais il s'est étrangement trompé sur le caractère de l'émancipation allemande. Son audace effraye, et on éprouve devant lui un pénible sentiment de terreur; les femmes, au lieu d'être séduites par son regard, le fuient et il impute naïvement leur froideur à un raffinement de coquetterie. Il rencontre enfin Luther, salue avec enthousiasme ce libérateur de la pensée humaine; mais ses théories sur l'affranchissement de l'homme et de la femme révoltent le rigide réformateur, qui le compare à Caïn et lui jette à la face son indignation et son mépris.

Ainsi repoussé, Don Juan court à de nouvelles aventures : il a sauvé la vie à la nièce du comte de Reckenaу, Mathilde, et il vit maintenant auprès d'elle, éprouvant pour la première fois à son contact le respect de la femme. Il devient meilleur, son âme s'ouvre à de plus nobles sentiments; il voudrait mener une vie utile; mais rien ne sollicite son activité. Un moment pourtant, il croit avoir trouvé un but : le pays où il vit est le théâtre de révoltes sanglantes et de guerres religieuses; on massacre les juifs. Don Juan veut combattre le fanatisme et faire triompher la liberté de conscience. Il fait la connaissance du Juif Ahasver, ennemi juré des chrétiens, avec lequel il songe un moment à renverser les autels du Dieu maudit. Mais cette fièvre est passagère; il sent bien que le vrai but de sa vie est ailleurs, qu'il ne l'a pas trouvé encore

et il souffre toujours de ce vide intérieur qu'il ne réussit pas à combler. Il s'est retiré sur les bords du Rhin et vit là seul avec ses pensées. Or un jour, un convoi de bateaux descendant le fleuve passe devant lui. Les chants joyeux des passagers résonnent à ses oreilles. « Où allez-vous? leur demande-t-il. — En Amérique », répondent les voyageurs, qui l'invitent à se joindre à eux. L'espérance anime le cœur de tous et Don Juan lui-même, le solitaire désabusé, sent sourdre en lui une vie nouvelle. Il part rajeuni, et trouve en Amérique le bonheur dans l'action.

Don Juan, après de longues et vaines recherches, réalise donc hors du rêve stérile le véritable idéal de l'homme. Parti d'un Romantisme nébuleux, il aboutit à la vie pratique et féconde. Son évolution enferme une leçon morale d'autant plus intéressante qu'elle correspond à un état d'esprit qui commence à naître à cette époque en Allemagne. C'est une des premières manifestations de la tendance qui, à partir de 1835, détache la littérature de la spéculation philosophique et de l'Hégélianisme pour la faire entrer dans la réalité, pour la mêler au mouvement social. Creizenach, dans son *Don Juan*, est à certains égards le prédécesseur de Freiligrath, et il développe la théorie que devait reprendre le poète libéral quand, personnifiant l'Allemagne dans Hamlet, il condamnait chez ses compatriotes l'amour de la rêverie impuissante et les conviait à agir.

*
**

Une conception analogue se trouve exprimée avec plus de beauté et plus de lyrisme chez un poète argentin de la même époque. L'année même où Zorrilla peignait avec l'ardeur de sa foi la lutte douloureuse de

la matière et de l'esprit, don Estéban Echeverria se proposait aussi, dans son poème de *l'Ange déchu*¹, d'exprimer en Don Juan les bonnes et les mauvaises tendances de l'âme. Bien que peu au courant des conceptions modernes du donjuanisme, l'écrivain américain a donné à son héros un caractère nettement romantique². Mais s'il a parfois les vagues et douloureux désirs, les rêves, les désillusions et les souffrances de ses frères d'Europe, le Don Juan de la Plata est un homme de son pays et de son milieu, qui trouve dans l'action, dans l'amour de la patrie, dans la lutte contre la tyrannie, un remède à ses désenchantements et un but précis à ses aspirations.

C'est un Don Juan du Nouveau Monde qui ne porte point sur ses épaules le fardeau et la lassitude de nos antiques civilisations. D'autre part, une intention morale et politique se mêle au récit de ses aventures, en sorte qu'ici le conte dissimule à peine la réalité. L'auteur, en racontant la chute d'une jeune fille aimée par Don Juan, fait une satire de la déchéance et de la corruption où les guerres civiles et la dictature du Président Rosas avaient conduit son pays, après la

1. *El Angel Caído*, Montevideo, janvier 1844-juin 1846; dans *Obras completas* de don Estéban Echeverria, t. II. Buenos-Aires, Imprenta y libreria de Mayo, 1870.

2. A en croire une note d'Echeverria, il ne connaissait en composant son œuvre, en dehors des *Don Juan* classiques, que ceux d'Hoffmann, de Byron, de Balzac et de Dumas. Il avait lu aussi *l'Etudiant de Salamanque* d'Espronceda; mais il ne doit rien à ses prédécesseurs. On trouve seulement dans la 8^e et dans la 11^e partie une apparition fantomatique des femmes aimées par Don Juan, qui est sans doute un souvenir, assez lointain d'ailleurs et très transformé, de l'apparition des fantômes dans la pièce de Dumas. Un autre détail est emprunté à la légende de Miguel de Mañara : dans la 8^e partie, Don Juan cherchant à saisir le fantôme d'une femme, découvre sous le voile qui la dissimule un spectre décharné.

lutte soutenue pour l'indépendance¹. Le poème est donc surtout une œuvre nationale. Un souffle vraiment lyrique, une belle inspiration patriotique l'animent.

Le Don Juan argentin n'est ni un débauché, ni un pur rêveur. Ce n'est point le libertin conçu par les écrivains du xvii^e siècle; ce n'est pas non plus l'amant platonique, le Don Quichotte épris d'une Dulcinée, imaginé par certains romantiques. C'est un cœur chaud, enthousiaste, tourmenté du besoin de vivre, d'agir, de déborder hors de lui-même. Il est, dans sa plus belle expression, l'idéalisation de la matière, de l'énergie physique. Il a d'abord consacré à l'amour son excès de force vitale; mais l'amour l'a déçu : il lui est apparu inférieur à son désir et à son rêve.

Cependant, à l'inverse des héros romantiques, ses premières désillusions ne l'ont pas conduit au désenchantement et au doute. Bien que ses passions malheureuses aient laissé dans son cœur une blessure, son sang juvénile continue à bouillir, sa douleur même lui est un stimulant. Éclairé sur la vanité des plaisirs mondains, il voit une autre route ouverte à ses espérances. Il cherche dans la science, dans l'art, dans la politique, un aliment à son activité. Il voyage, il parcourt toutes les capitales de l'Europe, il étudie les lois, les mœurs des peuples; il revient dans son pays avide de progrès, enivré de liberté.

Mais il n'y trouve qu'une orgie de passions féroces et stupides, une tyrannie sanglante, un avilissant esclavage. C'est de nouveau la ruine de ses aspirations. Il passe par d'horribles souffrances, non point imaginaires et conventionnelles, comme celles de Childe

1. L'indépendance des Provinces Unies du Rio de la Plata avait été proclamée à Buenos-Aires le 31 janvier 1813. La dictature du président Rosas dura de 1829 à 1851. Ses cruautés et ses crimes sont restés célèbres.

Harold et de René. Ce sont des douleurs réelles, les plus cruelles que puisse endurer une âme généreuse. Mais une fois encore, son énergie prend le dessus. Ses premiers instincts jaillissent de nouveau, comme une lave comprimée. Il cherche dans les distractions du monde, dans les voluptés de la chair un dérivatif à ses misères de patriote. Il courtise simultanément deux jeunes filles, Estela et Cesarina : celle-ci, pratique, habile, devine en lui un mari avantageux, qui lui apportera la fortune et un nom. Écœuré, il l'abandonne. L'autre, aimante et sincère, découvre sa duplicité et meurt de désespoir. Voilà donc où l'a mené sa poursuite du bonheur : à une passion intéressée et à une tombe ! Tout lui a fait faillite : l'amour comme la patrie. Il ne sent plus en lui que dégoût, qu'impuissance. « Créature misérable et solitaire dans la nature, s'écrie-t-il douloureusement, je ne suis rien, je ne peux rien, quoique je conçoive, que je sente, que j'ambitionne beaucoup plus que je ne possède : je ne vis que dans l'impuissance d'atteindre l'objet de mes désirs. » Il a des livres autour de lui ; mais ils lui semblent la voix d'oracles morts : c'est la vie active qu'il lui faudrait, et ce n'est pas en eux qu'il la trouve.

Il se réfugie alors dans la Nature ; il lui demande l'oubli de ses peines ; il songe à briser son corps, à étourdir sa pensée dans des courses folles à travers les pampas. Mais il sent que seul, un amour pur le consolera et rafraîchira son âme. Il voit passer dans une vision les femmes qu'il a aimées ; l'une d'elles l'interpelle et l'invite à chérir avec foi une vierge qui fera renaître ses espérances, qui lui ouvrira enfin ce ciel auquel il aspire vainement.

Or, il est une femme qu'il a depuis longtemps distinguée, un ange qui aurait pu le sauver, s'il n'était un ange déchu. Belle et candide jeune fille, Angela a peu

à peu fané sa fraîcheur et altéré sa pureté au contact du monde. Elle n'a pas su, malgré les avertissements de Don Juan, résister aux séductions de la vie : les hommages de nombreux adorateurs, l'amour du bal, des plaisirs, et plus encore, la dépravation des mœurs contemporaines lui ont enlevé son auréole : à la couronne divine elle a préféré celle de la terre. Tendrement aimée par un ardent et généreux poète, Don Luis, elle l'a trahi pour épouser un riche Brésilien qui lui donnera toutes les joies matérielles de l'existence, sauf l'amour, Don Luis s'est tué de désespoir ; une lettre qu'il a adressée avant de mourir à l'infidèle est tombée entre les mains de l'époux. Celui-ci outragé a abandonné sa femme le lendemain même de leurs noces ; et elle, abîmée de douleur, ruinée, malade, ayant perdu sa mère, cherche une consolation auprès de Don Juan, le seul homme qu'elle ait toujours et vraiment aimé. Un moment elle croit pouvoir l'épouser ; elle lui a fait partager son amour, et l'espérance du bonheur là ressaisit.

Mais il est trop tard : au moment où, tout à leurs illusions, ils oublient ce qui les sépare, le Brésilien reparaît, semblable à la sinistre figure du commandeur. Avidé de vengeance, il cherche à tuer Don Juan. Il succombe lui-même sous le poignard de son rival ; mais son arrivée inattendue dessille les yeux du jeune homme. Seul, un amour immaculé eût pu réaliser son haut idéal. Angela n'est plus la chaste créature dont il a rêvé : elle porte le poids de son passé, de la corruption du monde ; ses fautes ne s'effaceront pas ; l'ange tombé ne peut se relever de sa chute, sauver son amant et se sauver avec lui.

Don Juan est-il donc destiné à un irrémédiable désespoir ? Ne pourra-t-il jamais, âme toujours déçue, échapper au destin qui lui arrache sans cesse le

bonheur entrevu? Ira-t-il éternellement de désenchantement en désenchantement? Tel était le sort misérable que le Romantisme réservait habituellement à ses héros. Mais le Don Juan argentin échappe par l'action aux rêves vains et morbides. Il se ressaisit. Il comprend qu'il a perdu sa jeunesse; mais l'avenir est là, plein de germes féconds. Il contient ce bien suprême qu'il a vainement cherché d'un bout à l'autre du monde : l'indépendance pour son pays; pour lui, les palmes de la gloire. Vivre, c'est agir pour la justice, pour le progrès. Jusqu'alors, son âme a sommeillé : elle va s'éveiller à l'appel douloureux de la Patrie :

« O mon âme insatiable! — Éveille-toi et entonnant — un chant d'allégresse — élance-toi d'un coup, droite et ferme — dans l'arène commune où en luttant — se conquiert un laurier ou une noble mort¹. »

Le poème s'achève sur ce chant d'enthousiasme et d'espérance. Don Juan a donc trouvé, en dehors de l'amour, la vérité et le bonheur. Les romantiques européens n'avaient vu aucune issue à son incurable amertume, ou bien l'avaient sauvé par la foi. Le nouveau monde lui ouvre une autre porte de salut : le patriotisme et la lutte pour la liberté.

*
**

L'année même où paraissait le drame de Zorrilla et où Echeverria écrivait son *Ange déchu*, en France, un débutant, qui devait s'illustrer plus tard par des

1. *Alma insaciable mia!*
Despierta y entonando
Un canto de alegría
Lánzate de una vez, erguida y fuerte,
En la arena comun, do batallando
Se conquista un laurel ó noble muerte.
 (Vita nova)

œuvres d'une tout autre nature, réalisait une fois de plus la conception romantique du Don Juan passionné, fatal, entraîné par l'amour dans des aventures et des catastrophes de mélodrame.

Dans son poème des *Adieux de Don Juan*¹, le comte de Gobineau met en scène un éphèbe à peine sorti des bancs de l'Université, et qui se prend d'une passion furieuse pour Claudia, la femme de son frère aîné. Il a recours pour l'enlever au vieux procédé du Don Juan de Rosimond : il met le feu au château de son frère. Mais au moment où il fuit avec son amante, on apporte sur une civière le cadavre calciné de sa propre mère. Son frère se dresse devant lui, farouche, l'épée à la main. Excités par une même haine et par un même amour, ils vont tous deux terminer leur querelle dans le sang ; mais à la vue de cette lutte fratricide, Claudia s'élançe entre les combattants et l'épée de Don Juan la transperce.

Cette œuvre, où se combinent avec incohérence des éléments comiques et tragiques, ne conserve plus guère de la primitive légende que les noms de Don Juan et d'un valet bouffon et pleutre, Leporello. Le sujet n'est plus l'histoire des équipées amoureuses et du châtement d'un libertin, mais un conflit entre deux frères épris de la même femme. Ce conflit se trouve déjà dans le *Don Juan de Marañá* d'Alexandre Dumas.

Les personnages sont profondément imprégnés des mœurs du théâtre romantique : Don Juan offre tous

¹ 1. *Les Adieux de Don Juan*, poème dramatique par Arthur de Gobineau. Paris, Jules Labitte, 1844. Le drame est en vers et en trois actes, précédé d'un prologue moral, dans lequel le précepteur de Don Juan tire prétexte d'une aventure d'étudiant pour adresser une sage leçon à son élève, sur les fâcheuses conséquences de l'inconduite.

les contrastes des grands amoureux de 1830. Sa jeunesse, ses naïvetés, ses tendresses d'enfant gâté s'opposent à l'ardeur de ses sentiments, à ses folles et criminelles audaces. Cet écolier imberbe, ce gamin au visage rose, a un cœur brûlé par tous les tourments de la plus violente passion. Comme les héros de Dumas et de Hugo, il aime la seule femme dont tout le sépare; il ne connaît aucun obstacle matériel ni moral, n'écoute aucun devoir, n'admet aucune résistance. Tour à tour candide, espiègle, terrible et fatal, il a seize ans et sème déjà autour de lui le désespoir et la mort.

L'amante de ce chérubin de mélodrame est elle-même une Rosine, mais une Rosine romantique. Entraînée par une force mystérieuse contre laquelle elle se débat en vain, elle semble inspirée de la donna Anna d'Hoffmann, qui, incapable d'aimer son fiancé, le fade Octavio, ne peut résister au sentiment tendre qui la pousse vers Don Juan. Elle est aussi une sœur cadette de l'Adèle de Dumas, par ses luttes, ses déchirements, son amour adultère, sa fin dramatique de la main même de son amant.

Non moins romantique est son époux, l'infortuné Don Sanche, victime de la haine de tous les siens. Ce personnage manque d'ailleurs d'unité et les contradictions de son caractère dénotent l'inexpérience du dramaturge. Il apparaît à la fin presque grand dans sa douleur, dans sa révolte contre le destin et dans sa fureur contre son frère, après n'avoir été au début qu'un mari ridicule et odieux, un Georges Dandin violent et niais.

Une versification généralement inharmonique et plate, parfois boursouflée et déclamatoire, rend plus sensibles encore ces défauts. Ce drame puéril est ainsi composé suivant les formules et les procédés les plus

artificiels de l'École : fatalité, contrastes, pathétique brutal, invraisemblances surtout, toute la défroque d'Antony s'y étale, avec autant d'ingénuité que de maladresse.

Gobineau avait vingt-huit ans quand il écrivit sa pièce. Elle révèle plus d'ambitions que de dispositions dramatiques, comme d'ailleurs la tragédie d'*Alexandre le Macédonien* qui parut peu après. D'autre part, on y chercherait en vain quelques-unes des idées qui devaient illustrer plus tard l'auteur de l'*Essai sur l'inégalité des races humaines*. Les *Adieux de Don Juan* appartiennent à cette période où Gobineau, encore incertain de sa voie, soumis, en littérature, à l'influence romantique et hésitant, en politique, entre les tendances libérales de son milieu et les tendances conservatrices de sa famille, écrit en 1841 une étude sur Capodistrias, imprégnée de libéralisme et en 1846 la *Chronique rimée de Jean Chouan*, apologie de la légitimité et de la révolte vendéenne. C'est à cette même époque qu'il s'inspirait d'Alexandre Dumas dans les *Aventures de Nicolas Belavoir*, imitées de *la Dame de Montsoreau*. Ces œuvres sont surtout significatives des goûts littéraires de Gobineau avant sa trentième année. La plupart nous montrent l'écrivain cédant dès le début à un attrait irrésistible pour la poésie, qui lui fut cependant toujours cruelle. A maintes reprises, il s'est, dans la suite, distrait de ses sévères études pour écrire des vers. Il ne faut donc voir dans les *Adieux de Don Juan* qu'un amusement, une fantaisie de débutant qui ne sait pas résister aux premiers appels de la muse.

Tout au plus pourrait-on reconnaître dans le choix du héros cette prédilection qui de bonne heure attira Gobineau vers les fortes individualités. Don Juan est un aristocrate, un de ces esprits énergiques, dominateurs, destinés, par leur naissance comme par leur

caractère, à dompter la foule vulgaire. Il est vraiment un de ces « Fils de Rois » dont l'auteur des *Pléiades* devait plus tard analyser la supériorité, un de ces êtres « au tempérament hardi et généreux, étrangers aux suggestions ordinaires des naturels communs, tellement à part de leur entourage que cet entourage les sent étrangers à lui et ne leur en porte qu'une bienveillance des plus médiocres ¹. »

C'est là, si l'on veut, tout ce que l'on peut retrouver dans notre drame de la philosophie générale de Gobineau. Restée inconnue, l'œuvre n'a exercé et ne pouvait exercer aucune influence sur l'évolution ultérieure de la légende. Seul, le nom de son auteur peut la sauver d'un légitime oubli.

*
**

Si le Romantisme s'étale avec ses procédés les plus artificiels dans le *Don Juan* de Gobineau, il tourne au délire dans le petit drame du poète suédois Almqvist, *Ramido Marinesco* (1854). On y voit le fils de Don Juan, Ramido, s'éprendre successivement de quatre jeunes filles : Estella, Ximena, Ormesinda, Juana. Mais il doit renoncer à leur amour : au moment où chacune d'elles va se donner à lui, il découvre avec désespoir qu'elle est la fille de son propre père. Finalement, il concentre sa passion sur un portrait de femme, peint jadis par Don Juan et dans lequel l'artiste-amant a condensé l'essence de toutes les beautés féminines. Ramido s'est si violemment épris de cette image qu'il la couvre un jour de ses baisers. Soudain, il pâlit et meurt sous les yeux de sa mère, doña Bianca, et de son précepteur, le père Anselmo. Le tableau avait été

1. *Les Pléiades*, Paris, 1874, liv. I, chap. II.

peint par Don Juan avec des couleurs extraites de poisons assez subtils pour que leur seul contact donnât la mort.

Ce deuil brutal ravive dans le cœur de doña Bianca la plaie toujours saignante que lui a causée le départ de son mari, disparu depuis de longues années. Elle ne cesse de l'aimer et de songer à lui. Pour l'arracher à sa douleur, le père Anselmo lui offre l'asile de son couvent et l'adjure de maudire, de haïr même Don Juan. Surprise et révoltée par cette demande contre laquelle proteste tout son amour, doña Bianca lance un cri de haine, mais c'est contre le moine qui veut ainsi faire violence à ses sentiments. « Merci, dit alors celui-ci, en ôtant son capuchon et en découvrant son visage : je suis Don Juan. »

Cette œuvre extravagante, et au premier abord inintelligible, enferme un certain nombre de symboles qu'a dégagés un compatriote de l'auteur, Runeberg. Ce Don Juan, caché sous les traits d'un moine, apparaît d'abord comme un principe de contagion morbide. C'est ensuite le coupable qui, illuminé par le repentir, « rentre avec allégresse dans la vie éternelle et sacrée de son être ». Les filles qu'il a laissées et qu'aime son fils sont les fruits de ses anciennes folies, fruits dont la saveur est à la fois enivrante et funeste, le mal ne pouvant engendrer que le mal. L'amour de chacune est pour Ramido une cause de tourments nouveaux. Quatre tragédies se succèdent ainsi, identiques et cependant diverses : Estella incarnant l'éternel féminin, synthétisant en elle seule son sexe tout entier ; Ximena représentant la femme avant l'éveil du cœur, attendant pour s'épanouir le baiser de l'homme ; Ormesinda personnifiant la forme déjà animée, ayant sa vie propre, son rythme personnel, mais ne vivant que pour l'amour, ne résonnant que

pour se fondre avec l'amant dans une même harmonie; Juana symbolisant la flamme qui se consume elle-même; toutes cherchant en Ramido le feu qui les embrasera; chacune lui demandant un amour différent. Finalement, ces quatre allégories se ramassent en une seule, se fondent dans ce portrait symbolique qui contient à lui seul tous les poisons distillés par Don Juan et d'où émane une mort perfide.

Quant à la haine que Don Juan veut amasser sur sa tête, qu'il réclame de sa femme et de toutes ses anciennes victimes, elle est la rançon de ses crimes; elle est « le tombeau où s'ensevelira éternellement le passé ». Après avoir longtemps lutté, souffert, le héros remporte enfin la victoire, et le couvent où il se réfugie est le port de salut qui lui ouvre une vie nouvelle. Le calme avec lequel il regarde mourir son fils, « ce limon formé de sa propre boue, » exprime la sérénité avec laquelle il voit fuir à jamais ses fautes passées. La pièce comprend donc en somme deux parties : la première nous montre le mal causé par le passage de Don Juan à travers la vie; la seconde contient la réhabilitation du criminel par le repentir. C'est, une fois encore, le thème romantique du salut, s'opérant non plus par l'intermédiaire de la femme aimée qui ramène à Dieu le pécheur, mais par la seule force de la conscience.

*
**

Don Juan ne cesse ainsi de prendre dans l'imagination des écrivains, comme dans l'esprit de la foule, de plus vastes proportions. On l'exalte, on en fait un symbole grandiose du mal ou du bien; on s'incline avec une sorte d'effroi religieux devant ce demi-dieu humain, qui marche à l'accomplissement de sa destinée, comme poussé par une volonté surnaturelle.

Cette grandeur tragique a été rendue dans un tableau saisissant par Baudelaire¹, qui semble avoir voulu synthétiser dans un vigoureux raccourci les conceptions les plus saillantes des âges précédents. L'indomptable orgueil que Molière a mis en Don Juan, l'idéalisme hautain que lui a donné le Romantisme ont trouvé une expression en quelque sorte plastique dans les cinq strophes où l'auteur des *Fleurs du mal* l'a représenté sur la barque fatale qui le conduit aux enfers. Ici, plus de drame, de récit, de développement : un tableau aux tons sobres, aux lignes nettes et saillantes, groupant harmonieusement les personnages mêlés aux aventures du séducteur, et les fixant chacun dans l'immobilité d'une attitude symbolique. C'est la vie et la fin du héros condensées en une seule scène. Autour de Don Juan, appuyé impassible sur son épée, dédaigneux et indifférent à tout ce qui n'est pas son rêve, sont réunies ses victimes : les unes, calmes et farouches : le mendiant aux avirons, le commandeur à la barre ; une autre, sombre et douloureuse : le Père désignant du doigt le fils qui l'outragea ; celle-ci grimaçante : Sganarelle réclamant ses gages ; celles-là, désolées et pitoyables : la foule gémissante des amantes, et parmi elles la chaste Elvire, semblant demander encore à l'infidèle un suprême sourire. On croirait une page inspirée par la vision d'un Delacroix, la transcription en vers d'un tableau ou d'un groupe sculptural². Le poète n'a pas représenté, comme on eût pu l'attendre de cet évocateur d'impuretés, un Don Juan réaliste, vautre au milieu de chairs palpitantes, de

1. C'est la xv^e pièce de *Spleen et Idéal*. Cf. la 1^{re} édit. des *Fleurs du mal*. Paris, Poulet-Malassis, 1857, p. 42.

2. Les tableaux ne sont pas rares dans l'œuvre de Baudelaire. Cf., notamment, *Une Charogne*, *Bohémien en voyage*, *Cicina*, *Sur le Tasse en prison d'Eugène Delacroix*, *le Feu*, etc.

cadavres sanglants : l'influence romantique a mis son empreinte sur sa vision. Au milieu de ces fleurs du mal, aux couleurs crues et aux senteurs morbides, celle-là brille entre toutes d'une beauté pure et saine ¹

*
**

Vers la même époque, le romantisme allemand a produit un Don Juan non moins fier et superbe, mais plus jeune, moins éprouvé par la vie, plus idéaliste et plus candide que l'impassible image burinée par Baudelaire. A. Widmann, dans la deuxième partie de ses *Dramatische Werke*, parues à Leipzig en 1858, publiait un *Don Juan de Maranna*, « ein romantisches Schauspiel », mi en vers, mi en prose, drame ou plutôt mélodrame qui, tout en s'inspirant à certains égards de la pièce de Zorrilla, substitue à l'intrigue espagnole

1. Baudelaire a certainement été hanté par le personnage de Don Juan. Dans les projets de drames assez nombreux qu'il avait conçus et dont plusieurs ont été publiés dans ses « œuvres posthumes » figure une *Fin de Don Juan*. L'auteur des *Fleurs du mal* oppose, comme M. Laverdant, à un Sganarelle, bourgeois raisonnable, pratique et avisé, enrichi aux dépens de son maître, un Don Juan sur le retour, toujours enivré de son idéal, et, dans son désespoir de l'atteindre, en arrivant à envier le bonheur des âmes vulgaires. Ce Don Juan a un fils de dix-sept ans, déjà digne de lui. Il est veuf; il a pour maîtresse une danseuse bohème qu'il a enlevée et qui a pour lui un culte admiratif; et il doit épouser une jeune princesse allemande. Il vit dans un monde fantastique de voleurs, de bohémiens, de danseuses. En lui Baudelaire a incarné le véritable héros romantique, dédaigneux des réalités, des contingences humaines, tourmenté de besoins étranges, avide d'inconnu, mettant l'épée à la main pour arracher des zingaris à la police. C'est, en un mot, l'esprit d'indépendance en lutte contre la règle, contre la loi, contre la platitude bourgeoise, représentées par Sganarelle. L'auteur semble avoir voulu se peindre lui-même ou du moins exprimer son idéal dans son héros. — Cf. Ch. Baudelaire : *Œuvres posthumes*, Paris, Société du *Mercur de France*, 1908, p. 137-139.

les aventures les plus confuses et les plus extraordinaires¹. L'œuvre est romantique par le caractère du héros, par l'enchevêtrement des événements où il est engagé, par tous les procédés de l'École : personnages antithétiques, complots, trahisons, lettres dérobées, haines de famille, rivalités de frères, jalousies d'amantes, déclamations lyriques. Sur tout cela plane un idéalisme pur, délicat, très allemand.

Don Juan est aimé par deux femmes : l'une, la comtesse Isabella, qu'il a abandonnée, incarne la jalousie, la haine, la vengeance ; l'autre, Anna d'Ulloa, est l'image terrestre de l'amour chaste et profond. C'est elle qui régénère Don Juan : sa rivale, ayant dérobé des lettres jadis écrites par celui-ci à la maîtresse du roi, donna Maria de Padilla, les confie pour se venger à Don Alonso, frère bâtard du monarque et amant de la reine. Ce personnage, haineux et vindicatif, s'oppose à Don Juan, héros chevaleresque, comme Isabella s'oppose à donna Anna. Il complotte contre la vie de son frère ; découvert et pardonné grâce à l'intervention généreuse de Don Juan, il reconnaît ce service en dénonçant les anciennes amours de son sauveur avec la Padilla. Sa trahison ne produit pas sur le souverain l'effet qu'il en espérait ; aussi, plein de fureur, il cherche à le poignarder. Cette fois le misérable subit le supplice qu'il a mérité ; mais sa mort ne décourage

1. Widmann a emprunté à Zorrilla, sans doute par l'intermédiaire de l'adaptation de Wilde, l'idée essentielle d'un Don Juan purifié par le chaste amour d'Anna et la vision finale au cours de laquelle le héros assiste à ses obsèques. Une invocation à la nature (acte I, sc. ix) semble inspirée de Goethe. Parfois aussi, on croirait retrouver des réminiscences du *Cid* : Don Juan est vainqueur des Maures ; il est aimé par deux femmes ; un soufflet l'oblige malgré lui à tirer l'épée contre l'oncle de son amante ; le roi le protège et jusqu'au dernier moment fait ce qu'il peut pour le soustraire à la colère de ses ennemis.

pas Isabella. Cette amante furieuse vient sommer Don Juan de choisir entre sa main ou une guerre sans merci. A cette menace, le fier caballero, tout enivré de sa passion nouvelle pour Anna, répond en allant demander la jeune fille à son oncle, le gouverneur de Séville, Don Ulloa. Mais une vieille inimitié sépare les deux familles. Le gouverneur destinait sa nièce à Don Alonso. Il reproche à Don Juan la mort de ce dernier et lui jette son gant au visage. Un duel s'ensuit ; le gouverneur tombe mortellement frappé. « C'est mon bonheur que j'ai tué », s'écrie douloureusement Don Juan. Cependant, grâce au dévouement d'un ami qui s'accuse du meurtre, il conserverait l'espoir d'épouser Anna, si Isabella, toujours ivre de jalousie et de haine, ne le dénonçait. Elle a appris la vérité par le confesseur d'une suivante d'Anna et la révèle au roi. Don Juan est condamné à l'exil, tandis qu'Anna se retire dans un couvent. Mais exaspéré par l'injustice du sort, le héros va dans le cimetière braver sur son tombeau le gouverneur qu'il invite à souper. L'Esprit se rend à l'invitation et adjure son meurtrier de renoncer pour toujours à sa nièce. Don Juan se révolte : dans un beau mouvement de lyrisme et d'amour, il revendique ses droits à la vie, au bonheur. La jeunesse, l'avenir sont à lui et gonflent son cœur de désirs. Les fantômes sortis de l'empire des ombres ne sauraient l'empêcher d'aimer. Les rôles traditionnels sont ici renversés : l'Esprit apparaît comme le représentant d'une injuste vengeance, comme le défenseur d'une morale barbare. Don Juan au contraire, victime innocente de la méchanceté d'autrui, incarne la foi en toutes les nobles passions qui fécondent le cœur de l'homme. Il brave le destin, non par impiété ni par obstination, comme son aîné, mais parce qu'il se sent fort de la justice de sa cause. Il se rend donc à l'invitation du gou-

verneur. Mais arrivé sur sa tombe, il s'endort et il a un songe dans lequel il croit assister à ses propres funérailles : triste présage de la réalité ! Il s'éveille au milieu de soldats qui le conduisent au supplice.

Jamais le Romantisme n'avait encore transfiguré à ce point le légendaire séducteur. Ses fautes n'apparaissent plus que comme de lointaines erreurs, si estompées par le passé qu'on les voit à peine. Devant nous se dresse fièrement la silhouette d'un vaillant capitaine, d'un émule du Cid, qui a délivré son pays de l'invasion des Maures. Il l'emporte sur tous les autres chevaliers par le courage, par la force, par la beauté, et plus encore par son enthousiasme, par ses hautes aspirations. Il unit à la bravoure des anciens paladins un immense besoin d'idéal, d'amour et de sacrifice. Il dédaigne les sentiments médiocres, les actions faciles ; il a honte de la bassesse où croupissent les hommes ; il rougit de se voir admirer pour le peu qu'il a fait. A son père qui le croit dédaigneux et froid, il ouvre son cœur : il le lui montre dévoré d'une telle soif de passion qu'il souhaiterait étreindre l'Univers entier. Ce qu'il lui faut, c'est une femme qui unirait en elle seule toutes les beautés, qui serait comme l'âme même de son sexe. « Un soleil, mon père, un soleil ! » s'écrie-t-il dans son transport. Cette femme il la trouve en Anna, incarnation de toutes les perfections célestes. Par elle, son âme achèvera de se purifier ; toutes les souillures qui la polluaient encore seront lavées : « Mon cœur était corrompu, dit-il, mais auprès d'elle les mauvais sentiments disparaissent ; un amour pur et serein me retient dans ses filets par des fils d'or¹. » Dès lors, il n'est plus que tendresse, charité,

1. « dieses Herz war arg. In Eurer Nähe
Weicht böse Hüft und rein klare Liebe
Spinnt mich mit gold'nen Fäden in ihr Netz. »

(Acte I, sc. VIII).

bonté; il oublie toutes les injures; il croit à la vertu, au désintéressement; les plus douces illusions le bercent, comme l'adolescent qui découvre la vie. Il adresse à la nature un hymne enthousiaste. Il voudrait se fondre en elle, pleurer des larmes de joie. Son cœur est si plein de sérénité que ses sens se taisent. En lui coulent la paix, le silence et la joie. Et quand la méchanceté des hommes, quand l'injustice des événements lui arrachent le bonheur entrevu, il se révolte au nom de toutes les forces de vie qui l'animent, au nom de l'avenir qui se dresse plein de promesses devant sa jeune énergie : « Que m'importe, s'écrie-t-il, ce que j'ai fait jadis. Un vent frais me pousse, loin du sable et des écueils, vers la haute mer... Renoncer à Anna, et pourquoi?... J'ai encore l'œil clair et perçant. L'empire des ombres se heurtera à la vie. A elle appartiennent la lumière et la jeunesse, l'honneur et la bravoure. C'est plus que suffisant pour anéantir les fantômes ¹. » Et cependant il échouera dans sa lutte contre les bas sentiments, contre la rancune, contre la jalousie. Une fois de plus la réalité aura vaincu le rêve.

*
* *

Ce contraste entre l'idéal et la réalité, cette impuissance de l'âme ardente et généreuse à vaincre la

1. *Was geht was ich zuvor gethan, mich an?
Ein frischer Wind trägt mich aus Sand un Klippen
Ins weite Meer.
Anna entsagen? Und warum? Weil du
Und du allein das Unrecht mir gethan
Das uns'rer Liebe in den Weg will treten.
Noch hab'ich, Mann, ein festes helles Auge;
Dem Schattenreich, das gegen Leben droht,
Wird Leben schon begegnen. Licht und Jugend
Und Ehr' und Tapferkeit gehört dem Leben;
Mehr als genug die Schemen zu vernichten.*

(Acte IV, sc. IV).

misère et la platitude de la vie, sont aussi exprimées dans une ébauche de Flaubert, que Guy de Maupassant a publiée dans sa préface à la correspondance de l'auteur de *Madame Bovary* avec George Sand. C'est le plan d'une nouvelle qui devait servir, avec une ou deux autres, à égayer la monotonie d'un long appendice de documents justificatifs à *Bouvard et Pécuchet*. Ce plan détaillé a été trouvé manuscrit dans les papiers de Flaubert. Il comprend deux parties : dans la première, Don Juan cause avec Leporello, le soir, près du couvent d'Elvire, dont il vient de tuer le père en duel. Le valet lui reproche son inconstance, son incessant besoin de changement. Ironique, le héros cherche à faire comprendre à cette âme bourgeoise qu'il est tourmenté d'aspirations qu'aucune femme ne peut satisfaire, qu'il rêve d'émotions toujours nouvelles et qu'il souffre de ne pouvoir réaliser ce rêve, qu'il est la victime de son désir. Enfant, il grimpait sur la vieille proue d'un navire pour y pétrir les seins d'une image de bois, et depuis, toutes les femmes ont présenté à ses mains la même poitrine dure et froide. Il est à plaindre, car sa jouissance n'est qu'amertume, désespérance de ne pouvoir pénétrer dans l'au-delà que son imagination conçoit.

Cette profession d'amour inassouvi est interrompue par la cloche des Trépassés. C'est la seconde partie du conte qui commence. Don Juan escalade le mur du couvent et aperçoit Anna étendue sur un lit funèbre. A son approche, elle s'éveille, lui raconte sa maladie et sa mort : il y a longtemps qu'elle l'attendait ; le Christ qu'elle a tant prié ne suffisait pas à son amour. Seul, Don Juan peut contenter les besoins de son cœur et de sa chair. Mais au moment où elle va le posséder, la nuit finit, le rêve de la jeune femme s'évanouit avec elle, et Don Juan disparaît.

L'influence du Romantisme sur la conception de Flaubert est manifeste, mais la nouveauté de l'œuvre eût consisté dans le développement parallèle des caractères d'Anna et de Don Juan. Lorsque Blaze, Dumas et Zorrilla ont peint la femme qui sauve l'âme du pécheur, c'est surtout une créature éthérée qu'ils nous ont présentée : elle n'est guère dans la vie de Don Juan que l'intermédiaire du ciel, l'agent surnaturel de la rédemption. Sa psychologie propre, ses sentiments personnels sont à peine esquissés, ou même laissés dans l'ombre. L'analyste précis, de Madame Bovary avait trouvé intéressant d'étudier l'âme de donna Anna et de décrire, comme il l'aurait fait pour Don Juan, ce mélange de sentiments mystiques et de désirs charnels dont il concevait que son amour était fait. Illusion, rêve, et aussi besoin très vif des réalités, tel eût été le double aspect sous lequel il aurait montré en Don Juan et en donna Anna l'amour de l'Homme et l'amour de la Femme.

* *

C'est aussi sous ce double aspect que l'amour réapparaît dans un poème dramatique du comte Alexis Tolstoï, *Don Juan*, publié en 1860. On retrouve dans cette œuvre, écrite sous l'influence de Zorrilla ¹, l'éter-

1. L'écrivain russe doit à Zorrilla l'idée générale de son drame, le caractère de Don Juan, sa rénovation par l'amour sincère qu'il éprouve pour Anna, son rachat par l'intervention de son amante, la mort de celle-ci, un tendre duo d'amour entre les deux jeunes gens (I, v), l'intention de Don Juan d'enlever la jeune fille sur un bateau préparé à l'avance (II, iv). La fin pieuse de Don Juan dans un couvent est un souvenir de la légende de Don Juan de Marañna. La lutte de l'ange du mal et des bons esprits se disputant l'âme du héros est déjà indiquée chez Dumas dans le conflit entre le bon et le mauvais ange de la

nel conflit de l'âme et du corps, l'élan de la nature humaine vers un bien supérieur, et ses chutes, ses retours fréquents à ses erreurs et à ses vices. L'âme de Don Juan est le champ de ce conflit entre l'ange et la bête. Le héros représente l'homme attiré en haut par une puissance supérieure incarnée en une femme et en un chœur d'esprits célestes, et retenu en bas par des forces mauvaises : les appétits charnels, le doute, la haine, le mensonge personnifiés par Satan, des courtisanes, des suppôts de l'inquisition. Don Juan est le rêveur mystique conçu par Hoffmann. Il a placé son idéal dans l'amour, mais dans un amour d'essence suprahumaine qui lui est apparu comme la source de tout bonheur et de toute vérité, comme le mobile profond des grandes pensées et des belles actions, comme l'harmonie parfaite qui unit entre eux tous les êtres et les relie à Dieu. S'il a trompé tant de maîtresses, ce n'est point par inconstance : c'est parce qu'aucune n'a répondu à son rêve. De tous les cœurs qu'il a fait résonner, aucun n'a vibré à l'unisson du sien. Il cherchait une âme, il n'a trouvé que des instincts.

A cet esprit noble et ardent, épris de beauté, affamé de justice, avide de foi, les femmes ont présenté un masque trompeur; les hommes, les mensonges de leurs mœurs et de leurs lois; les prêtres, une religion haineuse et cruelle. Désenchanté, il a nié le Dieu qu'il désire et qu'il cherche; il n'a plus demandé à l'amour que de basses voluptés. Dupé par lui, il a voulu lui

famille Marañá. Un prologue entre Satan et le chœur des esprits célestes est un souvenir du prologue dans le ciel de *Faust*. Le personnage falot d'Octavio, amoureux malheureux, est emprunté à Mozart. L'interprétation arbitraire donnée par Hoffmann des sentiments réciproques d'Anna et de Don Juan a aussi inspiré le poète russe. Enfin, tel autre détail, que nous signalerons plus bas, paraît tiré du drame de Pouchkine. L'œuvre comprend donc un grand nombre d'éléments empruntés.

mentir à son tour; le croyant est devenu un sceptique; l'amant de la pureté, un débauché.

Mais un jour, ce désespéré rencontre enfin la femme tant cherchée. Il trouve en donna Anna des aspirations qui répondent aux siennes; l'illusion morte renaît en son sein. Mirage décevant! Désormais, il est trop corrompu pour atteindre à la perfection entrevue. Son âme souillée ne peut s'élever jusqu'à l'âme d'Anna. Il est la proie du démon. En vain, il cherche à saisir l'amour qui s'offre à lui. Au moment d'épouser Anna, de se purifier de ses souillures, le vieil homme reprend le dessus. Il va revoir une ancienne maîtresse et tue le père de sa fiancée, le commandeur Don Alvar¹. Ce meurtre en entraîne d'autres. Traqué de toutes parts, il songe à fuir l'Espagne, non sans avoir possédé donna Anna. Puisqu'il les hommes le pourchassent, que sa chimère s'est évanouie, qu'il n'y a plus pour lui de salut, il lâchera la bride à ses pires instincts, il courra aveuglément à l'abîme. Satan semble triompher. Mais Anna l'aime toujours et cet amour le sauvera. En vain, il résiste aux adjurations et aux menaces de la statue que, par une bravade sacrilège, il a conviée à un festin orgiaque; en vain, il repousse Anna elle-même. Ne pouvant le convertir par ses prières, la jeune fille se tue, offrant sa vie en holocauste pour le salut de l'aimé. Ce sacrifice touche Don Juan; il se retire dans un cloître où il meurt pardonné².

1. Il semble bien y avoir ici un souvenir de Pouchkine chez Don Juan, au moment de posséder donna Anna, retourne chez une courtisane et tue un rival en duel. Mais le sentiment est très différent : ce qui n'est chez le Don Juan de Pouchkine que légèreté et caprice de jeune homme, est, chez le héros de Tolstoï, le réveil soudain d'un mâle non guéri, la reprise par le vice et la débauche d'une âme qui a perdu l'habitude de la vertu et n'y croit plus.

2. Pour le Don Juan de Tolstoï, cf. la très poétique traduction

*
**

En vieillissant, la légende de Don Juan a de plus en plus étendu sa signification symbolique et Don Juan est devenu à chaque phase nouvelle de son évolution un type plus largement représentatif. Jamais cette tendance n'a été portée aussi loin que dans l'œuvre de Désiré Laverdant ¹. L'humanité entière se débattant entre le mal et le bien pour atteindre ses fins, s'appuyant tour à tour sur des religions autoritaires et brutales, sur des philosophies sceptiques et relâchées, également impuissantes à la guérir de ses misères et à lui donner le bonheur; un idéal nouveau proposé à l'homme; un mélange bizarre de mysticité, de christianisme, de paganisme; des considérations historiques, morales, religieuses, scientifiques : voilà tout ce que l'auteur a enfermé dans sa conception du donjuanisme. Son œuvre comprend deux parties : la première, sorte de préface à la seconde, est une histoire inexacte et fantaisiste de la légende, ou, plus précisément, un exposé des idées et des systèmes auxquels correspondent ses différentes étapes, une critique des théories qui ont produit les incarnations successives de Don Juan. La seconde partie est un drame en sept actes dans lequel l'auteur a réalisé sa propre conception.

Considérant que Don Juan incarne les forces bonnes

du baron de Berwick. Paris, librairie Arnaud et librairie Charles. Cette traduction, précédée d'une notice sur A. Tolstoï et d'une belle étude sur la pièce, est malheureusement épuisée. Le fils de feu le baron de Berwick a eu l'aimable pensée de m'adresser un des derniers exemplaires de l'ouvrage de son père, et je tiens à l'en remercier.

1. *Les Renaissances de Don Juan*, 2 vol. in-12, Paris, Hetzel, 1864. *Don Juan converti*, drame en 7 actes en prose, Paris, Hetzel, 1864.

et mauvaises qui ont de tout temps agi sur l'homme, qu'il symbolise les passions à la fois dans ce qu'elles ont de bas et de grand, l'auteur examine si la société, avec les ressources que mettent à sa disposition les gouvernements, les lois, les religions, les philosophies, a su guérir ses instincts pervers, développer ses tendances nobles et généreuses. Jusqu'ici elle a échoué, parce qu'elle s'est trompée sur les remèdes : elle n'a pas corrigé Don Juan, elle n'a pas tiré de ses errements ce malheureux égaré, faute d'avoir trouvé pour lui la voie du salut. Tout d'abord, elle n'a vu en Don Juan qu'un démon corrompu, et ne comprenant pas que ce démon était peut-être un ange déchu, qui aspirait à remonter au ciel, elle l'a précipité aux enfers sans essayer de le sauver. C'est la première phase du don-juanisme, la phase *moz-arabique*, qui correspond à un état religieux et social impitoyable, où le mal est combattu par la seule violence : sur terre, la torture et les bûchers ; dans l'au-delà, l'enfer : voilà ce que le prêtre et le roi, ces deux instruments de vengeance, ont inventé pour guérir l'humanité souffrante. A cette période appartient le *Burlador*, œuvre d'un moine implacable, qui damne Don Juan, sans écouter son dernier cri de repentir et de détresse.

Les dérivés directs de l'œuvre-mère ont conservé cette morale du talion. Ces pièces n'ont rien de chrétien, au sens évangélique du mot : elles sont issues du pays de l'Inquisition. Pour la première fois avec Molière, dans la scène du Pauvre, l'esprit de charité et d'humanité remplace l'inflexible loi de Jéhovah. L'homme s'adoucit : « le festin du cœur est dressé en face du festin de pierre. » C'est la voie ouverte vers la solution miséricordieuse. Mozart s'y engage : la tendresse et la pitié chantent dans sa musique. Malheureusement le XVIII^e siècle, Byron, Musset, les philoso-

phes arrêtent la marche au salut : en prêchant la révolte de l'individu contre la société, en exaltant le déchaînement effréné de la passion, ils aboutissent à l'égoïsme et à l'orgueil. Blaze, Mérimée, Dumas verront enfin que la guérison de Don Juan est dans la pitié : c'est par la compassion, c'est par le véritable amour que Don Juan doit être purifié et sauvé. C'est le dieu d'indulgence et de pardon qui, par l'intermédiaire de la femme, opère sa conversion.

Voilà Don Juan dans le chemin de la renaissance chrétienne : il reste à achever sa transfiguration. C'est ce qu'a prétendu faire l'auteur dans son *Don Juan converti*. Ce drame bizarre, composé des éléments les plus hétérogènes, des personnages les plus disparates, nous montre Don Juan arraché peu à peu au mal, et grâce à diverses influences salutaires, dégageant en lui l'ange du démon. C'est l'homme dépouillant l'enveloppe souillée qui enferme une âme immaculée, échappant au vice et au péché, entrant enfin dans le royaume de Dieu. Mais cette opération du salut, Don Juan ne peut l'accomplir à lui seul. Il lui faut des alliés, des auxiliaires pleins de bonté et de droiture qui auront à lutter contre les adversaires de sa grâce. Il est donc placé entre deux mondes qui agissent sur lui : d'un côté l'armée de Satan ; de l'autre celle de Dieu : c'est le duel du ciel et de l'enfer.

Tous les personnages, hommes et femmes qu'il a rencontrés au cours de sa longue carrière, se donnent rendez-vous dans cette lutte avec d'autres encore, symboles des forces qui entraînent le pécheur vers son salut ou vers sa perdition. Pour lui combattent trois femmes : l'amante, la mère et la sœur, trilogie nécessaire pour accomplir l'œuvre d'amour et de purification, ainsi que le Pauvre, instrument de charité et de clémence : ceux-là agissent sur son cœur. D'autres

s'adressent à sa raison et éclairent son esprit des rayons de la vérité : un prêtre, Fray Juan Perez de Marchena et Christophe Colomb, que l'on ne s'attendait guère à rencontrer en semblable aventure. Mais le grand homme n'intervient ici que comme puissance allégorique : c'est lui qui arrachera Don Juan à la corruption du vieux monde et sera son guide vers un monde nouveau, vers la terre de la régénération.

L'armée du mal comprend tous les représentants de la tyrannie et de la violence, ces soi-disant champions de la foi et de la vertu qui, sous couleur de défendre la morale, la religion, la société en péril, ne défendent que leurs intérêts matériels : c'est Torquemada, fanatique grandiose, incarnation du châtiment et de la vengeance, dont la dureté exaspérera l'orgueil de Don Juan, et au lieu de le guérir, le poussera à la révolte et à la haine ; à ses côtés, un cagot sournois et hypocrite - El Santurron », le frère d'Elvire, Alonzo, image de la rancune, habile à faire ses affaires personnelles avec celles de l'État ; Sganarelle, enrichi des dépouilles de son maître, méprisable parvenu, bon aux plus viles besognes, en qui sont réunies toutes les médiocrités et toutes les lâches complaisances d'une âme bourgeoise ; Don Jorge, l'oncle de Don Juan, vieux libertin cynique ; Pamphilard, épicurien sceptique, dont l'indulgence aimable, le libéralisme facile aboutissent à l'indifférence et à la licence ; Zerline et d'autres filles de Vénus, aimables agents de dépravation. Tels sont les combattants qui se disputent l'âme de Don Juan ¹.

1. Pour cette lutte autour de Don Juan entre les âmes bienfaites et l'esprit de vengeance et de haine incarné dans l'Inquisition, cf. le *Don Juan* d'Alexis Tolstoï. Laverdant a-t-il connu la pièce russe, antérieure de quatre ans à la sienne ? Il n'y fait aucune allusion dans ses *Renaissances de Don Juan*. Il n'y a sans doute ici entre les deux écrivains qu'une rencontre fortuite.

Le héros vient d'être précipité dans les enfers; mais ce n'est là qu'une comédie don Alonzo, pour venger sa sœur, a revêtu le masque du commandeur et a entraîné le séducteur dans une caverne où il compte bien que la mort ne tardera guère à faire office de justicière. Tous les vengeurs de la morale assistent joyeux aux funérailles de l'infortuné, tandis que sa mère, le Pauvre et donna Anna pleurent et prient pour lui.

Sauvé par l'intervention de Colomb, Don Juan va commencer une vie nouvelle : la tendresse charitable de sa mère et la pureté de sa sœur domptent son cœur; pour la première fois, il a honte de lui-même; le respect de la femme pénètre en lui et il maudit ses compagnons de débauche, les courtisanes, les coquettes, les hypocrites et les faux dévots qui se sont réunis pour le perdre. Mais sa conversion ne peut être l'œuvre d'un jour. De fréquents retours en arrière arrêteront sa marche vers le bien. A peine a-t-il commencé à s'amender sous l'influence maternelle, que les niaisés admonestations de Sganarelle, les menaces de Torquemada lui arrachent un cri de blasphème et d'impiété, et il est conduit dans les cachots du Saint-Office. Là viennent successivement pour le sauver le grand Inquisiteur qui n'a sur les lèvres qu'un dieu de vengeance, puis le philosophe Pamphilard qui lui vante la beauté de la passion, la noblesse des instincts naturels, l'approuve d'avoir forcé donna Anna et l'engage à satisfaire en toute liberté le besoin d'amour qui le dévore. Don Juan s'indigne de ces menaces et de ces conseils perfides.

Qui donc opérera l'œuvre du salut? Qui dégagera les forces latentes cachées dans l'âme du coupable? Christophe Colomb, l'homme de foi et d'action, sera cet évocateur. Il expose à Don Juan son rêve de con-

quérir un monde. Pour réussir il a besoin d'hommes audacieux. Comme lui, Don Juan a soif d'inconnu, d'infini ; il a l'esprit d'aventures, l'ambition des grandes choses. Enflammé par les chaudes paroles de Colomb, Don Juan sent un homme nouveau naître en lui, quand les agents de sa perdition vont encore le faire retomber dans l'erreur.

Les menaces de l'Inquisition blessent sa fierté : par révolte contre la violence, il redevient dur, inflexible, et pour narguer ses bourreaux, il se place lui-même sur le chevalet. Les anges sauveurs qui veillent sur lui l'arrachent au bûcher ; mais, provoqué par Don Alonzo, il blesse grièvement son adversaire et, tel le Don Juan des marionnettes allemandes, il fuit dans un cimetière la poursuite des archers. Là, après un monologue inspiré de celui d'Hamlet sur le mystère de la mort, il aperçoit Sganarelle qui, déchu de son éphémère puissance et devenu fossoyeur, creuse une tombe tout en philosophant. Les aphorismes sceptiques qu'il débite sont la triste parodie des maximes qu'il a jadis entendu développer par son maître. Cet écho dénaturé de son ancienne pensée écœure Don Juan : des lueurs de vérité passent en lui ; il sent qu'il y a dans son être un principe supérieur. Sa rêverie l'emporte au-dessus de la terre, lorsqu'il aperçoit trois femmes masquées : ce sont sa mère, sa sœur et donna Anna qui prient pour lui. Puis il entend dans la ciel une voix qui demande sa grâce : c'est celle de son père. Une fois de plus, il est touché par tant de tendresse et d'amour ; et quand, pour achever l'œuvre de son salut, donna Anna lui ordonne de suivre Colomb, il part, le cœur gonflé d'espoir et de joie.

Il aura cependant un dernier combat à soutenir sur le pont de la *Santa-Maria* : un combat contre le doute. Bien des jours ont passé sans que le continent promis

apparaisse. A l'instigation de Santurron et autres agents d'ignorance, l'équipage s'est révolté contre Colomb. Don Juan lui-même va perdre confiance, quand le cri de « Terre! » se fait entendre. Il possède enfin la certitude : il croit, il est sauvé. Guidé par l'amour pur, sous les traits de sa mère et de son amante, par la foi active incarnée en Colomb, il entre à tout jamais dans les régions de la Vérité.

Il n'y a pas lieu d'insister sur l'extravagante bizarrerie de ce drame, sur la disproportion entre la grandeur de l'idée qui l'a inspiré et les faiblesses de l'exécution. On pourrait trop aisément critiquer le mélange discordant des époques, des personnages et des idées : il est plaisant de voir un disciple de Rousseau en présence de Torquemada et un Don Juan du xv^e siècle, héritier du Don Juan de Blaze et de Mérimée.

Mais ce Don Juan n'est en réalité d'aucun temps ni d'aucun pays : ce n'est pas un individu ; c'est une entité, un composé, une somme de tous les Don Juans. Quant au drame, c'est une vaste conception allégorique qui pose et prétend résoudre les plus hauts problèmes de la destinée, la question du bien et du mal, du bonheur, du progrès. Ne raillons pas ces hautes prétentions : cette extension du donjuanisme est le développement logique de son principe, l'amour étant un des fondements de la vie universelle. La légende devait donc peindre les sentiments mauvais ou bons qui en dérivent. Jusqu'au Romantisme, elle a représenté les mauvais ; par une réaction naturelle, elle dépeint ensuite les bons ; elle exalte les aspirations de l'individu vers le beau, vers l'absolu.

Avec Laverdant elle fait un pas de plus : sous l'influence des théories sociales et humanitaires que professait l'auteur, ancien Saint-Simonien, elle montre l'homme tendant à réaliser pour lui et pour l'humanité

un idéal de justice et de vérité. Le donjuanisme prend ainsi une portée sociale. C'est la voie dans laquelle Creizenach et Echeverria l'avaient déjà engagé. Laverdant l'y oriente plus résolument. La fin du xix^e siècle et le commencement du xx^e l'y maintiendront ¹.

1. On peut signaler à la même époque un sonnet de Verlaine, d'authenticité d'ailleurs douteuse, paru en 1866 dans le *Journal l'Art* et réimprimé dans les *OEuvres posthumes*, Paris, Vanier, en 1903, p. 143, sous le titre . *A Don Juan*.

Après avoir dans les deux quatrains, exprimé sa jalousie pour les amours ardentes et juvéniles des belles filles et des beaux garçons, son mépris pour l'amour des paisibles bourgeois, le poète célèbre dans les deux tercets Don Juan suborneur des âmes féminines et meurtrier insensible des sots maris.

CHAPITRE II

RÉACTION

CONTRE L'IDÉALISATION ROMANTIQUE : PESSIMISTES ET PROTESTATAIRES

Grabbe, Don Juan et Faust ». = *Kahlert, Donna Elvire* ». = *Balzac, l'Elixir de longue vie* ». = *George Sand, Lélia* ». = *Eugène Robin, Livia* ». = *Adolphe Dumas, la Mort de Faust et de Don Juan* ». = *Théophile Gautier, la Comédie de la Mort* ». = *Wiese, Don Juan* ». = *Braun von Braunthal, Don Juan* ». = *Jenau, Don Juan* ». = *G. Levasseur, Don Juan barbon* ». = *Mallefille, les Mémoires de Don Juan* ». = *Jules Viard, la Vieillesse de Don Juan* ». = *Eliacim Jourdain, Don Juan* ». = *Dutouquet, Une aventure de Don Juan* ». = *Hauch, Don Juan* ».

NOUS avons assisté jusqu'ici à l'idéalisation du caractère de Don Juan et à la glorification du donjuanisme : cette transformation si profonde apportée par le Romantisme au sens de la légende ne pouvait manquer d'avoir sa contre-partie. De bonne heure, naîtra un courant opposé qui se répandra et se prolongera en Allemagne surtout. Une double lignée d'écrivains, les uns par vertu, les autres par scepticisme, rejetteront comme immorale ou comme monsongère la théorie romantique qui met la vérité et le salut dans l'amour libre. La chaste Allemagne, plus

encore que la France, a montré quelle erreur funeste recouvre la réhabilitation de Don Juan. Des écrivains comme Wiese, Braünthal, Hauch signalent les périls du donjuanisme, cause de ruine pour la famille, de corruption pour la société, source de déceptions et de maux pour les Don Juans eux-mêmes. Et précisément, cette idée originale et féconde que Don Juan, au milieu de ses ivresses et de ses voluptés, est un malheureux pour qui la vie n'a qu'amertume et désenchantement, cette idée, développée par les Romantiques eux-mêmes, amènera les écrivains qui ont philosophé sur le donjuanisme à douter de sa valeur morale et sociale. Avant que George Sand ait fait entendre l'éloquente protestation où elle stigmatise l'égoïsme et la misère des Don Juans, Grabbe et Kahlert avaient étalé le cynisme grossier du donjuanisme et démontré son impuissance à procurer le bonheur. Tous deux ils avaient affirmé que sa conséquence logique est le dégoût, le pessimisme et la mort.

Christian Grabbe, le premier, a abouti à cette conclusion dans un drame fantastique¹ où, à l'imitation de Vogt, il a réuni Faust et Don Juan. Mélange de magie, de philosophie, de symbolisme, de bouffonnerie, ce drame, à la fois puéril et lyrique, développe une ou deux idées originales et même profondes. Don Juan et Faust, aidé par Méphisto, poursuivent tous deux de leur amour donna Anna, fille du gouverneur Don Guzman, et fiancée à l'insignifiant Octavio. Don Juan, qui est aimé de la jeune fille, provoque et tue Octavio, le soir même de ses noces, et fait subir le même sort à Don Guzman qui a mis l'épée à la main pour venger la mort de son gendre.

Mais le meurtrier ne jouira pas du fruit de son

1. *Don Juan et Faust*, tragédie en 4 actes. Francfort, 1829.

double crime. Faust qui a vu dans un miroir l'image d'Anna, s'est soudain épris d'elle. Sur son ordre, Méphisto enlève la jeune fille à Don Juan et la transporte au sommet du mont Blanc, dans un palais enchanté. Là, il cherche vainement à toucher son cœur. Anna aime toujours Don Juan. Celui-ci, accompagné de Leporello, vient la reprendre à son ravisseur; mais Faust, ivre de jalousie, tue la jeune fille et se débarrasse de Don Juan en le faisant déposer par un nuage dans un cimetière, au pied même de la statue du gouverneur.

L'aventure se termine au cours du festin offert par Don Juan à sa victime. Faust, désespéré de la mort d'Anna, bien certain désormais de ne pouvoir goûter aucune joie dans la vie, s'abandonne à Méphisto qui le livre aux esprits infernaux, tandis que la statue vient adjurer Don Juan de se repentir. Mais le libertin demeure impénitent, et le démon qui le guette l'emporte en lui disant : « Je te riverai à Faust... Vous avez tous deux couru la même carrière sur deux chars différents. »

Cette fantaisie comprend des éléments tirés de sources diverses : les pâles amours d'Anna et d'Octavio, l'amour coupable, triste et profond de la jeune fille pour Don Juan, le caractère de celui-ci et le rôle de son valet Leporello sont empruntés à Mozart, mais à Mozart vu souvent à travers l'interprétation d'Hoffmann. Des scènes bouffonnes entre Don Juan, le laquais et des gens de justice, les détails de l'invitation adressée à la statue sont un souvenir évident des *Püppenspiele*. Les réminiscences de Goethe sont nombreuses aussi : les traits essentiels du caractère de Faust ; le rajeunissement du vieux savant ; l'apparition dans un miroir de la jeune fille qu'il va aimer ; certaines phrases même du texte. Deux détails sont directement empruntés à

Klingemann : Faust tue sa femme pour prouver à Anna son amour (acte IV, sc. II) et au début, dans une tirade patriotique, célèbre l'Allemagne, ses fleuves, ses montagnes, ses habitants, ses exploits, ses héros (acte I, sc. II). Quant à l'idée d'unir les deux légendes, si elle a été réalisée pour la première fois par Vogt, elle est au début du XIX^e siècle déjà trop répandue pour qu'on puisse affirmer que Grabbe la doive à son prédécesseur. Sans doute, la tragédie de Vogt est aussi un mélange bizarre de magie et de symbolisme; mais le sens de son œuvre est fort différent, et de plus il a fondu en un seul personnage Don Juan et Faust, qui non seulement restent distincts chez Grabbe, mais sont en lutte l'un contre l'autre et symbolisent chacun une idée fort différente.

Faust est l'homme avide de savoir, de bonheur, d'absolu; il a tout étudié; sans se lasser, il a parcouru le monde et fait le tour des choses. Ses recherches ont été vaines, le doute le poursuit et le dévore. Il ne peut saisir la vérité, et cependant il y aspire. Le dieu mystérieux dont il a besoin, il le découvrira, dût-il pour l'atteindre, passer par l'enfer. Satan a entendu son vœu et vient à son aide. Mais c'est un pauvre auxiliaire qui n'apportera aux aspirations surhumaines de son compagnon d'autres satisfactions que celles des sens, et n'emploiera pour les réaliser que de puérils artifices de magie. A cette âme éperdument éprise d'infini, il offre comme souverain bonheur une bonne bouteille et une maîtresse, une sorte d'épicurisme égoïste et terre à terre. Faust est cependant enivré par une image de femme qu'il lui présente. La félicité suprême que la science, la religion, la philosophie lui ont refusée, va-t-il enfin la trouver dans l'amour? L'amour tel qu'il le conçoit est une flamme dévorante, une force invincible « qui le soulève jusqu'au firmament »; mais cet

amour qu'il sent en lui, le malheureux ne peut l'inspirer. En vain, il s'efforce par des paroles ardentes de le faire passer dans le cœur de donna Anna ; celle-ci, froide et dédaigneuse, le repousse : ce n'est pas lui qu'elle aime. Le surhomme lui cause autant d'effroi que d'horreur. Exaspéré, Faust lui ôte la vie. Voilà donc tout ce qu'il peut faire : engendrer la haine et la mort : sa puissance n'est faite que de mal. Elle ne peut résoudre l'énigme du bonheur.

Ainsi Faust symbolise la vanité de l'effort humain pour s'élever au-dessus du savoir borné et des voluptés médiocres que l'intelligence et les sens donnent à l'homme. Il est un fou de n'avoir pas compris les ironiques et sages conseils de son infernal compagnon. Il meurt pour avoir voulu, lui, homme, réaliser le divin.

En face de lui, Don Juan est le joyeux compagnon, le voluptueux viveur tout entier au plaisir présent, que ne préoccupe aucune chimère, qui sait ce que vaut la vie et se contente de ses joies faciles, mais douces. C'est un sensuel et un égoïste qui aime les femmes, le vin, la nature, qui ne comprend guère que l'homme se tourmente quand les cieux sont si clairs, les raisins si dorés sur la colline, les joues des vendangeuses si fraîches et rebondies, leurs jupes si galamment retroussées. C'est aussi un sceptique qui ne croit guère à la fidélité ni à la vertu et pas davantage à Dieu ni au diable ; un ironiste aimable et sans amertume qui se raille des roulades et des formules apprises du bel Octavio, qui s'amuse le premier du bon tour que Faust lui a joué en lui ravissant Anna, et ne partage pas la vertueuse indignation de Don Guzman. Quand Faust croit le désespérer en lui apprenant la mort de son amante : « Désespérer ! lui dit-il en riant, n'y a-t-il pas mille autres jeunes filles ? Je

tends les voiles et je pars pour un autre voyage. » Cet épicurien sans scrupules incarne, par opposition à Faust, la grossièreté des instincts naturels. Si Faust place son idéal trop haut, dans un inaccessible empyrée, Don Juan met le sien trop bas. C'est une âme terre à terre et matérielle. Si son rival est châtié pour avoir péché par orgueil, il est puni lui, au contraire, pour la vulgarité de ses désirs.

De ce contraste se dégage le sens du drame. L'homme est matière et esprit : de ces deux éléments, l'un n'engendre que sensualité et égoïsme, l'autre vanité et impuissance. Toute la vie oscille entre ces deux pôles également éloignés de la vérité. Si l'homme suit Faust, il ne réalise rien ; c'est un malheureux tourmenté, victime de son rêve : s'il imite Don Juan, il tombe dans la brutalité et dans le matérialisme. Conclusion : de toutes parts le néant, la misère. Il n'est ici-bas qu'un seul triomphateur : Satan.

Cette sombre théorie est imprégnée de l'esprit de négation, du pessimisme systématique, de la croyance en la toute-puissance du mal, qui sont le fond de la philosophie de Grabbe et se retrouvent dans toutes ses œuvres. Il ne lui manque pour émouvoir qu'une expression plus simple, moins de phraséologie et d'extravagance.

*
**

Non moins pessimiste est la nouvelle de Kahlert¹, qui, sans appartenir à la légende de Don Juan, en est directement inspirée.

Elle est née du même état d'esprit que le drame de

1. *Donna Elvire*. Cette nouvelle appartient à la jeunesse de Kahlert ; elle fut publiée pour la 1^{re} fois dans le *Gesellschaftler* en 1820 et réunie avec d'autres sous le titre de *Novellen*, en 1832.

Grabbe. Il s'agit ici d'un acteur, Reinhold de P., qui, pour échapper au mysticisme maladif de son époque, a d'abord étudié la philosophie, la médecine et les sciences naturelles; en même temps, il consacrait ses loisirs à la musique. Ses études l'ont conduit à un scepticisme universel. Il ne voit plus dans les choses que des apparences, et la vie lui semble un vain mirage. Pour s'étourdir et oublier ses tourments intellectuels, il se plonge dans la débauche. Devenu acteur, il obtient dans le rôle de Don Juan un immense succès, et il est aimé par une de ses camarades, Rosalie Walter, aussi grande artiste que chaste et noble femme. Cet amour purifie quelque temps le cœur de Reinhold; mais bientôt une autre actrice, d'une beauté froide et impassible, d'un orgueil démoniaque, devient maîtresse de son cœur. Celle-ci, dans une représentation du *Don Juan* de Mozart, où elle tient le rôle de donna Anna, se sent éclipsée par Rosalie en donna Elvire. Prise d'une fureur jalouse, elle pousse son amant à empoisonner sa rivale. C'est elle maintenant qui joue Elvire; mais le souvenir de la morte est si vivant que chaque parole de son nouveau rôle lui semble chanté par le fantôme de sa victime. Épuisée de terreur, elle tombe morte sur la scène; Reinhold devient fou et meurt lui-même peu après.

*
**

Vers la même époque, en octobre 1830, dans une nouvelle de ses *Études philosophiques*, intitulée *l'Élixir de longue vie*¹, Balzac a imaginé, à propos de

1. Cette nouvelle parut pour la 1^{re} fois dans la *Revue de Paris* du 24 octobre 1830. Elle était divisée en deux parties : *Festin* et *Fin*. Elle fut publiée en volume en 1831 dans les *Romans et contes philosophiques*.

Don Juan, une fantaisie à prétentions morales, qui, pour la première fois en France, néglige le thème légendaire, tout en conservant au héros les traits les plus odieux de son caractère.

Fils d'un riche commerçant italien du *xvii^e* siècle, Don Juan Belvidero, jeune et insouciant débauché, reçoit de son père mourant un élixir de vie, dont le vieillard lui demande d'oindre son cadavre qui retrouvera aussitôt la vigueur de la jeunesse. Mais Don Juan, pressé de jouir de la fortune de son père, se garde bien de lui rendre l'existence, et mettant en réserve pour lui-même la précieuse liqueur, il s'élançe dans le monde pour en savourer les félicités. Il les goûte toutes, en homme qui n'étant jamais dupe de ses passions excelle à tirer de la vie, comme d'un fruit, la pulpe la plus savoureuse. Il sait se garer de l'amour fidèle qui n'est qu'une source de maux; il recherche les plaisirs faciles de la possession et « n'aime que la femme dans les femmes ». Il ignore les transports sublimes, les grands sentiments, les hautes pensées; il est toujours froid et maître de lui. Le spectacle de la vie l'a rendu sceptique; il nie le bien et la Providence; il ne voit dans le monde qu'une comédie, où chacun remplit plus ou moins habilement son rôle, et il est lui-même un incomparable acteur : ironiste, politique habile à tourner les lois qui le gênent, il incarne les plus grands génies du mal : c'est à la fois Don Juan et Faust.

Quand sa jeunesse s'est ainsi passée à se jouer de tout et de tous, à faire servir à la satisfaction de ses désirs les hommes, les femmes, les institutions, les arts, la religion même, il fait de sa vieillesse le couronnement de son existence d'égoïsme et de mensonge. Il se marie à soixante ans avec une femme sage et pieuse, *doña Elvire*, afin d'être plus assuré de trouver

les soins que réclame son âge. Il élève son fils, Don Philippe, dans de rigides sentiments de piété, comptant bien les mettre à profit à l'heure de sa mort. Et en effet, quand celle-ci arrive, il révèle au jeune homme le mystère de l'élixir et lui recommande d'en frotter son corps. Don Philippe obéit et commence par oindre la figure du mort qui reprend soudain les couleurs de la jeunesse; à cette vue, Don Philippe épouvanté s'évanouit, en laissant échapper le flacon qui se casse. La tête de Don Juan seule est ranimée; le reste du corps n'est qu'un cadavre. La foule des serviteurs crie au miracle. Un abbé, ami de Don Juan, et que celui-ci a toujours soupçonné d'avoir entretenu des rapports avec Elvire, fait transporter le défunt à l'abbaye de San Lucar, pour y recevoir la canonisation. Pendant l'office, tandis que l'assemblée en prière entonne le *Te Deum*, la tête qui a suivi jusqu'alors ironiquement toute la cérémonie, lance de diaboliques imprécations, puis se détache du corps et, se jetant sur le crâne de l'abbé qu'elle dévore, elle lui crie : « Souviens-toi de doña Elvire. » Et tandis que le prêtre expire, elle ajoute sardoniquement : « Imbécile, dis donc qu'il y a un Dieu. »

Cette élucubration comprend deux éléments assez différents : tout d'abord, sous le nom de Don Juan, fils d'un commerçant enrichi, l'auteur a peint un de ces jeunes bourgeois égoïstes, avides d'argent et de plaisirs, aux mœurs dissolues, qu'il allait bientôt mettre sur la vaste scène de sa *Comédie humaine*. Don Juan Belvidero est un précurseur immédiat des Rastignac et des Hulot. Sous son nom, Balzac esquisse une de ces satires, mi-philosophiques, mi-sociales, dont il a rempli ses écrits, sur la fausseté des sentiments humains, l'hypocrisie des conventions mondaines, les grimaces et les simagrées des hommes. Œuvre

d'une ironie et d'un pessimisme un peu artificiels, la nouvelle se développe dans une de ces fictions extraordinaires dont l'auteur était coutumier. Ce serait, s'il faut l'en croire, un conte d'Hoffmann qui lui aurait fourni l'élément merveilleux de son sujet. Dans l'avis au lecteur qui précède son récit, il déclare en effet qu'il tient celui-ci d'un ami, qu'il le trouva lui-même plus tard dans un recueil du commencement du siècle et que selon ses conjectures, il serait dû à Hoffmann. L'indication est peu précise et peu exacte. De tout temps, on a cité des élixirs et des onguents guérissant miraculeusement les plaies et ressuscitant les morts. Martine, dans *le Médecin malgré lui*, raconte pareille merveille d'une liqueur dont userait Sganarelle. Dans *les Élixirs du diable*, un religieux possède un vin qui a la vertu de transformer la personnalité de quiconque en boit. Mais il n'est pas ici question de résurrection. C'est donc de son imagination surtout que Balzac a tiré le côté surnaturel de son conte. Hoffmann a pu lui fournir l'idée et la manière de mêler le merveilleux à la réalité, et c'est ce contraste entre l'extravagante fantaisie de l'aventure et le réalisme du héros qui donne au récit sa véritable originalité. Quant à Don Juan, personnage cynique et méprisable, il ne semble guère être le contemporain du Don Juan idéalisé de Blaze et de Musset.

*
**

- Cette conception d'un Don Juan vicieux, corrompu et corrupteur, semblait abandonnée en France après *Namouna*, lorsque soudain une voix éloquente prononça contre le donjuanisme un violent réquisitoire. En 1833, après sa rupture douloureuse avec Sandeau et un essai malheureux de consolation avec le froid et scep-

tique Mérimée, George Sand mit dans *Lélia*¹ toutes ses rancunes personnelles contre les hommes, en même temps qu'elle y exprimait ses idées sur les droits méconnus de la femme, jouet et victime de l'orgueil et de l'égoïsme masculin.

Dans la dernière partie de son roman², elle conduit Stenio, désabusé de la foi et de l'amour, dans l'asile où Magnus, devenu prêtre a cherché un refuge contre ses souvenirs et contre des tentations nouvelles. Après avoir en termes amers démontré au pécheur converti combien est grande encore chez lui la faiblesse de la chair, puisqu'il n'ose plus affronter le monde ni son ancienne amante, Stenio, faisant un retour sur lui-même et sur ses malheurs, lance une virulente apostrophe à ce Don Juan si honteusement célèbre; dont il a eu la démence de faire son maître et dont les leçons l'ont perdu. Prenant à partie le héros fâcheusement réhabilité, il montre que sous son prétendu désir d'idéal se cachent des sentiments égoïstes et de vils instincts; que ses rêves sont faits d'ambitions misérables et qu'il n'est en réalité qu'un « libertin sans cœur, une âme de courtisan effronté dans le corps d'un valet de charrue ». Sa mort est le juste châtiment de ses mensonges et des deuils qu'il a causés. Cette diatribe achevée, Stenio pour satisfaire la conscience publique révoltée contre tous les Don Juans, va se noyer au fond d'un lac.

Dans cette satire, parfois déclamatoire, contre le donjuanisme, George Sand épanche ses rancœurs récentes de femme trahie, ses griefs, d'ailleurs légitimes, et ses protestations enflammées contre la pré-

1. Il en parut un premier fragment dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 mai 1833; la 1^{re} édition parut le 10 août de la même année.

2. Chap. XI, intitulé : *Don Juan*.

tention de l'homme à tirer sa gloire des souffrances de celles qu'il a souillées et perdues. Après s'être ainsi satisfait, son courroux se calma; son cœur ulcéré se guérit, et l'année n'était pas écoulée que redevenant elle-même, elle écrivait : « Je crois que j'ai blasphémé la nature et Dieu dans *Lélia*. » Il est bon d'ajouter qu'elle venait pour la première fois de rencontrer Musset.

Trois ans plus tard, en 1836¹, elle reprenait son roman, le remaniait et l'augmentait, et, en 1839, elle en publiait une nouvelle version assez différente de la première². Le chapitre sur Don Juan a subi d'importantes modifications, dues en partie à la substitution dans la littérature romantique, après 1834, de la légende de Don Juan de Marañá à celle de Don Juan Tenorio. La tirade contre le donjuanisme est mise dans la bouche de Lélia, après que Stenio a fait l'apologie de Don Juan et résumé ses aventures, d'après le drame de Dumas. Voici d'ailleurs cette seconde version que les éditions postérieures ont conservée et qui est restée la version définitive³. Après sa conversation avec Magnus, Stenio apprend que Lélia s'est retirée dans un couvent des Camaldules. Devenue abbesse, elle enseigne la parole de Dieu et donne les leçons de son expérience aux parentes et aux amies de ses élèves. Elle a organisé dans son monastère des conférences et des controverses sur les questions religieuses et morales, et elle essaie d'inspirer à ses auditrices les ardeurs vers l'Infini dont elle est elle-même tourmentée.

1. « Je fais un nouveau volume à *Lélia*. Corr., I, 372, 25 mai 1836, à Mme d'Agoult.

2. *Lélia* comprend les tomes V à VII de la 1^{re} édition des *Œuvres complètes*, Bonnaire, 1836-1840.

3. Chap. LXII, tome III de l'édition Bonnaire, 1839.

Stenio trouve piquant d'aller disputer contre son ancienne amante. Dissimulé sous des vêtements féminins, il prend la parole et développe avec une habile subtilité cette idée que la femme ne doit pas borner son idéal aux plates satisfactions d'une vertu bourgeoise. Elle doit consacrer au salut des pécheurs les dons qu'elle a reçus du ciel et leur prodiguer les trésors de son amour. En souffrant pour eux, elle les élèvera jusqu'à Dieu et les rachètera par sa souffrance. Pour rendre sa pensée plus vivante, Stenio rappelle la légende de Don Juan, cet inlassable amant, qui, après avoir abandonné les plus belles et les plus pures d'entre les femmes, allait devenir la proie de l'ange des ténèbres, quand il fut sauvé par son ange gardien. Celui-ci obtint de l'Éternel la faveur de s'incarner en une femme; il se fit aimer de Don Juan et le convertit.

En écoutant cette réhabilitation intéressée du séducteur, cette invitation impudemment adressée aux honnêtes femmes de sacrifier à son salut leur vertu et leur bonheur, Lélia a deviné l'intention maligne du narrateur. Prenant à son tour la parole, elle expose quelle fut la vraie fin de Don Juan, qui séduisit l'ange, et loin de se convertir; continua le cours de ses débauches et de ses crimes. Son ange en perdit la raison, « la conscience de sa nature divine et l'espérance de l'immortalité ». Quant à lui, il mourut dans l'impénitence et fut emporté en enfer par les démons.

Après ce récit, l'abbesse, reprenant pour son compte le discours que l'auteur, dans l'édition de 1833, avait mis dans la bouche de Stenio, précise et développe la leçon qu'elle vient de donner. Elle stigmatise la tendance des mœurs actuelles et de la littérature à faire de Don Juan la victime d'une belle chimère; elle renverse du piédestal où le Romantisme l'a hissé, ce faux amant de l'idéal qui n'a jamais aimé que les

plaisirs et lui-même, qui, loin de soutenir une lutte glorieuse contre les vulgarités de l'amour terrestre, n'a jamais eu que des désirs grossiers et des espérances impures. Quant à ses victimes, elles se perdent avec lui, et leur fol orgueil de prétendre convertir un Don Juan, de réussir là où leurs devancières ont échoué, les conduit à la déchéance et à la ruine.

En déchirant ainsi brutalement les voiles dont se pare le Don Juan moderne, en démasquant la fausseté de sa nouvelle attitude et l'in vraisemblance de sa conversion, George Sand signalait ce qu'il y a de dangereux pour la morale et la société dans la théorie romantique du donjuanisme. L'apparente beauté de cette conception peut plaire à l'imagination; la tentation de jouer auprès de Don Juan le rôle d'une sœur Marthe peut même séduire une âme pieuse et charitable; mais au fond, c'est uniquement pour exalter un égoïste, de quelque nom qu'il couvre la brutalité de ses instincts, que tant de cœurs sont brisés, tant de vertus souillées, tant de vies même sacrifiées.

*
**

Les dangers de cette réhabilitation seront encore indiqués par la suite et, à côté des interprétations issues du Romantisme, se continuera en France comme en Allemagne la vieille tradition qui fait de Don Juan un agent de souffrances et de maux. Il sera la première victime de son égoïsme et de son faux idéal. Il découvrira un jour son erreur et ses regrets seront ses premiers supplices. Il finira dans l'amertume, châtié par sa conscience, non moins que par le ciel.

Mais sous l'influence allemande, la France ne se contentera pas de lui donner un pessimisme qui contraste étrangement avec sa gaité de jadis. De cet être

au sang ardent, elle fera une abstraction philosophique. Elle l'associera à Faust et montrera dans cette union de

... deux hommes élus qui, seuls maîtres du monde,
Règnent l'un sur l'esprit et l'autre sur la chair ¹

la double faillite de l'intelligence et des sens dans la recherche de l'absolu.

Le Romantisme français, dont l'amour du symbole ne fut pas une des moindres originalités, devait être tenté par ce contraste si fécond en thèmes lyriques, si propre à inspirer des déclamations sur la vanité des désirs humains, sur les aspirations contradictoires de la chair et de l'âme, si bien fait pour suggérer des allégories et des antithèses.

C'est ainsi que dans la première journée de son poème symbolique de *Livia* ², Eugène Robin représentait Faust causant dans une hôtellerie avec Don Juan. Fatigué de poursuivre la vérité, désespéré de l'inanité de la science, Faust demande le secret du bonheur au jeune homme rayonnant d'espérance et de joie près duquel il est assis. Don Juan lui montre son erreur : il n'a cueilli que le fruit le plus amer de l'arbre de la vie. Pour lui, au contraire, dès sa tendre jeunesse, un rêve qui le transporta dans l'Eden, lui révéla que vivre ce n'est pas savoir, c'est aimer :

Mais vivre c'est sentir ; mais vivre, c'est aimer,
C'est s'éprendre de tout, c'est se laisser charmer,
C'est idolâtrer Dieu du profond de son âme,
Dans sa création la plus belle, la femme.
Aimer, aimer, c'est tout : c'est l'immortalité!

1. Robin, *Livia*, 1^{re} journée.

2. *Livia*, poème dramatique en 5 journées, par Eug. Robin, Paris, 1836.

Il a donc vécu pour la femme, aimant le monde en elle » et il a trouvé dans cet amour la source inépuisable de toute félicité. Il n'a pas eu la folie, quand il aimait, de songer que son amour pourrait un jour finir, et de corrompre ainsi son bonheur présent par la crainte des désillusions futures. Il a cru à l'éternité de l'amour et s'il a aimé si souvent, ce ne fut point par inconstance : en chaque femme il a aimé la même image de beauté, le même idéal qui s'est renouvelé sans cesse, sans s'épuiser jamais.

Ce Don Juan enivré de bonheur, incarnation de la jeunesse, de l'enthousiasme, de la confiance que donne dans la vie un noble but, antithèse brillante au découragement de Faust, charme et séduit le triste docteur qui, émerveillé d'avoir enfin découvert la solution du problème, s'élance à son tour à la poursuite de l'amour. Soudain, mystérieuse et sinistre allégorie, une figure menaçante apparaît dans le fond : c'est la statue du commandeur.

*
**

La même année, un poète provençal, déjà connu par des œuvres politiques et sociales vibrantes de libéralisme, Adolphe Dumas, faisait accepter par le comité de lecture du Théâtre français un drame en vers, en cinq actes : *la Fin de la Comédie ou la Mort de Faust et de Don Juan*¹, dont le censure interdisait la représentation.

La pièce est une allégorie pleine d'allusions à l'état moral et politique de la France sous la monarchie de Juillet, aux efforts du parti légitimiste pour ramener l'ancien ordre de choses. Sous les noms de Faust et

1. Cette pièce restée manuscrite a été remise par les héritiers du poète à Frédéric Mistral qui l'a déposée au Musée Calvet à Avignon. Elle y porte la cote Ms 4248.

de Juan, l'auteur a personnifié le mal dont souffre la France moderne : l'égoïsme et l'esprit d'individualisme, en conflit avec l'amour de l'humanité. Les deux héros symbolisent l'action dans ce qu'elle a de plus dangereux pour la société, pour son indépendance et pour son repos : Faust est l'ambitieux, le Catilina du XIX^e siècle, avide de conduire les hommes, de régner sur le monde par la force. Plein de mépris pour son homonyme d'Allemagne qui n'était qu'un rêveur, il a mis son intelligence au service de la contre-révolution ; il a poignardé l'homme qui incarnait l'esprit nouveau, et devenu ministre d'État, il imagine de livrer la France libérale au despotisme des vieilles monarchies. Juan, son frère, représente le même besoin ardent de vivre et d'agir, non plus par l'intelligence mais par les sens, non plus pour dominer et asservir ses semblables, mais pour tirer d'eux le plus de jouissances possible. Il se raille de la conception surannée de l'amour bourgeois : amour de tout repos, amour de pénitence ! Il lui faut des amours toujours renouvelées : son idéal est de triompher en courant, sans souci des bonheurs brisés, des vies sacrifiées. Il a séduit une jeune fille, Sylvia, tendre fleur d'innocence, l'a obligée à tuer l'enfant qu'elle a eu de lui, puis l'a abandonnée pour courir à d'autres voluptés, et finalement a épousé, pour avoir l'or nécessaire à ses plaisirs, la fille d'un riche parvenu.

Mais dans leur lutte contre la liberté et le bien, Faust et Don Juan sont vaincus. La justice incarnée dans le père de Sylvia, Albert, avocat général, le pur amour représenté par Pol, le fiancé malheureux de la jeune fille, l'emportent sur l'iniquité et la corruption. Con vaincus de crime, les deux frères sont conduits à l'échafaud : Faust meurt impénitent, inébranlable dans ses erreurs. Juan, au contraire, touché par les larmes de

Sylvia, par les adjurations de Pol qui s'est fait prêtre et qui l'assiste à ses derniers moments, renie ses fautes et se repent. Il sent la misère de sa vie de débauches ; il comprend que le bonheur eût été dans cet amour honnête auprès duquel il a naguère dédaigneusement passé et il marche bravement au supplice qu'il reconnaît avoir mérité. Après sa mort et après celle de Faust, la pureté et la vertu triompheront dans la société future avec la liberté et la justice ¹.

1. L'influence que les idées politiques ont exercée en France après la révolution de 1830 sur la légende de Don Juan s'est manifestée aussi en Allemagne. En 1846, en pleine fermentation sociale, un romancier libéral et anticlérical, George Hesekiel, associait les noms de Faust et de Don Juan dans une œuvre inspirée des préoccupations présentes. Son *Faust et Don Juan* (Altenburg, Julius Helbig, 1846) est un roman à la fois politique et fantaisiste sans aucun rapport avec la légende de Faust, ni avec celle de Don Juan. Des théories sociales sont insérées dans des aventures extraordinaires et même extravagantes. Don Juan d'Aurinia est un vieux général espagnol, appelé d'Amérique en Europe par son ami Faust, pour lutter contre la toute-puissance de la ploutocratie. Faust est un jeune homme qui représente l'esprit nouveau. Il veut, non seulement substituer aux vieilles monarchies de droit divin un régime constitutionnel, mais affranchir le peuple d'un maître plus terrible que l'ancienne noblesse : l'argent. Don Juan est au contraire le défenseur de la légitimité, de l'Eglise, de l'aristocratie. Il est le passé et Faust l'avenir. Cependant, tous deux s'accordent dans une même haine de la bourgeoisie riche, égoïste, qui affamé le pauvre. Pour la réduire à merci, Don Juan, en soldat qui ne connaît que les solutions violentes, propose de lâcher contre elle les masses déchaînées. Faust, plus pacifique, n'a confiance que dans la force de l'esprit. Il expose son projet de réorganisation sociale : il ne veut pas du communisme, l'égalité des biens lui paraissant contraire à la vie des Etats et destructrice de la famille. Son idéal est l'Humanisme (nicht Communismus aber Humanismus). A l'oligarchie des millionnaires, il entend substituer une démocratie de fortunes moyennes. Son but est d'empêcher la centralisation de l'argent, de le répartir de telle façon que le travailleur ait assez de loisirs pour se cultiver et s'élever à la vie intellectuelle. Don Juan consent à l'aider dans la

*
**

Ce double insuccès de Faust et de Don Juan, cette faillite du savoir et de la volupté ont, vers la même époque, inspiré à Théophile Gautier un de ses tableaux les plus vigoureux et les plus colorés. Une première fois, en 1831, dans son poème allégorique d'*Albertus*, il avait fait intervenir Don Juan. Une vieille et affreuse sorcière — le Péché — est redevenue jeune et belle pour séduire Albertus — l'âme pure. — Son chat sert d'intermédiaire entre la femme et le jeune homme. A cette occasion il se métamorphose lui aussi, et prend les traits de Don Juan. Mais c'est un Don Juan démoniaque,

à la lèvre que crispe un rire sardonique,

au regard oblique, au geste anguleux, symbole de l'amour pervers qui souille l'âme et tue l'idéal.

Plus tard, Gautier reprit le personnage en le modifiant. Cette fois, il substitua à la rapide esquisse qu'il avait donnée dans *Albertus* un portrait plus complet. Dans la partie centrale de *la Comédie de la Mort* (1838), il interpelle dans leurs cercueils les cadavres que rongent les vers et que torture plus encore peut-être la survivance des sentiments humains : la douleur de l'oubli, l'angoisse des jalousies posthumes, la tristesse des illusions brisées. Puis, il interroge sur le mystère

réalisation de son rêve humanitaire, mais après des aventures de toutes sortes à la recherche d'une fille qu'il a perdue, tandis qu'il est lui-même poursuivi par un de ses petits-fils qui veut venger la mort de sa mère, il échoue dans sa double tentative pour améliorer le sort des ouvriers et pour faire remonter sur le trône son roi, don Carlos. Vaincu et découragé, il repart pour l'Amérique. Faust, qui n'a pas obtenu plus de succès, s'embarque pour le rejoindre, mais périt dans un naufrage.

de la vie et de la mort les trois personnages qui ont le plus profondément sondé les passions humaines : Faust, Don Juan, Napoléon. Au premier il demande s'il a trouvé dans la science la solution du décevant problème : mais le pauvre docteur se plaint que l'arbre du savoir n'ait produit pour lui que fruits empoisonnés. Ses durs travaux ont abouti au doute, au néant. Son cœur s'est desséché; son esprit s'est vidé dans de stériles recherches. La vérité était dans l'amour : il le comprend trop tard.

A cette révélation, le poète, conduit par son guide funèbre, va questionner l'homme qui a le plus aimé sur la terre : Don Juan. Celui-ci n'est plus le fringant amant d'Elvire, le cavalier à l'œil brillant, au rire sonore. Ses cheveux ont blanchi, son front s'est ridé; ses joues sont creuses; son regard est glacé; son dos se courbe; ses pieds sont mal affermis et ses mains tremblent. Il est pâle et blafard; la fièvre brûle ses lèvres. Lamentable dans sa décrépitude, il attend vainement sous un balcon désert l'inconnue qui ne paraît plus. Alors, désespéré, il ouvre enfin son cœur à tous ces jeunes gens avides de voluptés, pleins d'ardeurs inquiètes, qui envient sa fortune et ses succès, et qui se contenteraient, pour apaiser leur soif d'amour, de la plus dédaignée de ses victimes. Ces baisers dont ils rêvent, ces plaisirs dont la vision les hallucine, plus qu'aucun homme il en a savouré les amères délices : il a aimé des vierges et des courtisanes; il a connu l'amour pur et l'immonde débauche :

Aux yeux mortels, jamais dragon à tête d'homme
N'a d'un plus vif éclat fait reluire la pomme
De l'arbre défendu.

Mais c'est vainement qu'il a demandé toute joie aux voluptés de la chair. Aucune femme aimée n'a pu

échauffer son cœur, apaiser les désirs dont il était brûlé.

Comme un mineur qui suit une veine inféconde
J'ai fouillé nuit et jour l'existence profonde
Sans trouver le filon.

L'amour l'a trompé; il n'a pas écarté devant ses yeux le voile mystérieux du bonheur. Peut-être l'énigme de la vie restée close pour lui était-elle dans la vertu? Aussi regrette-t-il de n'avoir pas, comme Faust, cherché la vérité dans la science, et lui, jadis le prêtre enthousiaste d'Eros, il conclut par ces conseils de vieux pédant :

N'écoutez pas l'amour car c'est un mauvais maître;
Aimer c'est ignorer et vivre c'est connaître.

Cette sinistre évocation d'un Faust désabusé, d'un Don Juan vieilli s'enviant réciproquement leur existence, ce double symbole de la faillite du savoir et du plaisir n'est pas nouveau sans doute et la philosophie qui l'inspire est devenue quelque peu banale. Faust avec son désir sénile de Marguerite est un vieillard épuisé par l'étude, qui regrette sur le tard de n'avoir point festoyé au temps de sa jeunesse. Don Juan est une caricature lugubre du héros de Musset. Vieillard usé, il essaye lamentablement de dissimuler sous le fard et la perruque les ruines de son corps. Le rêve qui transportait sa jeunesse s'est évanoui. Vaincu dans sa lutte, ce séducteur, dont les courtisanes même ne veulent plus, se désole, par dépit d'amour, de n'avoir point blanchi sur des grimoires ou sur des alambics. Alors que le Don Juan de Musset, l'œil inlassablement fixé sur sa chimère, ignorant le désespoir et le doute, triomphe de la statue de pierre, symbole de la destinée brutale qui le tue sans l'abattre, et sort grandi de sa défaite, le Don Juan de Gautier a perdu toute

illusion : infidèle à sa foi, il brûle ce qu'il a adoré. L'un est un croyant mystique qui meurt pour son dieu ; c'est le Don Juan éternellement jeune, dont les ans ne peuvent glacer le sang, ni refroidir l'enthousiasme. L'autre n'est plus que le fantôme de lui-même : sceptique et morose, il renie sur le tard un dieu que son cœur desséché ne peut plus adorer.



L'échec misérable du donjuanisme dans sa course au bonheur, son immoralité et ses dangers sont aussi longuement exposés dans un drame en 5 actes en vers ¹, de Sigismund Wiese, qui n'a pas été sans influence sur les contemporains, sur Lenau notamment.

Don Juan, malgré les reproches d'un ami, le sage et honnête Alexandre, qui tâche de le ramener au sentiment de ses devoirs, proclame bien haut, comme une sorte de dogme naturel, le droit à l'amour, et il met en pratique ses théories. Il séduit tout d'abord la sœur même de son ami, Alexandra, fiancée à un jeune idéaliste, niais et ridicule, le seigneur Fernando, duc de Cordova. La jeune fille a été troublée par le seul regard de Don Juan ; les dissertations nébuleuses de son fiancé sur les joies de l'amour pur, des désirs immatériels et des éternelles espérances, ne pèsent guère en face des voluptés plus réelles que ce regard lui promet. Il suffit à Don Juan de quelques paroles enflammées, suivies d'un baiser facilement dérobé, pour qu'Alexandra se donne à lui. Mais, son désir satisfait, le séducteur est aussitôt pris de lassitude ; il abandonne froidement sa maîtresse, et, comme celle-ci indignée fait

1. *Don Juan*, 1840.

à son frère l'aveu de sa faute, il tue successivement en duel le vieillard et Fernando accouru à son secours.

Après cette aventure renouvelée des exploits de Don Juan Tenorio, il pénètre dans un couvent, comme Don Juan de Maraña, pour y séduire une religieuse, Mathilde, la propre sœur de Fernando. Il enlève et épouse la jeune fille; mais au bout de deux ans de mariage, sa constance lui pèse et il trahit sa femme pour la fille de son propre intendant, Isabelle. Mathilde; qui a surpris les deux amants, se tue de désespoir; Isabelle se jette dans un puits. Quant à Don Juan, il court déjà à de nouvelles amours et séduit une autre sœur de Fernando et de Mathilde, Clara, fiancée au vertueux Alexandre. La jeune fille, quoiqu'avertie des crimes de Don Juan, ne peut résister à l'ascendant de son amour; elle a même pour lui des paroles de pardon : seule, elle le comprend et le plaint de ne pouvoir atteindre le bonheur qu'il poursuit vainement à travers les trahisons et les meurtres. Cet amour d'un nouveau genre, fait de pitié et de tendresse, touche et convertit Don Juan. Mais les deux amants n'en goûteront pas la douceur. Ils ont été surpris par Alexandra qui, folle de désespoir, leur verse une coupe empoisonnée, et ils meurent tous deux n'ayant fait qu'entrevoir la félicité que leur promettait le véritable amour.

Le donjuanisme apparaît ici comme un mélange assez curieux du sensualisme italien et de l'amour passionné des romantiques. La double influence des pièces allemandes du XVIII^e siècle, issues des comédies italiennes, et de la conception de Musset et de Dumas n'est pas douteuse. Don Juan se réclame comme ses ancêtres italiens, français, allemands et anglais, des volontés de la nature, pour justifier la libre manifestation de ses instincts. C'est un thème qu'il développe

avec complaisance devant Alexandre et devant Fernando, ces deux apôtres de l'idéalisme et de l'amour platonique : la nature a mis en lui des besoins charnels, le désir impérieux de jouir des réalités et de satisfaire ses passions, au lieu de se leurrer de vagues espoirs et de chimériques voluptés. C'est une hypocrisie des âmes faibles et lâches que de comprimer sous les noms de vertu et de pureté les plus légitimes exigences de la nature. Il sent en lui sa force sacrée. Le reste : philosophie, religion, art, n'est que duperie. Mais son naturisme n'a plus la brutalité grossière qu'il avait dans la bouche du Don Juan de Villiers, de Rosimond et de Shadwell. Il n'est plus l'expression d'un instinct bas et égoïste. Le Romantisme l'a transformé et épuré. Il devient une force intérieure, un instinct supérieur et fatal, un dieu irrésistible qui entraîne presque malgré lui quiconque en est possédé.

L'Epicurisme prend ici une nouvelle forme : c'est l'exaltation de la passion, de la liberté, de la vie pleine, ardente, de l'amour dans tout son épanouissement. Don Juan conçoit si bien la nature comme une puissance noble et belle qu'il relève sévèrement les théories de son valet, grossier personnage qui a du naturisme une conception cynique et basse. C'est donc à une loi supérieure qu'il obéit. La nature a mis en lui de sublimes ardeurs et elle le pousse à les satisfaire sans tenir compte des larmes et des deuils. Pour atteindre le but qu'il vise, pour réaliser l'idéal dont il se sent épris, tout crime est excusable.

Et cependant, il est châtié par son impuissance à satisfaire jamais son désir. Il a commis la faute commune à tous les héros romantiques de se croire un être exceptionnel, de vouloir pour lui seul un bonheur impossible, et de se placer pour l'atteindre au-dessus

des lois humaines. Les femmes qu'il a aimées n'ont été pour lui que des expériences. Heureuses furent-elles de réaliser un moment pour ce surhomme une part de l'idéal qu'il portait en lui ! C'est de cet égoïsme qu'il est puni. Il s'aperçoit trop tard que sa faute est d'avoir brisé pour la satisfaction orgueilleuse de son moi tant de cœurs et tant de vies. L'auteur aboutit ainsi à cette sage conclusion que la grande, la fatale passion, la passion romantique est dangereuse, qu'elle n'engendre que malheurs et ruines, que le véritable amour réside dans la tendresse, dans le sacrifice de soi-même, dans la fidélité.

*
* *

C'est une leçon analogue qui se dégage du Don Juan de Braun von Braunthal¹. Ce poète viennois, qui appartient au groupe de Grün et de Lenau, auteur de poésies épiques et lyriques et de plusieurs drames, dont un *Faust* (1836) a écrit en 1842 un *Don Juan* en 5 actes, qui rappelle par l'extravagance et par le mélange de la tragédie, de la féerie et de la musique, les pièces de Vogt et de Grabbe.

Le héros de Braunthal est un homme exceptionnel, supérieur par l'intelligence et par l'ardeur de son imagination. Il s'est dégagé de tous les sentiments qui empêchent les âmes vulgaires de satisfaire leurs désirs : craintes religieuses, préjugés moraux, sentiment de l'honneur. Ses désirs sont illimités ; ils vont vers la femme, vers son âme comme vers son corps. Mais, pour arriver à son but, il a à lutter contre toutes les forces sociales. Pour échapper à l'Inquisition qui

1. Braun von Braunthal, *Don Juan*. Drama in 5 Abtheilungen, Leipzig, 1842.

le traque, il a recours à l'aide de Satan, sous les traits du magicien Athéos. Grâce à ce compagnon infernal, il peut échapper aux archers qui viennent l'arrêter dans un cimetière, où il a fait le pari sacrilège de dormir sur une tombe, et où il séduit une jeune fille, Rosa, qui est venue pleurer sur le cercueil de son fiancé, et croit le retrouver en lui, transfiguré; plus beau et plus fort.

Après cette victoire, Don Juan, accompagné d'Athéos, parcourt les capitales de l'Europe afin de posséder tous les cœurs de la terre. Le voici d'abord à Naples où il devient l'amant d'une riche et jeune veuve, Lucretia. Mais cette trop facile conquête ne peut le satisfaire. Le Vésuve est là devant lui, qui le tente. Grâce aux sortilèges d'Athéos, il s'engage dans l'intérieur du volcan pour lui arracher ses secrets et pénétrer l'insondable mystère des choses. Quand il ressort du cratère, il rencontre un touriste anglais et sa fille, séduit celle-ci, puis quitte l'Italie pour l'Angleterre.

A Londres, des doutes sur sa conception de la vie l'agitent un moment : dans un long monologue, vaguement inspiré de celui d'Hamlet, il se demande s'il est plus sage de laisser la bête en liberté ou de dompter ses passions? de jouir ou de renoncer? Mais que vaut le renoncement? Que valent les promesses de la croix et l'espérance douteuse d'une vie future? L'arrivée d'un jeune homme désespéré par la trahison de sa fiancée vient interrompre sa méditation : c'est l'amant de l'Anglaise qu'il a séduite à Naples. Il l'arrête au moment où l'infortuné va se jeter dans la Tamise. L'autre le reconnaît et le provoque en duel. Désarmé par Don Juan qui lui rend son épée et lui promet de renoncer pour lui à sa fiancée, il se réconcilie avec la vie. Quant à Don Juan, ses velléités de conversion n'ont guère duré. Le voici maintenant dans un bouge

londonien où, grâce à la magie d'Alhéos, il arrache à l'infamie une honnête et pauvre jeune fille.

De là il se rend à Paris où il se fait aimer à la fois d'une romanesque marquise et de sa fille, Hélène. La mère découvre sa duplicité et un soir de bal masqué où il se dispose à enlever la jeune fille, deux masques se dressent devant lui : il s'en débarrasse avec son épée, tuant ainsi la mère et le fiancé de son amante.

Il quitte ensuite Paris pour Madrid et s'éprend de la maîtresse d'un grand d'Espagne. Celle-ci l'accueille chez elle une nuit, boit avec lui une coupe de vin, puis l'emmène au cimetière où deux tombes ont été préparées sur son ordre. La jeune fille n'est autre que Rosa ; le vin qu'elle a donné à Don Juan et qu'elle a bu elle-même est empoisonné. Déjà un feu dévorant les brûle. Rosa se découvre à son perfide amant et meurt en le maudissant. Le malheureux reconnaît alors son erreur ; il maudit Athéos ; le repentir le déchire. Insensé il a voulu vivre la vie des Dieux ! C'est en mourant qu'il voit trop tard où était la vraie vie, et il meurt désespéré.

Ce drame contient des réminiscences de Grabbe et de Goethe, ces dernières assez précises dans l'acte III où la scène du bouge rappelle celle de la taverne et celle de la nuit de Walpurgis. Il doit aussi à Mozart la scène des masques et à Wiese la mort des deux amants par le poison. On y retrouve la tendance de Vogt et de Grabbe aux longues dissertations philosophiques, aux théories abstraites sur le bonheur, sur l'essence des choses, sur l'éternité. A cela se mêle un merveilleux étrange : des scènes de magie, de sorcellerie, d'évocation de démons, de spectres, sous la direction de l'esprit des ténèbres et du mal, de ce Méphisto qui, depuis Goethe, est devenu un des protagonistes du drame allemand. Quant au héros lui-

même, en qui se confondent encore les aspirations métaphysiques de Faust et les désirs sensuels de Don Juan, il succombe comme ses aînés dans sa lutte sur-humaine contre l'impossible, légitimement puni pour avoir méconnu ses devoirs et la vérité.



Parmi tous ces *Don Juan*, œuvres nébuleuses et ambitieuses, à grandes prétentions morales, conçues sous l'influence du *Faust* de Goethe, de la philosophie mystique de Schelling et de Boehme et de la théosophie panthéiste de Heinrich Suso, un poème se détache où résonnent pour la première fois, à travers le symbolisme métaphysique et social, les accents les plus douloureux du cœur humain et les plus sublimes envolées de l'imagination. C'est le *Don Juan* de Lenau¹. Œuvre incomplète, indécise, de composition flottante, elle demeure cependant une des plus personnelles, des plus émouvantes et des plus significatives du XIX^e siècle. Avec le *Don Juan* de Byron et celui de Musset, dont elle relève et dont elle a subi la double influence, elle est une des très rares en qui la beauté de l'exécution n'a pas été inférieure à la profondeur du sentiment, à l'originalité de la pensée.

Elle parut pour la première fois en 1851 dans le volume posthume des vers inédits du poète publié par

1. Pour le *Don Juan* de Lenau, cf. L. A. Frankl, *Zu Lenaus Biographie*, traduit par M. V. Descreux dans son livre : *Poèmes et Poésies de Lenau*, Paris, Savine, 1892, pp. LXXXII-III. — A. Lemoine, *le Faust et le Don Juan de Lenau*, dans la *Nouvelle Revue*, 15 novembre 1888. — Marchand, *les Poètes lyriques de l'Autriche*, 4^e éd., Paris, 1890. — L. Roustan, *Lenau et son temps*, Paris, 1898, pp. 316-325. — L. Reynaud, *Lenau poète lyrique*, Paris, 1904, passim.

son ami Grün¹. Elle appartient à la fin de la vie consciente de Lenau. C'est un de ces poèmes écrits à la veille de la folie, dans lesquels s'exagèrent les caractères de ce génie tendre et tourmenté.

Nous sommes mal informés des circonstances de la composition. Après une série de voyages de Vienne à Stuttgart, de Stuttgart à Sérach, à Heidelberg, à Ischl, le poète, plus sombre, plus taciturne que jamais, s'était rendu en 1844 aux eaux de Bade pour y refaire sa santé; il cherchait aussi dans la vie dissipée d'une station à la mode des éléments pour achever le *Don Juan* commencé à Stuttgart. Le poème, auquel il ajouta quelques épisodes et dont il écrivit même le dénouement, fut interrompu par un projet de mariage et ne put être repris ensuite. Il est d'ailleurs probable que si les circonstances avaient permis à Lenau de terminer son œuvre, il n'y eût pas ajouté grand'chose et n'en eût pas modifié le plan général, qu'il avait communiqué à ses amis². Son manuscrit même, écrit sans ratures ni additions, semble indiquer que le poème était dans sa pensée, sinon entièrement achevé, du moins définitivement arrêté dans ses éléments essentiels³. Il se fût contenté sans doute de changer parfois la suite des scènes⁴ et de les réunir entre elles par un lien logique, par une transition qui fait généralement défaut.

Telle qu'elle est, l'œuvre forme un tout suffisamment complet, dont chaque partie concourt au développe-

1. N. Lenaus, *Dichterischer Nachlass*, Stuttgart und Tübingen, 1851.

2. Cf. Frankl, *op. cité*, p. lxxxiii.

3. Roustan, *op. cité*, p. 316.

4. C'est ce qu'a fait Grün pour une scène, celle du cimetière, illogiquement placée dans le manuscrit avant la scène entre Don Juan et Isabelle.

ment d'un même thème, particulièrement cher au poète. C'est une succession de tableaux détachés, indépendants l'un de l'autre, représentant chacun une aventure nouvelle du héros et le montrant chaque fois dans une attitude différente.

Dans une sorte de prologue symbolique, Lenau oppose à Don Juan son frère Diego qui lui fait de la morale et cherche à le ramener au sentiment de ses devoirs. Diego incarne l'âme bourgeoise, la vertu vulgaire. C'est l'homme soumis aux lois, aux préjugés, respectueux de la famille, de l'organisation sociale, de la religion, le bon fils, le bon époux, le bon citoyen. Incapable de comprendre les vastes aspirations de son frère, il ne voit en lui qu'un débauché qui s'est mis au ban de la société et de l'Église, et il croit naïvement le corriger par une sage admonestation. Don Juan lui répond par un exposé enthousiaste de ses théories. Il lui révèle l'ardeur qui bouillonne dans ses veines, les élans sublimes qui emportent son cœur et son imagination à la poursuite de la Femme éternelle. Amant insatiable de la beauté, il la découvre aussi bien dans les yeux de la fillette que sur les traits de la matrone vieillie. Ses désirs sont infinis, inépuisables; ils le poussent sans cesse à des conquêtes nouvelles, à des découvertes inattendues. Dans cette tirade d'un lyrisme incomparable, le poète a mis non pas seulement l'idéal romantique de l'amour, mais aussi ses propres aspirations.

Diego congédié, Don Juan apparaît dans son rôle de libertin. C'est la pratique succédant à la théorie. Tout d'abord, par une ironie irrévérencieuse à l'égard des gens d'Église, Lenau nous montre son héros introduisant dans un couvent de moines une troupe de courtisanes. Il s'amuse à peindre les vaines résistances des religieux contre le démon de la chair, le scandale

de leur prompte et complète défaite. Seul, le prier resté insensible : animé d'une pieuse fureur, il met le feu à son couvent pour le purifier; mais par un sort fâcheux il est l'unique victime de l'incendie.

Après cet exploit sacrilège, don Juan séduit une noble jeune fille, la comtesse Maria. Habile à manier les âmes, il sait par quels compliments légers, par quel aimable marivaudage, on émeut un cœur de vingt ans. Ce sera ensuite dans un bal masqué une femme moins naïve, déjà expérimentée, prompte à la défensive, une veuve du nom de Clara, pour qui il saura faire vibrer des cordes plus délicates. A cette femme qui n'a connu de l'amour que les vulgarités, il fait entrevoir des perspectives sublimes : il lui découvre les cimes du bonheur; mais elle se méfie, elle sait ses trahisons, elle résiste; alors l'habile trompeur se fait une arme de son inconstance même. C'est le pressentiment de la séparation, dit-il, qui donne à l'amour son plus grand charme; la volupté suprême est la dernière. « Les lèvres s'unissent plus doucement qui sont déjà prêtes à se désunir. » L'infidélité profitant à l'amour, le bonheur s'exaltant à l'approche de la douleur, voilà une théorie qu'aucun Don Juan n'avait encore professée. La coupe la plus douce, disait Sénèque, est la dernière bue. Philosophie qui mêle la joie à l'amertume et s'efforce d'adoucir le regret des choses qui meurent par l'âpre plaisir de la dernière possession. Philosophie de désespéré qui ne veut pas renoncer à l'illusion du bonheur; consolation du mourant qui jouit avidement de son dernier jour de vie. Pour Don Juan c'est la loi même de l'amour, loi fatale, inexorable, de disparaître en s'assouvissant. A plusieurs reprises, devant son valet, devant la femme qu'il désire et qui va se donner à lui, devant celle qu'il a possédée et qu'il va abandonner, il expose cette

condition inéluctable de la passion et prétend la faire accepter de ses victimes, comme une nécessité à la fois cruelle et douce. « Tu n'es pas moins belle, dit-il à Maria, que le jour où je t'ai pris le premier baiser ; je suis triste de te quitter et cependant il faut que je m'en aille. » L'amour d'ailleurs ne se mesure pas à la durée, mais à l'intensité. Une minute vaut une éternité. Excuse subtile sans doute, raison habile et cynique même pour couvrir la trahison, mais raison profonde et qui pénètre dans le domaine du sentiment plus loin que le donjuanisme n'est jamais allé.

Et le séducteur continue son inlassable course : après la conquête de la vierge, de la femme, son désir réclame une autre volupté : il veut goûter le plaisir pervers d'être aimé non plus pour lui-même, mais pour autrui. Il renouvelle le vieux procédé de son ancêtre espagnol et s'introduit la nuit, sous un nom d'emprunt, auprès d'une jeune fiancée, la duchesse Isabelle. Ce n'est plus ici le héros de l'amour tendre, insinuant, ni celui de la passion enflammée, débordante : c'est un amant brutal qui commet un véritable viol, et devient, une fois découvert, un railleur plein d'ironie, consolant par d'humoristiques réflexions sur la vertu et la fidélité, la femme qu'il a odieusement trompée. De l'amour sincère, honnête en somme, malgré les trahisons dont il est suivi, Don Juan est tombé dans l'amour perfide, corrompu. Destinée cruelle et abominable de l'amour, et non pas seulement, à en croire le poète, de l'amour, mais de tous les sentiments, de toutes choses ici-bas. La pureté du début se change fatalement en corruption ; rien ne peut échapper à l'universelle souillure ; tout se dégrade ; le mal est le but final. Par quelle erreur psychologique, Tirso de Molina a-t-il fait débiter son héros par une infamie ? Passionné, confiant, enivré d'idéal, tel

doit être au début Don Juan. C'est à l'épreuve, c'est quand il aura vu le néant du bonheur rêvé, c'est quand maintes expériences auront flétri ses illusions que, devenu triste, blasé, le cœur cruellement desséché, l'esprit caustique et amer, le héros achèvera par un acte de goujat sa carrière amoureuse.

Dès lors, plus de joie pour lui, plus de repos : son idéal est mort, ses espérances sont à jamais détruites. Il essayera en vain d'aller retremper dans la nature son âme endolorie, d'aller demander aux forêts l'ivresse de leurs souffles et de leurs parfums. Sa destinée l'entraîne vers le mal. Il rencontre l'ancien fiancé, aujourd'hui l'époux d'Isabelle et le tue. Plein de sombres pressentiments, dégoûté de son passé, tourmenté par un avenir sinistre, il fuit dans un cimetière le spectacle de la vie. Là, il cherche encore à se tromper lui-même par d'ironiques réflexions. Il aperçoit la statue d'un homme qu'il a tué. Il la raille, l'outrage ; mais la terreur, le remords, le dégoût, le vide surtout sont en lui, bourreaux désormais toujours présents.

Pour mieux se prouver le néant des choses, il invite à dîner la statue. Cette invitation n'est plus la gaminerie sacrilège de l'Espagnol, l'insolente bravade de l'athée français ; c'est l'ironie désespérée du misérable qui a découvert l'illusion de la vie et ne croit pas à l'au-delà. Ironie de pessimiste dont l'esprit est desséché et dont le cœur est refroidi.

Au souper qu'il a préparé, pour la première fois dans l'histoire de la légende, la statue ne viendra pas. Les morts ne sont plus les ministres de la vengeance céleste. Dieu même n'est pas. Mais c'est en lui, c'est dans son désespoir d'avoir en vain cherché l'impossible bonheur, que Don Juan trouvera son châtement. Son passé va se dresser devant lui, vengeur plus cruel que la main glacée du commandeur. Dans une évocation

émouvante et grandiose, le poète a réuni au dernier repas de l'infortuné ses innombrables victimes et ses enfants. Elles viennent, les unes toujours éprises, incapables de lui reprocher sa trahison, heureuses d'avoir connu son amour, de le revoir encore et d'avoir de lui un fils qui le rappelle; les autres menaçantes, la bouche pleine d'imprécations. Elles ont confié leur cause à don Pedro de Calatrava, le fils du commandeur d'Ulloa, jadis tué par Don Juan. Un duel s'engage entre les deux hommes. Don Juan serait trop fort pour son adversaire, si la mort ne lui apparaissait comme la délivrance nécessaire. Après un semblant de lutte, il jette son épée et se fait tuer par son ennemi. Mais ce suicide déguisé n'est même pas pour le malheureux une consolation : la mort ne lui donnera pas ce que la vie lui a refusé; le néant est dans la tombe. Et cependant, au moment de mourir, il regrette cette vie dont il n'a pas su jouir.

Il meurt ainsi, plein de l'amertume des souvenirs, désespéré de n'avoir pas goûté les joies réelles de l'existence. Mais alors, pourquoi meurt-il? Parce que sa destinée est achevée, parce que la vie ne se recommence point, parce que la mort sans lendemain est l'aboutissement fatal de tous les êtres et de toutes les choses, parce qu'on ne lutte pas contre elle. C'est pourquoi, il meurt sans se défendre. Triste philosophie et triste conclusion où l'auteur a mis tout son pessimisme et qui nous éloigne singulièrement des anciennes conceptions du Don Juan, insouciant libertin, aimant la vie et mordant joyeusement dans les fruits savoureux qu'elle lui présente.

Le héros de Lenau n'a plus la jeunesse de son lointain ancêtre le Burlador. Comme bien d'autres Don Juans il a vieilli et des traits nouveaux ont modifié sa figure. Depuis que le génie de Molière a nuancé et compliqué

le personnage primitif, ses interprètes ont généralement tendu à développer encore sa psychologie. Ils ont fait du donjuanisme une vaste synthèse d'idées et de sentiments. Le héros a pris une telle complexité qu'il est devenu impossible de le peindre à un moment déterminé de son existence. La jeunesse du Burlador convenait aux folles équipées d'un fils de famille échappé à la tutelle paternelle; mais il a fallu le mûrir pour rendre vraisemblables sa longue expérience du cœur humain et de la vie, son scepticisme, ses désenchantements. Un libertin de vingt ans ne peut être qu'un frivole débauché. Ceux qui, comme Byron, ont mis en Don Juan leur propre personnalité et aussi l'humanité entière, ont dû le prendre dès la jeunesse et le conduire jusqu'à la maturité. C'est ce qu'a fait Lenau. Non pas que, dans les scènes fragmentaires où il peint son héros, il ait pris soin de marquer les étapes successives de sa carrière : rien, extérieurement au moins, n'indique que son Don Juan soit plus âgé dans le dernier tableau que dans le premier; mais en réalité, l'âge du personnage a changé comme son âme, entre la juvénile profession de foi du début et les accents découragés de la dernière heure.

Il y a dans le Don Juan de Lenau deux hommes : l'un ardent, aimant la vie, les plaisirs, croyant au bonheur; l'autre déçu, pessimiste, dégoûté du passé, sans espoir dans l'avenir. Le premier est l'enthousiaste amant des « mille et trois, » et son cœur est assez vaste pour embrasser toute la terre. Il prend à chaque femme la volupté qu'elle peut donner; mais il sait que la félicité dont elle dispose est limitée et quand il l'a reçue d'elle, il va aussitôt demander à une autre un bonheur différent et nouveau. En cela c'est un habile qui renouvellerait sans cesse la source des plaisirs, si le changement même ne finissait par le lasser, si

L'amour ne lui apparaissait toujours identique à lui-même et si, dans la variété de ses conquêtes, il ne trouvait, au fond, la monotonie. Un jour arrive où il est la dupe de son propre jeu. Son imagination se fatigue et son cœur s'use. Il se croit en effet plus fort, plus sûr de lui, plus pervers aussi qu'il n'est en réalité. Il y a en lui un théoricien redoutable : c'est l'apôtre du libre amour, c'est l'individualiste en révolte contre les mœurs et les règles établies par la communauté humaine pour se garer des excès de quelques tempéraments exceptionnels. Comme tous les Don Juans, il est partisan de l'instinct contre la discipline et la morale.

Jadis, ses aînés invoquaient pour justifier leur conduite, les droits de la nature. Pour lui, il fait appel aux droits de l'amour. C'est au nom de ce dieu tout-puissant, qu'il abandonne les femmes dont il est las et qu'il fait de l'inconstance une religion. Système commode en vérité et qui justifie trop aisément les pires débordements ! Les passions charnelles deviennent des « émotions spiritualistes » et l'inconstance s'appelle le « tourment de l'infini. »

Mais il est lui-même victime de cette théorie dangereuse. Ce n'est pas impunément qu'il fait de sa vie une course à travers l'amour. Il en épuise les joies. Il laisse toujours quelque chose de lui-même, quelque-une de ses illusions dans chacune de ses aventures, et il trouve le dégoût et la misère au bout de cette poursuite égoïste du bonheur.

Aussi, par une évolution naturelle, il apparaît tout autre dans la dernière partie du drame. Il a beau se féliciter ironiquement de sa merveilleuse habileté à quitter les femmes avant la satiété, il sent le vide de ces amours passagères ; il songe avec regret à la femme qui aurait pu remplir sa vie et le rendre heureux ;

pour elle, il voudrait maintenant effacer son passé et retrouver sa pureté.

Ces premières inquiétudes, ces vagues tourments se précisent peu à peu. Poussé vers le cimetière par la mélancolie qui le gagne, il découvre à côté du néant de la mort, le néant de sa propre existence. « Le gai Don Juan s'en va, dit-il, un triste Don Juan lui succède. — Qu'est-ce à dire? observe son ami Marcello? Naguère quand un plaisir était évanoui, vous le remplaciez aussitôt par un autre. — Tout prend pour moi maintenant, lui répond Don Juan, un aspect de tombeau. » Sa force d'amour est morte; il ne croit plus au recommencement de la passion.

Cette transformation a sa source dans une double fatigue morale et physique. Don Juan a cru trouver le bonheur dans le changement : il n'a pas compris que tout s'épuise et s'achève, qu'il n'est pas ici bas d'éternel renouveau. Il a voulu sans cesse recréer la vie et la joie, boire chaque jour à des sources plus fraîches; mais la vie est uniforme, la joie a ses limites. Tout breuvage devient insipide aux lèvres qui ont trop bu. Don Juan incarne ainsi la misère de l'homme qui n'a pas su adapter son rêve à la réalité, qui, épuisé par sa vaine poursuite de l'absolu, aboutit au scepticisme, au découragement, au suicide ¹.

Mais ce n'est là qu'une interprétation abstraite du personnage. Il prend un sens plus réel et plus humain, si l'on voit en lui ce qu'il est surtout : une image de son créateur.

« Mes œuvres complètes, a dit Lenau, sont ma vie

1. Cf. à ce propos, dans la scène du festin, ce qu'il dit du désir, son rêve d'être comme le lévrier assoiffé, à la poursuite du gibier, comme le loup affamé dans la neige, et de trouver enfin le clair ruisseau pour étancher sa soif, le jeune chevreuil pour assouvir sa faim.

complète. » Ce mot est vrai surtout du *Don Juan*. Le poème est le fruit à la fois des lectures de Lenau, de ses souvenirs littéraires, de son état moral à l'époque où il l'écrivait, et d'une façon plus générale, de son tempérament et de sa philosophie. On y retrouve même les traces des principaux épisodes de sa vie.

Si l'œuvre ne se rattache directement à aucune autre, elle contient cependant quelques souvenirs du *Burlador* dont une traduction avait été publiée en 1841 par Dohrn dans ses *Spanische Dramen* : c'est la scène de l'attentat sur la duchesse Isabelle et celle de l'invitation au souper¹. Il n'est pas douteux non plus que Lenau s'est inspiré du *Don Juan* de Wiese paru récemment : le dialogue entre son héros et Don Diégo, les théories contraires des deux pères rappellent la discussion entre l'idéaliste Alexandre et le sensualiste Don Juan. Les raisons par lesquelles le séducteur justifie ses trahisons se rencontrent déjà dans le drame de Wiese, et notamment dans les scènes où Don Juan s'excuse d'abandonner Alexandra d'abord, puis Mathilde. De même, l'idée de faire de Don Juan l'inlassable amant de la Beauté, idée déjà en germe chez Molière, a été fournie au poète autrichien par l'auteur de *Namouna*. Mais c'est l'influence de Byron surtout qui a agi sur Lenau. Entendons-nous, toutefois. Le poète allemand ne s'est pas inspiré du *Don Juan*, cette œuvre si personnelle et si anglaise; c'est son tour d'esprit en général qui rappelle celui de l'auteur de *Manfred*, de *Lara* et de *Childe Harold*.

Comme ces héros byroniens, le Don Juan de Lenau est un être exceptionnel, victime de la destinée qui, en

1. Lenau doit encore au *Burlador* quelques détails de peu d'importance et le personnage de Catalinon.

lui donnant des désirs plus élevés que ceux de ses semblables, en le plaçant en dehors de l'humanité, ne lui a pas donné en même temps le pouvoir de réaliser ses aspirations. Il demande à notre pauvre existence plus qu'elle ne peut donner. Son amour n'est pas celui d'un mortel. Il élève aussitôt l'amante sur des cimes inaccessibles; il la transporte sur des océans dont l'immensité épouvante. « De quelle puissance magique es-tu investi, lui dit une de ses victimes, pour que je ne puisse fuir l'abîme où tu m'attires? — Ton amour, lui dit une autre, m'a fait planer dans un firmament; aucun paradis ne contient les félicités que tu m'as fait goûter. » Mais aucune de ses amantes ne le comprend et son malheur vient de ne pouvoir trouver une âme vraiment sœur de la sienne. Comme Childe Harold, c'est un isolé, et il souffre de cet isolement même qui fait son orgueil. Comme Childe Harold encore, comme Manfred, c'est aussi un personnage fatal, funesté aux autres et à lui-même. La passion sauvage, infinie dont il embrase les cœurs, les dévore et laisse après elle des souffrances et des déchirements sans nom. Par tous ces caractères, le Don Juan autrichien se rattache donc aux héros de Byron et de l'âge romantique.

Mais c'est surtout de lui-même que Lenau s'est inspiré quand il a peint son personnage; c'est lui seul qu'il n'a cessé de chanter dans son poème, poème lyrique malgré sa forme dramatique. La première partie semble être la vie du poète jeune, confiant, croyant à l'amour; la seconde, celle du vaincu, du désenchanté, attristé d'avoir gâché par sa faute une existence qui aurait pu être belle et heureuse, tourmenté peut-être aussi par le remords des douleurs qu'il avait causées. Car si Don Juan est atteint de la neurasthénie romantique, il souffre en même temps

d'une neurasthénie moins artificielle et plus cruelle, celle dont souffrit et mourut Lenau lui-même. Tous deux sont également sans volonté, sans énergie; ce sont des malades qui ont perdu le courage de vivre, le jour où ils se sont aperçu qu'ils ont manqué leur vie.

Lenau a écrit son œuvre dans la période la plus misérable de son existence. Son agitation habituelle, l'impossibilité où il était de décider, d'agir, touchait à la maladie. Il promenait de ville en ville sa détresse, indifférent, lui jadis si vain, à ses succès littéraires, et déchiré du regret de n'avoir pas su se créer un foyer. Dans une lettre de cette époque adressée à Émilie Zum Steeg, il écrit : « J'ai lu un mot d'Homère qui caractérise à merveille mon état d'âme : amphimelas, c'est-à-dire noir tout autour. » Il ne trouve même plus de consolation dans la nature qu'il avait tant aimée. « Voyez, disait-il un jour à son ami Kerner, en lui montrant des feuilles mortes, on prétend que la Nature est aimable, douce et calmante. Non, elle est cruelle et sans pitié! » A Bade, il ébauche un nouveau roman d'amour, se fiance, puis, retombant dans ses hésitations habituelles, il finit par abandonner la jeune fille : cette trahison n'a d'autre excuse que son déplorable état mental.

Cet état, ces troubles, ces luttes intérieures à l'occasion de ses projets de mariage, tout tend à aggraver son pessimisme ordinaire. Les visions sombres, les tristes méditations, le dégoût de vivre sont des thèmes qui reviennent de plus en plus fréquemment dans ses vers. « Moi aussi, dit-il en parlant de l'automne, je sens ses atteintes, et tristement, je descends la pente de la montagne pliant sous le fagot de bois mort dont la vie m'a chargé. » Son dernier lied est intitulé : *Tout est vanité*, et les vers par lesquels il termine sa carrière poétique sont symptomatiques : « Vois-tu

finir un bonheur que tu ne pourras jamais ressaisir? Plonge ton regard au fond du fleuve où tout s'écoule, où tout s'efface, où tout se perd... Ta rêverie appellera l'oubli; l'oubli doucement fermera les plaies de ton cœur. Ton âme verra se fondre ta douleur et tu verras ton âme elle-même se dissoudre et disparaître avec les flots. » Une tristesse douce et résignée, le désir du néant, tels sont les derniers sentiments qui dominent dans les *Chants de la Forêt* et dans les *Chants des roseaux*. L'obsession de la mort, dont le poète avait toujours été hanté, devient plus poignante dans les œuvres de la fin; elle prend un caractère tendre et mélancolique. A l'amertume succède le calme du cœur épuisé, sans force pour lutter encore et qui trouve plus de douceur à mourir. Cet état d'âme explique la fin de Don Juan : « Plus de joie pour moi, s'écrie le héros, le beau fleuve qui m'entraînait est tari; mon feu intérieur est consumé! » Et sans révolte, sans lutte, il accueille la mort comme une nécessité inéluctable.

Mais *Don Juan* n'est pas seulement l'œuvre d'un moment, l'expression d'un état d'esprit déterminé : le héros renferme toute la personnalité de Lenau. Celui-ci, par son tempérament et par le fait des circonstances, fut un éternel malade qui ne cessa d'osciller entre deux tendances contraires : l'amour d'une vie libre, pleine, débordante, et une sombre hypocondrie. Fils d'un père, dont l'existence avait été celle d'un aventurier, et d'une mère dont la mort prématurée lui laissa au cœur une blessure toujours saignante, adulé pour son génie, recherché par les femmes, doué d'une sensibilité qui vibrait à toutes les émotions de l'amour, de la nature, de l'art, de la beauté; victime d'une imagination qui lui montrait le bonheur toujours au delà du lieu et du moment présents; grand enfant, sans raison, ni volonté, dupe de ses illusions, des flatteries

de son entourage, du rôle même qu'il se croyait appelé à jouer, il est de la race de ces romantiques déséquilibrés, qui, avec une âme assez vaste pour embrasser le monde, furent incapables de la moindre action. Pauvres êtres irrésolus, mécontents de la réalité, trompés par leur rêve, affectant de se complaire dans leurs misères, et doublant leurs infortunes véritables du désir orgueilleux de paraître malheureux!

L'auteur de *Faust* et de *Don Juan* est tout entier dans cette contradiction entre l'étendue illimitée des désirs et l'impuissance lamentable de les réaliser. Avide de savoir, il étudie successivement le droit, l'agronomie, la médecine, la théologie, la philosophie. Aucune de ces sciences ne le contente et il se dégoûte de chacune. Amant de la nature, c'est tour à tour dans les landes hongroises, dans les montagnes du Salzkammergut, sur les bords de l'Océan et plus loin, par delà l'Atlantique, jusqu'en Amérique, qu'il promène, sans le satisfaire, son besoin inépuisable de nouveauté. Epris surtout d'indépendance, incapable de se plier à aucune règle, à aucune habitude, il ne peut suivre une carrière, il ne peut même, tout en le désirant, réussir à se marier. Ses croyances morales et religieuses ne sont pas moins flottantes : d'abord catholique convaincu par le fait de son éducation, il obéit ensuite à l'influence d'un oncle, officier de hussards voltairien, et renonce à toute croyance dogmatique; plus tard, cédant aux suggestions de la femme qui a joué le plus grand rôle dans sa vie, Sophie Löwenthal, il a un retour vers la foi; puis, il revient à l'incrédulité, pour finir dans un vague panthéisme, où il cherche une consolation. L'idée de la nature éternellement jeune, mère féconde qui oppose au spectacle de la mort celui de la vie sans cesse renouvelée, telle est la philosophie de ses derniers poèmes : c'est celle qu'il a mise dans son *Don*

Juan. La scène du couvent est inspirée par la conviction maintes fois exprimée du poète que le célibat ecclésiastique est un état contre nature¹. L'enthousiasme lyrique avec lequel il a célébré dans les *Chants de la Forêt*, la majesté des bois, la pérennité de la substance et la continuation de l'être à travers les changements de la forme, se retrouve à plusieurs reprises dans le *Don Juan*. Deux fois, il transporte son héros dans une forêt; deux fois, il unit son âme à l'âme de la nature. A l'existence stérile du moine, pauvre fou qui prétend étouffer le cri de ses sens, quand la vie universelle palpite tout autour de lui, il oppose la poussée sans arrêt, l'incessante procréation de la forêt. Et ailleurs, après l'attentat sur la duchesse Isabelle, c'est dans la forêt encore que Don Juan va retremper son cœur. Le poète a choisi le moment où les bois renaissent, où les bourgeons commencent à éclater au bout des branches, où les oiseaux font réentendre leur doux ramage; un air plus tiède fait voluptueusement frissonner les êtres; les montagnes et les vallées débordent de senteurs, et la terre entière semble chanter un hymne à l'amour.

Ainsi, les nombreux sentiments contradictoires qui n'ont cessé de se partager l'âme de Lenau : son idéalisme et sa sensualité, son pessimisme et son amour de la nature; son incroyance religieuse et son panthéisme philosophique, ses agitations, son inconstance; ses joies et ses misères; toute sa vie morale se retrouve à quelque degré dans son *Don Juan*.

Il semble même que certaines parties du poème ne soient pas seulement un vague écho de la vie et de l'âme de l'auteur, mais un souvenir plus direct de ses

1. Cf. à ce propos ce qu'il disait à un sien neveu qu'il voulait détourner de se faire prêtre : Roustan, *op. cité*, p. 304.

propres amours. Ceux-ci ont tenu une grande place dans son existence. En 1818, il s'amourachait d'une fillette, Mina; en 1823, après plusieurs intrigues assez banales, il eut à Vienne, avec la fille d'une aventurière, une liaison qui ne lui laissa que souffrance, désillusion et dégoût. En 1830, sur les rives romantiques du Traunsee, il s'éprenait de Nanette Wolf, bientôt oubliée pour Charlotte Gmlin, avec qui il vécut le pur amour, jusqu'au jour où pressé d'épouser la jeune fille, il se déroba presque malgré lui, obéissant à la loi fatale qui l'empêchait de se fixer, et au sentiment qu'il ne pourrait rencontrer le bonheur dans la fidélité. Volontiers d'ailleurs, il donnait pour excuse à ses trahisons la nécessité de sacrifier ses amantes à son idéal et il appelait le mariage « une institution anti-naturelle et par conséquent immorale ». N'est-ce point le même homme qui écrivait en 1832 à J. Klemm : « Si nous essayons de nous enfermer dans la chaumière de l'amour, le sérieux d'une vie supérieure viendra frapper à notre porte et nous nous arracherons aux bras de la femme amoureuse qui n'aura pas achevé son rêve de félicité. Elle pleurera et sera malheureuse¹... » et qui faisait dire à don Juan : « Il faut que je m'en aille... l'amour n'est pas éternel²... mon désir me portera bientôt vers d'autres et je te laisserai seule pleurant dans la nuit³? » C'est par son désir de l'absolu que Don Juan, comme Lenau, justifie ses infidélités.

Après son voyage malheureux en Amérique, le poète rencontra à Vienne la femme d'un employé de l'administration des finances, cette Sophie Löwenthal qui tint dans la dernière partie de sa vie une place prépon-

1. Lettre du 17 février 1832 citée par Reynaud, *op. cité*, p. 110.

2. Scène entre Don Juan et Maria.

3. Scène entre Don Juan et Clara.

dérante. Il lui fut cependant quelque temps infidèle pour la cantatrice Caroline Ungher, et en 1844, il faillit une fois encore se marier avec Maria Behrends qu'il abandonna aussitôt, comme il avait abandonné Nanette et Charlotte. Lenau, comme on le voit, avait dans les veines du sang de Don Juan.

Ce sont ces nombreuses aventures avec de pures jeunes filles, des intrigantes, ou des femmes mariées qui ont inspiré son poème. La séduction de la comtesse Maria, vierge naïve, dont un compliment et le don d'une fleur bouleversent le cœur ne rappelle-t-elle pas les amours du poète avec Mina ou Nanette? Et la trahison de Don Juan, les tendres reproches de Maria ne semblent-ils pas être aussi un souvenir du lâche abandon de Charlotte Gmlin? On dirait qu'en étalant sa propre cruauté en cette circonstance, en peignant en des vers déchirants la douleur de l'abandonnée, le poète ait voulu justifier ou tout au moins expliquer sa conduite par cette raison maintes fois invoquée et qui est comme le leit-motiv des infidélités donjuanesques : l'amour est fugitif et cruel; rien sur la terre n'est durable. D'autre part, dans l'aventure avec Clara, les paroles tantôt mystiques, tantôt voluptueuses, par lesquelles se traduit la passion de Don Juan, sont comme la répétition des termes tour à tour enflammés et chastes, brutaux et purs qui expriment à Sophie les désirs de son amant : « Je voudrais être l'air que ta poitrine respire, les vagues qui pendant ton bain coulent autour de ton corps de déesse et baisent tes beaux membres », dit Don Juan à Clara. « Si je pouvais avoir seulement un vêtement, un vêtement intime de toi, écrit Lenau à Sophie, un vêtement que tu aurais porté récemment contre ta chair, qui serait encore chaud de ton corps délicieux¹. - Ne sont-

1. Lettre du 7 mai 1841, citée par Reynaud, *op. cit.*, pp. 117-118.

ce pas là des accents identiques, exprimés d'une part avec une brutalité lascive, atténués et embellis de l'autre par toutes les grâces de la poésie?

Ainsi, autopsychologie et autobiographie fragmentaire et en raccourci, le *Don Juan* de Lenau est, après celui de Byron, le plus subjectif qui ait jamais été conçu.

C'est là son caractère original. Cette subjectivité du poème permet seule d'en comprendre la signification profonde. OEuvre d'un bohème, d'un irrégulier et d'un agité qui ne cessa de souffrir de l'heure présente et de mettre son espérance dans le lendemain, jusqu'au jour où il fut convaincu qu'il ne trouverait nulle part la félicité cherchée, le *Don Juan* est un hymne à plusieurs motifs, qui célèbre l'amour libre, la passion sans entraves, le bonheur dans l'indépendance et dans le changement. Mais il exprime en même temps l'impossibilité d'atteindre ce bonheur, la vie humaine évoluant dans un cercle limité, l'épuisement étant la fin dernière de nos efforts pour sortir des réalités bornées qui nous enserrant. Don Juan a mis son idéal dans la possession de la beauté féminine, il l'a longtemps cherchée avec confiance, avec enthousiasme; mais « il est allé d'une femme à l'autre sans jamais rencontrer son idéal entier et à la fin le dégoût le saisit, et ce dégoût c'est le démon qui l'emporte ¹. »

Don Juan se rattache ainsi à la pensée qui a inspiré à Lenau son *Faust*. Les deux poèmes se complètent. Dans *Faust*, Lenau a représenté son esprit cherchant à déchiffrer l'énigme de la vie, demandant à la science, à la religion, à la nature la solution du problème de la destinée. Dans cette poursuite de l'absolu par l'intelligence, le poète a été vaincu. Il s'adresse alors aux

1. Lenau, cité par Frankl. Descreux, *op. cité*, page LXXXIII.

sens, à l'amour et c'est dans son *Don Juan* qu'il fait cette seconde tentative pour pénétrer l'insondable mystère. « *Don Juan*, dit Grün, devait être le complément de *Faust*. La tendance spiritualiste incarnée là dans le caractère principal devait trouver ici son contraire, la tendance sensualiste. Les deux moitiés séparées de cet être double, Faust-Don Juan, devaient précisément en se trouvant placées l'une devant l'autre, comme les deux hémisphères réunis d'une même planète, gagner réciproquement cohésion, harmonie et plénitude. Il est impossible de méconnaître les rapports réciproques de ces deux œuvres et elles trouvent leur explication logique aussi bien dans la matière qu'elles contiennent que dans l'idée particulière et compréhensive que le poète se fait de la vie ¹. » Cette idée c'est que les deux facultés par lesquelles l'homme embrasse la vie, l'esprit et le cœur, sont également impuissantes à soulever le voile qui cache l'absolu. C'est cette double impuissance que Vogt et Grabbe avaient déjà incarnée en Faust et en Don Juan. Par la suite, les deux héros désormais unis continueront à la symboliser.

Le pessimisme auquel cette conclusion a conduit Lenau n'est pas seulement chez lui, comme chez bien d'autres, un pessimisme littéraire. Sans doute, à la façon de son maître Byron, le poète autrichien s'est complu à cultiver son mal et à l'exaspérer; mais la part de la réalité fut grande aussi dans son désespoir, et jamais peut-être la parole des hommes n'a trouvé de plus touchants accents pour exprimer des sentiments plus profonds et plus tendres; jamais la vanité de l'amour, de la beauté, des joies humaines; jamais la fuite des choses et le néant de la vie n'ont inspiré à

1. Grün, cité par A.-Lemoine, *le Faust et le Don Juan de Lenau*, Nouvelle Revue, 15 novembre 1888.

une lyre de plus harmonieux et de plus mélancoliques accords.

*
**

En revenant à la vraie tradition qui peint en Don Juan la corruption de la chair, les antiromantiques ont cependant renoncé au vieux châtement surnaturel bien démodé et bien invraisemblable. C'est par lui-même, par ses erreurs, par le mal qu'il a fait que Don Juan doit être puni. C'est de la réalité et aussi de la logique des événements que doit sortir son supplice. Ainsi, la leçon devient rationnelle et vraie; elle n'est plus artificielle; elle est contenue dans les fautes du libertin; elle en est la conséquence nécessaire.

Or, quelle punition plus cruelle peut-on infliger à Don Juan qui, pour être lui-même, doit incarner la jeunesse, la beauté, l'énergie que de le supposer vieilli, laid, impotent, récoltant à la fin de ses jours le fruit amer qu'il a follement semé. Le premier, Théophile Gautier a eu cette vision d'un Don Juan barbon; mais en le peignant vieux et usé, il ne songeait pas à faire de sa vieillesse le châtement naturel des erreurs de sa jeunesse; il voulait montrer l'homme luttant jusqu'à la fin sans y réussir, pour atteindre son idéal et mourant de sa chimère. Le premier qui ait eu l'idée de représenter un Don Juan devenu incapable de « donjuaniser » et puni par là même où il pécha jadis, est un auteur d'amusantes et ingénieuses moralités, Gustave Levavasseur¹.

Il suppose Don Juan podagre, cloué au lit par la goutte et la sciatique, tandis que sa femme Mathurine, qu'il a épousée après la mort d'Elvire, court les bals

1. *Don Juan barbon*, drame en 1 acte, en vers, dans *Farces et moralités*, Michel Lévy, 1848.

et le trompe en compagnie d'un jeune libertin, don Sanche. Ce don Sanche est un disciple de Don Juan; il se réclame de ses théories et trouve piquant de les appliquer à celui-là même de qui il les tient. Non content de lui prendre sa femme, il lui prend aussi sa fille; car Don Juan a une fille, Dolorès, enfant tendrement aimée, pour la vertu de qui sa vieille expérience et ses souvenirs personnels ne lui donnent que trop d'inquiétudes! Inquiétudes justifiées : malgré les précautions du père, Don Sanche, en bon élève de Don Juan, s'introduit auprès de la jeune fille, la séduit et l'enlève. Au moment où il franchit le seuil de sa maison, Don Juan, tel jadis le commandeur, se dresse devant lui, l'épée à la main. Mais l'âge le trahit; il est vaincu et transpercé par son jeune adversaire qui est précisément le fils du comte d'Ulloa. Don Juan meurt ainsi, comme il en a jadis fait mourir tant d'autres, subissant dans sa vie, dans l'honneur de sa fille, la loi impitoyable du talion.

* *

Il est ici châtié par un autre lui-même, pour les fautes que lui attribuait l'ancienne tradition. Mais, depuis la transformation romantique, le crime de Don Juan n'est plus d'avoir séduit et trahi filles, épouses, paysannes et grandes dames, d'avoir outragé son père et Dieu lui-même. Son crime est plus noble, moins brutal. C'est moins de sa part un crime contre les lois humaines, qu'une erreur dans sa philosophie de la vie, dans sa conception de l'idéal. C'est presque un crime mystique. Il a mis la vérité et le bonheur dans la poursuite d'un amour chimérique et inaccessible, au lieu de les placer dans l'action pratique et bienfaisante, dans la réalisation du possible. C'est cette erreur qu'a signalée pour la première fois Creizenach, en sauvant

le héros, qui reconnaît dans quelle fausse voie il s'est engagé et s'en écarte à temps. Elle a été exposée aussi et brillamment mise en lumière par Félicien Mallefille, qui, dans un roman inachevé, a montré la banqueroute à laquelle aboutit le donjuanisme rêveur de 1830.

Cet écrivain, qui n'eut qu'un court moment de célébrité, a publié en 1852 la biographie incomplète d'un Don Juan du xvi^e siècle¹. Conçu sous l'influence des Don Juans de Musset et de Gautier, le héros de Mallefille est un produit quelque peu incohérent : contemporain des vainqueurs de Grenade et des conquérants du royaume de Naples, c'est un malade à l'âme inquiète, tourmentée de désirs mal définis, un esprit chagrin, mécontent de toutes les réalités. Par son éducation, par sa bravoure, par plusieurs de ses exploits, il rappelle les glorieux soldats de Gonzalve de Cordoue; par ses idées et par ses sentiments, c'est un neurasthénique moderne.

Au cours d'une visite à Séville, l'auteur a l'occasion d'admirer deux portraits du même chevalier, exprimant l'un, la confiance de la jeunesse; l'autre, les désenchantements de la maturité. Son guide, un vieux moine, lui nomme l'original : c'est le fameux Don Juan Tenorio, mais un Don Juan authentique, né peu après la conquête définitive de la péninsule, au moment où la vie espagnole, au dedans comme au dehors, fut la plus active et la plus intense; époque propre entre toutes à produire un homme aux passions puissantes, aux aventures extraordinaires.

Le moine a pieusement recueilli toutes les lettres, tous les souvenirs se rapportant à la vie de l'illustre séducteur. Il appartenait à la famille Tenorio, et son

1. Les *Mémoires de Don Juan* publiés pour la 1^{re} fois chez Souverain, 4 vol. in-8, 1852, et réédités en 1859 par Michel Lévy, 2 vol. in-8.

père fut le premier comte de Maraña. Ainsi, par une supercherie ingénieuse, l'auteur rattache à la vieille fable la légende nouvelle des *Ames du Purgatoire*, et fond en un seul les deux personnages. L'enfant est élevé par un More, son parrain, — son père en réalité, — le plus glorieux défenseur de Grenade, converti au catholicisme, et par un oncle, aussi brave chevalier que joyeux retraceur de filles. Sous ces deux maîtres, il développe vite les qualités dont la nature l'a doué : force, souplesse, audace, habileté incomparable à tous les exercices. C'est d'ailleurs un joli garçon, séduisant, que les femmes ont vite remarqué. Mais le caractère propre de sa personnalité est son incessante curiosité, son amour du nouveau, sa passion de l'inconnu. Il est la personnification même du désir. Enfant, il manque cent fois de se rompre le cou, poussé par l'envie irrésistible de tout voir, de tout connaître. Aussitôt réalisés, ses désirs sont remplacés par d'autres non moins ardents. Il a une répugnance naturelle pour tout ce qui est facile et banal; la réalité l'écœure : il rêve de choses qu'il n'a jamais ouïes, jamais vues. Sa première aventure avec une courtisane, dont il a tué l'amant, lui est une amère désillusion. C'est l'amour cependant qui l'attire, plus que la science, plus que la politique, plus que la religion, parce que l'amour a plus de mystère et par suite plus d'attrait. Mais l'amour qu'il poursuit est forcément volage, puisque la curiosité en est le principe. Quand il a satisfait ce sentiment, il cherche un autre objet qui offre à son imagination la joie de l'inconnu.

Là est sa faiblesse : il est la victime et la dupe de l'imagination : par elle il est sans cesse déçu; son activité demeure stérile, faute d'un but précis. Au mépris de la réalité, il rêve d'un infini qui n'existe pas; ses forces s'usent vainement dans cette poursuite,

et peu à peu ne pouvant posséder ce bien chimérique qui le hante, il se dégoûte de sa recherche et de ses espérances. Il quitte un monde où il n'a pas trouvé son idéal et tombe dans le doute et dans l'inaction.

L'auteur a vu ici et finement analysé l'erreur du donjuanisme, tel que l'ont conçu les romantiques : que Don Juan demeure fidèle à sa chimère, comme dans *Namouna*; qu'il soit vaincu, physiquement et moralement ruiné dans sa lutte pour atteindre l'absolu, comme dans *la Comédie de la mort*, il a également manqué sa vie, parce qu'il a voulu l'impossible. Il ignore même ce qu'il veut : « En moi, dit-il, tout est contradiction et doute... mon instinct lutte sans cesse contre ma raison; mes espérances avortent en déceptions; mes projets aboutissent à leurs contraires. Je veux ce que je ne fais pas : je fais ce que je ne veux pas, et je ne sais ce que je veux, ni ce que je fais. »

Telle est la conclusion de sa dernière aventure : reçu chez la femme d'un sien parent, il éprouve pour elle un désir aussitôt combattu par son amour pour une cousine qui l'aime aussi et à qui il a presque engagé sa foi. Dans ce combat il hésite, oscille de l'une à l'autre, incapable de se décider et d'agir, rendant les deux femmes malheureuses, sans pouvoir se satisfaire lui-même. Pour sortir de cette incohérence, il va à l'Université de Salamanque étudier la philosophie. L'auteur a négligé de nous apprendre si l'étude de la sagesse a donné à Don Juan le bonheur que l'amour lui a refusé.

*
**

C'est dans sa propre nature, dans les défauts de son tempérament que Don Juan trouve, chez Mallefille, sa punition. Elle lui vient des siens, de son fils qui le renie, de sa femme qui l'exclut de sa demeure et lui

refuse la consolation de vieillir pardonné au foyer familial, dans *la Vieillesse de Don Juan*, drame en prose de Jules Viard, présenté en 1853 au Théâtre Français. On voit d'abord dans un prologue, Don Juan s'éveillant d'un songe au cours duquel il traversait l'Achéron, au milieu des imprécations de ses amantes et de ses enfants. Arrivé au seuil de l'enfer, il a aperçu le Pauvre à qui jadis il avait fait l'aumône. Celui-ci a obtenu du commandeur qui l'entraîne un nouveau délai, pour lui permettre de se repentir : il retournera sur la terre. Un grondement de tonnerre scelle cette promesse et... éveille Don Juan : ce n'était que le bruit d'une assiette cassée par Sganarelle!

Don Juan a donc poursuivi ici-bas le cours de ses exploits. Le voilà vieilli, usé, cherchant en vain à réparer par le fard l'outrage du temps : il ne charme plus les cœurs, et ce sont les corps seuls que l'argent lui soumet. La maîtresse qu'il entretient le trompe avec son propre page. Ombre de lui-même, il assiste, triste et impuissant, à sa décadence. Il est vaincu par la vie. Cependant, un regain de jeunesse vient de le ressaisir : malgré les sages conseils de Sganarelle, il veut se prouver qu'il est encore Don Juan et recommencer ses fredaines. Il cherche à séduire la fille de son ancien créancier, Claudine Dimanche. Or, celle-ci est fiancée à Jacques, le fils qu'il a eu d'Elvire. Dans la lutte qu'il tente contre le jeune homme, l'éternel vainqueur est vaincu, humilié et c'est à peine s'il échappe à la bastonnade que son fils lui prépare.

Cette lamentable aventure l'a définitivement corrigé. Il va, la tête basse, demander pardon à Elvire, à Jacques, à Claudine. Il veut réparer le mal qu'il a fait, achever sa vieillesse au milieu des siens. Ce repentir vient trop tard. Elvire n'y voit que l'égoïsme d'un vieillard abandonné, qui souhaite pour ses derniers

jours le calme et le bonheur de la vie de famille : ce bonheur, il en est indigne. Jacques lui-même, appelé à juger son père, le condamne sans pitié. Ainsi repoussé par sa femme et par son fils, Don Juan, pour la première fois, songe à Dieu, et Sganarelle de s'écrier ironiquement : « Maintenant il est à moi ; je tiens mon homme, je le convertirai ! »

*
* *

Sganarelle, avec l'aide de Dieu, arrivera-t-il à sauver Don Juan ? Il est permis d'en douter. La cruauté de sa destinée est de découvrir trop tard, tout près de lui, le bonheur que durant sa vie il est allé chercher bien loin, jusque dans le rêve. C'est aussi la mésaventure dont le héros d'Éliacim Jourdain est la victime¹. C'est un Don Juan déjà mûr, sceptique et blasé, arrivé à cet âge critique où l'homme oscille entre la lassitude des plaisirs de la jeunesse et une ardeur d'autant plus âpre à les savourer encore qu'il les sent plus près de leur fin.

Il a quitté d'Espagne le jour où la foudre étant tombée sur son château, les paysans des environs ont cru que c'était la statue du commandeur d'Ulloa qui venait de l'entraîner aux enfers. Il a jugé piquant de confirmer leur erreur et il a subitement disparu. Le voilà à Paris, sincèrement épris d'une jeune fille, Isabelle, amoureuse elle-même d'un soldat de fortune, Raoul. Pour posséder la dernière femme qui ait fait battre son cœur, pour assouvir sa rage d'amour à cette heure où il ne veut pas mourir à la passion, où il réclame encore ces voluptés auxquelles il devra

1. *Don Juan*, drame fantastique en 1 acte, en prose, par Eliacim Jourdain (de son vrai nom Séraphin Pélican), 1837.

bientôt renoncer, il est prêt à tout employer : violence, ruse, mensonge. Il tuera, après lui avoir pris sa fiancée, son rival qui l'a outragé; rien n'éteindra le dernier feu qui le dévore, rien, sauf cependant la constatation douloureuse qu'en possédant Isabelle, qui consent à l'épouser pour sauver son amant, il aimera une fois de plus, sans connaître encore la volupté divine d'être aimé. Il renonce donc à ce suprême amour. Cette aventure lui a prouvé que la vie ne peut avoir pour lui de vraie joie, et il s'empoisonne dans une fête nocturne qu'il donne à des amis. Mais sur le point d'expirer, il découvre, sous le costume masculin d'un page depuis quelque temps à son service, une femme qui l'aime, et a usé de ce subterfuge pour vivre à ses côtés. Il meurt connaissant enfin, quand il n'est plus temps, la félicité qu'il a vainement poursuivie jusqu'alors.

*
* *

Condamné par les moralistes, par les poètes et par les auteurs dramatiques, Don Juan devait l'être aussi par la Faculté! Un honnête docteur en médecine, Ernest Dutouquet, auteur d'ouvrages sur la condition des classes pauvres à la campagne et les enfants trouvés, apôtre de la moralisation des filles-mères, ne s'est pas contenté, dans sa lutte généreuse contre les dangers qui entourent la femme, d'arguments sociaux et moraux : il a demandé des armes à la poésie elle-même. Il a représenté, dans un vertueux petit poème, les conséquences funestes de l'amour donjuanesque¹. Faust et Don Juan lui apparaissent comme les deux

1. Ernest Dutouquet, *Une aventure de Don Juan*, Paris, Dentu, 1864.

maîtres de la destinée humaine, maîtres également dangereux; l'un, corrupteur de l'esprit, conduisant au scepticisme et à la négation; l'autre, corrupteur de la chair et du cœur.

Un jour à Venise, Don Juan aperçoit une jeune fille du peuple, fiancée à un brave lazzarone, Antonio. La candeur de Stella le séduit, et aidé par Leporello, serviteur complaisant de ses débauches, il enlève la belle, à la faveur d'un déguisement. Mais, dans sa fuite nocturne il rencontre son rival. Un combat sans merci s'engage; suivant l'habitude, l'issue en est favorable au séducteur. Don Juan tue son adversaire, auprès de son amante en pamoison. Et de cette victoire sanglante le vertueux docteur Dutouquet tire un argument triomphant contre le donjuanisme, contre l'amour auquel il lance finalement cet anathème violent :

Amour, malheur immense, exécrable folie,
Sois maudit mille fois.

*
**

Le donjuanisme est encore condamné dans la tragédie du poète danois Hauch ¹ dont le sujet se rattache aux thèmes de Molière et de Mozart, mais dont les idées sont empreintes de la philosophie qui triompha en Allemagne, après le discrédit de l'Hégélianisme. Le Don Juan de Hauch semble tout imprégné de cette lassitude, de ce pessimisme qui régnèrent pendant plusieurs années dans les pays germaniques, à la suite des désillusions de 1848. Il a lu Schopenhauer et en a gardé un sombre mépris pour la vie, la conviction

1. *Don Juan*, tragédie en 5 actes, dans *Dramatiske Værker*, p. 149-364. Copenhague, 1864.

qu'elle est mauvaise, même dans ses prétendues joies; que tout en elle est mirage et mensonge. Comme les idéalistes et les romantiques, il a eu d'abord ses espérances et ses rêves : il a cru à l'amour, à la gloire, au bien. Mais il a vu bafouer et avilir ce qu'il concevait de plus pur et de plus noble. Il s'est aperçu que l'homme déshonore tout ce qu'il entreprend; les plus hautes pensées sont réalisées par des esprits bas, déformées par des esclaves; les sentiments les plus généreux sont dégradés par les passions et par les intérêts. La science ne lui a rien appris sur le mystère des choses; la vertu lui est apparue comme le masque de l'orgueil; l'innocence n'est qu'hypocrisie; quant à la beauté, elle est comme la rose qu'il a maintes fois effeuillée pétales par pétales, jusqu'à ce qu'elle perde sa splendeur. Il ne croit pas davantage à l'au-delà : « Là-haut, par derrière les étoiles, il n'y a que la mort, des aspirations désabusées et des larmes, comme sur la terre. » Le néant, voilà toute la vérité. Seules, les imaginations enfantines, les rêves des poètes peuvent concevoir le ciel, le devoir, la beauté. Pour lui, il a remplacé ces chimères inconscientes par le spectacle de la comédie humaine. Le seul plaisir que la vie lui donne encore est la vue de la folie d'autrui. Il aime à pénétrer les dessous des sentiments, à en découvrir les mensonges : l'amour déroule devant lui ses bouffonneries, et égaie ainsi l'attente ennuyeuse de la mort.

Là est l'originalité de son inconstance. Elle ne procède pas, comme chez le Don Juan classique, du besoin de changement, de la curiosité ou tout simplement de la corruption; ni, comme chez le romantique, du désir de réaliser un idéal supra-terrestre, mais du mépris de la femme, de sa perfidie, de sa méchanceté. A son ami Fernando, qui lui objecte la sincérité de

certaines passions, il veut prouver que l'amour, en apparence le plus profond, est vacillant et frivole. Et il le lui démontre, en séduisant sa propre fiancée, donna Elvire. Cette séduction est en même temps un amer plaisir qu'il se donne, pour mieux se prouver à lui-même la vanité de la vertu. Il joue ainsi vis-à-vis de la jeune fille une farce tragique dont il croit s'amuser, mais qui en réalité déchire et durcit davantage son cœur et rend son scepticisme plus douloureux pour lui, plus dangereux pour les autres. Dans sa prétention à n'être jamais dupe, dans sa manie à ne voir partout que duplicité et fourberie, il devient lui-même fourbe et mauvais. Par mépris pour ses semblables, il aboutit à une affectation de cynisme et de cruauté qui le conduit aux actes les plus odieux.

Cette conséquence de ses théories est logique : il s'est si bien refusé à voir chez les hommes le bien et le vrai, que ces mots sont devenus pour lui vides de sens, que toute idée morale est bouleversée dans son âme ; il fait systématiquement le mal faute d'y croire. Pour justifier l'enlèvement d'Elvire, il montre à Leporello l'hypocrisie du mariage. Quand le duc d'Arcos, père de la jeune fille, vient lui demander raison, il s'amuse ironiquement à lui prouver qu'un acte naturel n'est point déshonorant, qu'au reste, il n'y a guère de différence physique ni morale entre une fille et une femme, et qu'à tout bien considérer, Elvire n'a rien perdu à perdre sa virginité. S'il tue ensuite le duc, ce n'est point seulement, comme l'ancien Don Juan, en se défendant, et presque malgré lui : il profite de la faiblesse de son adversaire et le vise droit au cœur. Il courtise ensuite sa veuve, et pour la posséder, jure sur le cadavre même du mort — un serment n'étant qu'« un faux jeu » — qu'il n'est pas le meurtrier. Entre temps, il séduit simultanément deux autres

jeunes filles, se déguise en moine pour pénétrer auprès de l'une d'elles et l'enlever à son fiancé, accumulant ainsi mensonges sur mensonges, crimes sur crimes.

Le désarroi moral où l'a conduit son scepticisme est aggravé par la constatation que la liberté n'existe pas. Il est frappé de voir, par l'exemple même de sa vie, car c'est un philosophe qui ne cesse de raisonner et d'analyser ses sentiments et ses actes, que les moindres causes ont souvent de grands effets, qu'une nécessité inéluctable pèse sur l'homme et supprime sa responsabilité. La seule loi qui lui semble régir le monde est celle de la fatalité. Là est l'unique vérité : en dehors tout est vain.

Cependant, son cœur proteste malgré lui contre cette conclusion de sa raison. Il a beau, comme le Don Juan de Molière, expliquer par un trouble de ses sens, par un effet de son imagination, la vision de la statue s'animant et parlant, il est déconcerté et ému. En vain, il croit avoir éclairé toute chose à la lumière de son scepticisme ; en vain, il croit s'être démontré le vide du ciel, comme celui de la terre ; il se demande avec inquiétude si « quelque chose de très grand ne se cacherait pas derrière la tombe », et il a beau, pour ne pas s'avouer à lui-même sa défaite, conclure « qu'il y a certainement dans l'âme un coin d'où l'ombre ne se retire jamais », il meurt atteint non pas seulement dans sa chair, mais aussi dans son esprit et dans son cœur.

Le symbolisme de cette œuvre ne manque pas de grandeur. Le donjuanisme apparaît comme un péril social, résultant de l'absence de toute foi religieuse et morale, comme une source de misères aussi pour ses adeptes, à qui il ne peut procurer le bonheur fondé sur l'amour, sur la croyance au bien, à la vérité, à la

justice. L'ancienne conception est ainsi modifiée : le Don Juan de Hauch n'est plus le héros traditionnel de l'amour. Il n'a pas l'instinct inné, l'âme ni les sens du véritable amoureux. C'est par misanthropie et par pessimisme ; c'est par une conséquence logique de son système, du doute universel où il a abouti qu'il séduit et trahit, comme il tue et se parjure. Son donjuanisme n'est, au fond, que du scepticisme. Il n'est donc pas un vrai Don Juan. Une fois de plus, les idées philosophiques du milieu ont fait sortir de lui-même le type éternel et l'ont presque dénaturé. Mais c'est son rôle ; c'est la condition même de sa vie de changer et d'évoluer.

CHAPITRE III

L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE

Continuation des courants précédents : 1° Condamnation du Donjuanisme : Friedmann, « la Dernière aventure de Don Juan ». = Julius Hart, « Don Juan Tenorio ». = Paul Heyse, « la Fin de Don Juan ». = Ferdinand von Hornstein, « le Châtiment infernal de Don Juan ». = Roujon, « Miremonde ». = H. Lavedan, « le Marquis de Priola ». = Camille Debans, « la Vieillesse de Don Juan ». = Mounet-Sully, « la Vieillesse de Don Juan ». = Th. Rittner, « Chemin-faisant », Drame donjuanesque.

LA littérature donjuanesque, si féconde pendant la période romantique, continue à produire, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, une abondante moisson de pièces de théâtre, de romans, de nouvelles, de poèmes; œuvres dont le nombre dépasse sensiblement la valeur, et dont l'exécution est, en général, bien inférieure aux prétentions qu'elles affichent. Peu d'entre elles renouvellent le sujet, le caractère du héros, la morale de la fable. Le courant de protestation contre la réhabilitation du donjuanisme persiste, et semble même se développer; mais l'influence romantique n'est pas morte encore et s'affirme, parfois mêlée de réalisme. Don Juan ne pouvait, en effet, échapper à l'action de l'École naturaliste qui a marqué fortement de son empreinte quelques interprétations récentes du person-

nage. Cependant, cette influence s'est moins étendue que la nature du sujet ne pouvait le faire croire. Certes, les types de Don Juan sont innombrables dans la littérature naturaliste, depuis le Don Juan d'estaminet jusqu'au Don Juan de boudoir. Mais ce sont pour la plupart, de l'homme du monde au rôdeur de barrière, des coureurs de femmes, dont les aventures n'ont aucun rapport avec celles du Trompeur de Séville.

L'inspiration est très différente dans quelques œuvres qui ont subi l'influence des idées sociales contemporaines, des théories sur la place et le rôle de l'individu dans la collectivité, des systèmes qui organisent la société future. Ces œuvres sont animées de sentiments élevés et généreux; elles ont une grande portée morale et philosophique. Leurs auteurs discutent en psychologues et en sociologues les plus graves problèmes que le xix^e siècle ait posés à la conscience de l'humanité. Elles modifient donc entièrement et élargissent la conception du donjuanisme. Don Juan y devient le représentant de l'Homme moderne, avec ses défauts encore, mais surtout avec ses aspirations, son énergie, sa volonté, son désir de promouvoir ses semblables et lui-même vers un idéal supérieur. Plus ou moins directement, elles sont de lignée Nietzschéenne et font de Don Juan un surhomme.

*
* *

L'Allemagne et la France ont d'abord continué à peindre des Don Juans sur le retour, malheureux, châtiés pour avoir méconnu leur devoir social et profané l'amour. Cette intention moralisatrice se retrouve dans le drame en 2 actes de M. Friedmann, *la Dernière aventure de Don Juan*¹. Le donjuanisme y apparaît comme

1. Alfred Friedmann, *Don Juans letztes Abenteuer*, 1881.

une cause de désordre et de deuil pour la famille; mais par une nécessité logique, par une sorte de justice immanente, il trouve en lui-même son propre châtement.

Don Juan vieilli, moralement et physiquement épuisé par son existence aventureuse, comprend enfin que le bonheur serait dans l'amour d'une seule femme, scellé par le mariage et par la présence d'un enfant. La douceur du foyer, les joies pures de la famille lui sont encore inconnues. Mais où trouver la femme qui les lui donnera? Il en est une qui vit dans son souvenir : il a jadis échangé avec elle un regard aux courses de Madrid. Précisément, les portes de la cathédrale de Séville, devant laquelle il semble mélancoliquement attendre sa destinée, s'ouvrent et laissent s'écouler le flot des fidèles : une femme paraît, tenant dans ses bras un enfant. Don Juan, ébloui à sa vue, ému aussi par le son des cloches, qui lui rappelle, comme à Faust, la foi de ses jeunes années, tombe à genoux, comme si la Madone elle-même et l'Enfant Jésus lui étaient apparus. Mais la vision enchanteresse lui adresse la parole : la femme qu'il a devant lui est celle dont le regard a jadis croisé le sien; elle s'appelle Inès et elle est mariée avec son propre frère, Don Ponce Tenorio. Malgré cette révélation, Don Juan, victime une fois de plus du fatal destin qui l'entraîne au péché et au crime, cherche à séduire sa belle-sœur. Celle-ci l'aime d'ailleurs et céderait à sa coupable passion, si sa maternité n'était la sauvegarde de sa foi conjugale. Don Juan, aveuglé, supprime l'enfant qui le sépare de la mère; mais ce crime éloigne davantage de lui l'infortunée Inès. Furieux, il tente de la flétrir aux yeux de son époux à qui il persuade qu'elle le trompe avec le page Paolo. Puis, dégoûté de son infamie, il avoue son mensonge. Don Ponce veut le tuer; mais Inès épuisée, mourante, sépare les deux frères et pardonne à Don Juan.

* *

Dans son *Don Juan Tenorio*¹, inspiré du *Don Juan* de Mozart, interprété par Hoffmann, M. Julius Hart a condensé le personnage classique, libertin, athée, blasphémateur; le héros romantique, dédaigneux de la réalité, épris d'idéal; et l'homme moderne, impatient de vivre sa vie, ne reculant même pas devant le crime pour satisfaire ses désirs et développer son moi.

Beau cavalier, danseur élégant, charmeur irrésistible, il est aimé de toutes les femmes; c'est le bourreau des cœurs (Herzensschelm), dont les baisers affolent les sens et les âmes. Mais la facilité même de ses conquêtes l'a dégoûté des amours terrestres. Longtemps, il a cherché à renouveler le plaisir par l'attrait de quelque séduction nouvelle, d'une curiosité qui piquât sa sensibilité : chez l'une, c'est un coup d'œil; chez l'autre, un joli pied; chez celle-ci, un nez coquettement retroussé; chez celle-là, une plume originalement plantée sur son chapeau, qui ont un moment arrêté son caprice. Mais, dès qu'il a une fois respiré une fleur inconnue, le parfum en paraît fade à ses sens émoussés. Blasé, écœuré de la banalité des choses, il trouve la vie plate, plaint la misère de l'homme, qui dans son orgueil, se croit Dieu, et qui est moins que le ver dans la poussière. Il souhaiterait un amour dont la fraîcheur le ranimât, un amour qui remplit le vide de son cœur et apaisât le désir éternel qui le ronge.

Cet amour céleste, une jeune fille, donna Anna d'Ulloa, vient enfin le lui offrir. Elle-même a été frappée à sa vue par « le coup de foudre »; elle est pénétrée, brûlée tout entière par la passion qui subitement l'a saisie.

¹ Julius Hart, *Don Juan Tenorio*. Eine Tragödie in 4 Aufzügen. Rostock, 1881.

Aucun obstacle ne l'empêchera d'être à son amant. Déjà fiancée à Octavio, elle supplie son père de rompre ce mariage abhorré. Le commandeur est inflexible. « A Don Juan, s'écrie-t-elle alors, je serai fidèle jusqu'à la mort, quand même il serait l'enfer, quand même il serait le péché. » Et le jour même de ses noces, elle se dispose à fuir avec Don Juan, quand le commandeur se dresse devant eux, l'épée à la main. Il est mortellement frappé par le ravisseur et expire en adjurant sa fille de rester fidèle à Octavio.

En vain, la malheureuse cherche à vaincre son cœur, à obéir à la dernière volonté de son père; en vain, elle s'abîme dans la prière et repousse Don Juan qui la presse, qui lui crie : « Tu es éternellement à moi; tu m'es donnée par le péché même. L'amour est plus fort que tout. Qu'importent les défenses de la tombe? Qui veut voyager dans les jardins de la vie, ne doit pas craindre la nuit sombre du trépas. Là où la vie brille, un pauvre mort n'a jamais osé se montrer. Nous l'épouvanterions avec nos rires et nos baisers. - Cet amour de la vie, ce besoin d'obéir à son cœur, à ses instincts, de satisfaire son bonheur contre les obstacles de la religion, du devoir, des lois sociales, pénètrent si bien Anna qu'elle accepte de Don Juan un poison qui doit les délivrer d'Octavio. L'infortuné boit la coupe préparée par sa fiancée, et meurt.

Débarrassé de ce rival, Don Juan exprime à Leporello, qui, épouvanté de son meurtre, l'adjure de se repentir et de prier, son mépris pour le ciel et pour les préjugés des faibles. L'homme fort né vit que pour réaliser son être. Il est à lui-même sa propre loi, son moi et son Dieu. L'éternité est une duperie; la vie seule est vraie; et vivre c'est verser dans la coupe les flots bouillonnants du vin, dispensateur de la pensée, de la joie. Mais sur ces mots paraît Anna, habillée en

fiancée fantastique : elle est folle et meurt en lançant à son amant ce sinistre adieu : « Bonne nuit, mon cher, ...viens en enfer avec moi. »

Devant le cadavre de l'aimée, Don Juan faiblit un moment ; il tenait enfin son rêve ; il tenait l'absolu cherché, le « tout désiré » ; et maintenant, autour de lui, ce ne sont que débris. Son désir restera inassouvi. Il se retourne alors contre le ciel ; il lui clame sa haine, son mépris ; il le brave ; il est le fils de l'enfer ; le sang de Prométhée coule dans ses veines. Que Dieu lance ses foudres ; il les attend debout, le verre à la main. Mais ses bravades impies cèdent devant le spectacle de la morte. Il implore à son tour la paix du tombeau. Il s'agenouille et demande grâce. Une lumière infernale jaillit, un coup de tonnerre retentit, et le misérable est englouti, tandis qu'il jette un dernier adieu à la vie. Ainsi donc, à l'inverse de la conception romantique qui le fait sauver par une femme, non seulement M. Julius Hart châtie Don Juan, mais encore il perd et damne éternellement avec lui l'amante qui lui a sacrifié son père et son fiancé.

*
**

Non moins terribles apparaissent les conséquences et le châtiment du donjuanisme dans un drame mi-réel, mi-fantastique, où se combinent, non sans incohérence, les souvenirs des principales pièces espagnoles, françaises et germaniques, les influences classiques, romantiques et naturalistes ¹. Imaginant une conception qui a été quelques années plus tard reprise en France par M. Lavedan, M. Paul Heyse a uni et peint en Don Juan deux hommes et deux sentiments : le séducteur et le

1. Paul Heyse. *Don Juans Ende* (la Fin de Don Juan) *Trauerspiel in 5 Akten in T. XIII der dramatische Dichtungen*. Berlin, 1883.

père; le libertinage et l'amour paternel. Le mélange de ces éléments, leur conflit, le drame qui en résulte sont des inventions originales d'où naissent quelques situations émouvantes.

Don Juan, déjà sur le retour, mais trop vert encore, et surtout trop corrompu pour renoncer au plaisir, souffre inconsciemment de l'existence légère et même criminelle qu'il a menée. Il a beau cacher ses regrets sous des dehors affectés de scepticisme et d'ironie; il a beau railler la religion, la vertu, la fidélité, les préjugés bourgeois, on le sent vaguement tourmenté, à la fois par un désir d'absolu qu'il n'a pu satisfaire, et par le besoin de fixer son cœur, de rencontrer un amour durable et profond. Cet amour, il croit l'éprouver pour la première fois, à la vue d'une jeune fille, aperçue dans une procession de la Vierge; mais Ghita est déjà aimée par un jeune médecin, Gianetto, qu'elle aime aussi et qui sauve un jour Don Juan, attaqué près de Naples par des brigands. En apprenant qu'il est le rival de son sauveur, Don Juan, bien loin de renoncer à son amour, s'efforce par des théories ironiques sur la platitude du mariage et par des railleries à l'adresse de la vertu féminine, de détourner le jeune homme de son amante. Mais il découvre que Gianetto, qui se croit né d'une servante, est le fils qu'il a eu jadis d'une religieuse. Celle-ci qu'il avait arrachée à son couvent, et qui est morte depuis, de honte et de douleur, était la sœur de la mère de Ghita.

Un sentiment nouveau, fait de tendresse, de violence et de jalousie entre dès lors dans l'âme de Don Juan. Il faut à tout prix qu'il empêche le mariage de son fils. L'amour paternel dont il se sent pénétré et qui règne désormais en maître dans ce cœur altier, absolu, incapable de supporter le partage, s'unit aux tragiques souvenirs du passé, pour rendre cette union impossible.

Une lutte s'engage entre le père et le fils. Dans ce conflit, Don Juan est poussé par un double sentiment : la jalousie du père et la passion mal dissimulée de l'amant, sans qu'il paraisse d'ailleurs s'avouer à lui-même auquel de ces deux mobiles il obéit vraiment.

Quoiqu'il en soit, il agit comme un être démoniaque, qui veut asservir les volontés, qui n'admet pas la résistance de Gianetto et de Ghita, et qui, ne pouvant, ni par ses menaces, ni par ses insinuations, séparer les deux jeunes gens, leur tend, pour arriver à ses fins, un piège abominable. Il se cache une nuit dans la chambre de la jeune fille, puis se montre à ses côtés, de façon à être vu par son fils et à lui inspirer un affreux soupçon, que les protestations indignées de la malheureuse n'arriveront pas à dissiper. Se voyant déshonorée, méprisée par son fiancé, Ghita désespérée se noie, et Gianetto se frappe sur son cadavre. Quant à Don Juan, il découvre trop tard sa faute. Alors il devient un autre homme : il s'humilie, se repent, implore le pardon de son fils mourant, pour lequel il se sent désormais tout amour. C'est maintenant le père, et le père seul qui parle en lui. Mais, châtiment affreux, il est puni par son propre fils et dans cet amour même dont il est pénétré. Gianetto le maudit et le menace de son poignard. Affolé de douleur, Don Juan court s'engouffrer dans le cratère du Vésuve.

Ce drame, complexe et trop souvent fantaisiste, contient cependant des éléments psychologiques et moraux d'un grand intérêt. Le contraste de la corruption de Don Juan avec la pureté de Gianetto et de Ghita ; l'évolution du héros sous l'influence de l'amour paternel, l'idée aussi de mettre en lutte dans le même cœur deux passions également violentes, d'opposer le père à l'amant, toutes ces inventions ne manquent pas de valeur dramatique. Elles sont malheureusement

noyées sous un fatras d'incidents confus où l'on retrouve des souvenirs divers et quelque peu incohérents : la disparition de Don Juan dans le Vésuve se trouve déjà dans la pièce de Braunthal ; l'aventure de la religieuse arrachée à son couvent est une réminiscence soit du *Festin de pierre* de Molière, soit de la légende de Don Juan de Marañá. De même, une tentative de séduction exercée par Don Juan sur la fiancée d'un hôtelier, les compliments que le trompeur adresse à la jeune paysanne sont empruntés à Molière. Certaines théories de Don Juan sur la reconnaissance que lui conservent les femmes qu'il a aimées, sur le bonheur qu'il leur a donné, qui compense pour elles le chagrin de l'avoir perdu, rappellent des déclarations analogues du Don Juan de Lenau. Un développement sur les inconvénients de la paternité, sur les dangers que la présence de l'enfant fait courir à l'amour de ses parents, a l'air inspiré du *Don Juan de Koloméa* de Sacher-Masoch. Peut-être aussi l'idée de donner à Don Juan un fils est-elle tirée de la *Vieillesse de Don Juan* de Jules Viard. D'une façon plus générale enfin, les sentiments de Don Juan pour son fils semblent de vagues et lointaines réminiscences du *Fils naturel* et du *Père prodigue* d'Alex. Dumas fils.

*
**

Le drame de M. von Hornstein, *le Châtiment infernal de Don Juan* ¹, est avec celui de M. Heyse un des plus significatifs du caractère disparate qu'a pris ou conservé la légende en Allemagne, au cours de ces dernières années. Alors qu'en France le thème surnaturel a disparu, et que Don Juan est définitivement entré

1. *Don Juan Höllenqualen*. Phantastische Drama in 2 Teilen, 1901.

dans le domaine de la réalité et d'une réalité très moderne, le théâtre allemand, loin de rompre avec l'élément religieux, le modifie, l'exagère et le dénature. Il lui donne un sens symbolique; il façonne une sorte de merveilleux philosophico-fantastique, avec intentions morales. De plus, il a de la peine à se soustraire à l'influence romantique, à la conception mystique qui voit en Don Juan l'infortuné chercheur d'un vain idéal. Cependant, le réalisme du XIX^e siècle s'impose à lui; il fait en même temps du héros un personnage dont les aventures et les mœurs sont tirées du milieu social contemporain. Cette combinaison d'éléments contradictoires aboutit aux œuvres les plus invraisemblables et les plus extravagantes qu'ait vu naître la légende. C'est de la surenchère de Grabbe et de Braunthal.

Dans son drame, M. von Hornstein nous montre un Don Juan altéré d'amour, à qui la réalité refuse sans cesse l'assouvissement de son désir, et qui, finalement, se tue pour échapper à ses tourments. Ce Don Juan romantique appartient en même temps à la vie moderne. C'est un modeste « assessor » sans fortune, du nom de Hans, qui, après avoir eu de fort vulgaires relations avec la servante de ses parents, s'est fiancée avec une jeune fille du nom de Kora. La dénonciation de la bonne empêche le mariage. Kora épouse un autre homme, mais continue à aimer Hans qu'elle cherche à revoir. Son ancien fiancé la repousse d'abord avec mépris, lui reprochant de n'avoir pas eu foi en lui. Cependant, la passion est plus forte que l'orgueil : un soir que Hans retrouve Kora dans un bal masqué, il vient au-devant d'elle et la supplie de lui accorder un peu d'amour. C'est au tour de la jeune fille de le dédaigner. Exaspéré, Hans quitte la salle du bal et y met le feu. Pour arrêter la panique de la

foule, Kora prend la résolution étrange d'arracher ses vêtements et d'apparaître toute nue au public. Sa beauté exerce un charme magique. La panique cesse; mais Hans se tue après avoir enduré l'atroce torture de voir la femme qu'il aime profanée par mille regards luxurieux.

Hans mort ressuscite dans une seconde partie sous le nom du « Comte. » C'est toujours l'amant avide de satisfaire un désir dont l'objet fuit devant lui, au moment où il croit le saisir. Le voici d'abord en Italie prêt à aimer deux belles Vénitiennes, quand il découvre en elles des courtisanes fardées, parées de faux cheveux et de fausses dents et qui le volent par surcroît. L'amour d'une jeune femme, sa voisine de table d'hôte, va le consoler de cette mésaventure, quand en pénétrant un soir dans la chambre de l'inconnue, il croise son cercueil et la voit elle-même, étendue morte sur son lit.

Une dernière aventure qui se passe à Londres n'est pas moins extraordinaire. Le comte aime une jeune miss et lui jure fidélité dans un musée, devant la statue de la déesse « Luna ». Un jour qu'il a invité chez lui sa belle avec l'espoir de la séduire, la déesse, au moyen de mystérieux fils d'argent, le tire hors de sa chambre, et tandis qu'il se promène sur les toits, tel un somnambule, son valet prend sa place auprès de la miss peu farouche. Quand il a découvert son infortune, bien convaincu qu'il est le jouet d'une puissance vengeresse, il se tue en se maudissant.

Deux scènes fantastiques encadrent ces événements. Dans la première, qui se déroule au royaume de l'Idée (im Reiche der Idee), un personnage symbolique, l'Action (die Tat), qui doit personnifier l'ensemble des actes et des fautes de Don Juan, apparaît comme une sorte de justice immanente présidant au châtement du

coupable. Ce personnage est suivi des malheureuses que Don Juan a successivement trahies et qui revivent sous forme de flammes. C'est par elles que Don Juan souffrira et expiera. Déjà, elles se dérobent à son désir et infligent à l'infortuné, brûlé par la soif d'amour, le supplice de Tantale. Dans la seconde scène qui suit la fin de la pièce, l'Action reparait et dégage la conclusion morale du drame.

Cette superposition d'éléments fantasmagoriques et d'événements réels, ce déploiement prétentieux de symbolisme aboutissent à une leçon qui n'est point nouvelle : le spectacle de la misère et de la honte des passions illégitimes fait resplendir la beauté de l'amour honnête et fidèle. Don Juan, personnification du désir sensuel, est victime de sa conception. Il ne voit pas que le bonheur est dans la pureté. Puissance mauvaise, il vivra tant que durera son erreur ; il ne disparaîtra de la terre que le jour où la vertu triomphera. Par cette conclusion, l'œuvre de M. von Hornstein, qui semble aussi relever à quelque degré de la morale de Tolstoï¹ se rattache directement à la philosophie de Wiese, de Braunthal, de Paul Heyse.

* *

Le courant de réprobation contre le donjuanisme, si fort dans l'Allemagne moderne, ne s'est guère interrompu en France depuis *Lélia*. Mais chez nous, la légende, franchement entrée dans le domaine de la réalité et parfois même du réalisme, ne prend point, pour exprimer la leçon morale et sociale qu'elle renferme, les formes étranges et symboliques chères aux imaginations germaniques. Don Juan aura beau être

1. Cf. la leçon développée dans la *Sonate à Kreutzer*.

un type général et incarner tout un système de vie, il ne sera jamais une abstraction philosophique; il n'agira point dans un monde fantastique et surnaturel. Des médecins, des psychologues, des sociologues, tout autant que des auteurs dramatiques, discuteront sur son cas et raisonneront sur lui; mais qu'ils le traitent comme un malade, comme un égoïste dangereux, comme un dégénéré supérieur, ou qu'ils voient en lui une magnifique force de la nature, ils le placeront dans son milieu, dans la vie et non dans le domaine de la fiction.

Dans la préface de *Miremonde*¹, Alexandre Dumas fils, analysant le personnage avec son acuité et son bon sens habituels, rejette comme chimériques les conceptions qui le transforment en un idéaliste, épris d'absolu et d'infini. Il voit en lui un mâle puissant et brutal, un étalon toujours en rut, qui n'a d'autre idéal que l'infatigable recherche d'une commotion physique. S'il lui arrivait jamais de rencontrer sur sa route, en chair et en os, cette Beauté supraterrrestre dont les Romantiques ont voulu qu'il fût épris, il ne s'y arrêterait que le temps de satisfaire son instinct, et l'abandonnerait ensuite comme une vulgaire Mathurine. Entre l'ange et la maritorne, son animalité ne distingue guère.

C'est la thèse qu'entreprend de démontrer M. Roujon dans son roman de *Miremonde*. Cette œuvre est la réincarnation de l'antique légende du Burlador de Séville, la plus poignante, la plus humaine et peut-être aussi la plus originale et la plus profonde en sa simplicité, que l'époque contemporaine ait réalisée.

Conservant de la fable les éléments vrais ou vraisemblables qu'elle contient, rejetant la partie surna-

1. *Miremonde*, Paris, Paul Ollendorf, 1895.

turelle, inacceptable à notre scepticisme, l'auteur a fait du donjuanisme en général, tant moderne que passé, du donjuanisme qui est essentiellement la poursuite de la femme et l'amour de l'amour, une analyse, dont la vérité psychologique se double d'une haute leçon morale :

Comme le Burlador, le Don Juan de M. Roujon est un libertin volage qui a longtemps couru de bonne fortune en bonne fortune, jusqu'au jour où, corrigé par une fâcheuse aventure, il trouve trop tard son chemin de Damas. Mais le Don Juan primitif était de la race de ces conquistadores qui traitent les femmes comme des places prises, vainqueurs sans délicatesse, mêlant le rapt, le viol et le meurtre. C'était de plus un écervelé sans expérience, à qui une mort prématurée ne laisse pas le temps du repentir. En nos temps pacifiques et bourgeois, les aventures amoureuses sont plus prosaïques et plus ternes : les femmes n'ont plus besoin d'être prises de nuit et par surprise, elles savent éviter au galant ces équipées dangereuses pour lui et sans plaisir pour elles-mêmes.

Don Juan a d'abord mené une vie de débauche assez banale. Grâce à son charme séducteur, il n'a pas connu la gêne des premiers pas. Les plus jolies femmes ont commencé par aller à lui et, par un juste retour, elles lui ont ensuite épargné, en prenant les devants, l'embarras de les quitter. Doña Anna elle-même ne fut qu'une coquette qui trahit pour ses beaux yeux l'amour loyal du brave Octavio. Un jour cependant, ce coureur sans idéal et sans vergogne, gâté par les femmes faciles, trop aisément persuadé que toutes cherchent, comme lui, dans l'amour, la seule satisfaction d'un caprice passager et sans lendemain, rencontre une de ces âmes délicates et divinement pures qui eussent été dignes de fixer le Don Juan de Musset lui-même.

Recueilli blessé, à la suite d'une sottise affaire, dans un vieux château, il y fait la connaissance d'Elvire, frère et douce créature, image de l'amour chaste et éternel. C'est pour lui, s'il sait le saisir, le bonheur vainement cherché par ses aînés romantiques. Le maladroit n'y voit qu'une passade de plus. Sous un faux nom, il épouse la jeune fille de qui il s'est fait aimer, et le lendemain des noces, il abandonne cet ange de candeur dont il n'a pas su pénétrer l'âme.

Le trompeur trouvera en lui-même son premier châtiment. Il regrette bientôt l'épouse délaissée; il se sent torturé par l'amertume d'avoir perdu un amour qui était peut-être l'amour vrai, infini. Il est hanté par le désir de posséder Elvire une deuxième nuit, et il revient du lointain pays où il l'a fuie, persuadé dans sa sottise vanité que l'abandonnée accueillera avec reconnaissance et comme un hommage ce retour de passion. Il la surprend en effet, fidèle au souvenir de l'époux; mais le brutal achève de faner l'amour et la beauté dans cette femme déjà flétrie : au lieu d'implorer son pardon, il violente l'épouse, qui, indignée, ne livre à ses caresses qu'un corps glacé, que la dépouille d'elle-même.

Après ce second crime, il cherche à s'étourdir dans les plus basses orgies; mais l'image de la douce Elvire, le souvenir de l'amour à jamais souillé le poursuivent sans cesse. Il apprend enfin la mort de la divine créature et il va achever dans le château reculé de Miremonde une vie d'inapaisables remords.

Ainsi, Don Juan a tué le bonheur pour avoir tué l'amour. C'est la sage leçon qu'il donne dans sa vieillesse à un frivole libertin, jeune et vivante image de lui-même, le chevalier Pons des Liguières, dans le récit véridique qu'il lui fait de sa lamentable existence. Après avoir écouté cette confession, le chevalier

entrevoit qu'il y a mieux à faire dans la vie que de courir des amours volages, de trahir et d'être trahi. Il comprend que la sagesse et la vérité consistent à ne pas laisser passer sans la retenir la femme digne d'être aimée, l'Elvire méconnue par Don Juan.

*
* *

La condamnation du libertinage n'est pas moins formelle dans la pièce de M. Lavedan, *le Marquis de Priola*¹. Ici le donjuanisme achève de se moderniser, d'entrer dans les réalités les plus crues de la vie contemporaine. L'atmosphère de conte qui enveloppe encore les œuvres les moins romanesques du XIX^e siècle, disparaît définitivement : plus rien de surnaturel, d'étrange, d'exotique ; plus rien qui rappelle la fable traditionnelle : plus de commandeur, plus d'Anna, plus d'Elvire, plus de Sganarelle, plus de Don Juan même ! A leur place une divorcée, une jolie prude et la femme in partibus d'un mari honoraire. A côté d'elles, un coureur de cabarets et de boudoirs, un médecin, un philanthrope : les familiers de tout salon parisien ; enfin, un grand seigneur cosmopolite dont un atavisme de condottieri, de roués, de régicides, un caractère égoïste, joint à un tempérament vigoureux, à une intelligence aiguisée, et par-dessus tout l'expérience d'une basse réalité font le représentant redoutable d'une société avide de jouissances, blasée, sans foi ni scrupules.

A n'y regarder que de loin, l'œuvre apparaît sans autres attaches avec le donjuanisme que celles qui relient à l'histoire du Burlador toutes les histoires de

1. *Le marquis de Priola*, pièce en 3 actes, en prose, représentée pour la première fois à la Comédie-Française, le 7 février 1902. Paris. Ernest Flammarion.

séducteurs. En fait, la parenté est plus proche, la filiation même plus directe : tous les dehors de la légende, le cadre, les aventures, les personnages connus ont disparu : le fond, l'âme, si l'on peut dire, est demeurée. Le héros, le marquis de Priola, est bien de la famille de Don Juan, par sa conception de la vie, par sa nature physique et morale. C'est un Don Juan moins jeune, plus expérimenté par conséquent, plus froid, plus sceptique, plus dangereux. Mais s'il ne porte pas leur nom, il est sans conteste l'héritier des Tenorio et des Maraña. Il n'est pas jusqu'au châtement très réaliste dont il est frappé, qui ne soit un souvenir accommodé aux exigences de la physiologie moderne, de l'antique punition miraculeuse imaginée par le moine de la Merci.

Déjà mûr, sinon vieux, M. de Priola a pris dès l'enfance dans sa propre famille, au contact de son père et de sa mère, une pitoyable opinion de la vie et de ses semblables. L'âge n'a fait que confirmer ces premières impressions. Habitué à ne voir que l'envers des choses, il a découvert partout intérêt, égoïsme, mensonge; il ne croit à la sincérité d'aucun sentiment, au désintéressement d'aucun homme, à la vertu d'aucune femme. Son cœur s'est séché et durci. Le mépris est sa règle, son orgueil, sa joie. Plus rien en lui des ardeurs bouillonnantes du Burlador; plus rien non plus de l'idéalisme mystique du Don Juan romantique. Le désenchantement de son âme s'est changé en dégoût; ses douleurs ont tourné au pessimisme; ses aspirations inassouvies se sont dénaturées en un désir féroce de faire souffrir. N'ayant jamais rencontré le bien, il est devenu un maniaque du mal. Il a la vanité, la forfanterie de la méchanceté. Il prend un amer plaisir à corrompre l'âme de son propre fils et l'amour ne lui plaît qu'assaisonné de la douleur et de la rage de ses vic-

times. Il s'amuse tantôt à raviver la passion dans le cœur de sa propre femme divorcée et remariée, tantôt à séduire une coquette, puis, satisfait de sa victoire morale, à infliger à la belle l'humiliation de la dédaigner au moment où elle se donne à lui. C'est un Don Juan compliqué de Lovelace et de Valmont. Mais ceux-ci avaient dans la perversité une sorte d'ardeur et d'enthousiasme. Priola est un corrupteur méthodique et désabusé. Les autres étaient jeunes encore : il est plus vieux qu'eux de tout un siècle et ce siècle est le XIX^e ! Aux déboires de l'âge, il unit les désillusions de sa génération. Sa fin même est symbolique. Il ne meurt pas, comme Don Juan, dans l'épanouissement de sa force, dans la splendeur de sa virilité, d'une mort surnaturelle et superbe ; mais, vieillard cacochyme, frappé d'une paralysie, il traînera de longues années le supplice de son impuissance et de sa ruine.

*
**

Un Don Juan vieilli, mais toujours jeune de désirs ; une âme cruellement tourmentée par la poursuite d'une femme idéale qui incarnera la beauté, la dignité, l'intelligence, le courage ; une imagination éprise d'un modèle qu'elle voit distinctement et que la réalité lui a toujours caché ; en un mot le héros de Musset transporté de la poésie dans la vie moderne : tel est le personnage conçu par M. Camille Debans¹.

Le comte Jean de Marane a usé une existence douloureuse à chercher l'idole que son esprit a conçue et que son cœur adore. Juif-errant de l'amour, victime

¹ Camille Debans, *la Vieillesse de Don Juan*, roman paru dans le *Roman romanesque*. N^o 35, novembre 1905, pages 296-384. Paris. Félix Juven.

fatale d'une puissance mystérieuse qui le pousse à accomplir à travers les rapt, les duels, les meurtres, sa destinée d'amant inassouvi, l'infortuné arrive à la vieillesse, couvert d'opprobre, objet de crainte et de répulsion, sans avoir rencontré :

« La femme de son âme et de son premier vœu. »

C'est alors que, tel le Don Juan allemand de Heyse¹, il la trouve ou croit la trouver en la personne de sa propre belle-fille. Après avoir lutté longtemps contre cet amour incestueux, il finit par oublier son âge, sa situation, son honneur, et il avoue à la jeune femme le sentiment dont il est torturé. Repoussé avec indignation et dédain, fou de passion, de honte, de douleur, il succombe à une attaque d'apoplexie, subissant ainsi un châtement analogue à celui qui frappe le marquis de Priola.

* *

Non moins cruellement puni est le Don Juan de MM. Mounet Sully et Pierre Barbier². A la fois coupable et sympathique, conscient de ses fautes et les regrettant, il découvre la vérité et l'amour, quand il est trop tard pour profiter de l'une et jouir de l'autre. Il combine, d'une façon parfois incohérente, le vieux personnage classique et le héros romantique. Il unit à la légendaire perversité une grandeur morale qui le conduit à une mort cruelle, mais héroïque. De sa vie et de sa fin se dégage une belle leçon dont la pièce est relevée et comme ennoblie. Recueilli blessé chez des

1. L'amour jaloux du comte de Marane pour la femme de son fils rappelle *la Fin de Don Juan* de Heyse. Il se peut d'ailleurs qu'il n'y ait qu'une rencontre fortuite d'idées entre les deux auteurs.

2. *La Vieillesse de Don Juan*, pièce en 5 actes, en vers, représentée pour la première fois au théâtre de l'Odéon le 27 avril 1906.

cousins, il sent, sous la double influence de l'âge et de la maladie, mourir en lui le vieil homme. Sous ses apparences de libertin, il porte un cœur généreux, épris de nobles aspirations, dévoré d'amour; sa seule faute est de s'être trompé sur le sens de la vie, ou plutôt, de s'être laissé abuser par les mensonges de la société, par l'hypocrisie des mœurs et des sentiments, par la coquetterie des femmes. Il a mis le bonheur dans l'ivresse des sens, dans les plaisirs d'une possession toujours renouvelée; il n'a pas vu que ces amours éphémères ne sont pas l'amour; que celui-ci est dans l'union fidèle avec une femme respectée, dans un mariage dont l'enfant sera le gage et la vraie fin. Au contact d'un ménage, qui lui offre l'exemple de ce bonheur parfait, Don Juan découvre peu à peu son erreur; l'amour d'une jeune fille, qui a deviné tout ce qu'il y a de noblesse sous ses dehors pervers, lui fait un moment concevoir le rêve de réaliser enfin sa destinée; mais il comprend bientôt qu'il est trop tard: sa vieillesse ne saurait longtemps convenir à un cœur de quinze ans: il doit laisser à un homme plus jeune ce bonheur dont il n'a pas voulu, quand l'âge lui permettait de le cueillir. Il se sacrifie donc, et absorbant une fiole de poison, il donne par sa mort volontaire un sublime châtement à ses fautes passées et un haut enseignement à ceux qui, comme lui, ont méconnu leur devoir social.

*
* *

Ce n'est plus de lui-même, mais d'un mari trompé que Don Juan reçoit le châtement suprême dans le drame récent d'un jeune auteur viennois, M. Th. Rittner¹. Le héros, à la fois homme d'action qui ne vit que

1. Th. Rittner. *Unterwegs, eine Don Juan Drama* in drei Akten (*Chemin faisant, drame donjuanesque* en 3 actes), Berlin, 1909.

pour l'amour, et philosophe qui se plaît à analyser ses états d'âme, combine l'idéalisme des Don Juans de 1830 avec le réalisme d'un professionnel de la séduction. C'est un jeune baron à la poursuite de la femme introuvable qui lui révélera tout l'imprévu, tout le mystère de son sexe. Il a cherché l'« Éternel féminin » dans les yeux des blondes et des brunes, dans leurs sourires, dans leurs parfums. Mais, loin de satisfaire sa curiosité, ses recherches ne lui ont laissé que des désillusions. Dès qu'il a connu une femme, elle perd ses attraits; en la possédant, il détruit la beauté dont il la parait. Cet imaginaire toujours déçu n'est cependant pas un pur idéaliste : il connaît le cœur féminin, excelle à le pénétrer et à le soumettre. C'est un artiste qui a la pratique de son art : c'est même un raffiné qui s'amuse, en passant, à prendre les cœurs des fillettes, un sceptique qui joue avec les autres et avec lui-même. Nature complexe d'homme moderne et de romantique, de psychologue et de poète, qui mêle sans cesse l'ironie, le doute, la tristesse aux exaltations les plus lyriques de la passion!

Par son originalité, ce Don Juan s'est attaché un jeune homme qui lui sert de secrétaire et qu'il appelle familièrement son Leporello. C'est le confident curieux de ses aventures, le témoin attentif et amusé de ses victoires, l'ami qui reçoit ses secrets, et qui, à l'heure de ses désenchantements, relève et stimule son énergie amoureuse.

Or, le baron traverse une crise d'âme : il souffre de ne pouvoir toucher une fleur sans la faner. Séduit par son charme sauvage, par la violence de ses sentiments et surtout par sa résistance, il vient d'enlever et de prendre de vive force une jeune châtelaine, Mlle Christine de Felsenburg. Mais quand il a dompté ce cœur rebelle, quand il a obligé la jeune fille à rejeter loin

d'elle le poignard dont elle voulait le frapper, et à tomber à ses pieds, vaincue par l'amour et soumise, il se sent déjà dégoûté de sa conquête. Christine n'est plus elle-même, c'est une pauvre victime qui s'humilie et qui lui répugne. Une fois de plus, il a tué dans la femme le mystère charmeur.

Un moment découragé, il sent bientôt renaître en lui l'éternel Don Juan, à la vue d'une inconnue, la femme même de son confident, jusqu'alors prudemment soustraite à ses yeux par son mari. Il hésite d'abord à tromper un ami aussi fidèle; mais le charme ingénu, la grâce naïve de Suzanne ont vite raison de ses scrupules. Dans une scène où d'abord, poli, insinuant, complimenteur; puis, passionné, pressant, impérieux, il manie en virtuose ses talents de séducteur, il triomphe aisément de la maladroite défense de la jeune femme.

Voilà que pour la première fois, dans sa longue carrière amoureuse, la possession ne l'a pas déçu. Suzanne est toujours nouvelle, toujours différente d'elle-même; jamais son amant n'a été aussi heureux. Mais son bonheur n'échappe pas à la clairvoyance du secrétaire, habitué à deviner aussitôt les bonnes fortunes de son maître. D'ailleurs, le baron est incapable de cacher à un tel confident aucun des secrets de son cœur. Il se trahit bien vite et avoue son crime à l'ami trompé. Le dilettantisme habituel de celui-ci fait place à une douleur tragique : dans un moment de fureur aveugle, il saisit le poignard abandonné par Christine, et en frappe avec rage le coupable.

Cette fin bourgeoise et très réaliste du séducteur continue, en la modernisant, l'antique morale de la fable. Ce n'est pas la statue du commandeur, spectre trop irréel, qui vient ici venger la famille et la société : c'est, comme dans un fait divers de la vie contempo-

raine, le mari trompé, l'ami, naturellement, qui, à l'heure suprême, incarne, non plus la justice divine, mais la haine aveugle et la jalousie sanglante du mâle.

Toutefois, par une concession à la tradition, en souvenir aussi de Lenau, et suivant l'habitude chère aux Allemands de mêler l'irréel à la vie, l'auteur fait paraître à la fin, autour du cadavre de son héros, les formes indécises des femmes qu'il a séduites, figures douloureuses qui viennent pardonner à l'éternel amant.

CHAPITRE IV

L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE (suite)

Continuation des courants précédents : 2° Nouvelle réhabilitation du Donjuanisme : Don Juan sauvé. Campoamor, « Don Juan ». = Comte Stanislas Rzewuski, « le Dernier jour de Don Juan ». = Prince Schönaich Carolath, « la Fin de Don Juan ». = Charles de Bussy, « Don Juan au cloître ». = Edmond Haraucourt, « Don Juan de Mañara. » = Jean de la Hire, « Mémoires d'un Don Juan ». = Fidao-Justiniani, « le Mariage de Don Juan ». = Henri de Régnier, « Don Juan au tombeau ».

DANS toutes les condamnations du donjuanisme que nous avons analysées, persiste au fond un sentiment tantôt manifeste, parfois mal dissimulé, de sympathie et même de tendresse pour le vainqueur des mille et trois. On n'arrive jamais à haïr tout à fait Don Juan, et encore moins à le rendre haïssable. On le plaint plus qu'on ne le réproouve; on hésite à le condamner irrémédiablement. Souvent, ceux même qui le punissent font servir son châtiment à son salut. Aussi, combien continuant encore jusqu'au ^{xx}^e siècle la tradition romantique, tout en blâmant les fautes et les crimes de leur héros, trouvent in extremis un moyen de l'arracher à la damnation.

Sous l'influence renaissante du christianisme au ^{xix}^e siècle, le Romantisme avait imaginé de sauver Don

Juan par la femme qu'il a méconnue et qu'il aime : c'était la rédemption chrétienne du pécheur par sa propre victime. Mais en arrachant son séducteur à l'enfer, la femme se sauvait aussi elle-même. A. Dumas, Zorrilla n'avaient pas imaginé que l'amour pût produire un plus admirable prodige. Il peut faire plus encore cependant. Le Christ a sauvé le monde en se sacrifiant. Ne se trouvera-t-il pas une femme pour racheter Don Juan au prix de sa vie éternelle? Aimer assez pour faire de son être la rançon de son bourreau, c'est le couronnement du sacrifice, c'est aussi le plus grand miracle de l'amour. Après Dieu, seule une mère, et peut-être une amante sont capables de l'accomplir.

C'est ce dévouement surhumain qu'a imaginé don Ramon de Campoamor¹, dans une fantaisie légère, tantôt ironique, humoristique, tantôt grave et sentimentale. Son Don Juan est un libertin dont le sang s'est refroidi, un fou raisonnable, que l'âge a rendu tempérant. Il lui reste cependant encore cinq maîtresses : une ardente Italienne, une Anglaise aussi pudibonde que voluptueuse, une Allemande à la fois pédante, sentimentale et matérielle, une Française coquette et perfide; enfin, une Espagnole dévote et amoureuse. Le vieux séducteur, las et malade, s'est résolu à congédier par un même billet mensonger ces dernières amantes; mais toutes accourent auprès de lui. Plus prompte que les autres est l'Espagnole. En vain Don Juan veut la fuir; elle le rejoint jusqu'au fond d'une caverne reculée, le couvre de ses baisers, et de ses lèvres ardentes aspire son dernier souffle.

Voici maintenant le héros entouré de ses maîtresses

1. *Don Juan* dans *Dolores y Poemas*, t. II. *Pequeños Poemas*, pages 125 et suiv. Paris, Garnier. Édité pour la 1^{re} fois en 1887.

devant l'ange qui tient la balance céleste. Le grand amour dont brûla le cœur des femmes fait pencher en leur faveur le fléau fatidique : elles seront sauvées ; mais les crimes de Don Juan sont trop lourds. Cependant, Dieu accorde aux amantes la grâce de racheter du prix de leurs mérites les fautes du coupable. Tour à tour, chacune dépose sur le plateau le poids d'une bonne action ou d'une souffrance : l'Italienne y met ses maux de tête ; l'Allemande la peine qu'elle eût à mêler de l'eau à son vin ; la Française la douleur que lui causa la perte de sa beauté ; l'Anglaise les longues heures d'ennui qu'elle passa à ne pas aimer, et la franchise avec laquelle elle avoua presque toujours son âge. Sous ces dons, quelque peu fantaisistes, le plateau reste immobile. Alors, l'Espagnole met son âme dans la balance, qui oscille enfin, enlevant Don Juan au ciel, tandis que cette sublime victime de la charité et de l'amour descend lentement vers les ombres éternelles. Cependant, Eve, sortant de son séjour de gloire, contemple tendrement cette fille de sa chair, type éternel de ces femmes qui changent pour ceux qu'elles aiment l'enfer en un paradis de délices.

*
**

Ce n'est plus par le sacrifice d'une amante, c'est en triomphant de lui-même que Don Juan obtient son salut dans la pièce philosophico-religieuse du comte Stanislas Rzewuski ¹. Tirée de la légende de Don Juan de Maraña, elle commence au moment où finit le drame d'Alexandre Dumas, dont elle est une sorte de continuation et dont elle a conservé les principaux

1. *Le Dernier jour de Don Juan (Ostatni dzień Don Juana)*, drame fantastique en cinq tableaux. Cracovie, 1888.

personnages. Elle contient aussi une idée chrétienne qui se rencontre pour la première fois dans la légende. Conformément à l'antique doctrine catholique, qui promet le salut au pécheur repentant, Don Juan de Maraña a jusqu'ici échappé au châtement de ses crimes, en les regrettant avant de mourir. Ce regret ne suffit plus dans le drame du comte Rzewuski. Le pardon de ses victimes, de Dieu lui-même, ne peut sauver le héros : seul, le sentiment par lequel le Christ s'est montré plus grand que tous les sages, l'oubli des offenses, arrachera le coupable à la damnation éternelle.

Resté évanoui après la mort de Marthe qui, condamnée pour sa faute à mille ans de Purgatoire, revient prier auprès de son corps, Don Juan a devant lui un jour encore pour accomplir l'acte de charité qui doit le sauver. Mais il ne semble pas d'abord que sa dernière aventure l'ait corrigé. Il ne revient à la vie que pour commettre de nouveaux forfaits. Comme ses frères romantiques, il se proclame un ennemi des lois, de ce qu'il appelle les mensonges sociaux. Sa morale ne connaît pas les règles acceptées par les hommes; elle les foule aux pieds; elle n'admet d'autres droits que ceux de la passion. C'est elle seule qui agit en lui, qui parle par sa bouche, « force dangereuse, mais vivifiante, invaincue, immortelle comme Don Juan lui-même ».

Fort de cette belle théorie, il séduit une seconde fois la femme de son frère, doña Thérèse, qui a pris pour la circonstance le nom d'Olympia. Ce n'est plus don Luis qui vengera l'affront, c'est son fils ou plutôt le fils que Don Juan a eu autrefois de ses amours avec sa belle-sœur. Il provoque son père, sans que celui-ci le connaisse, et mortellement frappé par lui, il le soufflette avant de mourir. A ce moment, Don Juan

apprend le nom du jeune homme qui est à la fois sa victime et son insulteur. Il lui pardonne et se tue ensuite. Ce pardon, cette victoire remportée sur son orgueil, sur son honneur humain, lui ouvre l'éternité.

L'originalité de cette œuvre fantastique, qui mêle à des scènes de la vie réelle, de la société polonaise même, des personnages surnaturels et des aventures extraordinaires, réside dans son caractère symbolique. Don Juan incarne l'humanité coupable, régénérée par la charité. Il n'est pas ici-bas d'autre vérité; qui l'a comprise, a compris l'énigme de la vie. La haine, l'esprit de vengeance doivent s'effacer devant l'amour et le pardon. Telle est la vraie loi sociale; telle est aussi la loi divine. Contrairement au dogme impitoyable de la damnation éternelle, l'ombre du père de Don Juan enseigne qu'il n'est pas d'être irrémédiablement maudit, que l'aurore de la rédemption luira un jour pour les damnés. « L'âme des pécheurs, en répudiant peu à peu ses égarements, s'élèvera de sphère en sphère jusqu'au Paradis. »

Le drame du comte Rzewuski apparaît inspiré du même souffle de bonté et de justice, de compassion pour les misères morales, qui anime les grandes œuvres de la littérature slave contemporaine. Par là aussi, elle appartient à la lignée des pièces nées de la légende de Miguel de Marañá, qui, à la vieille conception espagnole du châtiment éternel, oppose l'idée plus humaine et plus moderne de la rémission des péchés.

*
**

C'est d'un esprit analogue qu'est animée l'œuvre non moins fantaisiste et non moins étrange du prince E. Schönaich Carolath, *la Fin de Don Juan*¹, parue en

1. *Don Juans Tod, Dichtungen*, pp. 105-132. Leipzig, 1898.

1898. Don Juan est ici encore un symbole, ainsi que son amante la princesse Diava. Celle-ci a d'abord vu en rêve le fiancé que son cœur attend : c'est un malheureux qu'une force invincible entraîne vers l'abîme et qui a besoin d'une main angélique pour l'arracher au démon. Soudain, Don Juan paraît à ses yeux : c'est l'époux attendu : il vient à Diava, non point poussé par l'amour, mais par un désir brutal, le désir qui l'entraîne à posséder toutes les femmes. Il déclare cyniquement à la jeune fille, qui a cru trouver en lui l'amant unique, qu'elle ne doit pas compter sur sa fidélité. Il se fait gloire devant elle de son inconstance ; il étale complaisamment son libertinage, sa conception de l'amour sensuel : c'est à la possession du corps seul qu'il aspire et non point à celle de l'âme ; il ne poursuit d'autres joies que celles de la chair. « Il n'y a dans la femme, dit-il, qu'une chose divine, c'est son corps. » (*Am Weibe nür ein Göttliches : den Leib.*) Un amour n'est pour lui qu'une goutte dans la coupe de la volupté : la constance serait la négation de son être, sa mort.

Le cynisme outrageant, la grossièreté de ce Don Juan réaliste indignent les prêtres venus pour presser la jeune princesse de choisir un époux. Ils font saisir Don Juan et vont le livrer au bourreau. En vain, Diava essaie d'arracher le fiancé que son cœur a élu à la fureur de la foule. Si elle ne peut sauver sa vie, elle sauvera du moins son âme. Elle l'entraîne dans la chapelle du château, le confesse, apprend qu'il est le fils de ces deux bannis du paradis chrétien : Vénus et l'éternel errant, le juif Ashavérus. Il est aussi, et nous retrouvons ici encore un dualisme cher aux conceptions allemandes, le frère de Faust. Jusqu'alors, il a incarné le triomphe de la sensualité, l'amour de la vie physique ; mais la pureté de Diava, sa pitié ont vaincu

en lui le désir matériel. C'est l'âme de la jeune fille qu'il aime désormais. Le criminel est donc racheté, son corps seul mourra. Pour échapper à la fureur de la foule, il élève un bûcher où sa fiancée et lui scellent dans la mort leur union éternelle.

Ce poème romanesque, où se retrouve l'influence de Dumas et de Zorrilla, a un caractère nettement idéaliste et religieux. Il exalte la victoire de l'âme sur la chair et développe la théorie du salut par l'amour divin incarné en une femme. Cette théorie se rencontre dans d'autres légendes que le XIX^e siècle a plusieurs fois reprises et rajeunies. La fable de Tannhäuser, l'hôte du Vénusberg, le chantre enthousiaste de l'amour physique et païen, vaincu et ramené à Dieu par Élisabeth, incarnation de la pureté chrétienne, enferme un sens identique et aboutit à la même leçon morale.

* *

Dans leur *Don Juan au cloître*¹, MM. Lorient-Lecaudey et Ch. de Bussy ont développé, en la modifiant quelque peu, une idée analogue. Que de fois, après avoir constaté la vanité des plaisirs humains, Don Juan a-t-il songé, pour réaliser son idéal, à demander au ciel le bien que la terre lui a refusé. Mais le cloître ne réserve-t-il pas à cet éternel déçu une déception de plus? Trouvera-t-il en Dieu l'apaisement à l'insatiable désir qui le brûle? L'amour divin est-il bien l'amour dont il a tant rêvé?

Don Juan a renoncé au monde et prononcé ses vœux; mais c'est en vain que le malheureux désenchanté cherche Dieu. Il ne le trouve ni dans sa froide cellule, ni devant l'autel. Il lui a semblé gravir en songe la

1. Lorient-Lecaudey et Ch. de Bussy : *Don Juan au cloître*, poème dramatique. Paris, Stock, 1898.

flèche hardiment dressée vers le ciel d'une cathédrale gothique : arrivé au sommet, le monument s'est écroulé, et il est retombé lui-même douloureusement sur la terre. Mais un jeune novice qui l'a suivi au couvent s'est attaché à lui : à son contact, Don Juan sent, pour la première fois, le calme et le bonheur descendre en son cœur. La nature lui semble douce et souriante ; il entend chanter l'hymne joyeux de la vie ; un rayon inconnu l'illumine et le réchauffe. Il s'écrie dans un transport :

Je vais atteindre enfin à ce but ignoré
Auquel si longtemps j'aspirai.

Le mot de l'Univers va m'être révélé.

Le novice est une femme qui aime Don Juan et s'est ainsi déguisée pour le suivre. Par elle le héros, qui n'a jamais pu aimer, reçoit la révélation de l'amour. Son rêve est enfin réalisé. Il enveloppe la jeune fille dans ses bras et s'écrie dans un élan d'ivresse :

Mystique éclosion ! Ravissement ! Prestige !
Je vois, je sais, je t'aime.

Aimer c'était ce mot mystérieux et tendre
Qu'en ma folie, hélas ! j'ai si longtemps cherché.

Il va fuir du couvent avec son amante ; mais les moines les ont vus, et, impitoyables, les poignent. Meurtre inutile : Don Juan a connu le bonheur ; il possède le bien tant cherché ; dédaigneux, il crie à la mort :

Et maintenant, tu peux venir, ô mort farouche !

*
**

La victoire finale de don Juan purifié, la défaite définitive de la bête et le triomphe de l'ange font le sujet

et la morale du *Don Juan de Mañara* de M. Haraucourt¹. Sauf quelques éléments empruntés à la vieille légende de Don Juan Tenorio et au *Don Juan converti* de M. Laverdant, cette pièce est généralement inspirée de Mérimée et de Dumas.

Le héros courtise et doit épouser doña Dolorès dont la sœur, doña Luscinde, est fiancée à son ami, Don Miguel. Mais tenté par la jeunesse et l'entrain joyeux de Luscinde, Don Juan pénètre la nuit chez la jeune fille, cherche à l'enlever, tue son père qui accourt à ses cris, tandis qu'elle-même se frappe d'un poignard pour échapper au déshonneur. Poursuivi par la haine vengeresse de Don Miguel, qui le soupçonne, et de moines impitoyables qui veulent, par la cruauté du supplice, dompter en lui la révolte de l'esprit et de la chair contre la loi de l'Eglise, Don Juan est défendu par le dévouement d'une chambrière, qu'il a trahie, et la charité compatissante du Hermano Mayor. C'est la lutte imaginée par Laverdant entre la religion inflexible représentée par l'Inquisition, et le Christianisme de l'amour et du pardon.

Grâce à ses bons génies, Don Juan peut échapper à ses bourreaux, mais, comme dans *les Ames du Purgatoire*, à ses anciens crimes il ajoute celui d'arracher à son couvent la triste Dolorès, dont l'amour mal endormi se réveille au murmure séducteur de ses paroles. Cette dernière faute excite les remords du pécheur; de sombres visions l'agitent : il assiste, dans une hallucination, à son propre enterrement; et quand, meurtri, brisé, mûr enfin pour la conversion, il sort de son cauchemar, le Hermano Mayor est à ses côtés prêt à achever l'œuvre du salut. Guidé par le frère,

1. Edmond Haraucourt : *Don Juan de Mañara*, drame en cinq actes en vers, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Odéon, le 8 mars 1898.

Don Juan entre au couvent de la Caridad, où il expie son passé dans la prière et les macérations. Toutefois, une dernière épreuve lui est réservée : comme dans le drame de Dumas, le héros, souffleté par don Miguel, ne peut supporter cet affront ; son orgueil se rebelle et il tue l'insulteur. Mais le Mayor l'arrache une fois encore à Satan et humilie pour toujours devant la croix son esprit enfin dompté.

Le héros de M. Haraucourt appartient donc aussi à la famille des Don Juans réconciliés avec Dieu et sauvés. Les événements au milieu desquels il se meut ne sont pas nouveaux : nous les connaissons déjà pour la plupart, ainsi que les influences extérieures qui déterminent sa conversion. L'originalité de la conception est ailleurs. Dumas n'avait guère fait du salut de Don Juan qu'un artifice de mélodrame, et il ne l'expliquait par aucune raison psychologique. Mérimée avait vu dans l'aventure l'occasion d'un de ces contes étranges où, comme dans *la Vénus d'Ille*, l'intérêt naît d'un mélange déconcertant et bizarre de vérité et de fantaisie surnaturelle. Laverdant, dans son drame mystique, met sur la scène une fumeuse théorie philosophico-religieuse, étrangère à toute vraisemblance. C'est par l'intervention et l'influence de la femme que Zorrilla a opéré l'œuvre du salut. L'amour épuré et divin rachète ainsi l'amour charnel et corrompu. Mais il ne paraît pas que les différents interprètes de cette légende de la rédemption aient analysé ni cherché dans l'âme même de Don Juan, dans la transformation de son propre cœur, les mobiles de sa conversion. Celle-ci n'a guère été présentée que comme un phénomène extérieur à lui-même et que sa psychologie n'explique pas.

Ce qu'il y a de nouveau dans le drame de M. Haraucourt, c'est que Don Juan y apparaît au contraire

comme l'agent de son propre salut, le *Hermano Mayor* n'étant que le soutien de ses pas encore chancelants dans la voie du bien. C'est du dedans et non plus du dehors que naissent les raisons qui l'amènent à la foi. La scène fameuse des funérailles n'est plus elle-même un phénomène miraculeux et réel, mais une simple vision intérieure, provoquée par les regrets et les remords du misérable. C'est son imagination qui la crée.

Comme son aîné romantique, *Don Juan* est un affamé de désirs inassouvis, qui a inutilement cherché dans les plaisirs sans cesse renouvelés de la chair, la réalisation de l'idéal dont il est tourmenté. Avec une inlassable patience, pendant de longues années, car le personnage est mûr¹, il a poursuivi un bonheur qui, sans cesse, l'a fui. La vie lui est apparue monotone; ses joies vulgaires. C'est en vain qu'il a mordu à tous les fruits : leur saveur lui a semblé fade. Il rêvait d'autres voluptés que les plaisirs grossiers dont se satisfont ses compagnons de débauches. Maintenant, il est las, écoeuré, malheureux de n'avoir pu trouver dans l'amour l'épanouissement de son être, avide d'un inconnu mystérieux. Ennemi des autres, de lui-même, il déteste ses crimes et se méprise. Railleur amer, il bafoue tous les sentiments, nie la vérité, le bien, le bonheur, doute de tout, sans pouvoir cependant renoncer à atteindre cet absolu qu'il poursuit. Il reste à l'affût de tout ce qui est nouveau, ignoré, avec le vague espoir de sortir enfin de ses désillusions éternelles. Mais c'est en vain qu'une fois encore il a entrevu dans l'amour d'une femme idéalement pure la réalisation de son rêve : derrière ce voile de chasteté, il n'a pas aperçu le ciel cherché. Des trahisons monstrueuses, des crimes sans

1. Il a trente-cinq ans.

précédent, des amours sanglantes ne font qu'accroître son dégoût. Il est poursuivi de regrets sinon de remords et « toujours, l'infini le tourmente ». C'est alors, au moment décisif où de lui-même il découvre Dieu, où le ciel lui apparaît enfin au-dessus de la terre, que des âmes pieuses et aimantes lui tendent la main pour le diriger dans cette voie de la vérité et de la lumière où ses yeux encore mal éclairés ont peine à le guider.

C'est donc à la fois le désir de la perfection et le dégoût de ses propres errements qui amènent Don Juan à trouver en Dieu cet être infini dont sa grande âme avait besoin. Que cette conversion du héros, résultat de ses propres sentiments, de ses rancœurs, de ses aspirations et aussi de la lueur soudaine qui illumine son âme, soit d'une vérité profondément humaine, il n'est besoin pour l'affirmer que de regarder l'innombrable phalange de ces glorieux pécheurs, de ces Saint Augustin, de ces Rancé, pour qui Dieu apparut un jour comme l'amour suprême, le bonheur idéal vainement demandé aux voluptés de la terre ¹

* * *

Mais, à une époque de scepticisme, les retours à Dieu sont moins fréquents. De plus, ces rappels soudains de la conscience et des premières croyances

1. La légende de Don Juan de Maraña a récemment encore inspiré à la comtesse Mathieu de Noailles un des poèmes de ses *Eblouissements*. A l'occasion d'une lecture de Mérimée, l'auteur rappella les aventures du héros, sa retraite dans un monastère, sa vie exemplaire toute de renoncement; puis, l'outrage cruel, ce soufflet donné au libertin converti, pour le contraindre à se battre; et le cœur tendrement féminin de Mme de Noailles porte comme un cilice

L'âpre affront que l'on fit à votre doux honneur
Don Juan de Maraña, ô le plus beau complice.

peuvent paraître un procédé théâtral quelque peu désuet que la peinture exacte de la réalité contemporaine ne saurait admettre. Il est plus dramatique, sans doute, de sauver Don Juan par un miracle de foi ou d'amour. M. de la Hire et M. Fidaou-Justiniani estiment que de nos jours les conversions sont plus terre à terre et moins romanesques.

Le premier, dans sa *Biographie de Don Juan*¹, obéissant à la tendance du XIX^e siècle de philosopher sur l'amour, mêle à un récit d'aventures galantes une étude psycho-physiologique du donjuanisme. Il ramène à trois éléments la définition complète du Don Juan : c'est un homme qui ne croit qu'à lui-même, — et l'on retrouve ici un des caractères essentiels du personnage à travers les temps et les pays, à savoir l'égoïsme ; — qui désire toutes les femmes et sait se faire aimer d'elles ; qui ne connaît de bornes à la satisfaction de son désir que l'impuissance ou la mort.

Mais pour quelles raisons mystérieuses certains hommes possèdent-ils ainsi le don de séduction ? Outre un fluide naturel et en quelque sorte magique, l'auteur ramène à sept les qualités sans lesquelles il ne saurait y avoir de Don Juan : le courage, la virilité, la largesse, la dissimulation, l'insensibilité, l'éloquence, la sensualité. A ces sept vertus primordiales, s'en ajoute une huitième qui les parachève : la beauté, et une neuvième qui les domine et les dirige à son gré : le pouvoir d'aimer.

Chacune de ces facultés est définie et analysée. L'auteur nous montre avec quel art raffiné Don Juan en use, et le parti qu'il en tire pour séduire les femmes qu'il désire. La démonstration n'est pas seu-

1. Jean de la Hire : *Mémoires d'un Don Juan et Physiologie du Donjuanisme*. Librairie universelle, 1904.

lement spéculative ; elle est suivie du récit d'une aventure galante, qui appuie la théorie d'un exemple réel.

A l'inverse de ses premiers ancêtres qui avaient plus d'*amours* que d'*amour*, le Don Juan de M. de la Hire, un Don Juan très moderne, contemporain même, met comme couronnement à sa carrière de séducteur une passion unique, absolue, dans laquelle il fond et condense toutes ses facultés et toute sa puissance affective. Cette passion n'est point, d'ailleurs, le sentiment mystique des romantiques : c'est l'amour suprême, plus fort, plus grand que les autres, dont ceux-ci n'étaient que le prélude et auquel ils devaient logiquement aboutir. Théorie originale, qui n'est pas sans modifier la vieille conception du donjuanisme. Il fut jadis tout inconstance : la fidélité eût été sa mort. Ici, la constance apparaît au contraire comme sa fin dernière, comme son expression la plus parfaite. C'est à cette conclusion que devait mener la conception romantique qui a fait de Don Juan le chercheur du véritable amour ; mais chez Musset, sa recherche n'aboutissait pas et ne pouvait aboutir, parce qu'il était épris d'une chimère. En notre âge de réalisme, Don Juan devait renoncer à cet idéal fantaisiste, et ses premières recherches, ses premiers essais achevés, rencontrer tôt ou tard, dans la vie, la compagne digne de lui, le type supérieur de féminité qui réaliserait les multiples aspirations de ses sens et de son imagination.

C'est la solution à laquelle aboutit aussi M. Fidao-Justiniani dans un roman précédé d'une lettre-préface sur le donjuanisme¹. Ici encore Don Juan est sauvé par un amour unique, sincère, qui l'arrachera à ses

1. Fidao-Justiniani. *Le mariage de Don Juan*, Paris, Perrin, 1909.

erreurs; mais en réalité, avait-il besoin de rédemption? C'est un honnête homme, perverti seulement par le milieu : las de nombreuses et faciles aventures, dégoûté de la corruption des femmes qu'il a jusqu'alors connues, il rentre un jour en lui-même et découvre la pureté de son propre cœur, au contact d'une jeune fille qui lui révèle le sens de l'amour. Désormais, il concentrera sur cette créature d'élite toute la puissance d'aimer qui est en lui, il échappera à la duperie du libertinage et réalisera dans le mariage sa véritable destinée.

*
*

C'est à un poète qu'il appartenait de terminer par une apothéose du héros, la longue série des Don Juans corrigés ou rachetés. M. de Régnier, dans le numéro de la *Revue de Paris* du 15 janvier 1910¹, a peint autour de la dépouille mortelle du débauché et de l'impie, la veillée funèbre des moines. Enfin, Dieu a vengé l'innocence; le tombeau va se fermer à jamais sur le pécheur, et les frères jaloux, dans leur chair macérée, du séducteur tant de fois triomphant, cherchent avec joie sur son visage les traces de la mort et la souillure des vers. Mais par un phénomène mystérieux, la face du trépassé reste rose,

La jeunesse fleurit sur sa peau satinée,

son front radieux semble couronné par le printemps.

Le soir, quand on eut descendu le corps dans le caveau, trois femmes s'approchèrent silencieuses, pour dire au mort aimé un suprême adieu. Comme elles s'apprêtaient à ouvrir la serrure, elles aperçurent soulevant la pierre sépulcrale

Un ange aux ailes d'or et pareil à l'amour.

1. P. 314-320.

CHAPITRE V

L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE (suite).

Les Don Juans surhommes : Armand Hayem, « le Donjuanisme ; Don Juan d'Armana ». = Jean Aicard, « Don Juan 89 ». = Emile Bruni, « les Deux nuits de Don Juan ». = Marcel Barrière ; « le Nouveau Don Juan ; l'Art des passions ». = Bernard Shaw, « Homme et surhomme ».

LE Romantisme avait à la fois exalté en Don Juan le rêveur mystique portant en lui son Dieu, le malade dont aucun bien terrestre ne pouvait guérir la souffrance, et le révolté en lutte contre tous les sentiments vulgaires. Cette glorification se rattachait, au fond, comme nous l'avons vu, au système de réhabilitation des forces mauvaises qui a été une des manies les plus ridicules et les plus dangereuses de la nouvelle école. Malgré les très légitimes protestations qu'ont fait entendre l'Allemagne et la France, il semble bien que cette conception ait prévalu et que le donjuanisme ait désormais conquis sa place parmi les doctrines destinées à diriger la société. Mais, fait capital, ce donjuanisme n'est plus la déprimante et nébuleuse chimère des romantiques. Sous l'influence du naturalisme, des réalités sociales, d'un idéal moral qui s'écarte de plus en plus du rêve infécond pour se con-

sacrer à l'action, il est devenu, ou il tend à devenir une philosophie pratique, agissante, la philosophie des conquérants et des conducteurs de peuples.

Cette transformation n'est point anormale : il suffira à Don Juan de ne plus concentrer sur l'amour seul les forces supérieures dont la nature l'a doué, pour être un maître dans tous les domaines de l'activité humaine. Comme son frère Lovelace, il est de la race des dominateurs. Sans doute, il ne prendra pas tout d'un coup une telle envergure, il devra d'abord se guérir de la neurasthénie romantique, renoncer au songe inconsistant, aux aspirations vagues, à la conception niaise d'un amour éthéré, pour revenir à ce juste sentiment de la vie, à cette poursuite d'un bonheur immédiat et véritable qui était tout l'idéal de son très réaliste ancêtre. Pour devenir vraiment moderne, il lui faudra commencer par redevenir le Burlador de jadis.

C'est ce qu'a compris et ce qu'a voulu démontrer un psychologue moderne, M. A. Hayem, pour qui le donjuanisme n'est pas autre chose que la manifestation du sentiment le plus puissant et le plus général qui agisse sur l'humanité : l'amour. Dans une étude à la fois physiologique et psychologique de ce phénomène¹, l'auteur en a ingénieusement analysé les conditions d'existence et les éléments constitutifs. Le donjuanisme est essentiellement la vie, « l'expansion, le bonheur » par l'amour, mais non pas l'amour exclusif et fidèle. L'amour donjuanesque est universel. Il s'adresse à toutes les femmes, il repose sur l'inconstance et le désir insatiable de la nouveauté. Il est curieux, et son plus grand ennemi est la monotonie. Pour un Don Juan, l'attrait suprême est dans la séduction. L'art de

1. *Le Donjuanisme*, Paris, Lemerre, 1886.

séduire, voilà à quoi se ramène, en définitive, le donjuanisme; c'est là son triomphe; c'est là pour lui le tout de la volupté.

Au service de cet art, Don Juan met une expérience consommée de la femme, une connaissance subtile de sa faiblesse et de sa force, il sait les procédés d'attaque qui conviennent à chaque caractère et son plaisir est dans les manœuvres qu'il emploie pour amener chacune à capituler.

Son succès est lié à diverses conditions physiques et morales : un Don Juan n'est ni un nerveux, ni un bilieux; c'est un sanguin, un type parfait de vigueur et de beauté : la grâce, l'intrépidité, l'éloquence, la ruse, un don rare d'adaptation s'unissent pour faire de lui l'irrésistible séducteur. Certains milieux et certaines époques sont favorables à son développement : les temps de vie aventureuse et ardente lui conviennent. De plus, il doit être jeune; à cinquante ans il n'est plus lui-même. Si son inconstance suppose l'égoïsme, le dédain des préjugés, des lois et de la moralité qui est « la règle des autres », une certaine cruauté aussi, elle n'implique pas forcément, comme d'aucuns l'ont cru, l'athéisme. Un Don Juan athée est une invention du catholicisme qui ne pardonne pas à cet apôtre de l'amour libre, à ce destructeur acharné d'une institution dont l'Église a fait un sacrement : le mariage.

Cette conception n'embrasse peut-être pas toute la variété des caractères qui ont, à travers les temps, constitué les innombrables représentants de l'espèce donjuanesque. Peut-être aussi, pourrait-on lui reprocher d'être plus dogmatique qu'historique, et de créer non sans artifice, en quelque sorte à *priori*, le type par excellence du Don Juan. L'auteur répondrait sans doute qu'il est allé chercher dans la vie où ils existent, et non dans les œuvres des poètes, des

romanciers et des dramaturges, les modèles d'après lesquels il a bâti sa psychologie du donjuanisme. Il pourrait dire aussi que si bien des traits de détail ont varié, avec les âges et les pays, les traits essentiels n'ont pas plus changé que ne changent à travers les temps les passions des hommes.

M. Hayem ne s'est pas contenté, d'ailleurs, de cette pénétrante analyse. A sa théorie du donjuanisme, il a donné une suite et un complément. Il a voulu représenter, vivant et agissant, le héros dont il avait d'abord décrit la mentalité. Dans un drame en quatre actes, en prose, il a réalisé le personnage idéal et abstrait de son étude philosophique. Son *Don Juan d'Armana*¹, rappelle parfois, par sa conduite et par son caractère, les aînés dont il descend; plus souvent encore, il ne doit rien qu'à lui-même. Il a, comme le héros de Molière, « un cœur à aimer toute la terre ». C'est un coursier fougueux dont aucun frein ne saurait dompter la liberté, ni arrêter les ardentes chevauchées. Il lui faut de vastes horizons, des contrées inconnues; son pied ne foule jamais deux fois le même sol. Tel le Don Juan romantique, il aspire à cette beauté idéale dont chaque femme porte en elle une parcelle, sans la réaliser tout entière. « O beauté, s'écrie-t-il, ne me cache jamais tes splendeurs. Découvre-m'en toujours de nouvelles et de plus enivrantes. Je suis ton amant le plus fidèle. »

Dans sa course triomphale, ce qui l'enchanté et le grise, c'est moins la victoire que la lutte. Lui aussi dirait volontiers que « lorsqu'on est maître une fois... tout le beau de la passion est fini ». Il met dans la séduction le vrai plaisir de l'amour. Son imagination se forge des félicités à inventer des ruses pour vaincre

1. Paris, Lemerre, 1886.

les résistances. « Jouissance délicieuse, dit-il, poursuivre ce tendre gibier, le réduire à merci, l'épargner pour mieux le sacrifier... n'être le même avec aucune de ces adorables créatures! - Son orgueil trouve son compte dans ces luttes au bout desquelles est le triomphe. Plus la place est difficile à prendre, plus les obstacles sont grands, plus il goûte de voluptés : « Être plus fort que le devoir, que la vertu, que la justice et n'avoir qu'à paraître pour imposer sa loi, quel autre homme que Don Juan peut se flatter de telles jouissances? »

Après avoir vaincu dans le cœur de la femme un époux, un amant, un père, il voudra vaincre Dieu lui-même. Qu'il tienne dans ses bras une fille évanouie, il la respectera, car ce serait, « manquer à son honneur de séducteur, faire injure à sa puissance qui est sans bornes » que de profiter d'un moment de faiblesse et de devoir le succès à autre chose qu'à l'art de se faire aimer.

Cet art consiste principalement à s'adapter au caractère de la victime qu'il a choisie. Il n'est pas avec une vierge innocente ce qu'il est avec une amante déjà instruite, et cette habileté à deviner les sentiments, à flatter les penchants secrets, les désirs inavoués, il l'apporte même dans ses relations avec les hommes. Il s'amuse à capter la confiance d'un ami de son père, en affectant d'écouter ses conseils et de se rendre à ses avis. C'est une comédie d'hypocrisie qu'il se donne à lui-même, sans être pour cela hypocrite. Ce raffinement amusait déjà le Don Juan de Molière. Et que son valet, l'honnête Perdrigo, ce représentant des vertus bourgeoises, ne lui objecte pas les périls qu'il court, ni les lois morales qu'il viole : il lui dirait qu'« aux cimes élevées où s'aventure le désir pour êtreindre un plus vaste espace, l'émotion se rit

du danger. Là règnent les orages, mais là aussi règne l'infini... » Quant à la morale des hommes, il la méprise; elle n'est pas faite pour lui. Le Don Juan de Rosimond la soumettait à la Nature : il déclare, lui, en modifiant quelque peu la théorie de son aîné, que « chacun a la moralité de son tempérament. » C'est cet amour du changement, cette soif d'indépendance, cet art toujours varié de séduire, cet égoïsme et cette cruauté aussi, qu'il manifesté en des circonstances diverses, et avec des femmes différentes, au cours des quatre actes où il nous apparaît.

L'auteur a divisé son drame en quatre épisodes sans rapport entre eux, dont les trois premiers nous montrent Don Juan en fonction de séducteur, variant sa manière avec les sujets de ses expériences. Le dernier représente la fin du héros.

Don Juan dompte d'abord une femme violente et passionnée, dont il a blessé l'amant, et, s'il désire la séduire, c'est précisément parce qu'elle en aime un autre. « La plier sous ma loi dans le moment où quelque chose de criminel la sépare de moi, anéantir et jeter au vent toutes ses pudeurs révoltées, voilà une entreprise digne de Don Juan : » Pour arriver à son but, il joue avec cette amante furieuse la comédie de l'amour-passion qui adoucit la rebelle et la lui livre.

A peine cette victoire remportée, il court à une seconde d'une autre nature : c'est à une jeune fille, enfermée dans un couvent qu'il s'adresse : il lui serait facile de la posséder par surprise ou par violence, mais ce n'est qu'à elle-même qu'il veut la devoir et il trouve habilement les sentiments et les paroles capables de toucher cette âme naïve et pieuse. Déjà, la jeune fille est plus qu'à demi vaincue, quand des alguazils viennent l'arracher à son ravisseur. Don

Juan la défend contre eux, les met en fuite et son héroïsme achève son triomphe.

Près d'épouser ensuite la fille d'un duc, il persuade à sa fiancée de se donner à lui la veille du mariage, en faisant valoir tout le prix de l'abandon qu'il réclame d'elle, et la volupté d'un amour volontaire. Touchée, la crédule Bianca se laisse convaincre, tandis que, renouvelant la fourberie du Burlador, Don Juan fait apprêter les chevaux pour sa fuite.

Ce triste exploit sera le dernier. Revenu à Séville, le héros apprend la mort de son père; la lassitude l'envahit; il commence à trouver sa vie monotone; l'âge arrive sans qu'il consente encore à se l'avouer : mais une fillette qu'il a prise par la taille le repousse en lui faisant honte : la déchéance est proche, Don Juan n'a plus sa raison d'être; il ne saurait vivre sans aimer; il doit mourir; et c'est par l'amour même qu'il mourra. L'amante passionnée qu'il a trahie, Sahèle, arrive, prête à la vengeance. En vain, veut-il encore une fois essayer de son pouvoir et vaincre la haine par la séduction. Le charme n'agit plus : Sahèle le poignarde et se tue sur son corps. En expirant, Don Juan bénit le coup qui le sauve de la décrépitude; il se console de quitter la terre : « il a laissé une semence éternelle ». Tel le Phénix, Don Juan est immortel.

*
* *

Immortel sans doute, mais à une condition : c'est qu'il soit assez représentatif de son milieu et de son temps pour en exprimer avec les vices, les qualités, et d'une façon plus générale, les idées et les sentiments. Si Don Juan se confine dans l'amour, il risque de répéter, sur un air qu'il ne pourra varier à l'infini, la chanson qu'il fait entendre depuis bientôt trois siècles.

Le héros de Molière serait un bien petit personnage, s'il avait limité son idéal à séduire Mathurine ou même Elvire. Son éternelle beauté vient de l'ampleur qu'il a reçue, de sa complexité, du caractère universel et humain de sa conception de la vie. Byron l'a rajeuni en faisant de lui une sorte de personnage international; et le Romantisme n'a pu lui infuser au XIX^e siècle un sang nouveau, qu'en mettant dans son cœur l'idéal et les aspirations de la génération de 1830.

Du jour où avec le déclin de la littérature romantique, le héros, sortant de l'empyrée, est redescendu sur la terre, l'idéal qu'il a poursuivi est devenu moins abstrait et moins chimérique. Ce n'est plus à la poursuite d'un rêve intérieur que Don Juan consacre son génie; c'est à la réalisation d'un bonheur humain et positif. Et ici il a subi différentes influences parfois contradictoires, qui ont précipité sa transformation. Ce fut tout d'abord l'influence de l'École Naturaliste qui, l'arrachant aux sentiments factices, au milieu conventionnel et aux aventures invraisemblables où l'avaient fait évoluer Blaze de Bury, Mérimée, Dumas, l'a fait entrer dans la réalité contemporaine. C'est, plus récemment, l'influence des idées humanitaires et sociales, de la religion de l'homme se substituant à la religion de Dieu qui, pour la seconde fois, fait de Don Juan un sceptique. Mais ce sceptique remplace la foi en une Providence céleste par l'amour de ses semblables, par le sentiment profond et douloureux des misères de la vie présente et par un désir ardent de perfection et de progrès.

Malheureusement, ce Don Juan, à la fois idéaliste et pratique, n'échappe pas tout d'abord au mal dont souffraient ses aînés de 1830. Ceux-ci, issus d'une génération que les guerres de la République et de

l'Empire avaient épuisée, sentaient usés en eux les ressorts de l'action. Fils de pères qui avaient trop agi et trop vécu, ils n'étaient plus capables eux-mêmes que d'efforts infructueux, que de désirs vagues; aboutissant au désenchantement et au désespoir.

Le Don Juan contemporain, et plus spécialement le Don Juan français, a vu, au sortir des nobles espoirs de 89, la France esclave de plusieurs rois et de deux empereurs. Il a vu, étouffés en germe les rêves sociaux de 48, l'égoïsme bourgeois triomphant, la frivolité imprévoyante du Second Empire, les désastres de 1870, la guerre civile succédant à l'invasion étrangère; puis, après un effort passager de relèvement matériel et moral, l'âpreté et l'égoïsme des luttes politiques armant Français contre Français, les ambitions mal dissimulées, les haines perfides et sectaires des partis, l'amour du pouvoir, des honneurs, l'impatience de jouir et par dessus tout, le culte du Veau d'or. Ce spectacle a arrêté les élans de Don Juan et desséché son cœur. Mesurant la distance entre l'idéal de justice et de vertu qu'il avait conçu et les bassesses de l'heure présente, il est retombé dans le doute et dans l'inaction; ses espoirs trompés l'ont rendu amer, et sa déception a fait de cet idéaliste généreux un implacable railleur.

Cette conception si humaine, si actuelle et si particulièrement française de Don Juan, est celle qu'a réalisée M. Jean Aicard dans son *Don Juan 89*¹. Ce poème, au titre significatif, se propose de peindre l'homme moderne avec ses misères et sa noblesse, d'analyser les causes de sa déchéance, et de faire entrevoir son relèvement.

Son erreur est de comparer la vie à son idéal

1. Paris, Dentu, 1889.

intérieur, et, au lieu de se pencher avec pitié vers les maux qui l'entourent, de les mépriser, de les dénoncer âprement. Sa faute est de s'enfermer dans un dédain égoïste de ses semblables et de leur faiblesse morale, de ne pas les aimer, de ne point se dévouer à leur salut, de les regarder souffrir avec une joie forcée et fausse, au lieu de les guérir; de les railler, au lieu de les plaindre. Il n'a pas vu que le mot de l'énigme est dans la pitié, dans l'amour, parce que son orgueil l'a empêché de se mêler à la foule et qu'il s'est cru un être d'exception.

Cependant, il reste grand par son idéal même. Quand il se guérira de son ironie stérile, de ses vains découragements, quand il voudra agir, il se régénérera lui-même et il aidera au salut de tous.

Telle est l'intention de ce « livre de bonne foi ». C'est l'œuvre d'un psychologue qui connaît les contradictions de la nature humaine, ses défauts et ses qualités; d'un sociologue qui a su pénétrer les maux dont souffre la société française contemporaine, sans tomber dans un pessimisme systématique et décourageant. Une triple leçon morale, sociale et patriotique se dégage du poème. Il enseigne à l'homme à renoncer au rêve qui tue l'action, à aimer l'humanité pour sa laideur même, à hâter le règne de la paix et de l'amour.

On sera peut-être surpris que l'auteur ait choisi, pour symboliser l'homme moderne, le personnage de Don Juan, ce spécialiste de l'amour. Dévoré par l'ambition, par le désir des richesses, ou par de nobles aspirations de régénération sociale, le Français d'aujourd'hui ne semble plus considérer l'amour que comme un passe-temps accidentel et frivole. Que l'on y songe cependant : par ce fait seul qu'il a concentré ses énergies sur l'amour, c'est-à-dire sur le plus social des

instincts, puisqu'il est l'instinct même de la création et de la vie, Don Juan est en communion avec tous les êtres, il touche à tous les sentiments, il n'est étranger à aucune des manifestations de la pensée ni du cœur humain. C'est pourquoi, suivant le mot de Sainte-Beuve « il traîne à sa suite le monde moderne tout entier ». Et d'ailleurs, M. Jean Aicard, reprenant pour son compte une définition de Renan, voit dans l'amour le « nœud de toutes choses », « le plus profond secret du monde », la force mystérieuse, à laquelle, en fin de compte, tout se ramène. Plus que jamais, l'amour est devenu une question nationale et sociale : le péril aujourd'hui pour la France est dans ses déviations. C'est par lui aussi que notre pays peut être sauvé. Il est donc logique que le héros d'un poème français soit le héros symbolique de l'amour.

Quant au développement du sujet, il surprend d'abord par sa fantaisie, parfois même par son extravagance. L'œuvre se présente sous la forme d'un poème dramatique en cinq actes, précédés chacun d'une sorte de prologue allégorique qui en indique la signification. A ces différents prologues est attaché un titre, correspondant aux divers maux dont souffre l'homme moderne : le rêve, symbolisé par le sommeil qui l'emporte dans le domaine de l'irréel et le détourne de l'action ; la souffrance, représentée par le génie de la douleur qui le fait douter de la bonté et de la justice, et le conduit au scepticisme ; l'amour, dont les vulgarités, les fourberies, les bassesses intéressées le pénètrent de dégoût et de mépris ; l'illusion, incarnée dans le génie de l'ivresse qui fait briller à ses yeux l'éclat trompeur des sentiments humains, les mensonges de la poésie, de la littérature, de l'art ; la mort enfin, qui l'attire, jeune encore, mais déjà las et écœuré de la vie.

Cette succession de tableaux contient la peinture des états d'âme de la société contemporaine, le portrait de ses différents personnages, le tout se déroulant sous les yeux de Don Juan, comme un vaste diorama. Des évocations de héros historiques et mythologiques, la personnification des maux et des biens de l'humanité donnent à cette œuvre immense, touffue, un caractère étrange et fantastique. L'intrigue est inconsistante; elle n'est même plus ce fragile fil conducteur qui sert à relier entre elles les parties de l'action et à grouper les personnages du drame. Mais au fait, elle importe peu, l'intérêt reposant tout entier sur la représentation de la vie moderne et la leçon morale qui s'en dégage.

C'est par l'analyse du caractère de Don Juan et par l'exemple de sa conduite, que cette leçon nous est donnée. Elle est ainsi moins dogmatique et plus concrète. Don Juan représente l'homme des dernières années du XIX^e siècle avec les contradictions qui font sa faiblesse et son impuissance. En lui se fondent des aspirations généreuses qu'il n'arrive pas à réaliser, par cela même qu'il ne croit pas à leur réalisation, et des désespérances précoces, un dégoût prématuré de toutes choses qui l'empêche d'agir et laisse sans effet ses plus beaux rêves. Ce Don Juan est littérairement un romantique. Une chimère le hante, qu'il a longuement et vainement cherché à atteindre.

Il élève

Des yeux pleins de détresse au paradis qu'il rêve.

Mais ce paradis n'est pas dans le ciel : il est sur la terre; car cet idéaliste ne croit pas en Dieu. Il n'est pas non plus attaché à la poursuite de la beauté physique, mais à la conquête de la beauté morale. Il a conçu une société généreuse, désintéressée, tendant à

réaliser ce progrès social dont le culte a remplacé les vieilles croyances religieuses. Il a essayé de l'organiser, mais il a échoué et cela, par sa propre faute. Il a d'abord péché par orgueil; il a douté de la valeur des sentiments humains; il a voulu en sonder les secrets mobiles; le désir de savoir le pourquoi des choses l'a conduit à découvrir partout mensonge et intérêt. L'esprit de critique a tué en lui l'illusion. Il n'a pas décomposé les seuls éléments physiques : il a porté son scalpel et son éprouvette jusqu'au fond de l'âme humaine. Il n'a pas laissé son cœur obéir aveuglément au besoin d'amour qui l'emportait; il n'a pas eu la sagesse d'aimer en toute confiance. Il a voulu lever le voile et éprouver la sincérité, analyser jusqu'à l'amour; mais,

L'amour analysé, comment le ressaisir?

Il a étouffé les croyances charmeuses; il a fait naître le doute, « le désespoir, le vide et l'impuissance », là où fleurissaient jadis la confiance et le dévouement. Et voilà bien, en effet, sa misère. Il n'a vu que le mal et n'a plus cru au bien. Il n'a pas compris que les vices, les passions, les souffrances sont les éléments féconds que la Providence agite dans son mystérieux creuset, pour en faire naître un jour la vertu et le bonheur. A comparer sans cesse sa chimère superbe avec les vulgarités de la vie, il s'est senti saisi d'un mépris profond pour les hommes qu'il a découverts si éloignés de son idéal. Il n'est plus le jeune et primitif Don Juan dont les mille et trois n'avaient point encore desséché le cœur, avide de beauté et d'amour. Il a vieilli; ses désirs sont éteints; l'ennui et le dégoût le rongent. Triste et désabusé, fatigué de la vie qui ne lui a rien donné de ce qu'il en espérait, écœuré des mensonges et des vices de ses semblables, il attend et

souhaite la mort. Le scepticisme s'est emparé de lui, et une âpre ironie a remplacé sur ses lèvres les joyeux lazzi de la jeunesse. Il prend un plaisir malsain à mettre au jour les turpitudes des hommes, à pénétrer leurs appétits cachés, à découvrir la fausseté de leurs sentiments. Avec un louis il fait avouer à un aveugle qu'il voit clair, à un enfant qu'il n'aime point sa mère; il provoque dans le cœur de sa maîtresse un conflit déchirant entre l'amour qu'elle a pour lui et son amour pour sa fille; il s'amuse des mensonges où il la contraint pour échapper aux soupçons d'un époux. Il jouit ainsi cruellement de la bassesse morale de l'humanité, parce qu'il ne croit plus en sa grandeur : au lieu de la guérir, il se complaît à aggraver ses maux. Il affecte de ne plus croire à ses propres sentiments; il ne veut plus entendre la voix de son autre lui-même, de son spectre, qui vient, à la dernière heure, l'adjurer d'aimer et de se dévouer au bonheur de ses frères.

Sa vie a donc été une longue erreur. Il vaut mieux qu'elle. En lui est le germe de la grandeur future de l'humanité. Autour de son catafalque, sous les voûtes de Saint-Pierre de Rome, pendant que le Souverain Pontife officie, un chœur de femmes se dégage de la foule des ombres illustres de ceux qui ont été des agents de civilisation et de progrès, et élève jusqu'au ciel un chant de prière et de pitié : Don Juan est mort pour avoir aspiré à l'absolu. C'était un ange enfermé dans la chair d'un démon, et qui, étouffant dans son « cachot satanique » n'a pu s'évader hors du mal.

Il s'est en vain tordu, géant sans liberté,
Dans les replis hideux de son humanité.

• Mais la clémence de Dieu lui est assurée

Parce que l'Éphémère a rêvé l'Éternel.

Ce dernier mot d'espoir complète le sens allégorique de l'œuvre : la faute de Don Juan, l'homme moderne dans sa plus forte expression intellectuelle et morale, est de dédaigner la réalité et de s'enfermer dans le rêve. Mais son idéal peut être fécond. Qu'il jette seulement un regard d'amour sur l'humanité; qu'il consente à vivre : nouveau Prométhée, il apportera à l'homme le feu divin, source de vérité et de progrès.

Celui-là seul qui peut se reprendre à la tâche
 D'être homme et de souffrir parmi les travailleurs
 Pour faire à l'humble, au pauvre, aux sots des jours meilleurs,
 Celui-là seul est grand ! L'inutile est un lâche.

*
 * *

Comme le Don Juan de M. Aicard, le Don Juan de M. Bruni ne peut extérioriser son désir, donner un corps à ses chimères. Son malheur vient de son impuissance à animer son idéal. Il a conservé de la conception romantique la tendance à chercher en toute femme la femme elle-même. Comme le Don Juan de Musset, il ne peut atteindre cet infini de perfection dont il est obsédé. Il est l'éternelle dupe de son imagination, et, à l'inverse du Don Juan de M. Aicard blasé, fatigué, rendu sceptique par l'inutilité de ses efforts, il recommence sans cesse avec la même foi et la même ardeur sa marche vers l'absolu. Mais cet absolu n'est pas tout entier dans l'amour qui lui apparaît moins comme un but que comme un moyen : le moyen de jouir de la vie dans ce qu'elle a de plus large et de plus beau, le moyen surtout par la possession, non pas seulement des corps mais aussi des âmes, de développer et d'agrandir son moi. Par là, son idéalisme devient presque Nietzschéen.

1. Emile Bruni: *Les deux nuits de Don Juan*. Paris, Stock, 1907.

Amené par les hasards d'une course nocturne dans un château, il est accueilli par sept femmes parfaitement belles, cultivées, spirituelles, expérimentées des choses de l'amour, connaissant assez l'homme pour avoir pénétré tous les mystères de son cœur. Elles reçoivent à leur table le jeune voyageur encore innocent, s'ignorant lui-même, mais inconsciemment désireux de mordre à pleines dents aux fruits de l'arbre défendu. Dans une conversation mi-galante, mi-philosophique, elles lui découvrent son tempérament donjuanesque et lui enseignent les secrets de la séduction.

C'est dans la bouche de délicieuses prêtresses d'Eros une fine et ingénieuse théorie du donjuanisme, des qualités que doit posséder le Don Juan moderne, et des talents qu'il lui faut mettre en œuvre pour arriver à ses fins. Ce Don Juan n'est pas ce qu'il était jadis, le rude et violent forceur de filles, traitant la femme comme une serve. Depuis les siècles encore barbares où le Burlador brutalisait des comtesses et des bergères, l'amour a évolué et s'est affiné. Son idéal a changé, et il n'est plus guère que des détraquées qui puissent encore s'éprendre d'un rustre aussi grossier que le premier Tenorio. L'amour n'est plus une simple commotion physique : il est devenu « une émotion esthétique pareille à celle qui vient de l'œuvre d'art ». Don Juan doit donc être galant homme et aimable, discret, cultivé ; il doit posséder à fond la science de la séduction, en connaître les règles délicates et jusqu'aux nuances, « car séduire, ainsi que faire un poème, c'est créer sa propre image dans une autre âme, c'est faire entrer son moi dans un autre moi. » Et une des aimables et disertes psychologues qui éduquent si savamment l'apprenti Don Juan, improvise à son usage un art

d'aimer dont les préceptes n'omettent aucun détail, depuis les premiers préliminaires jusqu'à la pleine possession. C'est l'art des préparations, de la mise en scène, des gradations habiles et des transitions; c'est la façon délicate et subtile d'inspirer à la femme le désir, sans blesser sa pudeur, et de lui faire franchir sans heurt le fossé; ce sont les fautes et les maladresses à éviter; c'est le don de dire les mots qui persuadent, ces « mots de tendresse dont la vertu est souveraine » sur les unes, ou ces « mots de volupté » qui agissent sur d'autres; car la grande habileté de Don Juan est de trouver la parole, l'attitude qui « répondra au vœu secret » de la femme désirée.

Le voluptueux décor qui entoure cette initiation à la science de l'amour ajoute le charme et la grâce à la pénétration de l'analyse. Ce n'est pas un traité dogmatique, un cours pédant et froid. Des lèvres de ces doctresses en toilette de bal, qui soulignent de leurs regards et de leurs gestes les enseignements parfois hardis de leur expérience, la leçon s'envole aimable, légère, affriolante par ses sous-entendus et ses promesses. Et cependant, la conception du don-juanisme qu'elle développe n'a rien de bas, ni de polisson. C'est au contraire une conception élevée, qui suppose chez le Don Juan des dons exceptionnels d'enchantement, et fait de lui un privilégié de la nature, un homme d'une espèce rare, un artiste incomparable, doué de la vertu magique de pénétrer jusqu'à l'essence même du Beau.

Après cette initiation théorique, le jeune voyageur en reçoit une autre, plus directe et plus décisive, de trois des belles inconnues qui l'ont accueilli à leur table. C'est la nuit révélatrice qui le transforme en Don Juan. Cette première et savoureuse expérience donne au héros devenu soudainement lui-même, le

désir de posséder dans toutes les femmes l'univers de la Beauté. Il quitte donc le château d'amour où il a reçu la révélation du mystère et il court le monde à la recherche de la « Femme totale » dont les sept femmes entrevues étaient des « représentations incomplètes et lointaines ». Mais, en toutes celles qu'il possède, il ne rencontre que des parties infinitésimales de la Femme. En aucune, il ne trouve réalisée cette « Idée de la femme » dont il est épris. Aucune ne peut arracher son moi à sa prison, élargir l'espace où il se meut, lui donner ce vaste épanouissement auquel il aspire.

Après de longues et douloureuses années d'inutiles poursuites, il revient sans le savoir dans le château mystérieux, et il voit en rêve une statue animée qui, pour la première fois, réalise cette image parfaite, évoquée jadis en son esprit par les sept inconnues. Il veut la saisir, quand elle se refuse, lui représentant qu'elle n'existe point par elle-même, mais uniquement par lui. Et aussitôt, une seconde statue lui apparaît : elle figure le père de la précédente. Elle le prend par la main et pénètre si bien dans son être qu'elle s'identifie à lui. A son réveil, il aperçoit dans le jardin une jeune fille, Blanche, image atténuée de son rêve. Déjà il va l'aimer, quand il découvre qu'elle est sa fille. Épouvanté, les cheveux soudainement blanchis, il fuit à tout jamais cette incarnation vivante de son idéal.

Le symbole n'est pas sans profondeur. Don Juan, c'est l'amant, l'artiste qui veut réaliser sa vision d'amour, d'art, de bonheur. Les sept femmes qu'il a vues une fois, représentent chacune un aspect différent de l'idéal féminin, et éveillent en lui le sentiment du beau. Il en cherche dans la vie la représentation réelle et concrète. Il prétend objectiver cet idéal que les femmes mystérieuses lui ont révélé, mais qui n'existe,

en fait, que dans son désir. Sa vision est la fille de son imagination : c'est son enfant : c'est Blanche. C'est lui qui l'a créée. En dehors de lui, elle n'est pas et c'est vainement qu'il la cherche. De là son malheur commun à tous ceux que tourmente un chimérique idéal, et qui usent leurs forces et leur génie à vouloir animer ce fantôme.

*
* *

Le Don Juan de M. Bruni, comme celui de M. Jean Aicard, commet une erreur commune à tant d'idéalistes : ils placent leur idéal trop loin des contingences humaines. Aussi, ne peuvent-ils le réaliser. Quel que soit le domaine dans lequel ils déploient leurs rares qualités, leurs efforts demeureront vains : ils n'atteindront que des ombres.

C'est cette leçon que semble avoir comprise, après de longues et infructueuses expériences, le Don Juan de M. Barrière, qui incarne non plus seulement l'homme d'hier et d'aujourd'hui, mais, par une audacieuse anticipation, l'homme de demain. Réalisant le vœu de M. Jean Aicard, il met au service des autres ses dons supérieurs, à partir du jour où il a découvert que le bonheur et la vérité sont dans l'action énergique et féconde.

Ses épreuves, ses erreurs et sa rédemption sont le sujet d'une vaste épopée en prose qui embrasse toute la vie intellectuelle, morale et passionnelle de la fin du XIX^e siècle ¹. Étudiant l'état de notre démocratie, l'auteur juge que son avenir dépend du rôle que sauront y jouer les personnages désignés par leur valeur,

1. Marcel Barrière : *Le Nouveau Don Juan (l'Education d'un contemporain; le Roman de l'Ambition; les Ruines de l'Amour)*. Paris, Lemerre, 1900.

pour guider le troupeau. La société moderne a développé l'esprit d'individualisme. Fondé sur l'égoïsme, ne poursuivant que des fins personnelles, il est néfaste à la collectivité. Le problème social consiste à le réfréner et à dériver au profit de la masse les forces dont disposent certains êtres d'exception, supérieurs par leurs qualités intellectuelles et physiques. Il importe donc de connaître ces individualités d'élite, ces « fils de rois » qui règnent sur la foule, de pénétrer leurs sentiments, de les redresser et de leur enseigner leur devoir politique et moral. Telle est l'idée profonde qui inspire l'œuvre de M. Barrière.

Elle se rattache à la philosophie de Nietzsche, mais pour en soutenir la contre-partie. Le point de départ des deux penseurs est le même : tous deux estiment que la société actuelle est mauvaise ; tous deux croient qu'une humanité plus vigoureuse et plus saine peut et doit se substituer à elle. Comment s'opérera cette œuvre nécessaire de la régénération humaine ? C'est ici que les conclusions des deux philosophes diffèrent. L'Allemand considère que la décadence pour les peuples consiste dans l'affaiblissement de l'instinct et de la force de vie : il faut donc confier à certains individus sélectionnés le soin de régénérer la race abâtardie. A ces êtres de choix le reste de la multitude sera subordonné ; c'est pour eux qu'elle vivra, peinera, leur confiant le rôle superbe de promouvoir la foule anonyme et inférieure vers les hautes destinées où il leur conviendra de l'emporter. Ces individus ne sauraient obéir aux mêmes règles que la tourbe : ils auront leur morale à eux, morale de maîtres, dure et impitoyable pour les faibles et les impuissants. Cette philosophie du surhomme est, au fond, égoïste et anti-sociale ; elle exalte les droits du fort, au détriment du faible ; elle sacrifie le peuple à quelques-uns. Elle développe chez

l'homme les instincts de domination et de brutalité.

Plus morale et plus démocratique est la conception de M. Barrière, qui ne cultive les types supérieurs que pour faire servir à la masse leurs qualités de force, d'intelligence, de savoir. Le philosophe français, loin de détacher de son milieu le surhomme, l'y incorpore, en éliminant progressivement ce qui l'en sépare, en développant en lui ce qu'il y a de plus humain, ce qui le rattache le plus étroitement à ses semblables. Son héros part de l'individualisme pour aboutir finalement à un altruisme désintéressé et généreux. Au lieu de subordonner à son développement personnel les labeurs du troupeau humain, il identifie ce développement au bonheur et au progrès de la collectivité.

Par tempérament et par caractère, le Don Juan de M. Barrière est un conquérant, un dominateur. C'est d'abord un égoïste féroce, plein de mépris pour la multitude, tant qu'il n'a pas pris conscience de son vrai rôle et de son devoir. Mais ce n'est pas seulement un sensuel, c'est aussi un idéaliste. C'est même son idéalisme qui le sauvera dans la dernière partie de sa carrière.

Il réunit toutes qualités physiques et intellectuelles dont la nature n'a doué que certains êtres d'élite, et il dépasse singulièrement l'homme à bonnes fortunes ordinaire. C'est un poète, un artiste, un philosophe, un sociologue. Il aime les émotions les plus rares que puissent donner l'enchantement des sons, la musique des mots, la magie des couleurs, l'harmonie des formes. Il n'aime pas moins les idées abstraites; il connaît les systèmes philosophiques et il en a dégagé une conclusion. Il a étudié le droit, l'économie politique, la science du gouvernement et il s'est fait une conception sociale. En art, il est éclectique, mais de tendances franchement idéalistes. En

religion, il est incroyant, mais respectueux d'un phénomène dont il ne méconnaît pas la valeur historique et morale. En philosophie, il professe un panthéisme matérialiste ; en politique, il est républicain, considérant la monarchie « comme une atteinte à la dignité et à la liberté de l'homme ».

Sa supériorité est donc universelle. Elle est faite de sa beauté, de son ascendant sur les femmes et sur les hommes, de la puissance de ses passions, de la curiosité de son esprit, de la pénétration et de la souplesse de son intelligence, de la richesse inépuisable de son imagination.

Ainsi conçu, il n'existe pas dans la réalité. Il réunit un ensemble de qualités que nul être ne saurait posséder, et il porte chacune d'elles à un si haut degré, qu'une seule suffirait à illustrer une vie. Il dépasse donc par la variété de ses aptitudes Don Juan à qui il ne ressemble que par sa capacité de séduction. Il serait plutôt de la famille de Lovelace par l'étendue de son orgueil et sa puissance dominatrice ; mais, il ne s'est pas, comme Lovelace, spécialisé dans l'amour. Plus encore, il est de la race de Faust, parce que rien ne peut épuiser ses passions, ni satisfaire son intelligence ; et si l'auteur ne lui a pas donné le nom du héros de Goethe, c'est uniquement parce que celui de Don Juan lui a paru plus « latin et plus près de notre race ».

Cette puissante personnalité ne se manifeste pas tout d'un coup ; elle se développe et se forme progressivement. Son histoire comprend trois phases : dans la première, le jeune homme s'initie à l'amour ; c'est la période de la sensualité, celle de l'enivrement des premières découvertes. Dans la seconde, un autre sentiment s'ajoute au précédent : l'ambition, le désir de dominer les hommes. Dans la troisième, le héros, qui a épuisé toutes les satisfactions de la chair et de

l'esprit, découvre l'amour pur et renonce pour lui à tous les autres biens. Au cours de ces trois étapes, Don Juan, outre les mille et trois victimes qu'il immole à la tradition, aime trois femmes. L'une, l'épouse adultère, qui est sa première initiatrice; la seconde, la femme indépendante, riche, supérieure par le rang, l'intelligence et la beauté, qui sert de point d'appui à son ambition; la troisième enfin est la vierge, avec qui l'amour donjuanesque se transforme, s'idéalise, atteint au sublime.

Le prince Baratine, le nouveau Don Juan, né d'un gentilhomme russe et d'une française, petite-fille d'un général du premier Empire, se distingue dès son enfance par sa beauté, son charme fascinateur, par la précocité de son intelligence, la force impérieuse de sa volonté, la violence de ses désirs. Ses succès scolaires dans un établissement religieux lui ouvrent sans peine les portes de Saint-Cyr; mais entre temps, dans un séjour à Monte-Carlo, ce chérubin encore novice reçoit le baptême de l'amour d'une belle Américaine, dont un mari jaloux le sépare aussitôt. Ce premier chagrin est bientôt effacé par les rêves ambitieux du jeune homme, impatient de vivre à Paris, d'en connaître les jouissances et d'en dominer les foules. Déjà il poursuit un double idéal : l'amour et la gloire. Ses modèles sont les héros de Balzac, les grands capitaines de la Révolution et de l'Empire. Son audace, son scepticisme précoce favorisent ses premiers succès. L'amour n'est d'abord pour lui qu'une source de sensations agréables. Mais son initiation le rend difficile. Ses amours sont des amours de choix et dédaignent la courtisane. Il faut sans cesse à son imagination et à sa curiosité un aliment nouveau, « toute femme possédée devenant pour lui un livre une fois lu, qu'il n'a pas envie de relire ». La conquête

de la femme ne suffisant pas à ses désirs, il satisfait par des jouissances d'art ses besoins esthétiques, et, par des études sociologiques, par des visites dans les quartiers populaires, les rêves démocratiques qui le tourmentent. Élève de Saumur, après sa sortie de Saint-Cyr, il l'emporte sur ses camarades, aussi bien par ses succès d'école que par ses triomphes féminins. Puis, il est nommé à Paris dans un régiment de dragons où il arrive avec la réputation d'un officier de premier ordre, destiné à commander en chef et à exercer sur les hommes une action prépondérante.

C'est alors que commence la seconde période de sa vie. Baratine s'installe à Paris, dans un élégant hôtel de la place des États-Unis, où il réunit autour de lui toutes les œuvres d'art qui, par la nature des sujets, le chatoisement des couleurs ou la grâce des formes, peuvent le plus surexciter ses facultés et multiplier les sources de la volupté. Il fréquente les différents milieux de la société parisienne, renouvelant dans chacun ses expériences amoureuses et cherchant partout la femme qui peut lui donner des sensations encore inconnues. Son don de séduction, sa discrétion lui assurent de prompts et multiples succès, si bien qu'au bout de deux ans, il a possédé les types de femmes les plus variés et les plus désirables de chaque monde. L'originalité de sa manière, sa maîtrise lui permettent de mener de front plusieurs intrigues sans les mêler. C'est un virtuose dans l'art de séduire, un artiste sans rival qui réunit en lui seul toutes les catégories d'amants. « Byronien avec les romanesques, Faublas avec les ingénues, Casanova avec les aventurières, Lauzun avec les rouées, Lovelace avec les dévotes, Richelieu avec les voluptueuses, Werther avec les tendres, Faust avec les simples d'esprit », il a un talent incomparable pour s'adapter

au tempérament et au goût de chacune, provoquer leur curiosité, leur faire soupçonner en lui des passions nouvelles et mystérieuses. Mais, malgré le nombre de ses maîtresses, si ses sens sont assouvis son imagination ne l'est jamais : il cherche parfois à la satisfaire, en songeant à des femmes qu'il n'a pas eues, le rêve lui fournissant des voluptés supérieures à la réalité. Il s'amuse ainsi à séduire moralement des jeunes filles, à se faire aimer d'elles sans les posséder, goûtant à cette séduction platonique les joies les plus perverses et les plus exquis de sa vie amoureuse.

Mais, à l'inverse de la plupart de ses aînés, le Don Juan de M. Barrière ne cherche pas dans l'amour seulement les voluptés de la vie. Son cœur et son intelligence sont trop vastes pour ne puiser qu'à une source de félicités ; il les lui faut toutes : celles que donnent la poésie, la peinture, la sculpture, la musique, le spectacle tour à tour comique et tragique de l'homme, de ses luttes, de ses passions. Il en arrive même à trouver fade et banale la conquête des corps et il aspire à faire celle des âmes. Il veut diriger les foules, corriger les inégalités humaines et guérir les misères, être un maître tout-puissant qui mènerait à son gré l'humanité et l'élèverait de sa bassesse vers un idéal superbe de justice et de bonheur. Mais il lui faut pour être ce conducteur d'hommes, la fortune qui lui manque. La rencontre inopinée d'une jeune veuve aussi riche que belle, lui fournira le levier dont il a besoin. Dès qu'elle l'a vu, la duchesse de Chamarande a subi le charme de Baratine, et elle ne tarde pas à devenir sa maîtresse. En possédant cette femme incomparable, Don Juan semble avoir mis le couronnement à son existence amoureuse : il lui reste à satisfaire son ambition. Un mariage, auquel il a lente-

ment décidé son amante, va réaliser ce deuxième rêve de sa vie, quand, la veille même de ses noces, il perd sa fiancée, accidentellement noyée dans le Léman.

Brusquement déçu dans ses projets, Baratine va demander au métier militaire les satisfactions ambitieuses dont son malheur imprévu vient de le priver. Avant de se rendre dans sa nouvelle garnison, il parcourt l'Europe pour oublier sa douleur, et il est, dans un harem des bords du Pont-Euxin, le héros galant d'une aventure qui semble inspirée des succès du Don Juan de Byron, au sérail du sultan. Après avoir renouvelé les exploits d'Hercule auprès des neuf femmes d'un pacha, Baratine part pour Venise où il voit chez un peintre le portrait d'une jeune fille inconnue dont il s'éprend aussitôt. Arrivé à Burdigala, sa garnison, le hasard le met, au cours d'une fête, en présence d'une cantatrice en qui il reconnaît le modèle du portrait de Venise. Il enlève à son père la jeune fille, donne sa démission, renonçant désormais à toute ambition et à tout autre idéal que celui de vivre pour un amour pur, sublime, où les joies de l'âme remplaceront les voluptés grossières des sens.

Mais en oubliant pour une existence, en somme égoïste, ce qu'il doit à l'humanité, en immolant à ses instincts individualistes les dons supérieurs qu'il aurait dû mettre au service de tous, Don Juan entre en révolte contre les volontés de la nature et la logique des choses. En s'affranchissant du devoir social, il manque à sa véritable mission. Aussi, la destinée qui n'est pas autre chose que cet enchaînement nécessaire des faits, dont la succession échappe souvent à la vue inattentive de l'homme, prend-elle sur lui une cruelle revanche. Il perd son amante; sa fortune est emportée dans la faillite d'un banquier. Pour la relever, il essaye de demander au jeu les ressources que le

travail devrait lui fournir. Cette nouvelle erreur précipite sa chute. Baratine est vaincu pour n'avoir pas compris que l'amour ne saurait être l'unique but des hommes d'élite. Au sortir de la maison de jeu de Monaco, où, après un premier gain, il a perdu tout son argent, il est ramassé affamé, épuisé, sur la route de Fréjus, par un pâtre, tandis qu'il va demander un asile à ses premiers maîtres, les Oratoriens de la Seyne.

A cette aventure s'arrête la troisième partie de la vie du Don Juan moderne. Mais ce n'est là qu'une épreuve suprême dont le héros sortira régénéré, pour entrer définitivement dans la voie de la vérité et du salut. Il la trouvera dans l'action utile et créatrice; et c'est le sujet d'un quatrième livre : *le Monde Noir*¹, qui contient ses dernières aventures, et où se précise la haute pensée morale et philosophique que l'auteur a mise dans le récit épique de sa vie. C'est en Afrique que Baratine va se régénérer, prendre vraiment conscience de lui-même, et mettre au service de son pays et de l'humanité les forces qu'il a jusqu'alors employées à l'encontre de leur véritable objet. Sur ce sol vierge, il se refera une existence, il comprendra enfin sa mission; ses facultés, auparavant détournées de leur exercice normal, trouveront un emploi fécond. Il contribuera, par son énergie et son intelligence, à créer sur le continent noir une France nouvelle.

L'épopée de M. Barrière apparaît ainsi comme un large et puissant tableau qui tire sa couleur et sa vie à la fois de la réalité et de l'imagination. Le personnage de Don Juan y devient l'homme type des temps modernes. Par son individualisme, par son besoin

1. Paris, A. Lemerre, 1909.

ardent de jouissances, il est le représentant le plus significatif de notre race à la fin du dernier siècle. Par ses multiples aspirations intellectuelles, sentimentales et humanitaires, il est le Français idéal de l'avenir. En lui s'expriment les agitations et les incertitudes qui tourmentent toute société arrivée, comme la nôtre, à un tournant de son évolution. De là ses erreurs et ses fautes; de là aussi sa grandeur. Et c'est par là, en même temps, que l'œuvre de M. Barrière, si chimériques que puissent paraître à certains ses hautes visées, est à la fois une forte synthèse de l'histoire morale de notre époque, et peut-être une lumineuse divination du mystérieux demain.

*
* *

Les romans de M. Barrière sont complétés par une étude théorique des idées que l'auteur a développées sous une forme concrète et vivante. Cette étude qui a pour titre : *l'Art des passions, essai sur le donjuanisme contemporain*¹, est une analyse psychologique et physiologique des plus ingénieuses et des plus pénétrantes de l'amour à la fin du XIX^e siècle. Ce n'est point un traité de l'art d'aimer : c'est une peinture objective des manifestations de l'amour dans la société moderne, une étude du donjuanisme, en tant qu'il est l'art d' « éveiller la volupté, d'idéaliser, de poétiser la passion, de la parer de toute la beauté possible ».

L'auteur fait du Don Juan une minutieuse anatomie physique et morale. On songerait à un travail de laboratoire, si l'analyse n'était le résultat d'enquêtes faites en dehors, dans ce vaste champ d'observations qu'est la vie parisienne. M. Barrière voit en Don Juan un

1. Paris, A. Lemerre, 1904.

beau représentant de l'espèce, et il détaille les éléments de cette beauté. Depuis l'expression du regard jusqu'au pli de la bouche, à la souplesse des muscles, aucun caractère physique n'est omis. Le portrait moral du personnage n'est pas moins complet : Don Juan est un homme d'action qui possède la force sûre d'elle-même, le sang-froid et le coup d'œil nécessaires à la victoire ; c'est aussi un homme de goût, un artiste, épris d'harmonie, de lignes, de belles formes ; c'est enfin un psychologue qui connaît le cœur féminin et sait les moyens de s'en rendre maître.

A l'inverse des vulgaires hommes à femmes, il ne met pas dans le plaisir physique, mais dans l'art de séduire, la vraie fin de l'amour. L'amour est sa religion et il n'est jamais infidèle à son dieu. Ses trahisons ne sont qu'apparentes. Il trahit l'objet qui a réalisé quelque chose de son idéal, mais non pas son idéal lui-même. S'il passe de femme en femme, c'est que chacune est inférieure à l'image parfaite qu'il porte en lui. Par là, il est romantique et il se rattache au Don Juan de Musset. Comme celui-ci, il poursuit sans se lasser la beauté qu'il a conçue et qu'il désire. A l'inverse du Don Juan classique, ce n'est donc point « un ivrogne de luxure » qui ne demande à la femme qu'une sensation. Mais à l'inverse aussi du romantique, il n'est point l'amant d'une chimère : il aime les réalités. C'est un voluptueux et non pas un rêveur. Son idéalisme naît de la puissance de son imagination. S'il préfère Minerve à Vénus, il a les sens et la constitution d'un grand amoureux. Cependant, s'il ne fait point de l'amour un sentiment mystique, il l'embellit de toute la poésie qui est en lui ; il le spiritualise. Le donjuanisme devient avec lui « la forme la plus artiste de l'amour ». Il lui enlève ses vulgarités et ses ridicules ; il le délivre de la prison étroite où la religion et les lois l'ont enfermé.

Il relève et il émancipe la femme, en transformant, conformément à la nature, les rapports qui l'unissent à l'homme.

Il prend ainsi une ampleur et une complexité qu'il n'avait pas eues encore. Il n'est plus un fléau, comme le veut le monde, et comme l'a conçu la littérature classique. Il n'est pas davantage un thème à déclamations lyriques, comme il l'a été chez les romantiques. C'est un phénomène naturel et social que le philosophe et le sociologue ont un égal intérêt à étudier en toute impartialité, sans dénigrement *à priori*, sans exaltation sentimentale, et dont ils doivent tirer parti pour le plus grand bien de l'individu et de l'humanité. Telle est la sage et forte conclusion qui se dégage de l'étude de M. Barrière : c'est celle d'un psychologue et d'un moraliste.

*
**

M. Jean Aicard et M. Marcel Barrière ont fait en France de Don Juan un être à la fois abstrait et concret, mi-réel, mi-chimérique, plus social qu'individuel. Il porte en lui le présent et l'avenir : c'est l'homme d'aujourd'hui et de demain. C'est la personnification de la société actuelle dans ses essais et ses tâtonnements pour constituer la société future. En lui seul vit l'âme entière de ses contemporains. Il incarne aussi les aspirations, les idées généreuses, la philosophie des penseurs qui l'ont conçu. Cet élargissement du type primitif qui fait d'un simple débauché le représentant d'un état moral universel, qui transforme le frivole Espagnol en un philosophe, qui substitue au Burlador un Hamlet, mais un Hamlet sain et agissant, cette métamorphose à la fois extraordinaire et logique semble avoir eu son couronnement en Angleterre dans une des pièces les plus célèbres du philosophe

socialiste Bernard Shaw, *Homme et surhomme (Man and Superman)* ¹.

A la fois anglaise et humaine, sociale et morale, cette œuvre pose un des plus graves problèmes de l'heure présente : celui des rapports de l'homme et de la femme. Elle démonte cette machine millénaire, ce rouage essentiel des sociétés : le mariage, la famille. Par delà cette institution, peut-être transitoire, elle s'élève à la question plus générale de la fonction de l'homme dans la nature ; elle examine quelle est sa place au milieu des autres êtres, quel est le but mystérieux pour lequel il a été créé. Elle cherche la cause de ses maux dans son organisation maladroite de la vie, dans l'inadaptation de ses lois, de ses croyances, de ses mœurs à ses fins naturelles. Cette œuvre n'est pas seulement destructive et négative. C'est aussi et surtout une œuvre de reconstruction et de foi. Et la conception n'est pas, ou du moins prétend ne pas être imaginaire et fantaisiste. Elle se réclame de données positives, de la connaissance des phénomènes sociaux, d'une certaine psychologie individuelle et collective. Conception d'un rêveur peut-être, mais d'un rêveur pratique, qui fonde son rêve sur la réalité.

Sous le nom de Tanner, l'auteur a peint un Anglais moderne placé dans un milieu bourgeois, vivant pour assurer sa position, pour développer ses forces vives, les éléments les plus hauts de sa personnalité, pour réaliser en lui le surhomme, en brisant les liens sociaux qui l'entravent dans son ascension vers le progrès, et plus particulièrement ceux qu'imposent à l'homme la femme et le mariage. Esprit à idées avancées, révolutionnaires même, ennemi des institutions et de toutes les conventions sur lesquelles repose

1. 1901-1903.

la société anglaise, Tanner voit dans les lois, dans les mœurs, dans les croyances, des entraves à l'épanouissement de l'individu, au développement de son génie, de son énergie intellectuelle et morale. Impitoyable envers les fausses vertus, les préjugés, le cant, il exalte avec une sorte d'ardeur religieuse l'indépendance de l'homme, la noblesse de ses instincts naturels. Sa haine de la contrainte sociale ne procède pas du libertinage de Don Juan pour qui la rupture du contrat collectif n'est qu'un moyen hypocrite d'autoriser tous les excès de la bête humaine. Tanner est un homme droit, sincère, un idéaliste qui cherche dans l'affranchissement, dans la culture de son moi la réalisation des fins supérieures où tend la vie universelle.

En face de lui, se dresse une femme, Ann, qui unit en elle tous les dons de l'Eve éternellement séductrice et triomphante. Mélange de volonté active et de grâce insinuante, également impulsive et retenue, franche et menteuse, elle incarne une des forces les plus puissantes de la nature. Elle obéit inconsciemment aux lois mystérieuses de l'espèce qui veut que la femme procréée. A ce but elle fait servir sa beauté, son intelligence, sa jeunesse. L'amour est le piège dont elle se sert pour prendre l'homme. Comme un chasseur à l'affût, tout entière à sa proie, elle le poursuit sans merci, et quand elle l'a pris, elle en fait son esclave, ou pour mieux dire, l'agent docile de l'instinct supérieur qui la pousse elle-même.

Tanner lutte, se débat, fuit l'Angleterre, se sauve en Espagne. Escortée d'Octavius, soupirant timide et falot qu'elle dédaigne, de M. Ramsden, son tuteur, vieux bourgeois de la Cité, aux principes « libéralement conservateurs », dont elle a fait sa chose, Ann rejoint le fugitif dans la Sierra Nevada et le retrouve au milieu d'une troupe de brigands. Mais la nuit tombe sur les

voyageurs, et tandis qu'ils cèdent au sommeil, une vision fantastique remplace pour un temps la réalité.

Dans la pénombre nocturne, des fantômes apparaissent : c'est celui de Don Juan, sous les traits de Tanner; ceux de doña Anna, sous le visage d'Ann; du commandeur, sous le masque de M. Ramsden; de Satan enfin, avec le profil du chef des bandits. Don Juan est ici un personnage sérieux, morose même, dédaigneux de la beauté, de l'amour, des biens terrestres, à la recherche d'un lieu où, échappant aux mensonges et aux mirages de la vie humaine, il rencontrera enfin la vérité. Le commandeur est au contraire un mort souriant, qui a trouvé l'existence douce et bonne, et qui a d'ailleurs vécu en observant tous les devoirs, tous les préjugés et toutes les conventions qui constituent la morale des hommes. Anna fut une vertueuse et sainte femme aux yeux du monde comme aux siens propres; quant à Satan, c'est un sceptique, qui nie la vertu et le progrès.

Entre ces formes spectrales s'engage une conversation métaphysico-sociale sur le sens et le but de la vie, sur la place de l'homme dans l'Univers, sur ses fins dernières, sur la valeur de sa moralité et de son intelligence. A Satan, qui raille les inventions meurtrières de l'homme, son génie tourné sans cesse vers la destruction et la mort, Don Juan oppose la grandeur de son esprit, la puissance de ses conceptions. Mais c'est un malheureux que dupent des formules, que compriment des obligations chimériques et antinaturelles. Qu'il secoue une fois le joug, qu'il découvre la volonté intime de l'Univers et les moyens de l'exécuter! Pour lui, il l'a longtemps cherchée en vain : sur la foi des poètes, des prêtres, des politiciens, il a cru tour à tour trouver le sens de la vie dans la beauté féminine, dans les douceurs de la poésie, dans les

renoncements de la foi, dans le gouvernement des hommes. Chaque fois, il a percé le mensonge de l'idéal proposé. Alors il a cherché à prendre conscience de lui-même; il a élevé sa pensée pour être de plus en plus *lui* et réaliser ainsi une organisation plus haute, une forme supérieure de l'être. La terre ne lui a montré que des ébauches, des essais imparfaits. Dans l'enfer où il est actuellement, il ne voit que le fantôme de la vérité. C'est pourquoi il va au ciel, où il saisira la vérité elle-même.

Cette vision évanouie, nous revenons à la réalité : nous voyons une sœur d'Octavius conquérir de haute lutte un mari, malgré l'hostilité de son futur beau-père, et Tanner, en dépit d'une vaine résistance, céder finalement aux manœuvres d'Ann et consentir malgré lui à l'épouser.

Il n'y a pas lieu d'insister, dans cette pièce plus faite pour la lecture et la méditation que pour la scène, sur le bizarre mélange de vérité et de fantaisie. Cette confusion s'explique, les deux éléments correspondant l'un à la vie telle qu'elle est, l'autre à la vie telle que la rêve l'auteur. Les personnages eux-mêmes ont une double valeur : l'une symbolique et abstraite, l'autre concrète et réelle. Si Don Juan est l'homme de l'avenir, le philosophe qui, dégagé des erreurs et des contingences, est arrivé à la pleine conscience de sa vie et de la vie universelle, Tanner est un Anglais d'aujourd'hui, un écrivain socialiste, un révolutionnaire qui s'est appliqué à résoudre la question des rapports des deux sexes, et voit dans leur état actuel le mal principal dont souffre l'humanité. Sous son nom d'emprunt se dissimule à peine M. Bernard Shaw lui-même. Le valet traditionnel, Sganarelle ou Leporello, s'est transformé en un fort moderne chauffeur d'automobile. Le chef des brigands est copié sur un secrétaire de la « West

Indian Co. ». Quant au personnage d'Ann, suggéré à l'auteur par une moralité allemande du xv^e siècle, il est la très vivante expression de son sexe en général et plus particulièrement de l'Anglaise moderne¹.

Tanner, le Don Juan de la pièce, réalise la création la plus nettement opposée à l'antique conception du personnage, la transformation la plus complète de son caractère traditionnel, de sa conduite, de son attitude vis-à-vis de la femme. Bien loin de chercher à conquérir celle-ci, il l'évite, il en a peur. C'est elle qui le poursuit et le soumet. Les rôles sont renversés. Don Juan est en jupons. Le sexe faible devient le sexe fort. Ce changement correspond à une évolution dans les mœurs. Autant l'Espagnole du xvii^e siècle vivait retirée dans sa famille, surveillée, obéissante, craintive, autant la femme moderne vit au dehors, indépendante, cherchant audacieusement à conquérir elle-même sa situation, c'est-à-dire, la plupart du temps, à trouver un mari et à fonder un ménage. En apparence asservie à l'homme, privée de droits politiques et de nombreux droits civils, la femme est, en réalité, la maîtresse de son maître. Entre elle et lui, entre les exigences de l'épouse et de la mère, et les aspirations du poète et de l'artiste, il y a conflit². A l'inverse des rêveurs qui célèbrent dans la femme la grande, la belle inspiratrice, Tanner voit en elle une entrave à l'essor du génie masculin. Si l'homme ne s'arrache pas au joug, c'en est fait de sa force créatrice.

La question ainsi posée dans la pièce est une des plus graves parmi celles qui intéressent la société anglaise contemporaine. L'étendue et la dispersion de

1. Cf. l'épître dédicatoire à Arthur Bingham Walkley, p. xxvii-xxviii.

2. Of all human struggles there is none so treacherous as the struggle between the artist man and the mother man. (A.I.)

L'Empire britannique, les entreprises commerciales lointaines, le développement de la vie maritime compliquent pour l'homme la fondation d'une famille. D'autre part, les excédents de natalité féminine ont rendu plus incertaines pour les femmes les chances du mariage et établi entre elles une véritable course à l'époux. Le phénomène, d'ailleurs, n'est pas spécial à l'Angleterre, et, pour des causes différentes, les autres pays, la France notamment, n'y échappent point. Il y a là un danger dont les États ne semblent pas se préoccuper. M. Shaw se flatte que sa pièce pourra apporter quelques observations utiles à la solution du problème.

Cette question du mariage, qui est le sujet principal de l'œuvre, se rattache à des théories plus générales, d'une portée sociale et morale. L'auteur constate que le premier besoin de l'homme, après celui d'assurer son existence, est de continuer l'espèce. Mais la satisfaction de l'instinct spécifique n'est pas la fin dernière de l'être. Quand l'individu a obéi à cette loi, il lui reste un supplément d'énergie qui lui donne d'autres aspirations : aspirations vers le Beau, vers le Bien, vers l'Art, vers la Science, en un mot, tout cet ensemble de désirs qui nous élèvent au-dessus des autres créatures et sont la condition nécessaire du progrès. Pour les réaliser, l'homme doit dispenser un maximum de forces et secouer toutes les entraves extérieures qui font obstacle à son développement. Malheureusement, il est enserré dans les filets tendus autour de lui par la société. Il ne peut arriver à donner sa vraie mesure que s'il prend conscience de lui-même et affranchit sa personnalité de toute tyrannie extérieure.

Telle est l'attitude de Tanner envers ses semblables : enchaîné par le lien social, il prétend rompre sa chaîne. Ayant mordu une fois à l'arbre de la science, il a vu

le mensonge des sentiments sous lesquels étouffe et succombe l'individu : devoir, honneur, patriotisme, religion, mots hypocrites qui tiennent les hommes dans l'esclavage; mots dangereux qui, en empêchant le développement de l'individu, arrêtent aussi celui de l'espèce. Cependant, Tanner n'est pas capable encore de se libérer : il succombe dans sa lutte contre Ann.

Nous atteignons ici le point le plus original de la pensée de M. Bernard Shaw; nous touchons à l'essence même de sa philosophie. Le monde lui apparaît comme mené par une force inconsciente, la *Force de vie*, qui doit aboutir à la formation d'un être parfait. L'homme actuel n'est pas cet être, comme il le croit dans son orgueil. Il n'est qu'un essai, qu'une étape qui doit être dépassée. Mais il peut aider au progrès général en se développant lui-même, en réalisant en lui le surhomme. Pour que cette création soit possible, il est nécessaire qu'il se délivre de toute sujétion déprimante, et affirme son individualité. La force de vie, c'est en effet d'abord l'instinct qui, prenant peu à peu conscience de lui-même, devient successivement le désir et la volonté. Or, instinct, désir, volonté sont encore comprimés par les forces sociales hostiles à l'effort de la vie universelle vers la perfection.

La victoire de l'homme aidant la force vitale dans sa marche ascensionnelle vers un monde supérieur, c'est l'élan de Don Juan vers le ciel. Mais Tanner n'est qu'en puissance le vrai Don Juan. La victoire ne sera possible que le jour où à l'âge de la Raison aura succédé l'âge de la Volonté. En attendant, c'est Ann, la force mauvaise, qui triomphe.

Ainsi, se dégage de cette œuvre vigoureuse une triple leçon : l'une intéresse les rapports des deux sexes et cherche à montrer l'erreur de la société et de la

religion qui les fonde sur le mariage ¹. L'autre, plus générale, s'adresse à l'organisation sociale tout entière, aux mœurs, aux idées et aux sentiments qui sont devenus, par une tradition plusieurs fois millénaire, les soutiens même de l'humanité. Une troisième enfin concerne le rôle de l'homme dans l'Univers. Substituant à la théorie anthropomorphique qui en fait le roi et le but de la création, une conception qui ne voit en lui qu'un degré dans l'échelle des vivants entre le mammoth primitif et l'être supérieur de l'avenir, M. Shaw l'invite à activer, au lieu de retarder comme il l'a fait jusqu'ici, le lent processus de la force universelle.

Ces trois leçons sont entre elles dans une dépendance étroite : l'organisation des relations entre l'homme et la femme se rattache à la question plus générale de leur fonction propre dans la vie, et cette fonction ne peut-être rationnellement établie que si l'esprit s'élève à la conscience de la vie elle-même. C'est donc un des plus graves problèmes de la société anglaise contemporaine que pose l'auteur, et c'est aussi un problème qui intéresse le présent et l'avenir de l'humanité. De la question spéciale du mariage, M. Shaw s'est ainsi élevé jusqu'à une interprétation philosophique de l'univers. Ce faisant, il a exprimé ses idées habituelles sur la régénération de la race par le perfectionnement de l'être, par la suppression de toutes les institutions qui compriment la personnalité. C'est bien là le socialisme

1. Il est curieux de voir combien les idées de M. B. Shaw contre le mariage offrent d'analogies avec celles de Byron dans son *Don Juan*. Le point de départ des deux écrivains est le même : ils regardent le mariage comme une institution antinaturelle. Mais le poète le considère surtout comme le tombeau de l'amour. Le philosophe le condamne comme une atteinte portée à l'indépendance et à l'énergie individuelles.

du membre de la « *Fabian Society* » qui veut diriger l'activité humaine vers une vie sociale plus large et plus pleine, reposant, non plus sur l'obéissance et le renoncement, mais sur l'indépendance et l'énergie individuelle¹.

Cette doctrine n'est pas sans analogie avec certains systèmes antérieurs ou contemporains. Mais parmi les nombreux écrivains auxquels M. Shaw rattache sa propre pensée depuis Bunyan, William Blake, Shelley, jusqu'à Ibsen, Tolstoï et Nietzsche en y ajoutant encore, si l'on veut, les créateurs de la théorie évolutionniste, Lamarck et Darwin, il n'en est pas un de qui dépende réellement l'auteur de « *Man and superman.* » Pour ne retenir que les modernes, nous rencontrons bien chez Ibsen la même haine des conventions hypocrites, la même tendance à rénover l'homme en l'affranchissant des servitudes sociales, en développant en lui la volonté, en l'amenant à prendre conscience de son moi. De part et d'autre, la culture individuelle a pour but le bien général de la société. Mais l'un conserve la famille; l'autre la supprime. L'un voit dans l'amour le principe de la rénovation humaine; l'autre n'y voit qu'un piège de la nature. De plus, l'idéalisme d'Ibsen est moins pratique que celui de M. Shaw : il n'est pas fondé sur une adaptation réelle des fins poursuivies aux besoins de l'humanité. L'effort de Brand pour relever ses ouailles n'est pas seulement surhumain, il est anti-humain. Enfin M. Shaw rattache sa théorie de réforme sociale par l'individu à une conception métaphysique du monde qui lui appartient bien en propre et constitue sa plus grande originalité.

1. Cf. aussi pour les mêmes idées : *The Devil's Disciple* (le caractère de Dick Dudgeon); *Major Barbara* (le caractère d'Andrew Undershaft); *The Doctor's dilemma*.

Il y a de même une grande différence entre la théorie nietzschéenne du surhomme et celle de M. Shaw : l'« Uebermensch » de l'un est un être exceptionnel, un maître créé par une sorte de sélection, en vue de gouverner. C'est un produit de choix, cultivé pour lui-même, comme une belle plante au milieu de rejetons ordinaires, jouissant de privilèges spéciaux et sacrifiant les autres à son développement particulier. Dans la philosophie de M. Shaw, le « Superman » n'est pas une exception : il doit être l'humanité tout entière. Au point actuel de notre évolution, nous ne sommes que des hommes : par une intelligence plus haute de la vie, nous devons tous viser à devenir un jour des surhommes. La conception de M. Shaw ne tend donc pas à créer dans la société une caste d'élite, mais à transformer tous les hommes, créatures inférieures, en des êtres supérieurs. Autant la théorie allemande est aristocratique, autant celle de M. Shaw comme celle de M. Marcel Barrière est démocratique et largement humaine.

Sans doute, on pourrait faire à ce système, examiné du seul point de vue scientifique, bien des objections. Pour qu'il soit acceptable, il faut admettre que les progrès accomplis par l'homme demeureront acquis et profiteront même à une espèce différente, mais qui poussera plus loin le développement dans la vie universelle ; ou bien que l'homme donnera naissance à un type supérieur à lui, comme on peut concevoir qu'il est lui-même issu du singe. Or, il semble bien que si la force de vie est illimitée dans l'univers, elle ne l'est pas plus dans les espèces que dans les individus : chacune parcourt un processus qui n'est pas indéfini et au terme duquel elle s'arrête, ne faisant que continuer son existence sur un plan uniforme. Les abeilles ont pu mettre des millions d'années à réaliser leur état

actuel ; mais depuis longtemps, cet état reste immuable. L'homme n'a vraisemblablement pas atteint encore le terme de son développement ; mais lui non plus ne dépassera pas une certaine limite. S'il n'est pas impossible de concevoir qu'un être s'élève un jour plus haut dans l'échelle de l'Univers, cet être ne sera pas l'homme : ce sera quelque larve, actuellement en formation, quelque animal encore inconnu que la loi de son évolution conduira au delà des bornes de l'évolution humaine. Cet être, dont la nature serait différente de la nôtre, ne saurait profiter des progrès accomplis par nous.

Sur ce point, la pensée de M. Shaw paraît manquer de netteté. Estime-t-il que l'espèce humaine se transformera et réalisera dans des conditions d'existence différentes l'idéal vers lequel tend la nature, ou bien au contraire croit-il que la force de l'Univers enfantera une espèce nouvelle qui dépassera autant l'homme qu'il a dépassé lui-même les formes primitives de la vie ?

Quoiqu'il en soit, jamais le donjuanisme n'avait reçu transformation aussi complète et développement aussi large. Le *xix^e* siècle en avait fait la poursuite du bonheur fondé sur l'amour. C'était borner l'idéal, rétrécir les aspirations de l'homme. C'était lui proposer un but à la fois égoïste et incertain. Le jour où la morale est devenue sociale, où l'individu au lieu d'être considéré comme étant à lui-même sa raison d'être, a été subordonné à l'espèce, l'idéal de Don Juan s'est élargi. Il s'est aperçu que l'amour n'est qu'un plaisir éphémère et trompeur, un divertissement qui détourne l'homme de ses vraies fins. Telle était déjà la haute conception de M. Marcel Barrière. Dès lors, Don Juan a dit adieu aux rêveries romantiques : au lieu de rechercher la femme, il l'a fuie pour devenir maître de

lui, pour élever de plus en plus sa raison et en faire un instrument du progrès universel. La vie intense qu'il avait toujours senti bouillonner en lui ne pouvait plus se dépenser en voluptés vaines : elle devait tendre vers une organisation plus haute de l'être. Désormais il ne concevra rien de supérieur à lui qu'il ne cherche à réaliser¹.

Arrivé à cette cime, après être parti de si bas, le donjuanisme semble être devenu la négation de lui-même. Il paraît démentir ses origines et contredire ce qu'il fut pendant deux siècles. Mais, pour qui a suivi son évolution progressive, cette transformation apparaîtra comme une conclusion logique et nécessaire, Don Juan ayant toujours personnifié à travers les âges une élite aristocratique à la poursuite de son idéal. Cet idéal a changé en même temps que les mœurs et les idées. Don Juan devait changer avec lui.

1. I tell you that as long as I can conceive something better than myself, I cannot be easy unless I am striving to bring it into existence or clearing the way of it. (A. III.)

CHAPITRE VI

LES FACÉTIES DONJUANESQUES

Puppenspiele et pièces de la Commedia dell' arte : « *Don Juan le sauvage ou le Festin nocturne* ; » = « *La Seconde vie de Don Juan ou les aventures de Kasperl* ; » = *Bäuerle*, « *Les exploits et les farces du Don Juan moderne* ». = *Bon*, « *Il convitato di Pietra*. » = *Don Juan en Angleterre* : *Moncrieff*, « *Don Juan à Londres ou Le Libertin corrigé* » ; = *Pagne-Collier*, « *la Tragi-comédie de Punch et Judy*. » = *Don Juan en France* : *Rivière*, « *le Grand Festin de Pierre* ; » = *Barbey d'Aurevilly*, « *le plus bel amour de Don Juan* ; » = *Ferrand*, « *le Mariage de Don Juan* » ; = *L'homme des foules*, « *Don Juan Tenorio* » ; = *Paul Eudel*, « *la Statue du commandeur* ; » = *M. Montégut*, « *Don Juan à Lesbos* ; » = *Richepin*, « *Mille et quatre* » ; = « *l'Inconnue* » ; = *A. Masson*, « *la Cave de Don Juan*. » = *Durel*, « *Pierrot Don Juan* ; » = *Henri de Régnier*, « *les Scrupules de Sganarelle* ».

LE donjuanisme au XIX^e et au XX^e siècle a tendu de plus en plus à prendre un caractère moral et social. Il est devenu grave. Les auteurs dramatiques ont philosophé plus ou moins profondément à son sujet, et les penseurs l'ont pris pour thème de leurs méditations. On pourrait croire que l'antique veine est tarie, qui, issue du joyeux Burlador, a produit les farces légères de la Commedia dell' Arte, du théâtre de la foire et des Puppenspiele. Mais Don Juan est comme l'amour dont il est le grand-prêtre. Souvent sérieux et tragique, il

n'aime pas moins les gais propos et les folles polissonneries. Pour être vraiment lui-même, il doit mêler le vin au sang, le rire aux larmes, la gaudriole à la philosophie. Aussi, tandis que morose et sceptique, il meurt de lassitude et de dégoût avec Grabbe et Lenau, que brûlé par une sorte de flamme divine, il conquiert le Paradis avec Blaze et Zorrilla, ou que, transporté d'un zèle humanitaire il régénère le monde avec M. Marcel Barrière, il continue encore en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France, à festoyer joyeusement au son de la musique, sous le regard courroucé de la statue de pierre.

En Autriche, les Puppenspiele ou marionnettes, qui avaient eu tant de succès au XVIII^e siècle, continuent à amuser les enfants et les gens du peuple, sans renouveler sensiblement la matière de leurs plaisanteries. Cependant, sous l'influence de la pièce de Vogt, la légende de Don Juan s'incorpore de plus en plus la fable de Faust. On voit ¹ le diable apparaître à l'appel de Hans Würst, le valet niais et facétieux, et chercher à le tenter en offrant à sa gourmandise l'appât d'un saucisson. Le laquais change parfois de nom et prend celui d'un autre bouffon populaire, Kasperl ² Plus sot qu'il ne le fut jamais, il a des réponses d'une niaiserie puérile : « Qui est là dehors? lui demande Don Pedro, à la porte de qui il s'obstine à frapper. — Quelqu'un qui n'est pas dedans, répond-il. — A qui appartiens-tu? — A mon père. — Qui est ton père? — Un homme.

1. *Don Juan ou le Convié de pierre* (*D. Juan oder der steinerne Gast*) Cf. Engel, *Deutsche Puppenkomödien*. Oldenburg, 1875, t. III.

2. *Don Juan le Sauvage ou le Festin nocturne, ou l'Hôte de pierre ou le jeune Jean de Pierre* (*Don Juan der Wilde oder das nächtliche Gericht oder der steinerne Gast, oder Junker Hans vom Stein*). Cf. Richard Kralik u. Joseph Winter, *Deutsche Puppenspiele*. Vienne, 1885.

— Comment s'appelle-t-il? — Comme moi. — Et toi? — Comme lui. »

La légende continue ainsi son évolution en se déformant davantage avec les années. Les œuvres innombrables qu'elle ne cesse de produire à Vienne, dans le Tyrol, ne diffèrent pas plus entre elles que ne diffèrent sur nos théâtres d'enfants les aventures de Guignol et de Polichinelle¹. Toutefois le Don Juan de Mozart a inspiré différentes bouffonneries dont l'une,

1. Notamment les représentations de l'acteur Schviegerling (mort en 1891) qui jouait un *Don Juan oder der steinerne Gast*; — celles de la troupe de Wiepking dans l'Allemagne du Nord et le Holstein; — celles plus récentes encore et tout à fait contemporaines d'un *Don Juan oder der geladene Gast um Mitternacht* (Don Juan ou l'Hôte de minuit).

Cf. encore dans l'*Euphorion*, 1900, t. VII, p. 139 et suiv. : *Beitrag zur Kenntnis des Puppentheaters*, les listes de représentations suivantes :

En 1885, au théâtre de Rudolph Storch, un *Don Juan oder das Todtengastmahl am Friedhofe* (Don Juan ou le Festin des morts au cimetière).

En 1886-87, chez Albin K., un *Don Juan*.

En 1886-89, chez Karoline Kirsch, un *Don Juan oder der Tod als Gast* (Don Juan ou le Mort invité)

En 1898, chez la même, un *Don Juan oder das Todtengastmahl am Friedhofe* (Don Juan ou le Festin des morts au cimetière).

En 1898, chez Franz Leipert, un *Don Juan*.

En 1898, chez Emma Grüttner, un *Don Juan oder der Sohn der Hölle* (Don Juan ou le fils de l'Enfer).

Cf. aussi les représentations signalées par Engel (t. III, Préface, p. 21), en 1874, à Dresde, dans la baraque foraine de la veuve Magnus : *Die Rückkehr von Barcellona oder das Todtengastmahl* (Le Retour de Barcelone ou le Festin des morts), grande pièce chevaleresque en 4 actes, suivie d'une danse espagnole. Les personnages sont les mêmes que dans les pièces antérieures : Don Pedro, Don Juan, Don Philippo, Doña Amaryllis, Don Alvaro, un ermite; le valet s'appelle Franz.

Cf. enfin la fantaisie burlesque de Trautmann : *Ein Don Juan wider Willen* (Un Don Juan malgré lui), Berlin, 1856; la farce de N. Hurte : *Wahrhaftige Historie vom ärgerlichen Leben des Spanischen Ritters D. Juan und wie ihn zuletzt der Teufel geholt* (1856)

conservée par Karl Engel ¹, est assez plaisante. Elle transforme la légende en une sorte de turquerie fantaisiste. C'est une féerie dramatique en trois actes, en prose mêlée de vers, intitulée *la seconde vie de Don Juan, ou les aventures de Kasperl*. » (*Don Juans zweites Leben oder Kasperles Gefahren*). Elle a été représentée à Munich sur un théâtre de marionnettes. Don Juan, qui expie dans les enfers les crimes de sa vie, obtient l'autorisation de retourner sur la terre à condition de livrer, dans l'espace d'un an, mille et trois victimes à Satan. A peine revenu parmi les vivants, il rencontre Kasperl qui le reconnaît aussitôt. « C'est la faute de Mozart, s'écrie-t-il dépité; depuis qu'il m'a mis en musique on me reconnaît comme la fausse monnaie. » Il propose cependant à Kasperl de le prendre à son service, à la place du fidèle Leporello, en souvenir duquel il recevra le nom de Kasparello.

Le marché conclu, le maître et son nouveau serviteur partent en campagne, car Don Juan n'a pas de temps à perdre, s'il veut en un an remplir les conditions de son pacte avec le diable. Mais la fée Innocentia, mise au courant de ses projets, se propose de les entraver. Don Juan et Kasparello se rendent d'abord à Barcelone où ils rencontrent Zerline, vieillie et ratacinée. Elle voudrait bien entrer au service de Don Juan; mais ses rides effrayent le galant. Elle se console de son dédain, en chantant avec Kasparello le menuet de Mozart, sur des paroles à la fois plaisantes et grossières. Émue par ce vieux souvenir, Zerline veut

(Histoire véritable de la vie lamentable du chevalier espagnol D. Juan, et comment, finalement, le Diable l'a emporté); celle de H. Stempfle, *Ein moderner D. Juan*, Leipzig, 1886; celle de Franz Held : *der abenteuerliche Pfaffe D. Juan* (D. Juan, le prêtre aventurier), Leipzig, 1889, etc., etc.

1. Munich, 1858. Cf. K. Engel. *Deutsche Puppenk.* t. XII.

embrasser Kasparello, quand Innocentia intervient, la touche de sa baguette et la change en un moulin à vent dont les ailes en tournant renversent le valet, qui est ensuite transporté dans la grande salle d'un château. Il y satisfait sa gourmandise devant une table chargée de vins et de mets délicats; puis, les fumées de l'ivresse l'endorment et Innocentia transforme la table sur laquelle il repose en une cage où il se trouve enfermé.

Don Juan qui survient, le délivre et l'emmène à Stamboul. Ils y rencontrent Fatime, l'esclave d'un vieux cadi ventru, Mustapha. Profitant du sommeil du Turc, Don Juan enlève la jeune fille; mais les moustiques et les puces éveillent le vieillard qui s'empare d'abord de Kasparello, et lance ses eunuques à la poursuite des fugitifs. Le valet est enfermé dans un cachot où Don Juan ne tarde pas à le rejoindre. Mustapha vient peu après leur annoncer à tous deux que leur dernière heure est venue. Kasperl a beau protester de son innocence et déclarer qu'il en appellera à son ambassadeur; Don Juan a beau offrir de se racheter avec une lettre de change sur son banquier de Francfort, Mustapha reste inflexible. Mais un coup de tonnerre se fait entendre; des flammes jaillissent, et Lucifer paraît. Il demande ses comptes à Don Juan. Celui-ci doit avouer qu'il n'a pu tenir sa parole. Ce n'est pas sa faute, d'ailleurs; le monde s'est amélioré. Cette explication laisse le diable sceptique, et il emporte sa victime. Tandis que le héros retourne dans les enfers, une apothéose montre dans un nuage les femmes qu'Innocentia a sauvées de ses poursuites. Kasperl reparaît en même temps et la fée l'épouse, après lui avoir donné la moitié de son royaume.

Dans des farces moins fantaisistes et moins burles-

ques, dans celle de Bäuerle ¹ notamment, on verra Don Juan faire danser les filles et les écus paternels, trahir sa fiancée et endormir avec un narcotique les belles dont il est épris.

*
* *

En Italie, il renouvellera sur les petits théâtres les exploits héroïques de son glorieux ancêtre, l'hôte du grand *Convitato di Pietra*. Le *Giornale delle Teatri Comici* signale du 11 au 19 novembre 1820 neuf représentations consécutives d'un *Convitato di Pietra* par la troupe Perotti, au théâtre San-Luca, à Venise. Cette pièce n'était plus une version des anciens scénarios, mais un arrangement de la pièce de Molière et de celle de Thomas Corneille. L'annonce la donne comme une représentation nouvelle de l'acteur Bon et comme une version « tirée du théâtre français ». L'arrangeur, au dire du journal, a su tirer de Molière et de Thomas Corneille les parties les plus intéressantes, et en faire une bonne comédie qui réussit ².

*
* *

En Angleterre, après la pantomime qu'avait jadis applaudie Byron, on joua en 1820 une sorte de vaudeville en deux actes, où le dialogue en prose est mêlé de chansons souvent grivoises et cyniques. Il a pour titre « *Don Giovanni in London or the libertine reclaimed*

1: *Moderne Wirtschaft und Don Juans Streiche*, Posse mit Gesang in 2 Akt. Vienne, 1818.

2. Cf. aussi la farce florentine de G. Vestri, *Un nuovo Don Giovanni*; — le *Gran Convitato di pietra*, tragicomedia in tre atti. Novare. Ditta libraria crotti di G. Miglio, qui n'est qu'une nouvelle imitation du *Convitato* de Cicognini; — le *Gran convitato di pietra*, dramma tragico in tre atti, ad uso di piccoli teatrini. Milano, Tip. Motta di M. Carrera.

(Don Juan à Londres, ou le libertin corrigé). Son auteur est William Thomas, plus connu sous le pseudonyme de Moncrieff. On y distingue çà et là une intention satirique, à l'adresse des hommes de loi notamment. C'est d'ailleurs, comme l'indique le titre : « *operatic extravagant* », une fantaisie extravagante, qui mêle la mythologie à la réalité. Don Giovanni apparaît d'abord dans les enfers où, grâce à la politesse de ses manières on s'est contenté de le rôtir légèrement. Il a séduit toutes les diablesses, et Proserpine elle-même. Les jalousies et les querelles dont il est cause finissent par être telles que Pluton le renvoie sur la terre. Il croise dans la barque de Caron trois femmes de boutiquiers, avec lesquelles il se sauve et qu'il ramène à Londres, au grand désespoir de leurs maris. Il retrouve dans cette ville son ancien domestique, Leporello. Celui-ci a épousé la plus fameuse des victimes de son maître, donna Anna, dont il a plusieurs enfants. Quant à la jeune mariée, enlevée jadis le jour de ses noces, elle est maintenant fruitière, et crie du matin au soir « Greens! Greens! » (Légumes verts!) Ses rides et son teint jaune épouvantent son ex-ravisseur qui songe à de plus fraîches amours. Ayant justement rencontré dans une mascarade, au Leicester Square, la pupille d'un magistrat, la jeune Constantia, fiancée à un M. Finnikin, qu'elle déteste, il l'enlève avec son consentement; mais les deux fugitifs sont arrêtés et séparés.

Don Juan doit rendre raison à M. Finnikin avec qui il a un duel bouffon. L'honneur satisfait, notre héros, toujours volage, courtise la femme même du tuteur de Constantia. Cette sage personne, très dévouée à sa pupille, imagine un stratagème qui doit réformer le libertin, et lui inspirer pour la jeune fille un amour fidèle : elle se laisse surprendre par son mari en con-

versation galante avec Don Juan, et, l'époux outragé, se prêtant à la ruse, poursuit pour adultère le coupable, à qui il réclame dix mille livres de dommages et intérêts. Leporello lui-même, désireux de corriger son maître, se met du complot. Habillé en avocat, ainsi que Constantia, il s'entend avec celle-ci pour extorquer à Don Juan ses économies et il lui annonce ensuite qu'en dépit de l'habileté de ses défenseurs, il a été condamné à payer les dix mille livres. Comme il est insolvable, le pauvre héros doit faire trois mois de prison ; après quoi il jure de se dédommager largement de ses longs jours d'abstinence. Mais Leporello veille, et un soir que Don Juan passe à Charing Cross devant la statue équestre du roi Charles, il enfourche le cheval et menace le libertin de le renvoyer en enfer. Don Juan, qui a cru reconnaître le commandeur, promet de s'amender, et épouse finalement Constantia.

En dehors de cette pièce héroï-comique, le succès de la légende du Burlador auprès du public anglais a eu une répercussion assez curieuse : un héros anglais aussi fameux sur les théâtres forains que le sont Polichinelle en Italie et Guignol en France, Punch, s'est lui-même transformé au contact de Don Juan. Dans le drame de *Punch and Judy* publié en 1828 par Pagne-Collier sous le titre de *The tragical comedy of Punch and Judy*, Punch est devenu une sorte de Don Juan populaire. Il ne se contente plus, suivant ses anciennes habitudes, de s'enivrer et de rosser les gens : il tourne au libertinage. La seule Judy ne lui suffit pas, et il se déclare capable de tenir tête à vingt-deux femmes. Ce dévergondage n'étant pas du goût de son épouse légitime, il lui fend le crâne, bat ses parents qui ont l'imprudence de la défendre, et quitte le domicile conjugal, pour courir les aventures. Toutes les femmes, sauf trois, cèdent à ses désirs. Il en séduit dans tous les

pays, dans le Nord et dans le Midi. Ses exploits galants s'accompagnent, comme ceux de Don Juan, de sanglantes équipées : il occit les frères, les pères et les maris de ses victimes, jusqu'au jour où, arrêté et sur le point d'être exécuté, ils éduite la maîtresse même du bourreau, pend ce dernier et tue à coups de bâton le Diable qui veut s'emparer de lui.

En France le succès des bouffonneries donjuanesques sur les théâtres des boulevards ne finit pas avec le XVIII^e siècle. Le *Convive de pierre* survécut à l'ancien régime, et, dès les premières années du XIX^e siècle, on le retrouve encore au *Théâtre des jeux forains*, salle Montansier, dans ces galeries du Palais-Royal, élevées, à la fin du siècle précédent, par le duc de Chartres et devenues bien vite le rendez-vous de la société élégante. Les marionnettes des boulevards s'y installèrent et ne tardèrent pas à remplacer les poupées de bois par des enfants qui mimaient la pièce tandis que de grandes personnes disaient les paroles dans la coulisse. Un moment abandonné, ce spectacle redevint à la mode en 1810. Le 11 avril 1811, on y joua un *Grand festin de pierre*, scène foraine en trois parties et à grand spectacle, par M. Rivière. La mise en scène était faite par M. Brunel qui jouait en même temps le rôle de Don Juan et la musique était arrangée par M. Cunissy. Cette pièce n'est guère que la reproduction des *Festin de pierre* de Dorimon et de Villiers avec plusieurs emprunts à Molière, à Thomas Corneille et à Le Tellier. Dans la première partie, on voit Don Juan pénétrer par la ruse chez Elvire, qui vient sous les auspices de son père, Don Pierre, de célébrer ses fiançailles avec Don Carlos. Le traître découvert n'échappe qu'en tuant

le commandeur. Les facéties d'Arlequin déroutent les archers lancés à sa poursuite et les deux fugitifs arrivent dans un bois où vit un ermite. Don Juan change d'habits avec celui-ci et, rencontrant ensuite don Carlos qui le recherche, il se débarrasse de son adversaire, en lui dérobant par surprise son épée. Dans la deuxième partie, l'auteur a placé la scène du naufrage qu'il a enrichie de facéties nouvelles : c'est ainsi qu'Arlequin arrive en nageant et en tenant à la main un parapluie. Cette partie contient aussi la séduction de la pêcheuse, l'enlèvement de la femme de Pierrot, la rencontre de la statue dans une forêt, l'invitation et le premier dîner accompagné des lazzi d'Arlequin : la statue frappe à intervalles réguliers trois coups à la porte ; à chaque coup, Arlequin sursaute et retire brusquement un biscuit qu'il portait à sa bouche. Dans la troisième partie, Don Juan commence par chercher à violenter une jeune bergère, dont Arlequin tient la mère occupée. Mais des flammes qui sortent de tous côtés sauvent l'innocente. C'est ensuite le repas chez le commandeur qui a subi quelques modifications : Elvire revient d'abord déposer des fleurs sur la tombe de son père. Don Juan l'aperçoit et, touché par son abandon, cherche à la séduire. La jeune fille se sauve en l'accablant de reproches, et, comme le galant veut la poursuivre, la statue l'arrête, descend de son tombeau et l'invite à prendre part au repas qu'elle lui a préparé. Don Juan refuse, et à la vue de cette inscription que la statue fait apparaître : « Tremble, scélérat, ta dernière heure est arrivée », il s'élançe sur le commandeur l'épée à la main ; mais l'arme lui échappe et il est entraîné dans un gouffre. Une scène finale, inspirée des Italiens, représente les enfers avec des diables et des monstres vomissant des flammes. Le commandeur arrive en poussant devant

lui Don Juan qui tombe d'abord évanoui. Revenu à lui, il cherche à se sauver; mais les diables l'arrêtent et c'est en vain qu'il implore le pardon de ses fautes. Les démons le tourmentent et il est englouti sous une pluie de feu.

Cette œuvre qui mêle, comme ses devancières, la féerie, la musique, le drame et la bouffonnerie, clôt en France la série des pièces foraines sur la fable du *Festin de pierre*. Dans la suite, ces pièces facétieuses changent de caractère. Elles ne s'adressent plus aux gens du peuple, elles n'ont plus rien d'enfantin et sont assaisonnées d'un sel plus délicat. C'est ainsi qu'est née une littérature donjuanesque légère et polissonne, mais en même temps spirituelle et fine, qui cache parfois sous des dehors badins une philosophie grave et même triste.

*
**

Dans une nouvelle de ses *Diaboliques*¹, sorte de Musée Dupuytren de l'âme féminine, recueil d'aventures impures, où s'étale avec une immoralité candide le diabolisme de la femme, Barbey d'Aurevilly a analysé l'extravagante perturbation physique et morale apportée chez une enfant de treize ans, à moitié hystérique, par le dangereux séducteur.

Dans un souper que lui offrent douze grandes dames, qui furent ses maîtresses, pour fêter l'adieu suprême à la jeunesse, à la beauté, à la joie, souper du commandeur, sans la statue, Don Juan raconte à ses hôtes sa plus glorieuse aventure. Il lui semblait avoir inspiré une répulsion haineuse à la fille d'une marquise dont il était l'amant, lorsqu'un jour, le con-

1. *Les Diaboliques, Le plus bel amour de Don Juan*, Paris, Dentu, 1874.

fesseur de la petite vint tout effaré révéler à la mère que son enfant se disait enceinte. Bientôt après, elle-même, au milieu de sanglots, renouvela cet aveu. Invitée à préciser, elle raconta que, s'étant assise sur un fauteuil que Don Juan venait de quitter, elle fut embrasée d'un feu soudain et elle sentit alors qu'elle avait en elle un enfant ! La naïveté de sa fille fit rire la marquise : elle émut davantage l'involontaire perturbateur de ce cœur candide et malade, et ce fut, assure-t-il, le plus bel amour de sa carrière galante.

*
**

Moitié sévère et moitié comique est aussi le conte en vers, souvent inspiré et parfois même traduit de Tirso, où M. Ferrand nous peint un Don Juan polisson, batailleur, joueur et coureur de filles ¹. Il tue en duel son propre père qu'il a d'abord fait enfermer dans un asile pour le dépouiller de son héritage et finalement il est tué lui-même par la femme qu'il a été contraint d'épouser et qui, abandonnée par lui, venge ainsi son honneur et son amour trahi. L'ancien valet, conseiller pusillanime et trop peu écouté, est remplacé par le précepteur du jeune homme, moine pansu et trognonnant, qui favorise les débauches de son élève.

*
**

La nouvelle ² parue dans *La Vie Moderne* (8 mai 1886, pp. 292-295) sous la signature de « l'homme des foules » a un tour moins léger, et affecte un sens mystérieux. Après plusieurs siècles, Don Juan est

1. J. Ferrand. *Le Mariage de Don Juan*, conte espagnol. Lemerre, 1883.

2. *Don Juan Tenorio*.

revenu des enfers. Il reprend dans la société moderne le cours de ses aventures inopinément interrompues par l'intervention de la statue. Il séduit maintes grisettes, paysannes et femmes du monde, et un jour outrage le tuteur de l'une de ses maîtresses. Les deux hommes vont se battre; mais, la nuit qui précède le duel, l'adversaire de Don Juan meurt subitement, comme frappé par un mauvais sort. A quelque temps de là, Don Juan rencontrant la veuve de sa victime, la désire et cherche à la séduire. La jeune femme semble d'abord céder à ses paroles d'amour; puis, au moment de se donner, résiste et se refuse. Devant le premier refus qu'il ait rencontré, le séducteur qui, déjà enlaçait l'objet de son désir, disparaît peu à peu et s'évanouit comme une ombre.

*
**

Parmi les facéties macabres auxquelles a donné lieu la fable du *Convive de pierre*, une des plus plaisantes par l'ingénieuse combinaison du comique et du surnaturel est la *Statue du Commandeur* de M. Paul Eudel¹. On y voit la statue, invitée à dîner par Don Juan, prendre d'abord place assez maussadement au milieu d'aguichantes courtisanes, puis, sous l'influence de coupes de champagne trop répétées, perdre peu à peu sa gravité, lutiner ses voisines et danser avec elles le plus endiablé des quadrilles. La fête achevée, le joyeux Commandeur est encore trop gris pour remonter sur son piédestal. La foule accourue lui fait honte et l'outrage; mais, devant ses railleries, la statue reprend bientôt sa dignité perdue et elle punit Don Juan, en

1. Pantomime en trois actes représentée pour la 1^{re} fois au Cercle funambulesque, le 14 janvier 1892. Paris, librairie Molière, 1903.

l'entraînant aux enfers, de la mauvaise farce qu'il s'est permise avec elle.

*
**

Le châtement que reçoit Don Juan dans la nouvelle de M. Maurice Montégut, *Don Juan à Lesbos* ¹, est moins conforme à la tradition; mais il est vraiment piquant et original. Allant en Orient chercher de nouvelles amours, le héros aborde dans une île de la Méditerranée où il rencontre, à moitié vêtues, des femmes superbes, aux yeux de feu, mais qui toutes, à son approche, fuient avec plus de dégoût encore que d'effroi. Étonné et blessé dans son orgueil, il apprend qu'il est à Lesbos sur la seule terre qui ait jusqu'alors échappé à son empire. Dans le mystère de ces amours féminines, dont l'air tiède est alourdi, Don Juan se sent mal à l'aise. Il s'éloigne, pour la première fois vaincu, non sans un regret amer, qui venge les Mille et trois.

*
**

Le *Théâtre chimérique* ² de M. Richepin contient deux saynètes qui, sous les dehors d'une fantaisie légère, enferment aussi une savoureuse et ironique leçon de philosophie donjuanesque. La première, intitulée *Mille et quatre*, s'adresse à ces théoriciens impuissants de l'amour, pédants émasculés qui discutent du dieu comme l'aveugle des couleurs. Le fils de Sganarelle, jeune cuistre qui s'est fait eunuque pour mieux étudier les mœurs du sérail, vient interviewer le glorieux vainqueur des Mille et trois, en vue d'un savant traité qu'il prépare sur les *Théories de Don Juan*.

1. Paris, Dentu, 1892.

2. Paris, Fasquelle, 1896.

Malicieusement, le héros lui apprend qu'il n'eut jamais de théories, mais que sa vie se compose toute de faits. Le seul livre à écrire sur lui, Sganarelle père l'a déjà composé : c'est la liste de ses victimes. Le fils peut le compléter, en ajoutant la mille et quatrième, une petite baronne qui attend Don Juan sur le balcon.

Dans la deuxième saynète, *l'Inconnue*, une femme voilée vient s'offrir à Don Juan. C'est une horrible vieille, décharnée, puante, dont le seul aspect fait fuir de dégoût Sganarelle. Pour Don Juan, au contraire, ce spectre vivant c'est enfin la nouveauté si longtemps cherchée. Il l'entraîne tout heureux, mais en vain, l'amour a rajeuni la vieille; la jeunesse, la vie sortent des bras qui avaient espéré saisir la mort...

*
**

Non moins sage et non moins profonde en sa brièveté est la philosophie contenue dans le poème de M. Armand Masson, *la Cave de Don Juan*¹. Au fond d'une gentilhommière, où il achève dans le calme sa vie aventureuse, Don Juan vieilli cherche à retrouver dans le vin ses ivresses d'antan. Les crus les plus divers lui rappellent chacun quelque'une de ses conquêtes : c'est le lacryma-christi qui lui livra, pâmée, la nonne sacrilège; c'est le vin froid d'Argenteuil que préférerait Elvire, ou la mousse d'Asti qui fit chavirer les vingt ans de vertu de l'austère Mme Dimanche elle-même. Mais parmi tous ces vins, quel est celui dont l'arome évoque les plus capiteux souvenirs? C'est en vain que le vieux séducteur se grise tour à tour de

1. Poème paru pour la première fois dans le *Supplément littéraire du Figaro*, du 23 novembre 1895 et publié à Paris, Léon Vanier, 1896.

leurs bouquets enivrants : aucun ne lui rappelle l'amour qu'il eût souhaité. Or, un jour, assis auprès d'une source pure, il revoit dans le clair miroir de l'eau la tendre image de la jeune paysanne qui, pour la première fois, fit battre son cœur de quinze ans. Et alors Don Juan transporté absorbe à longs traits, dans l'eau transparente, l'unique souvenir de sa vie qui soit demeuré chaste. Après quoi, il s'affaisse soudain, ayant bu cette seule fois le vrai breuvage d'amour.

*
* *

Un symbolisme religieux apparaît dans la pantomime de M. Durel jouée en 1905 aux Folies-Bergères : *Pierrot Don Juan*. Ici, le héros n'est plus comme dans la vieille légende le contempteur de Dieu : il prétend être Dieu lui-même, prétention ironique de sa part, simple jeu pour duper des paysans naïfs, effrayés par son courage, sa force et son pouvoir surhumain.

Le jour où Don Juan épouse doña Anna, il s'éprend de la fiancée de son ami Henriquez, doña Inez, fille du commandeur. Toujours esclave de son caprice, il se jure de posséder cette nuit même la jeune femme, en se substituant à son époux qu'il éloigne sous un faux prétexte. Surpris par le commandeur et souffleté par lui, il le frappe de son épée et se sauve en emportant la double malédiction du vieillard mourant et de doña Inez.

Nous le retrouvons ensuite à la campagne, aux noces de la paysanne Chiquita et du fermier Piquilo. Là, il commence par mettre en fuite à coups de cravache une troupe de bohémiens qui, après avoir pillé la ferme, se disposaient à le détrousser lui-même. Devant sa fière attitude, le chef des bandits, une femme, Jeila, se sent soudainement troublée. Cette indépendante, habi-

tuée à voir tout plier devant elle, est séduite par l'orgueilleux courage de Don Juan qui ne plie devant personne. Pour la première fois, elle a trouvé son maître. Don Juan de son côté, amusé par cette nature sauvage, prend plaisir à la dompter. Il se fait d'abord livrer l'argent pris aux paysans et quand ceux-ci, ayant découvert le vol, s'agenouillent en pleurs devant la croix pour implorer l'aide du ciel, il se dresse majestueux devant eux, les narguant de prier un dieu qui n'existe pas. Dieu c'est lui ! Qu'ils s'agenouillent à ses pieds et ils retrouveront leur argent. Les paysans, épouvantés et fascinés, s'inclinent devant cet être surnaturel qui, enivré de son pouvoir, raille le ciel et rend à ses adorateurs les biens qu'on leur a pris. Ce triomphe ne suffit pas à l'audacieux. Tel l'antique Jupiter, Don Juan est un dieu galant qui profite de son ascendant pour séduire la jeune Chiquita. En vain, Jeïla cherche à provoquer la jalousie du mari : le naïf Piquilo n'ose s'attaquer à la divinité !

Cependant, doña Inez, Anna, Henriquez, poursuivant chacun leur vengeance, ont rejoint Don Juan. Les deux rivaux mettent l'épée à la main. Don Juan est désarmé par son adversaire qui lui ordonne de s'agenouiller devant la croix et de se repentir avant de mourir. Mais à ce moment, Jeïla, toujours amoureuse, fait saisir Henriquez par ses bohémiens. Don Juan triomphe une fois de plus. Il gravit orgueilleusement les marches du calvaire : c'est bien lui décidément qui est dieu !

Pour mieux prouver son pouvoir, il défie la statue élevée au commandeur, et l'invite à un dîner orgiaque. Le festin touche déjà à sa fin : Don Juan, gris et brisé de fatigue, s'endort. Anna qui l'aime toujours, vient le supplier de renoncer à sa vie de débauche. Elle est prête à lui pardonner. Pour toute réponse, il lui

conseille insolemment de se consoler avec son domestique. Sous cet outrage, la malheureuse chancelle et maudit son époux. Cette fois, Dieu va la venger. Le commandeur, que Don Juan n'attendait plus, arrive sur le coup de minuit. A sa vue, le héros blémit; mais par orgueil, il surmonte son émotion, il tend une coupe à son hôte qui la rejette et ordonne à Henriquez de châtier le coupable. Un duel sans merci s'engage entre les deux hommes. Cette fois, Don Juan est vainqueur de son adversaire. Il va le transpercer, quand la statue, de sa main d'airain, saisit son poignet. Don Juan écrasé meurt, le défi à la bouche, châtié pour avoir voulu s'égalier à Dieu¹.

*
**

Il y a moins de symbolisme et plus de philosophie dans la comédie où M. de Régnier nous raconte comment Don Juan, passant par le petit village de Verrières, après la mort du commandeur, ravit, aidé de Leporello, et malgré les scrupuleuses protestations de Sganarelle, la fille du bonhomme Gêronte². Ce rapt s'accompagne du meurtre d'un timide soupirant de la belle, le sage, trop sage Léandre, dont le mérite n'a pu balancer aux yeux d'Angélique la fière mine du galant espagnol.

A cette aventure mi-comique, mi-tragique et surtout libertine, sont mêlés d'autres personnages de notre vieille scène : le prudent et dévot Anselme, frère de Gêronte, la femme de Sganarelle, Dorine, une sou-

1. On a pu noter dans cette fantaisie, d'ailleurs fort originale et où l'acteur Séverin a obtenu dans le personnage de Don Juan un vif succès, les souvenirs de Tirso, de Mozart et de Zorrilla.

2. Henri de Régnier, *Les scrupules de Sganarelle*. Paris, Société du Mercure de France, 1908.

brette délurée, échappée de quelque comédie de Regnard ou de Dancourt. Quant au héros de l'histoire, il est fidèle à la tradition. L'auteur lui a conservé les traits dont l'avait marqué Molière, en les nuancant cependant de quelques touches originales.

Ce grand seigneur égoïste et sceptique, tout entier au plaisir du moment et peu enclin à admettre d'obstacle à son caprice, devient, à l'occasion, un Epicurien enjoué, qui parle avec esprit de la folie des passions, et met la suprême sagesse dans un bon somme ou dans un bon repas. Cette aimable philosophie se teinte d'ailleurs, à l'occasion, de malice et d'ironie. Il professe que le bonheur est la récompense du vice et il aime à tirer argument de la perfidie des femmes pour excuser ses propres trahisons. C'est une matière où, à vrai dire, il est sans égal, ayant, plus qu'aucun autre, le génie des tromperies, des beaux tours et des subtils stratagèmes.

A l'époque des Don Juans rêveurs, malades, vieillis et repentants, il se dresse comme un représentant égaré du donjuanisme jeune, ardent et redoutable. En face des discoureurs subtils, des fins psychologues, des manieurs d'âmes, il incarne la toute-puissance de la séduction par la beauté et par la force. Il est l'amant que toute fille a rêvé : « O Don Juan, lui dit sa victime, je sais que par toi je souffrirai, et que je pleurerai, que je connaîtrai l'angoisse, le désespoir et l'abandon, mais aussi je connaîtrai l'ivresse du cœur, je connaîtrai l'amour... »

CHAPITRE VII

LE DONJUANISME EN DEHORS DE LA LÉGENDE DE DON JUAN¹.

Le Donjuanisme pendant la Restauration, la Monarchie de Juillet, le Second Empire, et la Troisième République. = Le Donjuanisme des héros de Balzac et de Stendhal. = Le Donjuanisme léger des lions et des dandys. = Clairville et de Lérés, « les Viveurs »; = Dumanoir et Biéville, « les Fanfarons de vice; » = P. Deslandes et Ch. Potier, « Vingt ans ou la vie d'un séducteur; » = E. d'Alton-Shée, « le Mariage du duc Pompée »; = O. Feuillet, « Monsieur de Camors; » = Arsène Houssaye, « Monsieur Don Juan »; = Bourget, « Un cœur de femme »; = Marcel Prévost, « Femmes »; = Maupassant, « Bel-Ami; » = Maindron, « Saint-Cendre »; = Le Donjuanisme en Espagne : Echegaray, « Vida alegre y muerte triste »; = « En el puno de la espada ». = Le Donjuanisme en Italie : d'Annunzio, « l'Enfant de volupté ». = Le Donjuanisme en Angleterre : héros donjuanesques chez Dickens, Meredith, Thomas Hardy. = Le Donjuanisme en Allemagne : Sacher Masoch, « le Don Juan de Kolomea »; = J.-J. Brochet, « Ein moderner D. Juan »; = Sudermann, « das Glück im Winkel. » = Le Don Juan Turc, « Karagheuz ». = Un Don Juan Japonais, « le Roman de Genji ».

Si on le considère, non pas seulement comme une tendance de l'homme à vivre pour la chair, à mettre son idéal dans la satisfaction des instincts matériels,

1. Dans les lignes qui vont suivre nous ne nous sommes pas proposé d'étudier à fond le personnage du séducteur et du

mais d'une façon plus profonde, comme une philosophie individualiste, comme une révolte du moi impatient de briser toute chaîne et de dépenser sans mesure son énergie, d'atteindre par dessus la foule, ses idées et ses croyances, le but qu'il a proposé à son effort, le donjuanisme n'est pas tout entier dans la fable de Don Juan.

Nous avons vu qu'il était épars dans la littérature dramatique espagnole du xvi^e et du xvii^e siècle, qu'il était déjà chez les conteurs italiens du quattrocento et qu'il avait trouvé sa charte dans le *De Voluptate* de Valla. En France, il existait, avant le *Festin de pierre* de Molière, dans le *Libertinage* et dans la littérature qui en est sortie. Au xviii^e siècle, il se rencontre beaucoup plus dans le milieu des Roués, dans le *Hasard du coin du feu* et dans les *Egarements* de Crébillon fils, dans les *Mémoires* de Casanova, d'Alexandre de Tilly, de Richelieu, dans les *Liaisons dangereuses*, que dans les imitations incolores du *Convitato di Pietra*. En Angleterre, le *Libertine* de Shadwell n'est pas seul à l'exprimer; il est partout; dans le théâtre de Dryden, de Wycherley, de Congreve, et plus tard dans *Clarisse Harlowe*.

Au xix^e siècle, où il renaît d'une vie nouvelle dans des œuvres se rattachant directement à la légende, il se répand plus encore dans d'innombrables écrits en prose ou en vers, qui n'ont aucun lien avec l'histoire du

débauché au xix^e siècle. Une telle étude exigerait un long ouvrage et déborderait les limites de notre sujet. Nous avons voulu simplement signaler quelques figures caractéristiques que l'on peut rapprocher de Don Juan, et indiquer sommairement quelles influences ont agi sur la littérature libertine depuis près d'un siècle.

Pour ces types donjuanesques étrangers à la légende même de Don Juan, cf. la liste dressée par M. Simone Brouwer, *Ancora Don Giovanni, Rassegna critica della letteratura italiana*, 1897, fasc. 7-8, pp. 157 et suiv.

Burlador¹. En France surtout, la littérature la plus étrangère à la fable de Don Juan est toute imprégnée de donjuanisme.

Non seulement le théâtre et le roman ont peint à maintes reprises le type banal du séducteur, du débauché, mais sous l'influence de certains romantiques, de Byron et de Chateaubriand, notamment, il s'est formé un type d'homme superbement égoïste qui, dans son dédain du vulgaire, s'est créé une morale, une conception de la vie à son usage, qui a fait servir le troupeau des humains, et plus particulièrement les femmes, au développement de son moi débordant. Ce surhomme orgueilleux, enflé de lui-même, n'est souvent qu'un imaginaire, un rêveur malade ou dégoûté, un fils de René, de Manfred, de Childe Harold, ou une sorte d'intellectuel, un *égoïste*, qui cherche à cultiver toutes les forces du moi sans arriver à lui assigner une fin précise : c'est un parent d'Obermann.

D'autres fois, ce sera un ambitieux, avide de sou-

1. L'historien doit être mis en garde contre certains titres trompeurs où le nom de Don Juan devient un terme générique et désigne des libertins dont les aventures n'ont aucun rapport avec la légende.

Tels entre autres *Ein Berliner Don Juan* de Jonas (Berlin, 1851). — *Don Juans erste und letzte Liebe* d'Alvensleben (1861). — *Ein don Juan auf dem Rückwege* (Leipzig, 1872). — *Don Juan auf dem Turnfest* de Ritter (1893). — *Der Bauern Don Juan* de Barsony (1893). — La polissonnerie de A. Zapp, *Lieutenant Don Juan, erbauliche Zeitbilder* (Berlin, 1896).

En France : Bazard, *Don Juan ou un Orphelin*, comédie (1832). — G. et M. Sand, *les Don Juans de village* (1866). — A. Theuriot, *le Don Juan de Virloup* (1877). — Dash, *la Fin d'un Don Juan*. Paris, 1882, (Il s'agit de la fin de Bussy-Rabutin.) — Rosè, *Don Juan de Montmartre*, vaudeville (1902). — Héros, *Don Juan moderne*, vaudeville (1907).

En Espagne et en Portugal : D. Adelardo López de Ayala, *El nuevo Don Juan* (Madrid, 1885). — Guerra Junquero, *A morte de D. Juan* (Lisboa, 1904). — Fernandez y Gonzalez, *Los Tenorios de hoy* (Madrid, 1872).

mettre et de diriger les autres, un dompteur d'âmes, curieux d'exercer sa volonté, son énergie, son amour de l'action. Ce Don Juan s'appelle Julien Sorel. Il conservera sous la Monarchie de Juillet, et plus encore, sous le Second Empire, ce même amour du pouvoir, de l'or, de l'influence, ces mêmes convoitises, ce même besoin de dominer ses semblables et de goûter jusqu'à l'ivresse toutes les jouissances de la vie. Ce n'est plus seulement l'homme à femmes : c'est l'homme fort, ou pour mieux dire, un coquin sans scrupules, pour qui l'amour est bien plus un métier lucratif qu'une volupté. Ses maîtresses servent moins à ses plaisirs qu'à sa fortune. C'est un lutteur qui a jeté bas toutes les entraves morales que dresse devant lui la société. Audacieux, brutal, il va droit son chemin, profitant de ses dons naturels, de son intelligence, de la séduction qu'il exerce sur les femmes, de son ascendant sur les hommes, avec des allures de conquérant. Ce personnage redoutable, pour qui la vie est un champ de bataille sur lequel il faut vaincre ou mourir sans songer à la fuite, a revêtu des noms multiples : Vernouillet, d'Estrigaud, M. Alphonse, Paul Astier, combien d'autres encore ! Il est issu de la Révolution française et Balzac a été le premier à le peindre. Sous les traits de Marsay, du baron Hulot, l'auteur de la *Comédie humaine* nous a montré comment, obéissant au déchaînement d'appétits provoqué par le renversement du vieil ordre social, par la constitution d'une nouvelle aristocratie, fondée non plus sur la naissance, mais sur la fortune et sur le mérite, par conséquent accessible au plus intelligent, au plus énergique, au plus fort, le Don Juan du XIX^e siècle est devenu un lutteur féroce, moins soucieux d'enjôler les cœurs que d'acquérir places, honneurs et richesses.

Ainsi s'expriment dans ce donjuanisme hors de la légende la vie française au cours de ces cent dernières années et l'effort des jeunes générations, toujours plus ambitieuses, plus intrigantes, pour s'installer confortablement à la place de leurs aînées. L'étude de cette littérature offrirait à l'historien de curieuses et riches observations sur la psychologie et la moralité du peuple français depuis 1789.

Nous nous contenterons d'indiquer quelles furent les principales étapes de cette évolution. A côté des Don Juans rêveurs, malades de désirs inassouvis, enfants neurasthéniques et épuisés d'une race qui avait dépensé ses forces sur tous les champs de bataille de l'Europe, et plus encore peut-être, produits artificiels et purement littéraires de cerveaux tourmentés, la première génération du siècle donna le jour à deux sortes de surhommes, affamés de jouissances : les uns, violemment cyniques : ce sont les héros de Balzac ; les autres, cauteleux, hypocrites, ayant des attaches avec la Congrégation : Beyle les a immortalisés. En même temps que ces deux espèces également redoutables, la Restauration et la Monarchie de Juillet produisent des Don Juans inoffensifs, élégants ou débraillés, pour qui la vie est une comédie, une farce qu'il s'agit de bien jouer : ce sont ces « Bousin-gots », ces « Jeune-France » signalés dans *Elias Wildemanstadius* et que nous avons déjà rencontrés chez Musset et chez Gautier. Tandis que les Rastignac et les Sorel vont dans l'existence comme au combat, ces lions et ces dandys s'amuse, fréquentent le cabaret, courent également la femme du monde et la grisette, de même que leurs aînés, les Incroyables, dansaient à côté de la guillotine.

Ces professionnels du plaisir sont à eux seuls l'objet de toute une littérature : Raymond Dubourdiou,

A. Ricard, dans leurs romans¹, peignent le monde des viveurs, ces « calculateurs profonds, diplomates consommés, vieux loups revêtus d'une peau d'agneau, qui, en fait d'opinions politiques, morales et religieuses, n'ont rien d'arrêté dans l'esprit et dans le cœur; race diabolique née dans les dernières années de la Restauration, vieillards sans barbe, dont l'égoïsme dirige toutes les actions². Dans un drame en six actes, *les Viveurs*, joué en 1845, Clairville définissait ainsi l'idéal de vie pour les lions du jour : « La vie c'est le plaisir, c'est le luxe, c'est l'amour, un amour facile, capricieux... c'est l'orgie qui choque les verres, le jeu qui entraîne, qui fascine; c'est l'imprévu; c'est le tumulte; la vie c'est un tourbillon qui vous enlève au milieu d'amis, de femmes, de viveurs; c'est le feu des diamants, la flamme du punch, le bruit de la roulette; la vie enfin, c'est l'or qui donne tous les plaisirs³. »

Mais l'âge d'or de ce donjuanisme bruyant et licencieux allait se lever avec le Second Empire. Toute occupée de questions sociales, tourmentée par la crainte de voir passer dans la réalité les systèmes des philosophes, la société de 1848 n'eut guère le temps de se divertir. Après 1851, le public français se détendit, et pour réagir contre les préoccupations qui l'avaient quelque temps tenu comprimé, il entra dans une crise d'amusement qui dura vingt ans. Ce fut le triomphe du luxe, de la sensualité, du plaisir sous toutes ses formes.

La littérature s'en ressentit : Paul de Kock, Eugène

1. R. Dubourdiou, *Un viveur*, 1842. — A. Ricard, *Le viveur*, 1839.

2. A. Ricard, op. cité.

3. Clairville et de Lérès, *Les viveurs*, drame en 6 actes, représenté pour la 1^{re} fois sur le théâtre des Délassements comiques, le 5 mars 1845.

de Mirecourt peignaient les libertins, tandis que Dumanoir et Biéville écrivaient les *Fanfarons de vices* (1856) où l'on voyait un jeune homme de vingt-cinq ans, honnête au fond, mais gâté par l'influence corruptrice du milieu, affecter le scepticisme, l'insensibilité et la dépravation, et, comme Don Juan de Maraña, en arriver à jouer à un compagnon de débauches la jeune fille qu'il aime. La même année, J. Duflot et P. Deslandes donnaient *Un Enfant du siècle*, drame au cours duquel un médecin apparaît, semblable à la statue du commandeur, pour signifier à un viveur usé par les plaisirs son arrêt de mort. En 1858, Paulin Deslandes et Charles Potier faisaient représenter *Vingt ans ou la vie d'un séducteur*, où un jeune débauché, le chevalier d'Estaing, surnommé Don Juan, séduit jeunes filles du monde et ouvrières, qui se suicident pour lui, abandonne l'enfant qu'il a eu de l'une d'elles, tue en duel le fiancé d'une autre, et, vingt ans après cette vie de désordres et de misères, voit se dresser contre lui les fautes qu'il a commises. Il est même sur le point de se battre avec son propre fils, quand la mère intervient et lui pardonne.

Mais les écrivains, romanciers et auteurs dramatiques, il faut le dire à leur louange, ne se contentent pas de peindre le spectacle du libertinage dont ils sont les témoins. Ils le déplorent, et, en sages moralistes, parfois même en prophètes trop clairvoyants, ils en signalent les dangers. Dans une revue, d'une gaieté quelque peu triste et sombre, jouée en 1861 au théâtre des Délassements, *Un Souper à la Maison d'or*¹, un chiffonnier philosophe faisait la leçon à d'insou-

1. Auteurs : Alexandre Flan et Ernest Blum. Cf. Robert Dreyfus, *Petite Histoire de la Revue de fin d'année*, Paris, Fasquelle, 1909, ch. VIII.

ciants gandins, et leur montrait le terme souvent tragique de leurs existences frivoles :

Si vous voulez de ces folles nuits-là,
L' résumé final, le voilà :
Des baisers, des chants et des fleurs,
De l'or, de la boue et des pleurs.

En 1863, le comte Edmond d'Alton-Shée, dans le *Mariage du duc Pompée, ou le séducteur marié*, représentait les conséquences d'une longue vie de désordres. Le duc Pompée est un Don Juan mal guéri qui, après avoir épousé la femme qu'il aime, ne peut s'arracher à ses habitudes vicieuses et renoue avec une ancienne maîtresse, tout en cherchant à séduire dans sa propre maison, la fiancée de son beau-frère et la soubrette de sa femme.

Le personnage qui symbolise le plus fortement cette déchéance est le comte de Camors¹. Octave Feuillet a peint sous ce nom un homme exceptionnel, d'une vigoureuse intelligence et d'une puissante volonté, capable, par ses rares facultés, de dominer ses semblables et de jouer un grand rôle. Mais, victime d'une éducation et d'un milieu démoralisateurs, il n'emploie que pour le mal ses dons naturels. Égoïste, sceptique, se faisant une règle de mépriser tous les principes, de nier tous les devoirs, n'ayant d'autre idéal que de se procurer à tout prix les joies de l'ambition et de l'amour, il sème autour de lui désespoirs et morts, et ne récolte finalement pour lui-même que dégoût et misère².

1. *Monsieur de Camors* a paru en 1867.

2. Une aventure célèbre de ce Don Juan semble empruntée au *Festin de pierre* de Molière : il offre un louis à un pauvre diable, à condition non pas qu'il jure, mais qu'il ramasse avec les lèvrés la pièce d'or sur un tas d'ordures. C'est ici un outrage non plus à Dieu, mais à la dignité humaine. Le pauvre prend

Dans le tome I de ses *Grandes dames*, intitulé *M. Don Juan*¹, Arsène Houssaye a représenté aussi, sous le nom du duc de Paris, dit Don Juan, un viveur des dernières années du Second Empire, brillant cavalier, beau, brave, hôte de tous les salons et de tous les lieux de débauche, expert à séduire indifféremment grandes dames et filles du peuple, mêlé à maints drames mondains et à maints scandales, menant en un mot une vie dont les plaisirs factices n'arrivent pas à étouffer la tristesse, et finissant par un tragique suicide, dans une chambre d'hôtel, à Ems. Image symbolique de la France joyeuse et folle expiant son insouciance dans le drame de 1870!

La race de ces viveurs du grand monde, professionnels de la séduction, habitués des petits théâtres, des restaurants de nuit, des salles de jeux et des salles d'escrime n'est pas morte après nos désastres. Il ne semble guère que la France républicaine, née des ruines de la guerre, ait produit une génération moins frivole. Mais le Don Juan s'est transformé. Dans l'âge qui a précédé le nôtre une vie plus facile, moins inquiète, l'assurance du lendemain et des loisirs nombreux permettaient aux fils de famille d'exercer l'art si compliqué de la séduction. Le milieu lui-même s'y prêtait davantage. Dans des salons aristocratiques, des femmes éclatantes de beauté, brillantes d'esprit, n'avaient d'autre occupation que de soutenir contre des partenaires dignes d'elles, des tournois où attaques, parades et ripostes, tous les pièges d'une conversation

d'ailleurs, en souffletant le libertin, une revanche que les mœurs du xvii^e siècle n'eussent point permise à un homme de sa condition. Dans la Revue que nous citons plus haut se trouve une scène qui pourrait aussi avoir inspiré O. Feuillet. Cf. R. Dreyfus, *op. cité*, pp. 299-301.

1. Publié en 1868.

galante avaient pour fin dernière l'amour. Jamais, depuis le XVIII^e siècle le donjuanisme n'avait trouvé de conditions plus favorables à son développement. Entourés d'une atmosphère de vice élégant, des hommes désœuvrés, affinés d'ailleurs, et souvent cultivés, s'adonnaient au jeu aimable et subtil de conquérir les cœurs.

De nos jours, dans une existence plus affairée, dans une société moins délicate et plus bousculée, le temps manque pour ces lentes et savantes conquêtes, où excellent les Don Juan et les Valmont. L'amour est devenu une simple passade entre deux coups de Bourse et non plus le but essentiel de toute une vie. Il s'est surtout vulgarisé et encanaillé. Jamais les écrits de toute nature, romans, nouvelles et pièces de théâtre n'ont peint avec autant de complaisance ces libertins sans idéal, ces Don Juans dégénérés dont le nom grossier de *fêtards* dit assez la vulgarité et la bassesse. La stupidité même de ces existences dont le poker, le whisky, les thés de cinq heures et les saouleries chez Maxim avec des filles niaises, sont les monotones et pauvres régals, finit par dégoûter tôt ou tard certaines natures plus délicates, qui ont conservé quelque chose des sentiments raffinés, propres aux vrais Don Juans.

L'étude de ces retours vers une vie plus saine, de ces aspirations vers des plaisirs moins crapuleux, de ces régénérations du débauché par le mariage, ou tout au moins par quelque union fidèle, a tenté plus d'un psychologue et plus d'un moraliste. Nous avons vu dans l'histoire toute contemporaine du donjuanisme proprement dit, des écrivains comme M. de la Hire et M. Fidao Justiniani nous peindre des Don Juans qui échappent par un amour durable à l'écoeurement d'une vie uniforme et plate de désordres.

C'est cette crise d'âge et de sentimentalité qu'a

analysée M. Bourget dans son personnage de Casal¹, ce Don Juan blasé, saturé de plaisirs faciles, sans imprévu, pris aux approches de la quarantaine d'une nostalgie d'honnêteté et entrevoyant, comme un port de salut, un foyer paisible après les orages de sa jeunesse.

Plus récemment, M. Marcel Prévost² étudiait « cette minute tragique où le voluptueux reçoit le premier avertissement de la destinée, où l'apparition prématurée de ce spectre, autrement redoutable que le commandeur, la vieillesse, lui fait faire son premier examen de conscience ». Son comte de Guercelles est un Don Juan sur le retour qui, à l'heure précise où il se sent envahi par la nausée de sa vie de débauches, où il est saisi d'un besoin d'assainissement moral, entrevoit, sous les traits d'une jeune fille élevée à la campagne, l'image de l'amour sincère, sain et profond. Mais il est trop tard : ce viveur de quarante-trois ans a passé l'âge de la passion naturelle et instinctive ; de trop longues erreurs lui ont fermé à tout jamais la porte de la vérité et du bonheur. Et ce sera son châtiment à lui qui a vécu pour l'amour, de n'en avoir aperçu que l'ombre et de n'en connaître jamais que la parodie.

Ces Don Juans ont manqué leur destinée et ce fut plus, peut-être, la faute de leur milieu, des conditions de leur existence, que de leur propre nature. Ils semblaient nés pour de grandes actions ou pour de belles passions. Une vie oisive, des plaisirs sans noblesse ont prématurément usé leur énergie ; mais ils étaient de la race des conquérants ; c'étaient des fils de rois, dépaysés dans notre société. A côté d'eux, la démocratie a vu naître de son sein une espèce nouvelle

1. *Un cœur de femme*. Paris, A. Lemerre, 1890.

2. *Femmes*. Paris, A. Lemerre, 1907.

de Don Juans, Don Juans roturiers, non moins avides de mordre à tous les fruits de la vie, non moins égoïstes, cyniques et féroces que les libertins et les roués de jadis; mais ce sont des libertins sans distinction, grossiers et pratiques, bassement intéressés, qui font de l'amour un calcul, un moyen de parvenir. Ils ont trouvé leur plus vigoureuse expression dans la personne de Georges Duroy, le *Bel-Ami* de Maupassant, ce bellâtre astucieux, sans scrupule, prenant partout son argent et son plaisir, ce parvenu de l'amour, ingénieux à se servir de son irrésistible ascendant sur les femmes, pour satisfaire sa cupidité et son ambition.

Ces différents Don Juans se ressemblent en ce point qu'ils sont des produits de leur siècle, des influences sociales actuelles, empruntés plus ou moins exactement à certains milieux contemporains. D'autres sont des personnages purement fictifs, romanesques, des portraits posthumes d'originaux depuis longtemps disparus. Leurs aventures sont des essais de reconstitution historique, parfois fidèles ou tout au moins vraisemblables. Tel est le cas du *Saint-Cendre*¹ de M. Maindron, un Don Juan du xvi^e siècle, âge particulièrement favorable au donjuanisme, un condottiere français, grand preneur de villes et grand forceur de filles, courageux, habile, séduisant, ne connaissant guère d'homme ni de femme de taille ou d'humeur à lui résister.

*
**

A l'étranger, ces débauchés d'espèces diverses sont moins nombreux que dans notre littérature. Quelques-uns ne sont pas moins significatifs de leur milieu. C'est, en Espagne, le Don Ricardo de *Vida Alegre y*

1. Paris. Edit. de la Revue Blanche, 1898.

muerte triste de M. Echegaray (1885) qui, tel le héros de Mérimée, cède sa maîtresse à un compagnon de débauche, mais qui conserve encore, même dans sa corruption, des sentiments chevaleresques. Un Don Juan de cape et d'épée est Don Juan de Órgaz de *En el Puno de la espada* (1875), dont la vie se déroule au milieu de rapt, de duels et autres aventures mélodramatiques ¹.

En général, cependant, la littérature espagnole du XIX^e siècle n'a guère peint le séducteur. Si Don Juan répond par sa bravoure, sa générosité, son esprit aventureux, à certains côtés du caractère espagnol, il répugne par son tempérament de débauché, par le cynisme avec lequel il se joue de l'honneur féminin, par les désordres qu'il apporte dans l'intérieur de la famille, aux sentiments de courtoisie déferente dont la femme est honorée en Espagne, au respect, quelque peu jaloux, qui protège contre l'insolence des libertins la pureté du foyer. Si la littérature accepte de peindre le viveur, ce ne sera que dans la mesure où il fréquentera chez les courtisanes, chez les professionnelles de l'amour. Quant au séducteur, on ne l'admet guère que s'il répare finalement la honte qu'il a causée, le désordre qu'il a apporté dans la famille et dans la société. Pour qu'on le tolère, il doit épouser la jeune fille qu'il a séduite. Dans la légende de Don Juan, à l'inverse de ce qui s'est passé en Italie et en France, ce ne sont pas les aventures galantes du

1. Une autre pièce de M. Echegaray, *El hijo de Don Juan* (1892), n'a guère de rapports avec le donjuanisme : l'auteur, s'inspirant des *Revenants* d'Ibsen, y traite le problème de la folie héréditaire et montre que le châtiement dans l'ordre moral est tel que l'effet dans l'ordre physique : le résultat de la cause. Don Juan Mejia est un débauché dont le fils, Lazaro, devient ataxique par hérédité.

héros, ce ne sont pas ses mœurs qui ont intéressé ses compatriotes : c'est uniquement le sens religieux de la fable, la leçon théologique qu'elle contient. Alors que dans les autres pays, la légende, dépouillant de plus en plus ses éléments surnaturels, ne servait plus qu'à exprimer les multiples conceptions du séducteur, en Espagne, tous les écrivains qui, depuis Tirso, ont repris le sujet ont subordonné le drame humain au mystère divin qui le domine. Leurs œuvres n'ont cessé d'être des sortes d'*auto-sacramentales*, dans lesquels, châtié ou pardonné, Don Juan est l'instrument des desseins de la Providence, un exemple vivant destiné à l'édification et à la conversion du public.

D'autre part, alors qu'ailleurs Don Juan, incarnant la philosophie, le sens de la vie des générations auxquelles il appartenait, ne cessait de se renouveler avec la pensée même de ces générations, l'Espagne croyante, catholique, ne pouvait admettre que le héros devînt l'interprète des conceptions changeantes de la morale et fût le champion de la liberté de l'esprit. Ainsi s'explique ce fait que les Espagnols, non seulement n'ont jamais dépouillé la légende de son antique signification religieuse et morale, mais ont eu de la peine à comprendre et à admettre les transformations multiples que l'étranger lui a fait subir. Le Don Juan philosophe, libre-penseur, pas plus que le Don Juan paillard, n'a donc sa place dans la littérature espagnole du XIX^e siècle.

*
**

En Italie, au contraire, l'amour apparaît comme le fruit normal d'un climat langoureux, comme le sentiment naturel d'une race ardente et sensuelle. Il émane

de la grâce des femmes, du parfum des arbres et des fleurs, de la douceur du ciel. Il jaillit spontanément des êtres et des choses. Il est la loi de la vie, loi impérieuse et douce, contre laquelle n'essaient de lutter ni les préjugés hypocrites du monde, ni les règles arbitraires d'une rigide morale. Un regard échangé, un frôlement de robe le provoquent, et il s'avoue aussitôt franchement, sans hésitation, sans ces refus, ces délais, ces courtes capitulations, sans ce mystère non plus dont l'entoure, comme un sentiment honteux, la pudeur septentrionale. Tel du moins il apparaît dans les romans de M. d'Annunzio qui lui a donné son expression la plus franche et la plus intense. Là s'étale sans voiles un donjuanisme sincère, instinctif, presque naïf dans sa corruption. Nul ne l'incarne plus complètement que le héros de *l'Enfant de Volupté*, le comte Andréa Sperelli, ce voluptueux doublé d'un artiste qui demande à l'amour des émotions à la fois esthétiques et charnelles, qui cherche en toute femme la satisfaction de désirs raffinés, la réalisation d'un double idéal sensuel et mystique, la pénétration de l'âme à travers le corps; un imaginaire pervers qui, aimant deux femmes à la fois, incarne l'une en l'autre et possède en pensée la première, tandis qu'il tient la seconde dans ses bras.



A cette forme sensuelle et toute physique du donjuanisme s'oppose en Angleterre un donjuanisme plus chaste, plus réservé du moins, et qui substitue aux faiblesses du cœur, au déchaînement de l'instinct l'empire de la volonté et la maîtrise de soi. Le coureur de femmes, le héros volage qui n'aime dans l'amour que le changement, l'artiste en l'art d'aimer, ce per-

sonnage si banal en France et en Italie, ne se rencontre pas dans la littérature anglaise. Mais le don-juanisme ne consiste pas seulement à passer sans cesse de la brune à la blonde et à enrichir chaque jour d'une unité nouvelle la liste des femmes séduites. Don Juan est un dominateur, un homme supérieur par la volonté, par l'intelligence, non moins que par la fougue des sens. C'est aussi un égoïste qui sacrifie l'humanité à son plaisir. La force de vie qui est en lui, dont il déborde et qui se répand sur les créatures plus faibles, fait de cet être d'exception un maître. Pour cette âme énergique et indomptable, soumettre à sa loi, réduire à la merci de son caprice une femme défendue par sa vertu, par son amour pour un autre, est une joie plus rare, plus savoureuse que la conquête de beautés sans défense. La qualité lui est plus précieuse que le nombre.

Ce Don Juan à la fois volontaire et raffiné, cet aristocrate du vice est plus anglais que le frivole débauché. Dickens l'a peint dans son *David Copperfield* sous les traits du beau Steerforth, un élégant gentleman au ton protecteur, aux manières dédaigneuses, à qui sa distinction, son aisance, son courage, son esprit assurent un irrésistible et dangereux ascendant. Sous des dehors calmes, il cache un cœur plein de feu. Il met au service de violentes passions un sang-froid que rien ne trouble et qui le mène sûrement au but qu'il s'est proposé : la séduction d'une jeune fille déjà fiancée à un brave pêcheur. Égoïste autant que cruel, il n'a cure des déchirements et des malheurs qu'il va causer, à la fois dans une famille d'étrangers et dans la sienne propre. Son caprice satisfait, il offre dédaigneusement à son domestique la femme qui s'est perdue pour lui.

Moins grand seigneur, moins maître de lui, mais

non moins passionné, ni moins brutal est le cousin Alec, dans le roman de Thomas Hardy : *Tess d'Urberville*. Ce gentilhomme campagnard, beau garçon, peu habitué aux résistances, s'amourache d'une pauvre fille, la prend une première fois par surprise, la conserve quelque temps par l'ascendant de ses belles manières, puis, quand il l'a perdue, dérive un moment vers la religion l'ardeur de son tempérament. Son ancien libertinage devient du fanatisme dévot; le débauché orgueilleux et implacable se transforme en un prêtre dur et sans pitié pour les péchés d'autrui. Mais son zèle de néophyte ne tient pas devant une rencontre imprévue de son ancienne maîtresse, maintenant mariée et abandonnée par son mari. A sa vue, sa passion morte renaît et ressaisit son âme volontaire avec d'autant plus de violence, que la femme le fuit, lui résiste, lui crie sa haine et son mépris. Il la dompte de nouveau par son ascendant, par son insistance, en profitant de sa détresse morale et matérielle.

Mais le personnage le plus représentatif peut-être du donjuanisme anglais moderne est sir Willoughby Patterne, dans *l'Égoïste* de G. Meredith. Ce Don Juan n'appartient pas à la race proprement dite des séducteurs. Sans doute, il est profondément persuadé que toutes les femmes le recherchent, le désirent et lui appartiendraient, s'il le voulait; mais il ne le veut pas : il reste un Don Juan chaste. Son originalité est dans la nature de son égoïsme, dans la bonne opinion qu'il a de lui-même et qui lui fait croire que le ciel lui doit une femme créée et formée tout exprès à son usage. Riche, noble, distingué, instruit, possédant toutes les qualités du gentilhomme, il a été, dès sa naissance, préparé à son rôle futur de dominateur par l'admiration de sa mère et le culte idolâtre de deux vieilles

tantes. Son donjuanisme n'est autre chose que la conception primitive du mâle qui voit dans l'amour une satisfaction personnelle et ne s'occupe pas des sentiments de la femme désirée. L'objet de son désir n'est qu'un instrument sans personnalité et il ne se reconnaît envers lui aucune obligation. Cette façon très donjuanesque d'envisager les rapports des sexes est le renversement de la morale sociale et la destruction de la famille, qui exige de l'homme un grand nombre de servitudes et de devoirs. Le Don Juan de Meredith, dans son interprétation égoïste de l'amour, n'en admet aucun. C'est l'homme qui reçoit toujours et ne donne jamais. La femme lui doit sa beauté, sa fidélité, son corps et son âme. Il est son soleil, son dieu; elle doit vivre dans son adoration, et comme un dieu, en échange du culte qu'elle lui rend, il veut bien l'honorer de ses faveurs.

Pénétré de cette théorie, il a fait choix de deux jeunes filles, l'une tendre, douce, aimante, l'autre fière, indépendante, entre lesquelles il oscille, bien décidé à sacrifier à ses commodités, à soumettre à sa personnalité, à ses goûts, à ses manies celle qu'il daigne honorer de son choix. Cet égoïsme incommensurable transparait si bien qu'il inspire bientôt à l'une de ses élues autant de répulsion que de haine. Abandonné par elle, il se retourne vers l'autre, et lui apporte son cœur dédaigné comme un présent flatteur. Mais celle-ci, découvrant à son tour quel rôle de victime elle a joué jusqu'alors, prend sa revanche en le repoussant. Elle ne l'épousera que plus tard, quand, démasqué, vieilli, les rôles étant désormais changés, il obtiendra de la pitié une main que son orgueil avait d'abord repoussée ¹.

1. On trouverait encore dans la littérature anglaise moderne d'autres cousins plus ou moins éloignés de Don Juan ! tels dans

*
**

En dehors des Don Juans philosophes, convertis ou châtiés que nous avons étudiés, la littérature allemande, par un hommage rendu à la morale, par respect des scrupules du public, peut-être aussi parfois par excès de pudibonderie, a rarement peint le séducteur, et quand elle l'a fait, elle a représenté en général moins un libertin de race et d'instinct qu'un débauché de circonstance, victime d'une sorte de fatalité. Tel est ce Don Juan de Kolômea dont les aventures soulèvent un grave problème de morale sociale et naturelle. Etrangère à la légende, à sa signification, à la leçon qu'elle contient, la nouvelle de Sacher-Masoch ¹ met en scène un gentilhomme dont les événements ont fait sur le tard un coureur de femmes. Ce Don Juan galicien n'est devenu libertin que pour s'étourdir, par pis-aller, pour échapper à lui-même, à la misère de son foyer. Son cas se rattache à tout un système, développé dans plusieurs contes et fondé sur cette idée que l'amour et la propriété sont les deux plus grands maux légués par Caïn à ses descendants.

L'amour n'est qu'une occasion de tourments, un supplice aux formes multiples. Mais ce ne sont point la réglementation et la contrainte légale qui le corrompent et l'empoisonnent comme le proclament les

Woodstock de Walter Scott, le Prétendant; dans *Henry Esmond* de Thackeray, le jeune Stuart; dans *l'Histoire des Gadsby* de R. Kipling, le séducteur de l'Inde. Un Don Juan bouffon qui serait répugnant, s'il n'était grotesque, est l'Italien Mantalini dans *Nicolas Nickleby*.

1. *Das Vermächtnis des Kain* (Le legs de Caïn), t. I, *Die Liebe*, 1864. — Cf. *Le legs de Caïn*, Contes galiciens, Paris, Hachette, 1876. Don Juan de Koloméa est la première nouvelle du recueil.

apôtres modernes de l'union libre, comme a voulu le prouver Byron dans son *Don Juan*. La vraie coupable est la Nature elle-même, qui, par les voluptés dont elle l'embellit, fait croire à l'homme qu'elle a en vue sa félicité et le prend au piège. En réalité, elle se propose uniquement de propager l'espèce; l'amour est son appât. Du jour où l'enfant arrive, tout bonheur disparaît. La femme et l'homme restent en présence, séparés par le nouveau venu « comme deux marchands qui ont fait chacun une mauvaise affaire ». Son but atteint, la nature substitue à l'amour un sentiment plus tenace et plus profond : l'affection pour les enfants.

C'est la thèse que démontre la triste et banale histoire d'un gentilhomme de Kolomea ¹ qui, ayant épousé une jeune fille dont il est épris, goûte l'illusion du bonheur jusqu'au jour où lui naît un fils. Celui-ci prend aussitôt sa place dans le cœur de sa femme. L'épouse devient mère : les occupations, les soucis, la santé même du mari sont sacrifiés aux caprices de l'enfant, et progressivement, l'amour conjugal s'en va. Entre les deux époux se dresse un tiers. Le désaccord naît; les propos aigres, les reproches réciproques l'entretiennent. Chacun impute à l'autre un changement d'humeur et de conduite inexplicable, sans s'apercevoir que le coupable est l'enfant. Et chacun cherche au dehors les consolations auxquelles il croit avoir droit. C'est ainsi que, trompé par sa femme, l'époux la trompe à son tour et comme il est beau, séduisant, il essaye d'adoucir par des amours faciles la plaie de son cœur. Voilà donc un homme jadis loyal, fidèle, devenu par l'effet du mariage, par le fait

1. Ville de Galicie. L'histoire se passe en 1863.

de sa paternité, volage et libertin. Il est désormais surnommé le Don Juan de Kolomea.

Ce sont aussi des circonstances fatales qui font un Don Juan du héros de M. Brochet, Robert Lassner¹. Séduit par une femme mariée, Messaline insatiable, véritable Don Juan en jupons, il tue en duel un brave garçon comme lui, trahit sa fiancée, déshonore la fille même de sa maîtresse; puis, pour s'étourdir, s'abandonne au libertinage jusqu'au jour où, ruiné et déshonoré, il va essayer de se refaire à Batavia une existence nouvelle.

La littérature allemande contemporaine contient cependant quelques types de vrais Don Juans : c'est le baron de Röcknitz dans *le Bonheur dans un coin* (das Glück im Winkel) de M. Südermann². Ce personnage est un Don Juan-né, grand coureur de filles, mais c'est un Don Juan grossier, brutal, un houzard qui traite les femmes comme ses chevaux. Chez lui, ni délicatesse, ni élégance. Il s'impose par la force et la menace, non par la séduction. Ce dompteur de femmes, ce butor reste une exception dans la littérature germanique.

Plus tendre et plus délicat est l'italien Florindo, dans une pièce toute récente de M. Hugo von Hofmannsthal, *le Retour de Christine*. C'est un joli garçon à qui ne résiste aucune femme et qu'aucune ne satisfait. Inlassable et romanesque chercheur d'un insaisissable idéal de beauté et d'amour, il continue jusqu'à l'époque contemporaine la lignée des Don Juans de 1830.

1. Joseph J. Brochet, *Ein moderner Don Juan*. Roman. Dresden, Leipzig u. Wien. Pierson's Verlag, 1895.

2. *Das Glück im Winkel*, Schauspiel in drei Akten von Hermann Sudermann. Stuttgart, Verlag der G. Cotta'schen Buchhandlung, 1895.

On pourrait citer encore *Anatol* de M. Schnitzler; mais cet amoureux sans volonté qui est aimé plus qu'il n'aime est moins un Don Juan qu'un homme à bonnes fortunes ¹.



Ce bellâtre se trouve, caricaturé et abâtardi, dans un pays et sur un théâtre où l'on ne s'attendait guère à le rencontrer : c'est dans ces pièces pour enfants des deux sexes et pour gens du peuple, où Karagheuz, le Don Juan turc, étale le cynisme ordurier de ses aventures amoureuses ².

L'Occident n'a, d'ailleurs, ni dans la réalité, ni dans la littérature, le monopole des coureurs de femmes. C'est un produit universel, et l'Extrême Orient l'a connu bien avant l'Europe. Au ^x^e siècle, une femme auteur de la cour du Japon, Murasaki, contait, dans *le Roman de Genji*, les exploits galants d'un jeune prince, à l'imagination curieuse et au cœur sensible ³. Ayant entendu faire par des amis le portrait satirique des diverses espèces de femmes : la petite pensionnaire timide, la bonne ménagère, la résignée, l'acariâtre, la jalouse, la coquette, la femme supérieure, etc., Genji conçoit le désir de connaître et d'aimer ces incarnations multiples et si différentes de l'âme féminine. Il va ainsi de découvertes en découvertes; mais son voyage galant à travers les cœurs n'est point accompagné de fourberies et de violences. Ce Don Juan n'a pas la brutalité

1. Ne pourrait-on aussi considérer comme un Don Juan suédois le « Gösta Berling » de Selma Lagerlöf, « seigneur des dix mille baisers et des treize mille lettres d'amour » ?

2. Cf. pour les représentations populaires de Karagheuz, ses origines, ses aventures, Th. Gautier, *Constantinople*, pp. 168-180.

3. Cf. Arède Barine, *Essais et Fantaisies*. Paris, Hachette, 1888. *Un Don Juan Japonais*.

de son frère d'Europe : c'est un doux et un tendre, qui conserve à chacune de ses maîtresses le souvenir reconnaissant des mystères qu'elle lui découvrit. C'est un sage aussi, qui a su, mieux que nos Don Juans, mesurer le bonheur dont toute femme dispose, et s'en contenter. Il a cueilli l'amour tout le long de sa route et, sans avoir jamais senti l'amertume des fruits auxquels il a mordu, il a, mille ans avant notre âge, réalisé le souhait du poète français :

Je voudrais que pour moi nulle ne restât sage,
Choisir l'une aujourd'hui, prendre l'autre demain,
Car j'aimerais cueillir l'amour sur mon passage
Comme on cueille des fruits en étendant la main.

Ils ont, en y mordant, des saveurs différentes;
Ces arômes divers nous les rendent plus doux.
J'aimerais promener mes caresses errantes
Des fronts en cheveux noirs aux fronts en cheveux roux.

J'adorerais surtout les rencontres des rues,
Ces ardeurs de la chair que déchaîne un regard,
Les conquêtes d'une heure aussitôt disparues,
Les baisers échangés au seul gré du hasard.

Je voudrais au matin voir s'éveiller la brune
Qui vous tient étranglé dans l'étau de ses bras;
Et le soir, écouter le mot que dit tout bas
La blonde dont le front s'argente au clair de lune.

Puis, sans un trouble au cœur, sans un regret mordant
Partir d'un pied léger vers une autre chimère.
Il faut dans ces fruits-là ne mettre que la dent :
On trouverait au fond une saveur amère¹.

1. Maupassant : *Des vers*.

Il y aurait aussi une étude curieuse à faire des femmes — Don Juan dans la littérature. On retrouverait chez elles les sentiments multiples qui constituent le Don Juan homme, tantôt atténués et affinis, tantôt exaspérés, généralement plus subtils, plus acérés, plus âpres même. Depuis la Messaline grossièrement sensuelle, la femme à hommes, pour qui l'amour n'est qu'un besoin physique, jusqu'à Mme de Merteuil, cette rouée redoutable, corrompt et perfide, et plus près de nous, la sensuelle,

la libertine Emilie, des *Confidences d'une aïeule*, que de diversité, que de nuances dans le donjuanisme féminin! Chez l'une, ardent, passionné, violent; chez l'autre, insinuant et félin; chez celle-ci, orgueilleux, né du besoin de dominer; chez celle-là, tendre et docile. C'est Aspasia, la courtisane plus intellectuelle que sensuelle, aussi avide de régner sur les esprits, de diriger les affaires politiques, que de séduire les cœurs. C'est Lucrece Borgia, ce condottiere en jupons pour qui le plaisir se pimente de poison et de sang. C'est la tendre et passionnée Marie Stuart. Telles furent de grandes voluptueuses; d'autres des créatures de boue, basement dépravées. Aux sentimentales qui succombèrent tant de fois et chaque fois furent sincères dans leur amour, se mêlent les calculatrices, les femmes au cœur froid, les vicieuses. Il en fut de tout âge et de toutes conditions, depuis la vierge déjà tourmentée et inquiète, jusqu'à l'éducatrice sur le retour des naïfs chérubins.

Aussi, la littérature donjuanesque féminine est-elle d'une extrême richesse. On peut souhaiter qu'elle trouve un jour son historien.

CHAPITRE VIII

CONCLUSION

Coup d'œil rétrospectif sur le développement de la légende de Don Juan. = Les causes de sa diffusion. = Le Donjuanisme à travers les âges.

ARRIVÉS au terme de cette étude, si nous jetons un coup d'œil en arrière sur les destinées de la légende, depuis ses origines jusqu'à nos jours, nous constaterons combien sa diffusion a été rapide et générale. Dès le xvii^e siècle, la plupart des pays de l'Europe l'ont accueillie et adoptée. Chacun se l'est appropriée, en dépit des caractères locaux très spéciaux qui la constituaient à son origine. C'est qu'elle porte en elle des éléments assimilables à tous les lieux et à tous les temps, qui lui permettent de traverser indistinctement les âges et les peuples, en s'adaptant à chacun d'eux.

La cause initiale de sa propagation fut la présence de l'élément surnaturel, d'origine incertaine et cosmopolite. Son étrangeté lui servit de véhicule à travers le monde : partout il offrait à la curiosité un irrésistible attrait. Les aventures de la statue de pierre étaient de nature à intéresser tous les publics, par elles-mêmes, par leur extravagance, en dehors de la

leçon morale qu'elles contenaient. Le merveilleux a tenu dans l'histoire de la légende une place si importante que nombre de pièces reposent sur lui seul et lui empruntent tout leur intérêt, et que, dans les autres, on le conserve, alors même qu'il est devenu artificiel et accessoire. La statue a beau n'être plus dans le drame qu'un Deus ex machina consacré par l'habitude, pendant longtemps, ceux-là même qui ont remplacé le plus délibérément le surnaturel par une peinture de mœurs et de caractères, ont continué à se servir du convive de pierre comme d'un appât pour les spectateurs, comme d'un personnage nécessaire, sans lequel le sujet n'aurait plus ni signification ni raison d'être, et sans qui la fable cesserait à vrai dire d'exister. Si, avec le Romantisme, la légende a fini par rejeter définitivement cette partie d'abord essentielle d'elle-même, elle lui doit cependant l'existence et son extraordinaire développement.

Nous assistons là à un phénomène curieux, sans doute, mais naturel : dans une fable qui contient la matière d'une peinture psychologique et morale éternellement variée et riche, qui est comme le miroir où toute une partie de l'humanité peut se réfléchir, c'est précisément l'élément extérieur, factice, étranger à toute vérité et à toute vraisemblance, qui a été la première condition de vie et le support des éléments humains et vrais.

Mais, par un retour nécessaire, si la légende de *Don Juan* s'est, dès le début, répandue à travers le monde, et si l'histoire de son évolution se perpétue de nos jours encore, c'est parce que le conte fabuleux qui en est comme l'armature a pu se combiner avec des aventures vraies ou vraisemblables et qu'il enferme des enseignements sans cesse applicables à la vie quotidienne.

Dès le principe, il en a été ainsi et c'est cette adaptation de la fable à la réalité qui a assuré son succès. Même dans les pièces italiennes et allemandes, une morale très humaine persiste sous les plaisanteries et les lazzi, et demeure l'âme qui fait vivre ces corps artificiels.

Cependant, la légende a dû sa fortune moins encore à la valeur de sa morale qu'à la personne de son héros. Celui-ci est le plus humain, le plus universel peut-être de tous, parce qu'il incarne la passion la plus humaine, la plus universelle, celle dont Bossuet a pu légitimement faire la base de toutes les autres : il donne l'amour comme fin suprême à toutes ses énergies. Or si l'on y regarde de près, on verra que la façon de comprendre l'amour a toujours été le critérium de la vie sociale et de la morale publique. Les législations et les mœurs qui le condamnent, qui l'asservissent et l'enferment strictement dans le mariage, sont les mêmes qui enchaînent par une série de liens étroits l'individu à la société. Là où il est exalté comme une force et comme une vertu, là aussi l'individu est affranchi des différentes entraves légales et morales. Dans leur conception des rapports de l'homme et de la femme, les civilisations ont condensé et exprimé toute leur philosophie de la vie.

C'est cette raison surtout qui a rendu si rapidement universelle une simple légende sévillane. Il faut ajouter qu'elle avait assez de souplesse pour s'adapter à tous les milieux. Tout en conservant quelques caractères fondamentaux et fixes, elle n'a cessé d'évoluer suivant les circonstances, les idées, les temps et les pays.

Dans la catholique Espagne, elle contient une leçon religieuse : elle est, entre les mains du moine qui l'a créée, un instrument de lutte contre la corruption résultant de la conquête du Nouveau Monde et de la

soudaine prospérité du royaume. Elle est peut-être aussi une arme défensive contre l'esprit d'indépendance suscité par la Réforme. Elle pose enfin un problème théologique, dont l'intérêt devait frapper vivement des populations croyantes. En même temps, le héros n'est encore que le fils fougueux des Conquistadores, un caballero au sang ardent, aux passions vives, négligeant les commandements de Dieu et de l'Église.

C'est cette tendance à l'oubli des devoirs religieux, au mépris des règles humaines et divines, et par suite à l'individualisme, qui s'affirme dans le passage de la légende à travers l'Italie. En France, au milieu du xvii^e siècle, sous l'influence de la philosophie naturiste et athée des Libertins, Don Juan élargit et approfondit son système. Il n'est plus seulement le léger débauché qui songe moins à son salut qu'à son plaisir : il incarne l'esprit de révolte contre la morale et contre la foi. Il en est de même en Angleterre, où il représente sous les derniers Stuarts la réaction du libertinage intellectuel et moral contre le puritanisme de la Révolution.

Au xviii^e siècle, la France l'a négligé pour exprimer en Valmont la corruption raffinée et subtile des roués. L'Allemagne a transporté dans la musique un donjuanisme à la fois pervers et sentimental, qui unit les deux formes de l'amour, au siècle de Gluck et de Crébillon.

Jusqu'ici Don Juan est considéré comme une force dangereuse, comme un agent de corruption, et c'est naturel : dans un état social fondé sur le principe d'autorité, sur la subordination des opinions, des idées, des actes de l'individu à Dieu et au roi, Don Juan, par son indépendance religieuse et morale, est un réfractaire. Il est pour la société et pour les prin-

cipes sur lesquels elle repose un péril redoutable. Il ébranle les lois et les dogmes. Il représente l'amour dérégulé, s'insurgeant contre l'amour régulier; la libre pensée, en révolte contre la discipline et contre la foi.

Mais le jour où l'édifice traditionnel s'écroula, où l'indépendance des croyances et la liberté politique succédèrent à la soumission envers le gouvernement divin et royal, la légende, continuant à exprimer l'esprit public, exalta les sentiments et les idées qu'elle avait d'abord condamnés. Don Juan jusqu'alors réprouvé comme rebelle et débauché, fut regardé comme une victime des préjugés étroits, de toutes les forces mauvaises qui contraignent l'épanouissement du moi. Il fut réhabilité. Ce fut l'œuvre de la Révolution et du Romantisme.

Celui-ci exalte l'individu aux dépens de la foule, tourne en dérision ces règles bourgeoisés qui sont une entrave au libre essor de la fantaisie et de l'imagination. En morale comme en esthétique, il affirme pour chacun le droit de se soustraire à une conception objective de la vérité et de la beauté, de n'admettre d'autre critérium que son goût et sa vision intérieure. Il dresse sur un pavois quiconque s'insurge contre les règles collectives, se met en dehors de la famille, des traditions, aime ce que les autres méprisent, et méprise ce qu'ils aiment. A la raison dont les jugements sont universels, il substitue la passion qui est individuelle. Il célèbre l'amour, jusqu'alors réfréné comme un élément de désorganisation sociale, parce qu'il voit en lui la plus puissante manifestation de l'instinct personnel.

Aussi, devait-il accueillir Don Juan, l'incarnation du sens individuel, comme un de ses héros de prédilection. Déjà, avec Byron, nous voyons systématiquement

ravaler les vertus dont le donjuanisme est la négation : l'amour légal auquel don Juan se refuse est ridiculisé ; le pacte social qu'il rompt au profit de ses passions est présenté comme une tyrannie contre nature. Son libertinage n'est plus insubordination, ni dérèglement : il est la fière indépendance d'une âme libre. Son scepticisme est l'affranchissement d'un esprit sincère, épris de vérité.

Dans la vieille légende et dans la légende renouvelée par le Romantisme, ce sont donc les mêmes forces qui se trouvent en conflit : d'une part l'humanité, de l'autre l'individu. Jusqu'au XIX^e siècle, la fable défend la morale humaine, c'est-à-dire tout cet ensemble de croyances, de principes, de préjugés même qui constituent la conscience de l'homme, contre la prétention d'un seul à se créer une morale indépendante. Le Romantisme célèbre en Don Juan le héros qui substitue son idéal propre à la règle commune. Cet antagonisme est peut être la cause la plus profonde du succès de la légende.

Cependant, le Romantisme ne transforma Don Juan que dans la mesure où il influa sur la littérature et sur les idées du XIX^e siècle. Don Juan, qui n'a jamais cessé de refléter les mœurs de son milieu, devait ressentir le contre-coup de la multiplicité et de l'incohérence des systèmes et des croyances, résultant de l'affranchissement de 89. L'unité de son caractère fut désormais brisée ; la signification de sa légende ne cessa de changer au gré des idées politiques, religieuses et philosophiques de ses interprètes. Pour les disciples de la tradition, pour les amis de la règle, pour les ultramontains, il incarna toujours le principe du mal, l'esprit d'orgueil et de rébellion. Les catholiques libéraux, les socialistes chrétiens voulurent concilier en lui la révolte et la foi, l'indépendance et

la soumission. Chaque théorie imposa ainsi sa formule au donjuanisme.

Byron avait ouvert le siècle, en faisant de Don Juan un esprit audacieux et libre, dégagé des vieux préjugés et des anciennes croyances, partisan d'une morale plus large et plus naturelle. Son héros était, à certains égards, un fils de Rousseau et un frère d'Émile. Mais il était aussi, et surtout, le portrait de son créateur. Après lui, sous son influence et sous l'influence plus générale des Romantiques, Don Juan cesse d'être un personnage purement objectif. Il devient l'expression d'une idée, d'une croyance chère à ceux qui le conçoivent et le prennent comme interprète de leur moi. Il se transforme en un héros lyrique. La mélancolie de René l'envahit. Il souffre d'un besoin d'absolu dont il est tourmenté et qu'il ne peut satisfaire.

A ces influences littéraires s'ajoutent des influences philosophiques. En Allemagne, l'idéalisme nébuleux de Shelling et de Hégel condamne en Don Juan le matérialiste grossier, et montre l'impuissance des sens à donner à l'homme le bonheur. Don Juan, découvrant la contradiction entre la vie et ses aspirations, aboutit à un amer scepticisme, au doute et au suicide.

Plus tard, la réaction contre le subjectivisme philosophique, contre la théorie de l'idée pure, le mouvement social et politique de la *Jeune Allemagne*, la tendance à substituer l'action au rêve, font sortir Don Juan de son mysticisme et le transforment en un lutteur agissant et pratique.

En France, la fusion des idées égalitaires et religieuses, le combat pour l'union de l'évangile et de la liberté, mené par Lamennais et Montalembert, et qui se continue jusqu'à nos jours, convertissent Don Juan à une religiosité humanitaire. En Espagne, l'Inquisi-

tion étant morte, le catholicisme libéral de Zorrilla le réconcilie avec l'Église.

L'école réaliste fait de nouveau de Don Juan un personnage objectif, image d'un milieu corrompu, sans élégance, d'une société aux appétits brutaux, cynique, faisant la chasse aux plaisirs, aux honneurs et à la richesse.

Enfin, le *xx^e* siècle, élargissant la signification symbolique du héros, met en lui ses aspirations vers un ordre social meilleur. On le considère comme un homme-force qui concentre toutes les énergies de sa race et de son temps, l'homme qui, dégageant des faiblesses et des vices de l'humanité ses éléments de grandeur, doit la conduire à un avenir de bonheur et de justice.

Ainsi, depuis trois siècles, Don Juan n'a cessé d'exprimer avec toutes leurs variations les mœurs des milieux qu'il a traversés. Cette valeur représentative, cette éternelle faculté de rajeunissement et d'adaptation lui assurent une existence illimitée. Il se trouve être à la fois de tous les temps et toujours de son temps.

Don Juan n'est donc pas de ces héros figés dès le principe dans une attitude définitive. Il a été formé par couches successives. Aussi, éprouve-t-on quelque embarras quand on veut le définir. Sa personnalité est si vaste et si complexe qu'aucune formule ne peut l'embrasser tout entière. S'il est aisé de grouper les traits qui composent la figure de l'avare, de l'ambitieux ou de l'hypocrite, il est beaucoup plus difficile de réunir les éléments spécifiques du donjuanisme, de fondre et de concilier les multiples interprétations qui en ont été données à travers les âges.

Si l'on essaie une classification, on est déconcerté non seulement par la multiplicité des caractères, mais aussi par leurs contradictions. Ici, Don Juan est athée ;

là, il est croyant; chez les uns, c'est un voluptueux, matériel et grossier; chez les autres, une âme élevée, mystique. Aussi, lorsqu'au XIX^e siècle les théoriciens de l'amour ont analysé son âme et ont prétendu ramener à l'unité les principes constitutifs de son moi, ont-ils abouti à des définitions incomplètes et opposées. Les psychologues et les physiologistes qui ont cherché à l'expliquer, à découvrir le fondement de sa mentalité l'ont compris et interprété différemment. Stendhal voit en lui la victime de l'imagination et de désirs dupés par la platitude de la vie. C'est un superbe égoïste qui croit dans sa jeunesse « avoir trouvé le grand art de vivre » et qui s'aperçoit au milieu même de son triomphe que la vie lui manque; dégoûté de plaisirs toujours semblables, il s'agite pour en changer l'objet et ne peut que « changer de peine¹ ». A Pierre Leroux il apparaît comme une « âme forte qui méprise les superstitions et ne veut pas qu'on lui impose d'entraves² ». Ce qui est intéressant en lui, ce n'est pas l'objet auquel il applique son caractère, à savoir l'amour, mais son caractère même, « mélange de grandeur et de ténèbres, de courage et de lâcheté, de vertu et de crime ». Péladan le considère comme « un alchimiste de la sensation, un chevalier de la passion, voué à une grande œuvre animique, cherchant le creuset où réaliser son prodigieux désir³ ». Pour Alexandre Dumas fils, c'est un innocent qui a la naïveté de croire à la durée du plaisir⁴. Pour Théophile

1. Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, t. I, p. 332; — *De l'Amour*, p. 211-226.

2. Pierre Leroux, 1^{re} lettre sur le Fourierisme, *Revue Sociale*, juin 1846.

3. Péladan, *la Décadence latine*, Modestie et Vanité, p. 104 et suiv.

4. A. Dumas, Préface de *Miremonde*.

Gautier, c'est un titan révolté qui a vainement voulu « apaiser l'immense soif d'amour qui dévorait ses larges veines ¹ ». Les uns découvrent dans l'égoïsme ², les autres dans l'orgueil ⁴, ou dans la méchanceté ³, le principe de sa conduite; ceux-ci dans une conception de l'amour dont la science de la séduction est le premier élément ⁵. Pour M. Marcel Barrière ⁶, il 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. Il sait les secrets de lui plaire, de l'éveiller à la volupté. Il est pour elle le magicien, l'évoca-teur divin, le *summus artifex*. Le donjuanisme devient la forme la plus belle de l'amour, son expression la plus profonde, la plus conforme à sa vraie fin.

Cependant, quelles que soient les explications que les critiques et les philosophes aient données du donjuanisme, de quelque façon que Don Juan ait été compris par ses innombrables interprètes; que les uns en aient fait un débauché ou un impie, les autres un chercheur de l'idéal féminin; ceux-ci un bourreau; ceux-là une victime; à travers la diversité de ces créations, il conserve un certain nombre de caractères qui se retrou-

1. Th. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France*, 5^e série, p. 15, janvier 1847. — Dans un article du 27 janvier 1845, 4^e série, p. 35-38). Th. Gautier voit en Don Juan l'homme qui « avait une trop haute idée de la femme, pour ne pas mépriser les femmes. C'est Adam chassé du paradis et qui se souvient d'Eve avant la faute, d'Eve le type de la beauté et de la grâce. »

2. Coleridge, préface de l'édition du *Don Juan* de Byron.

3. Jean Aicard, *Don Juan* 89. Préface.

4. G. Larroumet, feuilleton du *Temps*, 17 février 1902.

5. Armand Hayem, *le Donjuanisme*, 1886.

6. M. Barrière, *l'Art des Passions*, 1904.

vent dans les conceptions les plus opposées, aussi bien chez Tirso de Molina que chez Hoffmann ou chez Zorrilla. Ces traits constituent le fond même de sa nature, permettent de distinguer des autres la race à laquelle il appartient et de reconnaître dans le Don Juan de Molière ou de Mozart un frère de celui de Byron ou de Lenau. Parfois même, il a changé de nom; mais qu'il s'appelle Hassan ou Priola, ses mœurs n'ont guère varié; ses principes d'action et sa psychologie sont restés semblables; chacune de ses incarnations n'a fait de lui qu'un individu différent dans une même espèce.

Quels sont donc ces éléments constitutifs que le donjuanisme nous a présentés dans l'histoire de son évolution, et qui peuvent nous permettre maintenant de ranger dans une même classe des individus en apparence dissemblables?

Si nous résumions les caractères principaux des plus illustres héros du donjuanisme à travers les âges nous trouverions les suivants : inconstance, orgueil, égoïsme, méchanceté, impiété, fourberie; voilà pour les défauts. Voici les qualités : vigueur, beauté, bravoure, esprit, générosité, amour de l'idéal. A cela il faudrait ajouter bien des traits complémentaires : curiosité, audace, amour du rare et de l'imprévu. Ces traits ne constituent pas un tout, un ensemble harmonique et homogène. Suivant les milieux et les temps, les écrivains et les artistes ont mis en relief un certain nombre d'entre eux et négligé les autres. Parmi ces traits variables quel est entre tous le trait vraiment significatif et essentiel? M. Bourget l'a bien vu ¹ : le propre des vrais Don Juans, est de vivre surtout pour

1. P. Bourget, *Physiologie de l'amour moderne*. Lemerre, 1891. Méditation III, Le vrai et le faux homme à femmes.

l'amour, de lui sacrifier tout : amitiés, honneurs, ambitions. L'amour exclusif, débordant de la femme, voilà le caractère distinctif du donjuanisme. Don Juan n'a d'autre but que d'aimer. Aimer est sa fonction. Il est un prodigue de l'amour. Il le gaspille, mais sans en épuiser jamais la source. C'est pourquoi le donjuanisme est si profondément humain et si répandû, l'amour étant, somme toute, la loi essentielle de la vie. 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. Il est contraire à une organisation sociale qui a réglémenté et endigué les rapports sexuels, à une conception morale qui a vu dans l'amour le principe de toutes les mauvaises passions.

Il est un produit de la nature dans tout l'épanouissement de sa force et de sa fécondité. Il suppose d'abord un corps vigoureux, un grand tempérament; si le système musculaire est sain, la circulation active, si les globules rouges l'emportent, s'il y a surabondance de vie, les principaux éléments physiologiques du donjuanisme se trouvent réunis. L'instinct veut que l'homme dirige vers l'amour son excédent de forces.

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. Tous ceux qui l'ont conçu l'ont supposé de grande race : nul n'a osé le faire plébéien. C'est un pur sang.

Mais ces conditions ne suffisent pas. Don Juan nous est apparu aussi comme un imaginatif. C'est l'imagination qui déjà chez Molière, et plus encore chez les Romantiques, relève la bassesse de ses instincts,

donne un but à son énergie corporelle, et renouvelle sans cesse l'objet de ses désirs. Elle leur propose un champ illimité, les rajeunit, les excite. Cette union est indispensable pour réaliser Don Juan; sans la vigueur des muscles et la chaleur du sang, il n'est que le fantôme de lui-même. Sans l'imagination qui la dirige, sa vitalité n'est qu'une force grossière; elle ne diffère pas de celle de la brute. Il n'est que l'homme à femmes, type vulgaire et commun.

Ces deux éléments expliquent sa conception de l'amour. Son exubérance physique l'empêche d'être l'homme d'une femme. La puissance superbe de sa virilité exige le nombre. Elle fait de lui un audacieux, souvent même un violent. L'imagination ajoute au besoin de changement, et le pimente. Grâce à elle, l'amour ne peut être fidèle, car elle promet toujours plus qu'il ne donne. Elle offre aux sens l'attrait de séductions merveilleuses. Elle leur ouvre tout grand le domaine de l'inconnu et du mystère. La réalité demeurant au-dessous de ses créations, elle ne se dépite pas, elle forge d'autres chimères et court ainsi sans se lasser jamais à la recherche de voluptés nouvelles.

C'est pourquoi l'inconstance nous est presque toujours apparue comme un caractère essentiel du donjuanisme. La plupart des Don-Juans que nous avons rencontrés aimaient toutes les femmes, sans distinction, sans préférence. Ils aimaient dans toutes les conditions et promenaient partout un insatiable désir, une inépuisable curiosité. Tous pouvaient dire, comme le héros de Molière : « J'ai un cœur à aimer toute la terre. » La soif du nouveau, l'attrait de la variété, la prompte lassitude de l'objet possédé, tels sont les traits que nous ont présentés presque tous les Don Juans.

Cependant, si, en général, le donjuanisme est cette

forme de l'amour qui vit de changement, si Don Juan ignore la passion qui pénètre et torture, s'il fait des conquêtes plus souvent qu'il n'est conquis, il lui arrive de se fixer, quand il rencontre la femme qui suffit à elle seule à satisfaire son imagination, à rassasier ses désirs, si variés et si grands qu'ils soient. Son inconstance résultant de la comparaison qu'il établit entre la médiocrité de la réalité et la splendeur de son idéal, elle n'a plus sa raison d'être le jour où cet idéal est atteint. Telle fut du moins la conception moderne de M. de la Hire et de M. Fidao-Justiniani.

Mais l'imagination, qui joue un si grand rôle dans l'amour donjuanesque, qui l'embellit et le transfigure, par un effet contraire, le dénature aussi. Obéissant à cette déesse fantaisiste et capricieuse, Don Juan poursuit moins le plaisir de la possession que celui des surprises et des découvertes. Il est à l'affût de l'imprévu et du rare; il a des curiosités perverses. Il préfère à la victoire les intrigues et les combinaisons qui la précèdent. La séduction devient son but; il s'intéresse aux difficultés qu'elle comporte. L'amour est transformé en un art et même en une science: celle de la corruption.

Avec le concours de l'imagination, les sens ne se blasent ni ne se fatiguent jamais. Les séductions qu'elle fait miroiter devant eux les stimulent; mais dès lors, l'amour cherche ailleurs qu'en lui-même sa raison d'être; il ne vit plus que de raffinements. Il aboutissait déjà à cette subtilité dans *le Festin de pierre* de Molière; il l'a portée plus loin encore au XVIII^e siècle.

D'autre part, si l'excès de sa vitalité et la richesse de son imagination donnent à Don Juan des désirs insatiables, l'équilibre entre l'individu et la société se trouve rompu à son profit et il est conduit à subordonner ses semblables à lui-même. A ses appétits il

faut une pâture. Le monde entier concourt à les satisfaire : il en a fait sa proie. Quiconque se trouve à sa portée est une victime. Là est le fondement de son égoïsme. Celui-ci n'est que l'exercice naturel de sa force. Il est dans la logique de son tempérament de dominer.

C'est pourquoi, il ne peut se soumettre à un empire étranger. Dans ses amours même, son moi reste hors de cause. A l'heure de l'abandon, il est maître de sa volonté. Il n'est pas de force extérieure qui ait prise sur lui et puisse le vaincre. On l'a comparé à Prométhée.

De là, son esprit d'indépendance et de révolte. Il ne voit dans les lois que des entraves insupportables au libre développement de son énergie. Mais cette énergie ne tend pas forcément vers le mal comme l'ont cru à tort les premiers interprètes de la légende. Elle peut se proposer, ainsi que nous l'avons vu chez M. Marcel Barrière et chez M. Bernard Shaw, d'élever l'humanité vers un bien matériel et moral, que sa faiblesse et son ignorance ne lui permettent pas encore d'atteindre.

En somme, Don Juan est un composé d'éléments fort nombreux et on le diminue en ne voyant en lui, comme le fait le vulgaire, que l'amant des Mille et trois. Il n'existe entièrement ni dans la réalité, ni même dans la littérature. Le Don Juan type est un mythe dont se rapprochent plus ou moins quelques hommes, par certaines qualités et par certains défauts, et que les différentes conceptions n'ont réalisé qu'en partie. Psychologiquement, c'est un chercheur d'amour, et d'une façon plus générale, un chercheur d'idéal : idéal de beauté, de bonheur, de vérité même. C'est donc un poète, un artiste, très supérieur à l'homme à bonnes fortunes. Socialement, c'est un individualiste, contempteur de la collectivité, mais qui peut tourner au profit de la masse le développement de sa personnalité.

C'est donc un surhomme, un représentant supérieur de l'espèce humaine. Qu'on le condamne, ainsi que l'a fait le xvii^e siècle, ou qu'on l'exalte, comme le Romantisme, il attire et fascine. Il a une surabondance vital qui s'épanche dans toutes les facultés de l'esprit et du corps; quels que soient les milieux politiques et religieux qui l'aient produit, il s'est partout manifesté comme une force irrésistible. Dans les sociétés brutales, conquérantes et militaires, cette force se dépense en exploits amoureux et en coups d'épée. Dans les sociétés plus cultivées, où s'agitent les problèmes de l'activité humaine, elle s'intellectualise, se fait raisonnable, et aboutit aux plus audacieuses conclusions de la pensée. Quand les questions sociales se substituent aux questions religieuses, elle propose hardiment des solutions contraires à la tradition et devient révolutionnaire.

Ainsi, qu'il poursuive des réalités ou des chimères, qu'il mette son idéal dans la beauté, dans l'art, dans la politique, Don Juan manifeste partout une personnalité si puissante qu'il est devenu le plus représentatif de tous les héros. Il a incarné tour à tour un tel ensemble d'idées, de sentiments, de mœurs, d'opinions, de doctrines, que sa valeur symbolique est infinie. Il a été successivement l'image des sociétés qu'il a traversées; il les a reflétées plus complètement que Faust, parce que celui-ci est dans l'humanité une exception, parce qu'il cherche le bonheur et la vérité dans la science qui ne répond qu'aux besoins intellectuels d'une élite. Don Juan les cherche dans l'amour, c'est-à-dire dans la satisfaction de l'instinct même de l'espèce.

LISTE DES DON JUANS ¹

XVII^e et XVIII^e siècles.

- | | |
|---|--|
| <p>TIRSO DE MOLINA. — <i>El Burlador de Sevilla</i>, 1627 (?), comédie.</p> <p>CICOGNINI. — <i>Il convitato di pietra</i>, 1650 (?), comédie.</p> <p>GILIBERTO. — <i>Il convitato di pietra</i>, 1652, comédie.</p> <p>BIANCOLELLI. — <i>Il convitato di pietra</i>, scenario.</p> <p>DORIMON. — <i>Le Festin de Pierre ou le Fils criminel</i>, 1658, tragi-comédie.</p> <p>VILLIERS. — <i>Le Festin de Pierre ou le Fils criminel</i>, 1659, tragi-comédie.</p> <p>MOLIÈRE. — <i>Don Juan ou le Festin de Pierre</i>, 1665, comédie.</p> <p>ROSIMOND. — <i>Le nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé</i>, 1669, comédie.</p> <p>THOMAS CORNEILLE. — <i>Le Festin de Pierre</i>, 1673, comédie.</p> <p>Tragi-comédie jouée à Zuotz en 1673.</p> <p>T. SHADWELL. — <i>The Libertine</i>, 1676, tragédie.</p> <p>ALONSO CORDOVA y MALDONADO. — <i>La Venganza en el sepulcro</i>, fin du XVII^e siècle, drame.</p> | <p>A. PERRUCCI. — <i>Il Convitato di Pietra</i>, 1678 et 1690, comédie.</p> <p>PEYS. — <i>De Maellyt van Don Pederos Geest of de Gestrafte Vrygeest</i>, 1699, tragédie.</p> <p>VAN MAATER. — <i>Don Juan of de Gestrafte Vrygeest</i>, 1719, tragi-comédie.</p> <p>SEEGERS. — <i>De Gestrafte Vrygeest</i>, 1720, tragédie.</p> <p>RYK. — <i>Don Pedroos Geest of de Gestrafte Baldaadigheid</i>, 1721, drame.</p> <p>RYNDORP. — <i>De Gestrafte Vrygeest</i>, 1721, tragi-comédie.</p> <p>Traductions et imitations allemandes du <i>Don Juan</i> de Molière et du <i>Don Juan</i> de Villiers, XVII^e-XVIII^e siècle.</p> <p>Püppenspiele et Hauptactionen :
 KURZ-BERNARDON : <i>das Steinerne Gastmahl, oder die redende Statua</i>, milieu du XVIII^e siècle.</p> <p>Pièces viennoises, XVIII^e siècle.
 <i>Le Laïfner — Don Juan</i>, de Salzbourg, fin du XVIII^e siècle.</p> <p>Püppenspiele d'Augsbourg, de Strasbourg, d'Ulm et du Tyrol, fin du XVIII^e siècle.</p> <p>Pièces des théâtres de la foire :
 LE TELLIER : <i>le Festin de</i></p> |
|---|--|

1. Pour la bibliographie, cf. ma *Légende de Don Juan*, 1906.

- Pierre*, 1713. — Imitations diverses : ARNOULD : *le Vice puni ou le nouveau Festin de Pierre*, 1777. — RIVIÈRE : *le Grand Festin de Pierre*, 1811. Représentations en Italie de pièces de la *Commedia dell'Arte* imitées du *Convitato de Cicognini*, XVIII^e siècle et commencement du XIX^e siècle.
- GOLDONI. — *Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto*, 1736, comédie.
- ZAMORA (A. de). — *No ay deuda que no se pague y Combidado de piedra*, avant 1744(?), drame.
- Comedia nova intitulada : O Convidado de Pedra*, 1783.
- Don Juan, or the libertine destroyed*, a tragic pantomimical entertainment in two acts, fin du XVIII^e siècle.
- XIX^e et XX^e siècles.**
- Püppenspiele du XIX^e siècle.
- BENZEL-STERNAU. — *Der Steinerne Gast, eine Biographie von dem Verfasser, des goldenen Kalbs*, 1808, roman.
- VOGT. — *Der Färberhof oder die Buchdrückerei in Mainz*, 1809, poème dramatique.
- HOFFMANN. — *Don Juan*, 1814, nouvelle.
- BAUERLE. — *Moderne Wirtschaft und Don Juans Streiche*, 1818, farce.
- BYRON. — *Don Juan*, 1818-1823, poème.
- MONCRIEFF (William Thomas). — *Don Giovanni in London or the Libertine reclaimed*, 1820, vaudeville.
- ADÁM LANG. — *Don Juan*, 1820, drame*¹.
- GRABBE. — *Don Juan und Faust*, 1829, tragédie.
- KAHLERT. — *Donna Elvire*, 1829, nouvelle.
- BALZAC. — *L'Élixir de longue vie*, 1830, nouvelle.
- POUCHKINE. — *Le convive de Pierre*, 1830, drame. — Trad. en vers français, baron de BERWICK : *Don Juan*, 1902.
- MUSSET (A. de). — *Namouna*, 1832, poème.
- MUSSET (A. de). — *Une matinée de Don Juan*, 1833, fragment.
- GEORGE SAND. — *Lélia*, 1833-1839, roman.
- MÉRIMÉE. — *Les Ames du purgatoire*, 1834, nouvelle.
- BLAZE DE BURY (Hans Werner). — *Le Souper chez le commandeur*, 1834-1842, poème dramatique.
- DUMAS (Alexandre). — *Don Juan de Maraña ou la chute d'un ange*, 1836, drame.
- Don Juan de Maraña ou la chute d'un ange*, 1836, drame (parodie du *D. Juan de Maraña* de Dumas).
- ROBIN. — *Livia*, 1836, poème dramatique.
- DUMAS (Adolphe). — *La mort de Faust et de Don Juan*, 1836, drame.
- CREIZENACH. — *Don Juan*, 1836-1837, poème.
- GAUTIER (Théophile). — *La Comédie de la Mort*, 1838, poème.
- WIESE. — *Don Juan*, 1840, drame.
- BRAUN VON BRAUNTHAL. — *Don Juan*, 1842, drame.

1. Les *Don Juans* accompagnés d'un astérisque ne figurent pas dans notre étude.

- ZORRILLA. — *Don Juan Tenorio*, 1844, drame.
- GOBINEAU. — *Les Adieux de Don Juan*, 1844, poème dramatique.
- ECHEVERRIA. — *El Ángel caído*, 1844-46, poème.
- HESEKIEL. — *Faust und Don Juan*, 1846, roman.
- LEVAVASSEUR. — *Don Juan Barbon*, 1848, drame.
- WILDE. — *Don Juan Tenorio*, 1850, drame.
- R. HÖRNICKE. — *Don Juan*, 1850, Potsdam, drame*.
- LENAŮ. — *Don Juan*, 1851, poème.
- MALLEFILLE. — *Mémoires de Don Juan*, 1852, roman.
- VIARD. — *La vieilleuse de Don Juan*, 1853, drame.
- PRECHT. — *Don Juan*, 1853, poème*.
- ALMQWIST. — *Ramido Marinesco*, 1854, drame.
- SPIESSER. — *Don Juan*, 1857, drame*.
- BAUDELAIRE. — *Don Juan aux Enfers*, poésie, 1857.
- BAUDELAIRE. — *La fin de Don Juan*, projet de drame (œuvres posthumes).
- JOURDAIN (E.). — *Don Juan*, drame, 1857.
- WIDMANN. — *Don Juan de Mariana*, drame, 1858.
- FLAUBERT. — *Unenuit de D. Juan*, plan de nouvelle (œuvre posthume).
- ALEXIS TOLSTOÏ. — *Don Juan*, poème dramatique, 1860.
- DUTOUQUET. — *Une aventure de Don Juan*, poème, 1864.
- HAUCH. — *Don Juan*, 1864, tragédie.
- LAVERDANT. — *Les Renaissances de Don Juan*, histoire du donjuanisme, 1864.
- LAVERDANT. — *Don Juan converti*, drame, 1864.
- GENTY. — *La suite de don Juan*, poème, 1866.
- VERLAINE. — *A Don Juan*, sonnet, 1866.
- BARBEY D'AUREVILLY. — *Le plus bel amour de Don Juan*, nouvelle des *Diaboliques*, 1874.
- FRIEDMANN. — *La dernière aventure de Don Juan*, drame, 1881.
- HART (JULIUS). — *Don Juan Tenorio*, tragédie, 1881.
- HEYSE. — *Don Juan's Ende*, drame, 1883.
- FERRAND. — *Le mariage de Don Juan*, conte, 1883.
- HAYEM. — *Le Donjuanisme*, étude, 1886.
- HAYEM. — *Don Juan d'Armana*, drame, 1886.
- L'homme des foules : *Don Juan Tenorio*, nouvelle, 1886.
- CAMPOAMOR. — *Don Juan*, poème, 1887.
- RZEWUSKI. — *Ostatni dzień Don Juana (Le dernier jour de Don Juan)*, drame, 1888.
- JEAN AICARD. — *Don Juan 89*, poème dramatique, 1889.
- EUDEL. — *La Statue du Commandeur*, pantomime, 1892.
- RICHEPIN. — *Mille et quatre; — l'Inconnue*, saynètes, 1892.
- MONTÉGUT. — *Don Juan à Lesbos*, nouvelle, 1892.
- ROUJON (Henry), *Miremonde*, roman, 1895.
- MASSON. — *La Cave de Don Juan*, poème, 1896.
- A. CARETA Y VIDAL. — *El Audaz Don Juan Tenorio*, drame, 1897.

- HARAUCOURT. — *Don Juan de Mañara*, drame, 1898.
- LORIOT-LECAUDEY et CH. DE BUSSY. — *Don Juan au cloître*, poème dram., 1898.
- SCHÖNAICH CAROLATH. — *Don Juan's Tod*, poème dramatique, 1898.
- LEPELLETIER et CLÉMENT ROCHEL. — *Les amours de Don Juan*, nouvelle, 1898.
- MARCEL BARRIÈRE. — *Le nouveau Don Juan*, roman, 1900-1909.
- MARCEL BARRIÈRE. — *L'art des passions*, Étude psychologique, 1904.
- HORNSTEIN (von). — *Don Juan Höllenqualen*, drame, 1901.
- SHAW. — *Man and Supermann*, drame, 1901-1903.
- LAVEDAN (H.). — *Le marquis de Priola*, pièce, 1902.
- HIRE (J. de la). — *Mémoires d'un* — *Don Juan et physiologie du Donjuanisme*, roman, 1904.
- DUREL. — *Pierrot Don Juan*, pantomime, 1905.
- DEBANS (C.). — *La vieillesse de Don Juan*, roman, 1905.
- MOUNET-SULLY et P. BARBIER. — *La Vieillesse de Don Juan*, pièce, 1906.
- BRUNI. — *Les deux nuits de Don Juan*, roman, 1907.
- II. DE RÉGNIER. — *Les Scrupules de Sganarelle*, comédie, 1908.
- RITTNER. — *Unterwegs, eine Don Juan Drama*, drame, 1909.
- FIDAO-JUSTINIANI. — *Le mariage de Don Juan*, roman, 1909.
- RÉGNIER (H. de). — *Don Juan au tombeau*, poème, 1910.
- COMTESSE MATHIEU DE NOAILLES. — *Don Juan de Marañá. Les Éblouissements*, poème, 1907.

Nota. — Au moment où je donne le bon à tirer, je reçois de M. le Professeur Arthur Weber une fort intéressante communication sur le Don Juan hongrois. En 1811 on jouait avec succès en Hongrie une pantomime imitée d'une pièce viennoise. En 1826, Elck Pály traduisait le livret de da Ponte. En 1834, on joua à Bude un *Don Juan travesti*, inspiré à la fois de la pièce de Mozart et des *Hauptacttionen* issues du rameau Dorimon-Villiers. Mais, en général, c'est l'influence de Byron qui a été prépondérante en Hongrie, où Don Juan apparaît surtout comme un héros aimable et séduisant.

En 1828, le poète Ch. Kisfaludy, le fondateur du romantisme hongrois, a composé une ballade, *la Nuit de Noël*, dont le sujet rappelle la légende du spectre invité à souper.

INDEX NOMINUM

- | | |
|---|--|
| <p>AICARD (J.), II, 184-190, 194, 205, 270.</p> <p>ALBERGATI CAPACELLI, I, 177-178.</p> <p>ALLACCI, I, 56.</p> <p>ALLIER (Raoul), I, 78.</p> <p>ALMQWIST, II, 57-59.</p> <p>ALONSO CORDOVA y MALDONADO I, 157-161.</p> <p>ALTON-SHEE, II, 244.</p> <p>ANNUNZIO (G. D'), II, 251.</p> <p>ARÉTIN (L'), I, 109.</p> <p>ARISTOTE, I, 26.</p> <p>ARNAUD, I, 117.</p> <p>ARNOULD, I, 219-220.</p> <p>ARVÈDE BARINE, I, 17. — II, 258.</p> <p>AULNOY (Mme D'), I, 43.</p> <p>BALZAC, II, 6, 34, 49, 84-87, 198, 240.</p> <p>BANDELLO, I, 61.</p> <p>BARBEY D'AUREVILLY, II, 228-229.</p> <p>BARON, I, 222-223.</p> <p>BARRÈS, II, 28.</p> <p>BARRIÈRE (Marcel), II, 194-205, 215, 216, 219, 270, 280.</p> <p>BAUDELAIRE, II, 60-61.</p> <p>BAÜERLE, II, 223.</p> | <p>BENZEL-STERNAU, I, 241-242.</p> <p>BERNI, I, 254.</p> <p>BERWICK (DE), II, 13, 70.</p> <p>BIANCOLELLI, I, 63-64, 85.</p> <p>BIÉVILLE, II, 243.</p> <p>BIÈVRE (DE), I, 229-230.</p> <p>BLADÉ, I, 31.</p> <p>BLAKE, II, 214.</p> <p>BLAZE DE BURY, II, 4, 21-25, 36, 42, 67, 72, 76, 87, 183, 219.</p> <p>BLUM, II, 243 et s.</p> <p>BOCCACE, I, 61.</p> <p>BOEHME, II, 105.</p> <p>BOILEAU, I, 65, 115.</p> <p>BOISROBERT, I, 93.</p> <p>BÖLTE, I, 30.</p> <p>BON, II, 223.</p> <p>BOSSUET, I, 108, 110, 112, 120, 136. — II, 263.</p> <p>BOURDALOUE, I, 108, 118 et s., 136.</p> <p>BOURGET, II, 247, 271.</p> <p>BRAÜNTHAL, II, 79, 102-105, 146, 149.</p> <p>BRAVO (C.), II, 30.</p> <p>BROCHET, II, 257.</p> <p>BROSSETTE, I, 65.</p> <p>BRUNI, II, 190-194.</p> <p>BUNYAN, II, 214.</p> |
|---|--|

- BURATTI, I, 253.
 BYRON, I, 149, 181, 202, 252, 253-312. — II, 4, 5, 17, 19, 49, 71, 105, 112, 115, 123, 124, 183, 201, 213, 223, 239, 256, 265-266, 271.
 CAILHAVA, I, 80.
 CALDERON, I, 24, 42, 46, 157.
 CAMPOAMOR, II, 162-163.
 CANO Y CUETO, II, 32.
 CARDAN, I, 109.
 CARDENAS, II, 28.
 CARETA Y VIDAL, II, 44.
 CASANOVA, II, 238.
 CASTELNAU, I, 278.
 CASTIL BLAZE, I, 16, 22. — II, 6, 21.
 CERVANTÈS, I, 24, 42.
 CHAPELLE, I, 111.
 CHAPPUYS, II, 29.
 CHARRON, I, 109.
 CHATEAUBRIAND, II, 239.
 CHODERLOS DE LACLOS, I, 232-236. — II, 23.
 CICOGNINI, I, 55-62, 63, 66, 73, 82 et s., 99, 168, 170, 191, 207. — II, 223.
 CLAIRVILLE, II, 242.
 CLÉMENT ROCHEL, II, 44.
 COKAIN (Aston), I, 187-189.
 COLERIDGE, I, 22, 276. — II, 270.
 CONGREVE, I, 185-186. — II, 238.
 CONTI (PRINCE DE), I, 78, 104 et s.
 CORNEILLE (Pierre), I, 82, 94, 129, 166. — II, 62, 64.
 CORNEILLE (Thomas), I, 93, 149-151, 206, 215, 223, 226.
 COTARELO, I, 19.
 CUEVA, I, 24, 34, 46.
 CRÉBILLON, II, 238.
 CREIZENACH, II, 45-46, 77, 126.
 CURZON (DE), II, 44.
 CYRANO DE BERGERAC, I, 92.
 DARWIN, II, 214.
 DESBARREAU, I, 111.
 DEBANS, II, 155-156.
 DESCARTES, I, 115.
 DESCREUX, II, 105, 123.
 DESLANDES, II, 243.
 DICKENS, II, 252, 255.
 DIDEROT, I, 217.
 DION CHRYSOSTOME, I, 26.
 DOHRN, II, 115.
 DORIMON, I, préface VI, 23, 63, 65-74, 82-96, 99, 103, 154, 191, 207, 208 et s. — II, 16, 226.
 DREYFUS (R.), II, 243, 245.
 DRYDEN, I, 185, 186. — II, 238.
 DUBOURDIEU, II, 241-242.
 DUFLLOT, II, 243.
 DUMANOIR, II, 243.
 DUMAS (Adolphe), II, 93-95.
 DUMAS (Alex.), II, 4, 33-38, 39 et s., 49, 54 et s., 67, 72, 89, 100, 162, 163, 167, 183.
 DUMAS fils (Alex.), II, 146, 150, 269.
 DURAN, II, 31.
 DUREL, II, 233-235.
 DUTOUQUET, II, 132-133.
 ÉCHEGARAY, II, 249.
 ÉCHEVERRÍA, II, 48-53, 77.
 ENGEL, II, 219, 220, 221.
 ESPRONCEDA, II, 32, 49.
 ESTÈVE, II, 4.
 ETHEREDGE, I, 185.
 EUDEL, II, 230-231.
 FARINELLI, I, 9, 36.
 FARQUHAR, I, 185.
 FÉNELON, I, 136.
 FERRAND, II, 229.
 FEUILLET (O.), II, 244-245.
 FIDAO-JUSTINIANI, II, 174-175, 246, 274.
 FILON (A.), II, 27.
 FLAN (Alex.), II, 243.
 FLAUBERT, II, 65-67.

- FLECHTER, I, 186-187.
 FORGUES, I, 185.
 FOUQUET, I, 122.
 FOUQUIER, II, 44.
 FRANKL, II, 105, 106, 123.
 FRIEDMANN, II, 139-140.

 GARASSE, I, 110, 112, 113, 117.
 GASSENDI, I, 111, 115.
 GAUTIER (Théophile), II, 4, 6, 7,
 12, 28, 96-99, 125, 127, 129,
 241, 258, 269-270.
 GAZIER, I, 104.
 GENDARME DE BÉVOTTE, I, 9, 62,
 63, 78, 83, 168, 169, 207, 218.
 GENTY, I, 312.
 GIL (O. Alejandro-Matias), I, 19.
 GILIBERTO, I, préface VI, 53.
 GOBINEAU, II, 5, 54-57.
 GOETHE, I, 204, 239 et s., 310.
 — II, 4, 24, 62, 80, 104, 197.
 GOLDONI, I, 170-177.
 GONCOURT, I, 222.
 GONGORA, I, 46, 52.
 GRABBE, I, 246, 252. — II, 79-
 83, 102, 104, 124, 219.
 GRAMMONT, I, 183.
 GRÜN, II, 106, 124.
 GRÜNAU, I, 189.
 GUY PATIN, I, 112.

 HAÑAZAS Y LA RUA, II, 33.
 HARAUCOURT, I, 1. — II, 168-172.
 HARDY (Thomas), II, 253.
 HART (Julius), II, 141-143.
 HAÜCH, II, 79, 133-137.
 HAYEM, II, 177-182, 270.
 HEBBEL, I, 246.
 HEGEL, II, 267.
 HELD, II, 221.
 HEYSE, II, 143-146, 149; 156.
 HEZEKIEL, II, 95-96.
 HIRE (J. de la), II, 172-174, 246,
 274.
 HOBBS, I, 183, 196.
 HOFFMANN, I, 247, 248-252. —
- II, 1, 5-6, 24, 25, 33, 49, 55,
 68, 80, 87, 141, 271.
 HOFMANNSTHAL, II, 257.
 HORNSTEIN, II, 146-149.
 HOUSSAYE (Arsène), II, 245.
 HURTE, II, 220.
 HUGO (V.), II, 37, 55.

 IBSEN, II, 214, 249.

 JEFFREY, I, 311.
 JOURDAIN (Eliacim), II, 131-132.

 KALHERT, I, 246. — II, 79, 83-84.
 KIPLING, II, 255.
 KLINGEMANN, II, 81.
 KOCH, I, 17.
 KOCK (P. DE), II, 242.
 KRALIK, II, 219.
 KURZ-BERNARDON, I, 207.

 LA BRUYÈRE, I, 108.
 LA CHAUSSÉE, I, 221.
 LA FONTAINE, I, 115.
 LAGERLOFF (Selma), II, 258.
 LAMARCK, II, 214.
 LAMENNAIS, II, 267.
 LA MOTHE LE VAYER, I, 110.
 LA ROCHEFOUCAULD, I, 125.
 LARROUMET, II, 270.
 LATOUR (A. DE), I, 17, 80. —
 II, 28.
 LAVEDAN, II, 143, 153-155.
 LAVERDANT, II, 61, 70-77, 169,
 170.
 LAVERDET, I, 65.
 LEFRANC (Abel), I, 104.
 LEMOINE (A.), II, 105, 124.
 LENAŮ, I, 246. — II, 99, 102,
 105-125, 160, 219, 271.
 LÉOPARDI, II, 3.
 LEPELLETIER, II, 44.
 LEROCX (Pierre), II, 269.
 LESSIUS, I, 108, 119.
 LE TELLIER, I, 218-219. — II,
 226.

- LEVAVASSEUR, II, 125-126.
 LORIOU LECAUDEY et CH. DE
 BUSSY, II, 167-168.
 LOËVE-VEIMARS, II, 34.
 LOPE DE VEGA, I, 24, 27 et s.,
 35, 42, 46, 80, 157. — II, 32.
 LOPEZ DE AYALA, I, 21.
 LOZANO, II, 30-32, 33.

 MACHIAVEL, I, 109, 195.
 MAINDRON, II, 248.
 MALLEFILLE, II, 44, 126-129.
 MARCHAND, II, 105.
 MARIVAUX, I, 44-45.
 MARINO (Salomone), I, 31.
 MASSON (A.), II, 232-233.
 MATHIEU DE NOAILLES (C^{esse}), II,
 172.
 MAUPASSANT, I, 232. — II, 66,
 248, 259.
 MENÉNDEZ PIDAL, I, 31.
 MENÉNDEZ Y PELAYO, I, 31.
 MEREDITH, II, 253-254.
 MÉRIMÉE, II, 2, 4, 26-23, 34, 36,
 39, 72, 76, 170, 183, 249.
 MERSENNE, I, 108, 112.
 MICHELET, I, 103.
 MIRA DE AMESCUA, I, 29.
 MIRECOURT (E. DE), II, 243.
 MOLIÈRE, I, 37, 45, 48, 59, 63,
 68, 72 et s., 75-149, 152, 156,
 164, 170, 190 et s., 205, 207,
 208, 209, 220, 232, 259-260. —
 II, 11, 16, 17-18, 24, 44, 46,
 71, 111, 115, 133, 146, 180,
 223, 226, 236, 244, 271, 272,
 273, 274.
 MONCRIEFF, I, 223-225.
 MONTAIGNE, I, 6, 109, 115.
 MONTALEMBERT, II, 267.
 MONTÉGUT, II, 231.
 MONVEL, I, 230-232.
 MOORE, I, 256, 280.
 MORETO, I, 80. — II, 39.
 MOUNET-SULLY ET BARBIER, II,
 156-157.
 MOZART, I, 204, 243, 248 et s. —
 II, 6, 21, 68, 71, 80, 84, 104,
 133, 141, 220, 221, 235, 271.
 MURASAKI, II, 258.
 MUSSET (A. de), I, 130, 149, 239,
 252. — II, 4, 8, 10, 17-21, 24,
 33, 34, 35, 37, 71, 87, 98, 100,
 105, 115, 127, 129, 151, 174,
 190, 204, 241.

 NICOLE, I, 108, 117.
 NIETZSCHE, II, 2, 139, 190,
 195 et s., 214 et s.
 NOVALIS, II, 3.

 ORGAZ, II, 249.

 PAGNE COLLIER, II, 225-226.
 PARACELSE, I, 109.
 PARFAICT, I, 32, 76, 217, 218.
 PARIS (Paulin), II, 4.
 PASCAL, I, 108, 110.
 PAUSANIAS, I, 26.
 PÉLADAN, II, 269. \
 PEPYS, I, 183.
 PERRUCCI, I, 168-170, 174.
 PEYS, I, 210-211.
 PICATOSTE, I, 49.
 POMPONAGE, I, 109.
 PONTMARTIN, II, 2.
 POTIER, II, 243.
 POUCHKINE, II, 13-16, 68-69.
 PRENDARCA, v. PERRUCCI.
 PRÉVOST (Marcel), II, 247.
 PULCI, I, 254, 259, 263.
 PURCELL, I, 200.

 RABELAIS, I, 109, 115.
 RACINE, I, 107.
 RÉGNIER (H. de), II, 175, 235-
 236.
 RENAN, II, 186.
 RETZ, I, 118, 124.
 REYNAUD, II, 105, 121, 122.
 REYNIER, II, 33.
 REVILLA (Manuel de la), I, 17.

- RICARD (A.), II, 241-242.
 RICCOBONI, I, 53.
 RICHARDSON, I, 223-229, 230 *ets.*
 — II, 238.
 RICHPIN, II, 231-232.
 RITTER, II, 157-160.
 RIVIÈRE, II, 226-228.
 ROBIN (E.), II, 92-93.
 ROCHEMONT, I, 78 *et s.*, 82.
 ROCHESTER, I, 184-185.
 ROJAS (F. de), I, 93.
 RONSARD, I, 82.
 ROSENKRANZ, I, 246.
 ROSIMOND, I, 82, 151-155,
 190 *ets.*, 215, 219. — II, 54,
 101, 181.
 ROUJON (H.), II, 150-153.
 ROUSTAN, II, 103 *ets.*, 120.
 RYK, I, 212.
 RYNDORP, I, 212-213.
 RZEWUSKI, II, 163-165.

 SACHER-MASOCH, II, 146, 255.
 SACY, I, 117.
 SAID-ARRESTO, I, VI, 9, 29, 31,
 36.
 SAINTE-BEUVE, I, 103. — II, 18,
 186.
 SAINT-EVREMOND, I, 123.
 SAINT-SIMON, I, 123.
 SAND (George), II, 13, 19, 79,
 87-91.
 SCARRON, I, 93.
 SCHELLING, II, 105, 267.
 SCHLEGEL, I, 80.
 SCHNITZLER, II, 258.
 SCHÖNAICH CAROLATH (Prince),
 II, 165-167.
 SCHOPENHAUER, II, 133.
 SCHROEDER, I, 205-206.
 SCHWEITZER, I, 103.
 SCOTT (Walter), I, 310. — II,
 34.
 SÉBILLOT, I, 31.
 SEEGERS, I, 212.

 SHADWELL, I, 22, 185, 189-200.
 — II, 101, 238.
 SHAKESPEARE, II, 34.
 SHAW, II, 206-217, 277.
 SHELLEY, I, 265. — 214.
 SIMONE BROUWER, I, 9, 23. —
 II, 238.
 SOUTHEY, I, 311.
 STEMPFLE, II, 221.
 STENDHAL, I, 252. — II, 4, 241,
 269.
 SUDERMANN, II, 257.
 SUSO, II, 105.

 TAINE, I, 253.
 TALLEMANT DES RÉAUX, I, 113.
 TELLEZ (Gabriel), v. Tirso de
 Molina.
 THACKERAY, II, 255.
 THURIGNY, II, 6.
 TIRSO DE MOLINA, I, 10-54, 56,
 58 *et s.*, 66, 74, 82 *et s.*, 100,
 143, 157 *et s.*, 161 *et s.* — II,
 16, 42, 109, 115, 229, 235, 250,
 271.
 TOLSTOÏ (Léon), II, 149, 214.
 TOLSTOÏ (Alexis), II, 67-69, 73.
 TORQUEMADA (A. DE), II, 29-30,
 32, 33.
 TOURGUENEFF, II, 13.
 TRÄUTMANN, II, 220.

 VALLA, I, 6. — II, 236.
 VANBRUGH, I, 186.
 VAN MAATER, I, 209-210.
 VELTHEN, I, 205.
 VERLAINE, II, 77.
 VESTRI, II, 223.
 VIARD, II, 130-131, 146.
 VIARDOT, I, 15-16, 17-18. — II, 13.
 VIGNY (A. DE), II, 37.
 VILLEMAIN, I, 306.
 VILLIERS, I, préface VI, 62, 63,
 65-74, 81-96, 99, 103, 153, 191,
 207, 208, 209. — II, 15, 101,
 226.

- VISÉ (DE), I, 121, 149.
 VOGT, I, 242-247. — II, 34, 81,
 102, 104, 124, 219.
 VOLTAIRE, I, 217.
- WIDMANN, II, 61-65.
 WIELAND, I, 275.
 WIESE, II, 79, 99-102, 115, 149.
 WILDE, II, 44, 62.
- WINTER (J.), II, 219.
 WYCHERLEY, I, 185. — II, 238.
- ZAMORA (A. DE), I, 161-167. —
 II, 38, 42.
 ZEIDLER (J.), I, 17, 30, 103.
 ZORRILLA, I, 167. — II, 32, 38-
 44, 48, 53, 61, 62, 67, 162, 167,
 170, 219, 235, 268, 271.
 ZUNIGA, I, 18.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE VII

CHAPITRE I

DON JUAN ET LE ROMANTISME

L'idéalisation romantique Pouchkine, « le Convive de pierre ». = Musset, « Namouna »; — « Une matinée de Don Juan ». = Blaze de Bury, « le Souper chez le Commandeur ». = La légende de Don Juan de Maraña. Mérimée, « les Ames du purgatoire ». = Al. Dumas, « Don Juan de Maraña ». = Zorilla, « Don Juan Tenorio ». = Th. Creizenach, « Don Juan ». = Echeverria, « l'Ange déchu ». = Gobineau, « les Adieux de Don Juan ». = Almqvist, « Ramido Mariñesco ». = Beaudelaire, « Don Juan aux enfers ». = Widmann, « Don Juan de Maraña ». = Flaubert, « Une nuit de Don Juan ». = A. Tolstoï, « Don Juan ». = Désiré Laverdant, « Les Renaissances de Don Juan ». — « Don Juan converti ». 1

CHAPITRE II

RÉACTION CONTRE L'IDÉALISATION ROMANTIQUE PESSIMISTES ET PROTÉSTATAIRES

Grabbe, « Don Juan et Faust ». = Kahlert, « Donna Elvire ». = Balzac, « L'Élixir de longue vie ». = George Sand, « Lélia ». = Eugène Robin, « Livia ». = Adolphe Dumas, « la Mort de Faust et de Don Juan ». = Théophile Gautier, « la Comédie de la Mort ». = Wiese, « Don Juan ». = Braun von Braunthal, « Don Juan ». = Lenau, « Don Juan ». = G. Levavasseur, « Don Juan barbon ». = Mallefille, « les Mémoires de Don Juan ». = Jules Viard, « la Vieillesse de Don Juan ». = Eliacim Jourdain, « Don Juan ». = Dutouquet, « Une aventure de Don Juan ». = Hauch, « Don Juan ». 78

CHAPITRE III.

L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE

Continuation des courants précédents : 1^o Condamnation du Donjuanisme : Friedmann, « la Dernière aventure de Don Juan ». = Julius Harl, « Don Juan Tenorio ». = Paul Heyse, « la Fin de Don Juan ». = Ferdinand von Hornstein, « Le Châtiment infernal de Don Juan ». = Roujon, « Miremondé ». = H. Lavedan, « le Marquis de Priola ». = Camille Debans, « la Vieillesse de Don Juan ». = Mounet-Sully, « la Vieillesse de Don Juan ». = Th. Rillner, « Chemin-faisant », drame donjuanesque 138

CHAPITRE IV

L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE (suite)

Continuation des courants précédents : 2^o Nouvelle réhabilitation du donjuanisme : Don Juan sauvé. Campoamor, « Don Juan ». = Comte Stanislas Rzewuski, « le Dernier jour de Don Juan ». = Prince Schönaiach Carolath, « la Fin de Don Juan ». = Charles de Bussy, « Don Juan au cloître ». = Edmond Haraucourt, « Don Juan de Mañara ». = Jean de la Hire, « Mémoires d'un Don Juan ». = Fidaò-Justiniani, « le Mariage de Don Juan ». = Henri de Régnier, « Don Juan au tombeau ». 161

CHAPITRE V

L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE (suite)

Les Don Juans surhommes : Armand Hayem, « le Donjuanisme; Don Juan d'Armana ». = Jean Aicard, « Don Juan 89 ». = Emile Bruni, « les Deux nuits de Don Juan ». = Marcel Barrière, « le Nouveau Don Juan; l'Art des passions ». = Bernard Shaw, « Homme et surhomme ». 176

CHAPITRE VI

LES FACÉTIES DONJUANESQUES

Puppenspiele et pièces de la Commedia dell' arte : « Don Juan le sauvage ou le Festin nocturne »; = La seconde vie de Don Juan ou les aventures de Kasperl »; = Bäuerle, « les Exploits et les farces du Don Juan moderne ». = Bon, « Il convitato di Pietra ». = Don Juan en Angleterre : Moncrieff, « Don Juan à Londres ou le Libertin corrigé »; = Pagne-Collier, « la Tragi-comédie de

Punch et Judy ». = *Don Juan en France* : Rivière, « le Grand Feslin de Pierre »; = Barbey d'Aurevilly, « le plus bel amour de Don Juan »; = Ferrand, « le Mariage de Don Juan »; = L'homme des foules, « Don Juan Tenorio »; Paul Eudel, « la Statue du commandeur »; = M. Montégut, « Don Juan à Lesbos »; = Richepin, « Mille et quatre »; = « l'Inconnue »; = A. Masson, « la Cave de Don Juan »; = Durel, « Pierrot Don Juan »; = Henri de Régnier, « les Scrupules de Sganarelle » 218

CHAPITRE VII

LE DONJUANISME EN DEHORS DE LA LÉGENDE
DE DON JUAN

Le Donjuanisme pendant la Restauration, la Monarchie de Juillet, le Second Empire, et la Troisième République. = *Le Donjuanisme des héros de Balzac et de Stendhal.* = *Le Donjuanisme léger des lions et des dandys* = Clairville et de Lérès, « les Viveurs »; = Dumanoir et Biéville, « les Fanfarons de vice »; = P. Deslandes et Ch. Polier, « Vingt ans ou la vie d'un séducteur »; = E. d'Allonshée, « le Mariage du duc Pompée »; = O. Feuillet, « Monsieur de Camors »; = Arsène Houssaye, « Monsieur Don Juan »; = Bourget, « Un cœur de femme »; = Marcel Prévost, « Femmes »; = Maupassant, « Bel-Ami »; = Maindron, « Saint-Cendre »; = *Le Donjuanisme en Espagne* : Echegaray, « Vida alegre y muerte triste »; = « En el puno de la espada ». = *Le Donjuanisme en Italie* : d'Annunzio, « l'Enfant de Volupté ». = *Le Donjuanisme en Angleterre* : héros donjuanesques chez Dickens, Meredith, Thomas Hardy. = *Le Donjuanisme en Allemagne* : Sacher Masoch, « le Don Juan de Kolomea »; = J.-J. Brochel, « Ein moderner D. Juan »; = Sudermann, « das Glück im Winkel ». = *Le Don Juan Turc*, « Karagheuz ». = *Un Don Juan Japonais*, « le Roman de Genji » 237

CHAPITRE VIII

CONCLUSION

Coup d'œil rétrospectif sur le développement de la légende de Don Juan. = *Les causes de sa diffusion.* = *Le Donjuanisme à travers les âges.* 261

COULOMMIERS
Imprimerie PAUL BRODARD.

