

Degrés

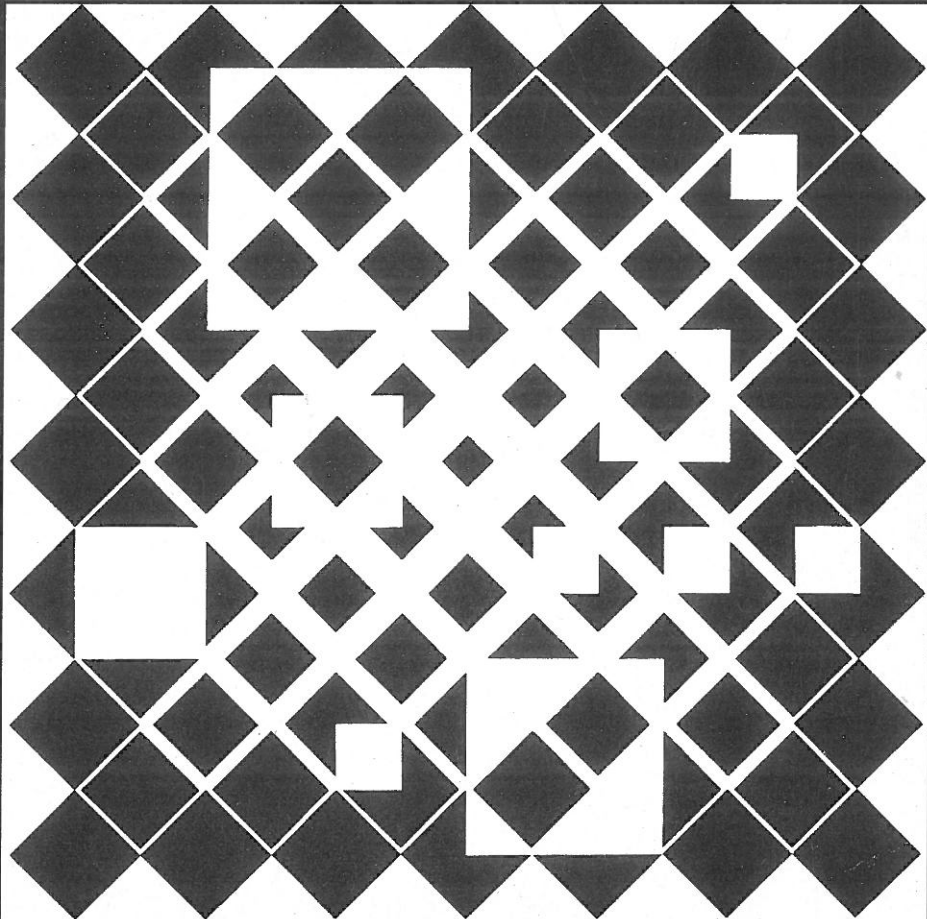
REVUE DE SYNTHÈSE À ORIENTATION SÉMIOLOGIQUE

Publication internationale trimestrielle

DANS CE NUMÉRO 175-176:

Didier Viviers
André Helbo
Lars Elleström
Jürgen E. Müller
José María Paz Gago
Amos Fergombé
Élodie Verlinden
Concepción Pérez-Pérez
Jean-Pierre Triffaux
Philippe Guisgand
Camille Panza
François Jost
Ghislaine Del Rey
Isabelle Reck

Quarante-sixième année, n°175-176, automne-hiver 2018
PE(A)NSER LE CORPS EN SCÈNE



Degrés

Revue de synthèse à orientation sémiologique
Publication internationale trimestrielle

Secrétariat de rédaction:

Pl. Constantin Meunier, 2
bte 13
B-1190 Bruxelles
Tél.: (02) 345 00 83

Direction et rédaction:

André Helbo

Comité de patronage:

Michel Butor, Nice
Noam Chomsky, Massachussets
Jacques De Decker, Mons
Marcel De Grève, Gand
Umberto Eco, Milan
Daniel Hérault, Paris
André Jacob, Paris
Antonio Prete, Milan
Michael Riffaterre, New York
François Van Laere, Melbourne
Frans Van Passel, Bruxelles
Françoise Van Rossum-Guyon, Amsterdam

Editeur responsable:

ASBL Degrés
ISSN 07708378
dépôt légal BD26747

La revue *Degrés* se propose d'étudier en tant que problème interdisciplinaire le transfert de concepts opératoires de la linguistique, à la littérature, à la communication esthétique, sémiotique, etc. Le comité recourt à l'évaluation en *peer review*. La revue est référencée par divers organismes, dont Scopis et JCR (the Arts & Humanities Citation Index, Current Contents/ Arts & Humanities)

« Ce qu'il dit n'est jamais pesé, figolé, appuyé, pensé : cela est jailli. Ses paroles tendres à Ana proviennent d'une exaltation ; elles sont sincères, mais de la sincérité d'une minute. [...] Son amour de Dieu (parce qu'Ana croit en Dieu) dure le temps d'une scène, comme son amour d'Ana a duré le temps d'une scène¹ ».

S'il y a un aspect qui met d'accord la critique par rapport au personnage de Don Juan, c'est son caractère nettement théâtral. Le corps de Don Juan est un corps théâtral, et son temps, ce présent scénique que Montherlant qualifie de « temps d'une scène », un temps en fuite. Celle-ci constitue en soi un prédicat, un thème associé à Don Juan, actualisé comme une « fuite en avant perpétuelle » qui définit la démarche du personnage, ainsi que le fait remarquer Stéphanie Fromentin :

« [...] cette fuite en avant perpétuelle fait de Don Juan un être qui avance toujours au rythme *allegro ou presto* ; bousculant tout sur son passage, il ne semble pas s'apercevoir que tout s'écroule autour de lui ; il avance sans se retourner au rythme frénétique d'un galop infernal [...] »².

Le philosophe Philippe Mengue, dans son cours intitulé « Le corps en fuite » explicite le sens de ce concept, qui caractériserait d'après lui la postmodernité, de la façon suivante :

« Or le corps, indiquerons-nous faute de temps, est avant tout *troué*, en rapport avec l'abîme du sens, bien loin de préparer la naissance du sens dans un sensible originaire. Le corps, post-moderne, nouvelle époque, est un "corps en fuite", un corps désirant qui baise, qui marche, court et nage, pris dans les lignes de fuite traversant un "corps sans organes"³ ».

Cette définition, appliquée au corps « post-moderne », est parfaitement valable pour celui de Don Juan en tant que corps théâtral. Car Don Juan est en soi un oxymore, il est *corps* et il est *théâtral*, il est *essentiellement corps* et *essentiellement théâtral*. Et en tant que corps théâtral il s'inscrit, évolue et traverse les vides d'un univers *troué*⁴.

¹ Montherlant, *La mort qui fait le trottoir* (Don Juan), Gallimard, 1972, p. 158.

² *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 175.

³ Philippe Mengue, *Le corps en fuite*, présentation du cours (Université populaire d'Avignon): <http://upavignon.org/2017/10/06/cours-de-philippe-mengue-corps-fuite/>

⁴ C'est l'une des caractéristiques essentielles du texte théâtral pour Anne Ubersfeld telle qu'elle expose dans son célèbre *Lire le théâtre* (Paris, Belin, coll. Lettres SUP., 2001).

5 « Bonne ou mauvaise santé fait notre philosophie » (*Lettre à Vialet*, tome V, p. 642), cit. par Sophie Audidière, « Diderot philosophe », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne]; <http://journals.openedition.org/rde/265>. D'après la philosophie matérialiste qui sert de base à Diderot, il s'établit un rapport étroit, voire déterminant, entre condition ou état physique et pensée, ce que la science moderne a d'ailleurs confirmé.

6 Comme remarque Aurore Chestier, « Spinoza, bien avant Nietzsche, souligne cette nécessaire interaction ». Le théâtre serait alors le lieu d'interaction par excellence entre pensée et corps: « Or, le théâtre va précisément dépasser ce conflit entre le corps et l'esprit, en prouvant concrètement sur scène qu'il n'y a pas de pensée sans corps et que, sans le support d'un acteur, le personnage se dissout. Comme l'écrit Philippe Sollers : "Le théâtre est le lieu où la pensée doit trouver son corps". Progressivement, on constate que le corps conquiert sur scène une autonomie sémantique et cesse d'être asservi à une fonction, réductrice et redondante, de motivation ou d'illustration du discours théâtral, dont le plus parfait exemple est la théorie du "verbo-corps" qui systématise l'alliance sémantique du geste et du mot ». Aurore Chestier, « Du corps au théâtre au théâtre corps », *Corps*, C.N.R.S., 2007/1, n° 2, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm>. Pour le philosophe espagnol Ortega y Gasset Don Juan incarnerait la « raison vitale ».

7 Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, coll. Lettres SUP., 2001, p. 224.

8 Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, pp. 70-71.

Le thème général qui regroupe la recherche qui oriente la réflexion des articles composant le présent volume (*pe(a)nser le corps*), et qui ouvre un beau champ de suggestions, suscite quelques réflexions d'ordre général qui touchent pourtant d'une façon spécifique le personnage de Don Juan, à commencer par le rapport étroit et dialogique entre pensée et corps. « Bonne ou mauvaise santé fait notre philosophie », remarquait avec justesse Diderot⁵ : la pensée de Don Juan, et son argumentaire vital et moral, sont inséparables de son corps jeune, fort, beau, érotique, Eros « philosophe », le cas échéant⁶.

Ensuite, le verbe *penser* fait référence à une blessure, à un manque préalable ou primordial, à un corps fracturé, mais aussi à un corps désorganisé, corps *sans organes*, ainsi que le définit Philippe Mengue à la suite d'Artaud et de Deleuze. Et par là à un corps attrapé dans l'inéluctable cruauté de la vie et surtout du théâtre, car le théâtre est le double de la vie (Artaud dixit) et, surtout, « le théâtre est corps⁷ ».

Patrice Pavis, dans son célèbre *Dictionnaire du théâtre*, propose une distinction entre les deux principales utilisations théâtrales du corps, qu'il établissait en corps *relais* et corps *matériau* :

« Ou bien le corps n'est qu'un *relais* et un support de la création théâtrale, laquelle se situe ailleurs : dans le texte ou dans la fiction représentée. Le corps est alors totalement asservi à un sens psychologique, intellectuel ou moral ; il s'efface devant la vérité dramatique, ne jouant qu'un rôle de médiateur dans la cérémonie théâtrale. La gestualité de ce corps est typiquement illustrative et ne fait que redoubler la parole. [...] Ou bien le corps n'est qu'un matériau autoréférentiel : il ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même, n'est pas l'expression d'une idée ou d'une psychologie⁸ ».

Or, et si l'on pense à Don Juan en tant que personnage-corps, entre les deux extrêmes il y a peut-être des lignes de tension. En tout cas, en ce qui concerne le paradigme du personnage de Don Juan, son corps est irréductible à l'expression d'une idée ou d'une psychologie à laquelle il serait « asservi », ce qui est réaffirmé par sa construction en personnage mythique, qui le situe à l'intérieur d'un système polysémique et mouvant. Don Juan présenterait cette « conscience [...] émettée qu'il semble dépourvu de motivations psychologiques » et qui en fait, depuis sa première apparition sur scène, un personnage très moderne⁹.

Mais Don Juan n'est pas un simple personnage, il a gagné une belle place au panthéon du mythe, et cela n'est pas sans conséquence, à vrai dire paradoxale. En effet, la mythification générée autour du personnage pose le paradoxe de fonder un procès sur un corps qui est corps désirant

et présence radicale (radicale parce que corps au présent, absolu, qui remplace et déplace tous les autres) et, par suite de ce procès même, de rendre ce corps inaccessible, transfiguré, hors d'atteinte, en fuite par définition à partir de tous les glissements opérés par les superpositions et variations successives dans le paradigme du personnage au cours de son devenir historique. Compte tenu de toutes ces réflexions, je me servirai du mot *relais* dans le sens fort d'un « système, une organisation ou un réseau qui fait le lien entre deux ou plusieurs agents partageant le même objectif¹⁰ ». Dans ce sens, le corps de Don Juan est un corps-*relais* par excellence, en tant que corps nodal au centre de tous les réseaux signifiants, ce à quoi il faut ajouter qu'il n'est pas seulement un personnage de théâtre, mais essentiellement un acteur, et « un acteur qui joue un rôle qui joue d'autres rôles¹¹ ». Don Juan est donc un acteur « en abyme », et cette caractéristique essentielle permet de considérer le personnage, depuis son apparition au Baroque, d'après une optique très moderne. D'autre part, à travers cette action de « jouer un rôle qui joue d'autres rôles » il se produit un vide, mais un vide dans le mouvement même auquel il est associé d'une manière irrémédiable, une *distance de théâtralité*¹² qui est en même temps un espace de fuite.

Si l'acteur, considéré du point de vue de la présence scénique, se définit dans la contradiction paradoxale signalée par Eugenio Barba qui fait que (« [...] l'acteur de la pure présence [est un] acteur représentant sa propre absence¹³ »), en tant que personnage théâtral le corps de Don Juan participe du double statut de l'acteur signalé par P. Pavis dans son célèbre *Analyse des spectacles* : son corps renvoie à « une personne réelle et présente », mais « en même temps » il est « personnage imaginaire, absent, ou au moins placé "sur une autre scène"¹⁴ ». Don Juan s'impose tout d'abord en tant que présence (déjà depuis sa première entrée sur scène dans *El Burlador* avec la duchesse Isabela), mais son corps d'acteur participant du double statut signalé ouvre immédiatement un creux, une absence, ou mieux, une distance de théâtralité qui le rend insaisissable.

Corps érotique, corps en fuite

Dans *El Burlador de Sevilla*, pièce fondatrice du mythe, Don Juan fait son apparition sur scène, - sa présentation devant un public qui ne le connaît pas encore -, en tant que corps, et corps érotique dissocié d'un nom. Face à la question posée par la duchesse Isabela au début de la pièce « ¿Quién eres, hombre? » (« Homme, qui es-tu ? ») la réponse est connue : « Un hombre sin nombre » (« Un homme sans nom »). Si

9 Cette « conscience émiétée » caractériserait, pour Aurore Chestier, le personnage théâtral moderne à partir du théâtre symboliste et des avant-gardes du XX^e siècle (« Du corps au théâtre au théâtre corps », *Corps*, op. cit.).

10 <https://fr.wikipedia.org/wiki/Relais>

11 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1981, p. 19.

12 Dans le sens accordé à ce concept par Óscar Cornago (« ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad », *Telón de fondo*, n° 1, août 2005, en ligne: www.telondefondo.org).

13 *Bouffonneries*, 1982, n°4, p. 11, cit. par Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 270.

14 Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 56.

REMARQUES SUR LE CORPS ÉROTIQUE

¹⁵ Miguel de Unamuno, Préface à *El hermano Juan o el mundo es teatro*, in Amando C. Isasi Angulo, Don Juan. Evolución dramática del mito, Barcelona, Bruguera, 1972. p. 551 (je traduis).

¹⁶ Voir l'article de Ana Morilla Palacios « El universo femenino en *El Burlador de Sevilla* y en *Don Juan Tenorio* », *Espéculo*, n° 43, 2009-2010, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/mudjuan.html>.

¹⁷ Pour Unamuno l'attitude de Don Juan serait, tout au plus, celle du « rano » (grenouille mâle), « gozador solitario, aunque en compañía [...] que, aunque fecunda los huevos de la hembra, lo hace fuera de ésta, si bien la tiene cogida, la palpa, la ve y la huele ». Je traduis: « jouisseur solitaire, même en compagnie [...], qui, bien qu'il féconde les oeufs de la femelle, il le fait en dehors de celle-ci, même s'il la prend, la palpe, la voit et la sent ». Op. cit., p. 550.

la première conclusion que l'on pourrait tirer de cette courte réplique c'est que le corps érotique n'a pas de nom, cette affirmation se heurte immédiatement à son contraire, si l'on convient, avec le philosophe Miguel de Unamuno, que « El nombre es lo que hace al hombre hombre » (« c'est le nom qui fait de l'homme un homme »)¹⁵. S'agissant de Don Juan, d'ailleurs, son nom, sa « renommée », constitue en soi un élément d'attraction et d'appel.

Ainsi, chaque élément du réseau sémiotique signifiant articulé à partir de Don Juan comporte toujours son contraire, se situant en tension dynamique et dialectique dans un rapport soit d'oxymore soit de confrontation, générateur de conflit dans tous les cas.

Dans la configuration du corps érotique – corps désirable et désirant, corps essentiellement vectoriel- jeunesse et beauté sont deux conditions indispensables. Jeunesse, beauté, prestance... sont étroitement liées au leitmotiv « tan largo me lo fiáis » (« si longue est mon échéance »), à la double temporalité, immanente et transcendante, et à la conscience d'être, liée au présent.

Or, le corps physique (corps érotique) ne constitue pas un paradigme isolé, il est lié au paradigme du corps social, du clan, c'est-à-dire, au corps des autres, ce qui a des conséquences en ce qui concerne la stabilité des paradigmes du point de vue du sens, qui ne serait jamais univoque. Ainsi, on peut se poser quelques questions concernant les victimes du Burlador qui permettent de mettre en question leur statut victimal¹⁶. Par exemple, lorsque Don Juan se sert de la supplantation d'identité dans le cas de la duchesse Isabela (car Doña Ana de Ulloa refuse de se laisser prendre dans la supercherie), on peut penser que le corps donjuanesque est désirable parce qu'on le prend pour un autre (à l'occurrence le Duc Octavio). Mais on peut aussi penser que c'est la jouissance en soi du corps érotique (celui de Don Juan) ce que la duchesse veut (et obtient), jouissance interdite par la loi religieuse et sociale, et c'est pour cette raison qu'elle ne dévoile pas le coupable. D'autre part, en ce qui concerne les paysannes, même si le corps érotique est désirable en soi (la pêcheuse Tisbea « brûle » pour Don Juan), on cède son corps en considérant ce « don » à l'intérieur d'une transaction-promotion économique et sociale qui n'est pas ouvertement avouée, mais justifiée du point de vue de la norme par le biais de l'institution du mariage. La conséquence de tout cela c'est qu'à l'intérieur du paradigme de la séduction se produisent une série de glissements de sens, et le corps de Don Juan « glisse » lui aussi, en fuite, insaisissable. L'union des corps (« un homme et une femme ») n'est que la fausse illusion d'un instant, la fulgurance d'un éclair¹⁷.

D'autre part, à travers la « burla » et le mensonge de Don Juan,

l'hypocrisie et le mensonge sociaux sont dévoilés et mise en évidence la véritable valeur du corps, qui n'est autre que celle de fonctionner comme marchandise, par quoi le corps est soumis à toute la mobilité de l'échange¹⁸.

Corps féminin, corps déconstruit, corps reconstruit

Prenant pour modèle *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, la représentation du corps féminin s'ordonne suivant les stéréotypes classiques, d'après lesquels le corps est soumis à un processus de déconstruction ou fragmentation métonymique en fonction de la hiérarchie classique, qui privilégie le regard et suit l'axe de la verticalité du corps: les yeux, les bras, les mains et finalement les pieds, c'est-à-dire, les seules parties visibles du corps de la femme aux siècles passés. Cette représentation nous montre tout d'abord un corps archétypal, non individualisé, qui devient alors objet facilement remplaçable. Mais, d'autre part, ces fragments corporels, qui sont les seuls éléments montrés, laissent dans l'opacité, tel un iceberg profond, le corps non montré, interdit, qui par là acquiert une immensité onirique et devient corps rêvé, désiré, recréé, recomposé. La plasticité ne s'arrête pas là, bien au contraire, elle va plus loin, car ce processus de recombinaison du corps agit à un deuxième niveau, puisque les fragments corporels configurent une sémiologie de l'interchangeable.

Le brouillage des signes

Un trait essentiel de Don Juan, qui constitue ce que Jean Rousset appellerait un « invariant » dans le devenir du mythe, c'est qu'il se pose en élément essentiellement perturbateur, provocateur, agitateur, associé au trouble. Et il faut comprendre le mot « trouble » au sens profond, total, sémiotique et signifiant du terme, car Don Juan brouille les signes et les codes.

Ainsi, le personnage naît déjà dans l'ambiguïté, favorisée par le contexte culturel et esthétique du Baroque qui lui sert de cadre. Don Juan est « homme de chair » et « homme de vent »¹⁹, il est corps solide et il est vapeur, évanescence, métamorphose.

Don Juan brouille les signes, au niveau du comportement mais aussi au niveau intellectuel et discursif. À cet égard, quelques réflexions concernant la catégorisation du corps humain, compris dans son intégralité physique et spirituelle, établie par Don Juan lui-même dans *El Burlador de Sevilla* doivent être précisées. Après l'inquiétante invitation au dîner funèbre faite par le Commandeur, Don Juan, tout à

¹⁸ Et qui appartient au roi, qui a les prérogatives d'unir, séparer ou expulser les corps.

¹⁹ Rousset, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 103.

fait seul, se pose la question (rhétorique) suivante : « si un cuerpo noble, vivo, con potencias y razón y con alma, no se teme, ¿quién cuerpos muertos temió ?²⁰ »)

²⁰ Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla* y Convidado de piedra, in Amando C. Isasi Angulo, *Don Juan. Evolución dramática del mito*, Barcelona, Bruguera, 1972, p.193, Je traduis: « Si un corps noble, vivant, ayant ses puissances, sa raison et son âme, n'est pas à craindre, qui craindrait des corps morts ? »

²¹ Ibid., p. 168. Je traduis : « Aminta m'a écrit cette lettre me faisant appeler, et moi j'ai promis de jouir de ce que l'âme avait promis ».

²² Ibid., p. 176. Je traduis : « C'est mon âme que je t'offre dans mes bras ».

La catégorisation établie par Don Juan dans sa définition du « corps noble » comporte toute une hiérarchisation suivant l'ordre établi par l'énumération, de telle façon que ce corps (*noble et vivant*) est composé de *puissances*, ensuite de *raison*, et finalement d'*âme*. Remarquons, tout d'abord, que Don Juan revendique un corps essentiellement volitif, puisqu'il situe les puissances en premier lieu. Mais remarquons encore que les *puissances* (mémoire, entendement, volonté) sont traditionnellement les *puissances de l'âme*, que Don Juan situe à part. En réalité, Don Juan confond, et il le fait en toute conscience, le corps et l'âme, il prend l'une pour l'autre, il appelle « âme » ce qui est le corps, il conteste l'idéologie et la morale dominantes en brouillant les catégories en fonction du binôme corps-âme, et dénonce l'hypocrisie de son discours. Lorsqu'il dit à Batricio « esta carta me escribió [Aminta] enviándome a llamar, y yo prometí gozar lo que el alma prometió²¹ », ou à Aminta elle-même « El alma mía entre los brazos te ofrezco²² » il fait tout un détournement pervers et cynique du langage (le Don Juan de Molière sera le maître par excellence à cet égard) qui se redouble de la complaisance du récepteur – ou plutôt réceptrice – qui préfère demeurer dans le niveau rassurant du discours apparent.

LE CORPS DANS L'ESPACE

Spatialisation du corps

En tant qu'entité dans l'espace, le corps est tout d'abord une frontière qui préserve l'individualité, une borne qui permet le passage d'éléments de l'extérieur –d'autres corps- ou bien les empêche d'y pénétrer²³. En ce qui concerne cet aspect, Don Juan montre un corps apparemment sans frontière, en tant qu'offrande à prendre, comme montre le célèbre passage du *Dom Juan* de Molière qui met son cœur à la disposition de « toutes les belles » :

²³ Et qui caractériserait la représentation et le discours du corps pour la modernité d'après David Le Breton, pour qui le corps y devient « une borne frontière pour distinguer chaque individu » (David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Presses universitaires de France, col. « Quadrige Essais Débats », 2008, p. 35).

« [...] Je ne saurais me résoudre à renfermer mon cœur entre quatre murailles. Je te l'ai dit vingt fois, j'ai une pente naturelle à me laisser aller à tout ce qui m'attire. Mon cœur est à toutes les belles, et c'est à elles à le prendre tour à tour et à le garder tant qu'elles le pourront²⁴ ».

²⁴ Molière, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, Larousse, 1991, p. 87.

En réalité, la position de Don Juan par rapport à « toutes les belles » décrit un mouvement centripète, de telle façon que les victimes viennent vers lui, comme une araignée attend sa proie au centre de sa toile. Ce

corps qui se donne, qui est offrande à prendre, en réalité ne se donne pas, il se dérobe au même instant qu'il paraît se donner disparaissant dans sa fuite lorsque l'on croit l'avoir pris.

La parole est un agent de spatialisation très important par rapport à cette considération du corps comme territoire et frontière, et c'est elle qui gère la prise de position du corps. Comme remarque François Chirpaz dans *Le corps, scène de l'existence*, « une fois entré dans l'espace ouvert par la parole, le soi peut se distinguer des autres, reconnaître la frontière qui les sépare et établir entre eux et lui, la distance qui lui permet de se faire la place à quoi il peut prétendre, de distendre cette proximité, d'ouvrir un espace et, dans cette ouverture, d'affirmer sa propre possibilité²⁵ ».

Or la parole donjuanesque ne se construit pas comme *lieu de passage vers autre chose que soi-même*²⁶, mais plutôt comme passage vers soi-même, car Don Juan, depuis la pièce d'origine, s'approprie de la parole pour en faire un instrument pervers de renversement du discours dominant. Perceptible déjà dans *El Burlador*, c'est Molière qui développera cet aspect en le dotant d'un poids spécifique intellectuel²⁷.

Le corps en scène

Puisque Don Juan est associé au mouvement et qu'il est acteur par excellence, c'est son corps d'acteur et metteur en scène qui commande le mouvement scénique depuis *El Burlador*. Même en présence de la statue qui marche et trouble le grand perturbateur, c'est Don Juan qui bat la mesure, comme montre cette didascalie qui apparaît dans *El Burlador* (d'autant plus intéressante que les didascalies sont peu nombreuses au XVIIe siècle)²⁸ :

« (Toma Don Juan la vela y llega a la puerta. Sale al encuentro Don Gonzalo, en la forma que estaba en el sepulcro, y Don Juan se retira atrás turbado, empuñando la espada, y en la otra mano la vela, y Don Gonzalo hacia él, con pasos menudos, y al compás de Don Juan, retirándose hasta estar en medio del teatro) ».

Dans la description de la scène, c'est Don Juan qui commande le mouvement scénique, ou la danse, si l'on pense au Don Juan de Molière (un bel exemple : toute la scène de séduction devant Charlotte et Mathurine, jouée comme un pas de ballet), ou encore au Don Giovanni de Mozart, dirigeant la danse des masques.

Or c'est la danse de la mort celle que Don Juan et le Commandeur sont en train de jouer dans l'extrait reproduit plus haut. Si la statue

²⁵ (François Chirpaz, « Le corps, scène de l'existence », *Revue internationale de philosophie*, n° 222, 2002/4, en ligne: <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-535.htm>).

²⁶ « Appropriation de la parole, insertion effective dans la communauté des hommes et mobilisation de la force corporelle vont donc de pair pour transformer le rapport de l'existence à son corps et en faire comme un *lieu de passage vers autre chose que soi-même*, le dehors de la vie en commun, de la rencontre avec les autres, pour habiter le temps de son histoire ». (François Chirpaz, op. cit.)

²⁷ Pour Camille Dumoulié le Don Juan de Molière opère quatre renversements « ludiques » du discours dominant: « celui du langage juridique » (« renverser le discours de la violence en discours du droit »), « celui du discours religieux », « celui de la poésie courtoise et précieuse », « celui des valeurs viriles, guerrières, et du discours de l'honneur » (*Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, PUF, 1993, pp. 100-101).

²⁸ *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, op. cit., pp. 186-187. « Don Juan prend la torche et s'approche de la porte. Don Gonzalo vient à sa rencontre, sous la forme qu'il avait sur son tombeau, et Don Juan recule, troublé, empoignant d'une main son épée, et tenant toujours la torche dans l'autre main. Don Gonzalo avance vers lui, à petits pas, tandis que, sur le même rythme, Don Juan recule jusqu'à se trouver au milieu de la scène » (*L'Abuseur de Séville et l'In-vité de pierre*, op. cit., p. 33)

de pierre provoque l'arrêt du mouvement et introduit la consistance de la mort face à l'inconsistance que Don Juan représente, cet arrêt est parfaitement rythmé, cérémonieusement rythmé, et c'est toujours Don Juan qui tient le milieu de la scène. Il recule, il est vrai, devant la statue qui s'avance, mais tenant à tout moment l'épée - signe de lutte et de courage - et la bougie - après tout signe de la grâce -. Et le recul est plutôt un mouvement scénique aboutissant à placer les deux personnages au milieu de la scène. Inversement, lorsque la statue du Commandeur quitte la scène, c'est elle qui recule cette fois « jusqu'à disparaître », décrivant un rythme lent, graduel (« Vase muy poco a poco, mirando a Don Juan, y Don Juan a él, hasta que desaparece, y queda Don Juan con pavor »)²⁹, et si Don Juan ne bouge pas, immobilisé par la terreur, pétrifié par ce regard de Gorgone, c'est lui, en tant qu'acteur, qui tient le milieu de la scène, le lieu privilégié du point de vue de l'acteur.

Le toucher et la main

Dans le morcellement métonymique du corps, la main revêt une importance capitale, car elle agit en frontière, arrêtant ou permettant la présence des autres corps. Elle peut aussi transgresser la frontière d'autrui : toucher le visage, tirer la barbe, arracher le masque sont autant de signes d'offense.

Mais la main est aussi un élément important en tant que connecteur corporel. Sur elle se construit le paradigme du pacte, elle est gage et signe d'engagement (« Esta es mi mano y mi fe³⁰ »), promesse de mariage, et par là, symbole d'égalité.

La main devient un lieu de sacralisation, d'engagement solennel de la parole, ainsi que Don Juan jure sur celle de la paysanne Aminta (« Juro a esta mano, señora, infierno de nieve fría, de cumplirte la palabra³¹ »). Cependant, cette main n'est pas donnée, elle est plutôt usurpée, et l'on peut bien finir par se demander à qui appartient la main en ce qui concerne la femme. Ainsi, dans la scène de la séduction d'Aminta, nous assistons à ce dialogue :

« (Tómale Don Juan la mano a la novia)

DON JUAN : ¿Por qué la escondéis ?

AMINTA : Es mía³² »

En réalité cette main qu'Aminta cache et que Don Juan prétend usurper appartient à Batricio, Aminta n'en est pas maîtresse. Batricio non plus, d'ailleurs, déplacé et cocufié par l'intromission de Don Juan :

²⁹ Ibid., p. 193. « Il s'en va pas à pas, en regardant Don Juan, et Don Juan le regarde jusqu'à ce qu'il disparaisse, et Don Juan reste seul, épouvanté ». (*L'Abuseur de Séville et l'Invité de pierre*, traduction de la pièce par Régis Meyer et l'Académie de Civilisation et de Cultures Européennes, en ligne: <http://lectures.actives.free.fr/index.php>, p. 35)

³⁰ Ibid., p. 128. « Voici ma main, voici ma foi » (*L'Abuseur de Séville et l'Invité de pierre*, op. cit., p. 13)

³¹ Ibid., p. 176. « Je jure sur cette main, Madame, enfer de neige froide, de tenir la parole donnée ». (*L'Abuseur de Séville et l'Invité de pierre*, op. cit., p. 29)

³² Ibid., pp. 164-165. Je traduis: « (*Don Juan prend la main de la fiancée*) / DON JUAN : Pourquoi la cachez-vous ? / AMINTA : Elle est à moi » .

« [...]¿No es bueno que se sentó a cenar con mi mujer, y a mí en el plato meter la mano no me dejó ?³³ »

Batricio non seulement « perd » la main d'Aminta, mais la main à lui est immobilisée et empêchée par Don Juan à l'occasion du banquet de noces. Nous touchons ici d'ailleurs au motif du banquet, si important dans la pièce, banquet des vivants (représenté pour deux fois), et banquet funéraire. Dans les deux premiers, c'est Don Juan qui commande, par usurpation de rôle dans la noce des paysans, mais toujours maître du jeu. Dans le dernier il a perdu son rôle.

“Donne-moi cette main”. *La main de pierre*

« DON JUAN [a Aminta]: Ahora bien : dame esa mano, y esta voluntad confirma con ella³⁴ »

Comme nous venons de constater, Don Juan ne donne pas la main, il prend - ou plutôt il usurpe - la main d'autrui. Or cette même formule - *dame esa mano* (donne-moi cette main) - sera utilisée par le Commandeur à l'égard du Burlador:

« DON GONZALO : ¿Cumplirásme una palabra como caballero ?

DON JUAN : Honor tengo, y las palabras cumplo, porque caballero soy.

DON GONZALO : Dame esa mano, no temas.

DON JUAN : ¿Eso dices ? ¿Yo temor ? Si fueras el mismo infierno la mano te diera yo.

(*Dale la mano*)

DON GONZALO : Bajo esta palabra y mano, mañana a las diez estoy para cenar aguardando. ¿Irás ?³⁵ »

Remarquons tout d'abord que, à l'instar de Don Juan, le Commandeur ne donne pas la main de l'autre (il ne dit pas « toma mi mano » [« prends ma main »]), il demande la main de Don Juan (« Dame esa mano » [donne-moi cette main »]), la prend, s'en empare et l'emprisonne. Si tout à l'heure c'était Don Juan qui prenait la main des femmes, à partir de ce geste de la statue de pierre il passe à occuper leur place.

La deuxième remarque à faire concerne le niveau métaphorique. Le même oxymore signifiant (glace et feu) appliqué à la main féminine usurpée par Don Juan à l'égard d'Aminta (« enfer de neige froide ») régit l'atmosphère de ce premier rendez-vous avec le Commandeur :

³³ Ibid., p 166. « [...] Il n'était pas juste qu'il se place, à dîner, auprès de ma femme, et qu'à moi il ne me laisse pas mettre la main dans le plat ? » (*L'Abuseur de Séville et l'Invité de pierre*, p. 26).

³⁴ Ibid., p. 175. « DON JUAN [à Aminta]: Maintenant, donne-moi cette main et confirme avec elle notre amour ». (*L'Abuseur de Séville et l'Invité de pierre*, p. 29)

³⁵ Ibid., pp. 191-192. Traduction: « DON GONZALO (*doucement, comme une chose de l'autre monde*): Tien-dras-tu ta parole en gentilhomme ? DON JUAN: Je suis homme d'honneur et je tiens mes serments, car je suis gentilhomme. DON GONZALO: Donne-moi cette main, n'aie pas peur. DON JUAN: Comment peux-tu dire ça ? Moi, peur ? Si tu étais l'enfer en personne, je te donnerais quand même la main. *Il lui donne la main.* DON GONZALO: Sur ta parole et sur ta main, demain soir à dix heures, je t'attends pour dîner. Viendras-tu ? » (*L'abuseur de Séville et l'Invité de pierre*, op. cit., pp. 34-35)

³⁶ Ibid., p. 193. L'adjectif « helado » (« glacé ») se trouve sur l'édition (excellente) de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, attribuée à Tirso de Molina, Madrid, Cátedra col. Letras hispánicas, 2007. Traduction du texte : « Que Dieu me protège ! Mon corps est trempé de sueur [d'une sueur glacée] et mon cœur se glace dans mes entrailles. Quand il m'a pris la main, il l'a serrée si fort qu'on aurait dit l'enfer. Jamais je n'ai senti une telle chaleur. Il avait une respiration si froide, en articulant la voix, qu'on eût cru le souffle de l'enfer... » (*L'abuseur de Séville et l'Invité de pierre*, op. cit., p. 35).

« ¡Válgame Dios! todo el cuerpo se ha bañado de un sudor [helado], y dentro de las entrañas se me hiela el corazón. Cuando me tomó la mano de suerte me la apretó, que un infierno parecía : jamás vide tal calor. Un aliento respiraba, organizando la voz, tan frío, que parecía infernal respiración³⁶ ».

Si dans le cas d'Aminta tout se concentre sur la métonymie de la main, maintenant c'est tout le corps qui est concerné. Il y a une certaine inversion pourtant, car ici la main est chaude, c'est l'haleine qui est froide, et le cœur – lieu habituel de chaleur – est glacé. Mais haleine et main enveloppent Don Juan dans cet enfer de glacé et feu, ce qui aboutit à la dissolution du corps, dissolution liquide à travers la sueur pour Don Juan, mais dissolution aussi pour l'homme de pierre, transmué en haleine.

LA PIERRE ET LA CHAIR

³⁷ Dont les caractéristiques sont résumées de cette façon par Danièle Brun: « L'inquiétante étrangeté est une notion issue de la psychanalyse. Freud en parle à propos de l'impression faite par les figures de cire et par l'animation des poupées mécaniques. Elles ressemblent à du vivant, elles créent l'impression du vivant sans en avoir les caractéristiques. En fait, elles offrent une vision trompeuse du vivant, en raison du mouvement qu'elles paraissent sur le point d'effectuer. Cette apparence trompeuse est troublante car elle exige un raisonnement pour être perçue. Elle crée la désorientation, la perte des repères comme autrefois la peur de l'obscurité et de la solitude. Elle réactive la détresse devant l'inconnu. (Danièle Brun, « Le corps aux limites de la pensée », *Figures de la psychanalyse* 2006/1, n° 13, <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2006-1-page-81.htm>.

La statue de pierre, associée au thème du double, outre son coup d'effet théâtral, produit cet effet freudien « d'inquiétante étrangeté »³⁷, d'autant plus étrange et d'autant plus inquiétant que cet autre de soi-même vient de l'autre côté de la mort, il est déjà autre. Statue funéraire, la pierre est liée aussi au salut, à la grâce, à la justice divine.

Mais cette chair de pierre représente surtout le corps social, l'image sociale de l'individu et la considération due à son rang. C'est le roi qui ordonne de bâtir le monument, signifiant la restitution de l'ordre social et de la justice.

La focalisation sur la statue s'accroît au romantisme dans sa double portée, théâtrale et symbolique. Dans le sens théâtral, d'abord, dans l'intention de multiplier le coup d'effet : c'est le cas de *Le souper chez le Commandeur* de Blaze de Bury, qui, à partir de la figure du Commandeur, multiplie le nombre des statues de pierre l'étendant au clan masculin des Palenjuez, ou encore dans le *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, où les statues des morts tués par Don Juan, y comprise Doña Inès, ressemblent si fortement aux vivants qu'ils redoublent l'*inquiétante étrangeté* et perturbent fortement Don Juan³⁸. L'audace la plus osée est celle de promouvoir la figure du transgresseur à l'élévation de statut qui le rendra digne de devenir à son tour homme de pierre, de s'assurer la permanence et l'inclusion dans le clan des Palenjuez dans la pièce de Blaze de Bury.

Mais si la chair est devenue pierre, la pierre devient chair à son tour. Il en est ainsi dans *Las Galas del difunto* (*Le bel habit du défunt*) de Valle Inclán, « esperpento » de la série *Martes de Carnaval*, où Juanito Ventolera revêt les habits du mort par quoi celui-ci « revient » chez les

³⁸ « ¡Cuán bella y cuán parecida/su efigie en el mármol es! ¡Quién pudiera, doña Inés, /volver a darte la vida! », Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, in

vivants, mais sans aucune transcendance, sous forme de dérision, car l'existence est bien moins transcendante, un simple jeu de déprédation et survivance.

Sur le même ton de « esperpento » se place la méta-théâtralité de Montherlant dans la mise en scène de la statue en carton-pâte qui représente par dérision le Commandeur dans *La mort qui fait le trottoir*³⁹. La tête décapitée fait émerger d'autres têtes, d'autres corps : sous le corps de la statue surgissent la tête du Carnavalier-chef et les corps des autres carnavaliers, de telle façon que l'émergence d'un signe efface celui sur lequel se superpose, tel un fondu enchaîné.

Un aspect qui mérite réflexion à part consiste à ce que l'on pourrait caractériser comme un mouvement de transfert des corps, ou passage métonymique de certains corps vers d'autres corps, perceptible déjà dès la pièce d'origine. Lorsque dans *El Burlador* Don Juan annonce au Marquis de la Mota que sa cousine et bien-aimée Doña Ana de Ulloa est prête à le recevoir, nous assistons à ce curieux dialogue :

« MOTA : Dame esos pies

DON JUAN: Considera que no está tu prima en mí. Eres tú quien ha de ser quien la tiene que gozar, ¿y me llegas a abrazar los pies ?⁴⁰ »

Doña Ana est une figure très intéressante, car elle devient corps central, corps-lieu qui doit être habité par d'autres corps, en principe par le marquis de la Mota, mais, en action oblique de court-circuitage, par Don Juan. C'est le corps central de Doña Ana qui déclenche la tragédie et la vengeance. Mais ce corps nodal est en réalité un corps en creux, un corps absent, un corps lui aussi en fuite. D'après Jean Rousset :

« L'Anna de Tirso est une quasi-absence, elle est l'image dont chacun rêve, n'existant que par les autres et par son lien tragique avec le dénouement ; pure fonction dans un système de relations, elle n'est rien comme personnage, mais son rapport étroit avec "l'Invité de pierre" fait d'elle une absence qui demande à vivre et à imposer sa présence ; il est dans la logique de cette présence virtuelle de se muer en héroïne, et en héroïne privilégiée⁴¹ ».

En fait, son apparition sur scène a lieu à travers la métonymie de la voix (le cri), sa présence scénique est nulle. En tant que corps nodal, Ana est un corps désiré et désirant, un corps volitif comme celui de Don Juan. Mais il s'agit en même temps d'un corps qui échappe, impossible à

Amando C. Isasi Angulo, Don Juan. *Evolución dramática del mito*, op. cit., p. 499. Je traduis : « Qu'elle est belle et ressemblante son effigie sur le marbre! Si l'on pourrait, Doña Inès, te redonner la vie! »

³⁹ L'emploi du grotesque qui côtoie le tragique chez Montherlant, son mélange « du léger et du poignant » qui caractérise son Don Juan « sévillan » (ainsi qu'il avoue dans les Notes qu'il

D'UN CORPS À L'AUTRE. LA FUITE VERS LA MORT

ajoute à l'édition de *La mort qui fait le trottoir* [op. cit., p. 159], est très proche du sens du « esperpento » chez Valle-Inclán, qui présente une vision poignante du réel à travers le reflet projetée par un miroir grotesque.

⁴⁰ *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, op. cit., pp. 147-148. J'offre la traduction littérale du texte, qui me semble reproduire le mieux le sens original: « MOTA : Donne-moi ces pieds. DON JUAN : Songe que ta cousine n'est pas en moi. C'est toi qui dois en jouir, et c'est toi qui embrasses mes pieds ? ».

⁴¹ Jean Rousset, op. cit., p. 49.

prendre, que ce soit de la part du Marquis de la Mota ou de Don Juan lui-même, qui escamote et diffère le rendez-vous de son ami. C'est encore un corps qui échappe à lui-même, car Ana avait voulu se donner au Marquis de la Mota, objet de son choix et de son désir. Ce n'est que près du dénouement, lors du tête-à-tête avec la statue vengeresse, que le Commandeur, en même temps que nous, spectateurs, apprenons que Doña Ana a su découvrir le jeu scénique de Don Juan avant sa réalisation, et non après, comme Isabela ou les autres victimes.

Quelques réflexions ou conséquences peuvent être établies à partir des considérations précédentes :

- 1.- Tout le paradigme d'action lié au thème dramaturgique du « convive de pierre » se construit sur un simulacre, sur un corps, celui de Doña Ana, en creux, sur un énorme creux.
- 2.- Le corps d'Ana, en réalité, se construit comme corps *relais* du moment où il est supplanté par les corps virtuels de toutes les victimes de Don Juan, ainsi que le Commandeur expose lui-même :

« [...] Y así pagas de esta suerte
las doncellas que burlaste.
Ésta es justicia de Dios,
quien tal hace, que tal pague⁴² ».

⁴² *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, édition de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, p. 255. Je traduis: « c'est de cette sorte que tu vas payer pour les pucelles que tu as trompées. Voici la justice de Dieu, oeil pour oeil, dent pour dent ».

C'est donc ces femmes, ces autres corps, anonymes et sans nombre (innommables et innombrables), et non pas Ana, que le Commandeur est venu venger, entrant dans un circuit d'échanges que l'on pourrait comparer à ce que l'église catholique appelle la « communion des saints ».

3.- Ce corps qui est pure absence est, ainsi que souligne Jean Rousset dans le texte reproduit plus haut, « présence virtuelle », présence et absence simultanées, mais « qui demande à vivre et à imposer sa présence », par quoi Anna devient « héroïne » réelle, présence pleine et corps central dans le parcours du mythe. De cela les romantiques surtout sauront tirer le plus grand parti, au point que, dans le *Don Juan* d'E.T.A. Hoffmann, construit comme réinterprétation du *Don Giovanni* de Mozart, Donna Anna *devait* se donner *nécessairement et réellement* à Don Juan.

Il faudrait réfléchir ici, à l'égard de la notion de corps en fuite, du corps qui est en rapport avec la supplantation, soit qu'il la provoque soit qu'il la subit, sur le rôle capital joué par le déguisement. Puisque ce rôle constitue un élément habituel dans la dramaturgie générée autour de Don Juan et a été suffisamment mis en relief par la critique, je m'arrêterai simplement sur certains aspects qui me semblent mériter

une petite réflexion. Ainsi, dans l'épisode concernant l'attaque à Doña Ana dans la pièce de Tirso de Molina, le rôle joué par la cape dont le propriétaire est le Marquis de la Mota a une fonction essentielle, car elle fonctionne comme celle d'un prestidigitateur, servant alors à trois choses : cacher, montrer et transférer.

En effet, la fonction première de la cape en tant que vêtement est celle de couvrir le corps, que par conséquent elle cache. Mais en même temps qu'elle cache le corps réel, en tant qu'objet intégré dans un réseau sémiotique, la cape montre le signe-corps, renvoyant à son propriétaire qu'elle identifie, ce que Don Juan détourne à son profit en supplantant le corps de Mota. Et à travers ce jeu, la cape devient signe déictique qui vise au transfert des corps, allant du corps de Mota à celui de Don Juan. Elle renvoie donc finalement à un corps d'acteur, un corps qui joue un autre corps tout en voulant rester lui-même.

Ce transfert des corps à travers les déguisements peut devenir même autoréférentiel dans les versions modernes du mythe, justement celles qui visent à la démythification. C'est le cas de *Las Galas del difunto* (*Le bel habit du défunt*) de Valle-Inclán, où déjà le titre ne porte pas sur Don Juan, mais sur les habits du mort, qui sont usurpés pour opérer la superposition-échange entre le mort et Juanito Ventolera.

Outre le déguisement, un élément bien plus subtil dans le parcours diachronique du mythe vient offert par la musique de l'opéra de Mozart. Si *Don Giovanni* a joué un rôle essentiel dans la diffusion européenne du mythe - et par là même - la musique du génie de Salzbourg a eu un effet purificateur sur le personnage, ainsi que témoigne Jean Rousset :

« C'est sous un autre jour que Don Juan apparaît à la conscience moderne : non seulement absous par le grand pardon romantique, mais exalté, purifié par la musique de Mozart ; car la plupart de nos contemporains l'ont reçu et ne cessent de le recevoir à travers cette musique⁴³ ».

43 Jean Rousset, op. cit., p. 80.

Cet aspect purificateur est tel qu'il peut même ouvrir un total écart - voire divergence - entre le « texte » théâtral et le « texte » musical. C'est le cas du conte de Hoffman signalé plus haut, et qui suppose une relecture de l'opéra de Mozart. Dans ce « rêve éveillé » les corps scéniques sont recréés et deviennent réels à partir et à travers la musique - elle-même corporéifiée -, d'une façon très particulière le corps de Donna Anna, dont le rôle et la portée sont hypertrophiés. Anna est un corps en *fuite* presque dans le sens musical du terme, où la séquence « en fuite » garde des résonances des séquences précédentes, de telle façon qu'elle est corps en fuite en tant que corps d'actrice pour devenir corps en fuite

en tant que corps d'actrice qui brise la frontière du quatrième mur, et prendre une nouvelle fuite hors scène, qui traverse et envahit le corps sensible du voyageur.

Ailleurs ce corps de femme qui était parti d'un trou d'absence (Anna pour les romantiques) devient présence en fuite au sens plein de l'oxymore. C'est le cas de « la petite masque » dans *Le plus bel amour de Don Juan* de Barbey d'Aureville, où ce personnage sans nom, insaisissable, devient réceptacle virtuel du corps de Don Juan. Le fauteuil dans lequel s'assoit Don Juan (qui déjà n'est pas Don Juan au sens absolu, mais une, parmi les nombreuses incarnations de la « race Juan ») opère le transfert du corps de celui-ci dans l'intérieur même de la jeune fille qui est persuadée d'être enceinte. Et cette femme qui fuit Don Juan, jamais possédée, jamais cherchée, masque indéchiffrable, s'avère être celle qui laisse la trace la plus profonde dans la mémoire et dans le cœur de ce coureur en avant.

Si cette dénomination caractérise le type donjuanesque, coureur en avant est, à plus forte raison, la dénomination qui convient au Don Juan de Montherlant dans *La mort qui fait le trottoir*, sur lequel je voudrais finir ces réflexions. Paradoxalement, le corps de Don Juan, auto-défini comme un corps de « vieil acteur⁴⁴ » est un corps immobilisé dans le geste de l'attente, alors qu'il est en pleine fuite. Le corps de ce vieil acteur se définit dans l'oxymore au point que, dans le rapport entre personnage et déguisement, il n'a pas besoin de ce dernier, il est un corps absent in *praesentia*. Voilà pourquoi il n'est pas visible des autres personnages qui se promènent dans la place au début de la pièce. Car ce Don Juan n'a pas besoin de masque pour se cacher devant les autres, le masque n'est pas destiné aux autres, mais à tromper la mort (« la mort ne me reconnaîtra pas »⁴⁵).

Si les corps des femmes sont pour lui les « morceaux de liège » auxquels Don Juan s'accroche et qui l'empêchent de se noyer, ou encore les pains qui procurent la survie et donc l'alibi pour gagner du temps à la mort, en revanche aucun corps de femme ne se donne. Les visages des femmes sont des visages perdus, oubliés, leurs noms des morceaux de papier déchirés et jetés dans le Guadalquivir. Même le corps d'Ana, la seule femme à avoir un poids spécifique mais dont l'histoire se situe au passé, est à l'instant présent inaccessible, insaisissable. « Laisse entrer dans moi tout ce que tu renfermes. C'est avec cela que je vivrai jusqu'à l'heure où nous ne serons plus qu'un »⁴⁶, c'est la prière désespérée de Don Juan. Mais la fusion des corps qui permet le passage de l'être aimé dans son propre être est impossible, le corps de Don Juan ne peut pas être habité par celui d'Ana.

⁴⁴ « Ne t'étonne donc pas si j'ai des rides, comme tous les vieux acteurs », *La mort qui fait le trottoir*, op. cit., p. 117.

⁴⁵ « Je le garde. Comme cela, la mort ne me reconnaîtra pas », c'est la réponse de Don Juan lorsque Linda lui enjoint de retirer son masque (Ibid., p. 48).

⁴⁶ Ibid., p. 141.

« Je vais finir. Je ne vais plus modeler –fini à jamais- les gémissements des femmes sous ma bouche et dans ma bouche. Il y a des moments où c'est comme une lance qui vous traverse le cœur, et on crie. D'autres moments où ça s'arrange à peu près. J'oublie le passé. Si je pouvais aussi oublier l'avenir !⁴⁷ »

47 Ibid., p. 92.

Le vieil acteur jadis maître du jeu et du discours ne peut plus moduler non pas les paroles, mais les gémissements dans lesquels les paroles ont vidé leur être pour se dissoudre en cri. Anna, la seule qui pourrait sauver Don Juan, prise de pitié, lui prie de la chercher dans d'autres corps, dans d'autres femmes (« Partez, voyez d'autres femmes, aimez-moi en elles [...] mais vivez, mon ami très cher »⁴⁸) dans un transfert des corps désormais impossible. Don Juan, toujours Don Juan malgré tout, se doit à son rôle, et continue sa fuite en avant. Mais, étant toujours le grand acteur, c'est l'objet le plus théâtral qui existe –le masque- celui qui arrête précisément sa course, ce masque qui représente justement ce qu'il fuit, la mort, qui se fond sur sa chair s'incrétant dans son visage : ce corps théâtral, qui est corps en fuite, est aussi fuite du corps, de tous les corps. Et à la limite, comme fait remarquer Jean-Michel Gliksohn, c'est nous qu'il fuit à travers la *distance de théâtralité*, car il se creuse « une distance entre le héros et ceux, lecteurs, spectateurs, que sa course emporte mais qu'il devance toujours quelque peu. Ainsi, la fuite contribue à cet écart, à cette intimité sans cesse différée et que nous devinons impossible. Don Juan nous fuit »⁴⁹.

48 Ibid., p. 142.

49 *Dictionnaire de Don Juan*, op. cit., p. 427.

Brun, Danièle, « Le corps aux limites de la pensée », *Figures de la psychanalyse* 2006/1, n° 13, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2006-1-page-81.htm>. (consulté le 11-07-2018).

Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999.

Chestier, Aurore, « Du corps au théâtre au théâtre corps », *Corps*, C.N.R.S., 2007/1, n° 2, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm> (consulté le 11-07-2018).

Chirpaz, François, « Le corps, scène de l'existence », *Revue internationale de philosophie*, n° 222, 2002/4, en ligne : <http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-535.htm> (consulté le 11-07-2018).

Cornago, Óscar, « ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad », *Telón de fondo*, n° 1, août 2005, en ligne : <http://www.telondefondo.org> (consulté le 11-07-2018).

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1981.

RÉFÉRENCES

- Dumoulié, Camille, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, PUF, 1993.
- Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Presses universitaires de France, col. « Quadrige Essais Débats », 2008.
- Molière, *Don Juan ou le Festin de pierre*, Paris, Larousse, 1991.
- Montherlant, Henry de, *La mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, Paris, Gallimard, 1972.
- Morilla Palacios, Ana, « El universo femenino en *El Burlador de Sevilla* y en *Don Juan Tenorio* », *Espéculo*, n° 43, 2009-2010, en ligne: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/mudjuan.html> (consulté le 11-07-2018).
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- Pavis, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (éd.), *El Burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, atribuida a Tirso de Molina Madrid, Cátedra, col. Letras hispánicas, 2007.
- Rousset, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978.
- Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, in Isasi Angulo, Amando C., *Don Juan. Evolución dramática del mito*, Barcelona, Bruguera, 1972.
- Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, in Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (éd.), *El Burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, atribuida a Tirso de Molina Madrid, Cátedra, col. Letras hispánicas, 2007.
- Tirso de Molina, *L'Abuseur de Séville et l'Invité de pierre*, traduction de la pièce par Régis Meyer et l'Académie de Civilisation et de Cultures Européennes, en ligne: <http://lectures.actives.free.fr/index.php> (consulté le 11-07-2018).
- Ubersfeld, Anne, *L'école du spectateur. Lire le théâtre*, Paris, Belin, coll. Lettres SUP., 2001.
- Unamuno, Miguel de, *El hermano Juan o el mundo es teatro*, in Isasi Angulo, Amando C., *Don Juan. Evolución dramática del mito*, Barcelona, Bruguera, 1972.
- Zorrilla, José de, *Don Juan Tenorio*, in Isasi Angulo, Amando C., *Don Juan. Evolución dramática del mito*, Barcelona, Bruguera, 1972.