

## « Don Juan d'origine »

Oro Anahory-Librowicz

Numéro 63, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27975ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Anahory-Librowicz, O. (1992). « Don Juan d'origine ». *Jeu*, (63), 69–73.

## «Don Juan d'origine»

D'après l'œuvre de Tirso de Molina et la correspondance de Madame de Maintenon. Traduction et adaptation : Louise Doutreligne. Texte publié en français et en espagnol dans *l'Avant-Scène Théâtre* n° 899/900, 1<sup>er</sup>-15 décembre 1991.

### Regard moqueur sur le mythe de l'éternel masculin

Le mythe littéraire le plus fertile de l'Occident a engendré une nouvelle œuvre, celle de Louise Doutreligne qui a réalisé la traduction et l'adaptation du premier *Don Juan : l'Abuseur de Séville et le Festin de pierre*, écrit en 1625 par le moine espagnol Tirso de Molina. Doutreligne place sa pièce sous le signe du rêve. Madame de Maintenon, à l'automne de sa vie et dans la solitude du Collège de Saint-Cyr, «rêve de l'Espagne», et c'est la figure de Don Juan, le symbole même de la sensualité masculine sans cesse inassouvie, qui la poursuit et la hante dans la retraite austère qu'elle s'est imposée pour expier ses péchés de jeunesse. Ainsi, le Sévillan du Siècle d'Or est naturalisé Français du Grand Siècle, phénomène déjà connu dans l'histoire littéraire française — pensons, par exemple, à l'appropriation par Corneille de l'un des grands héros de l'histoire de l'Espagne, Rodrigo Díaz de Bivar, dit le Cid.

Côté traduction, le texte de Doutreligne a la vertu d'être plus sensible que littéral au rythme fougueux de l'original espagnol. C'est un texte qui coule bien et porte la vivacité et la vigueur de l'écriture dramatique. Tous les traducteurs de Tirso de Molina se heurtent à la difficulté de comprendre et de traduire la célèbre phrase de Don Juan, leitmotiv de son discours : «Tan largo me lo fiáis», lancée du haut de son mépris, comme un gant au visage d'un adversaire<sup>1</sup>. Phrase énigmatique, s'il en est une, qui révèle le rapport ambigu de Don Juan à Dieu et à l'éternité. Don Juan se moque-t-il de l'éternité en niant son existence et tout châtement divin après la mort? Ou comprend-il, au contraire, que la punition viendra, mais de son vivant, et sa boutade ne fait qu'afficher son indifférence envers la justice divine?

Doutreligne reprend la traduction de J. Cassou et J. Camp : «J'ai bien le temps de voir venir<sup>2</sup>» plutôt que celle de P. Guenoun : «Si lointaine est votre échéance<sup>3</sup>», conservant ainsi l'ambiguïté présente dans le texte original.

La traduction française se double, par ailleurs, d'un texte espagnol constitué, bien entendu, par la pièce de Tirso, mais aussi par l'apport personnel de l'auteure, qui ajoute quelques passages de sa propre invention. L'idée d'avoir les deux textes et de jouer la pièce successivement dans les deux langues, en plus de représenter un défi, est louable et montre bien que Doutreligne ne craint pas de

1. Don Juan répond de la sorte à tous ceux qui le mettent en garde contre le châtement de Dieu.

2. *Le Séducteur de Séville*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1989.

3. *L'Abuseur de Séville et l'Invité de pierre*, Paris, Aubier-Flammarion, 1968.

révéler ses sources. Cependant, la traduction espagnole de Leonor Galindo-Frot — la comédienne qui tient les rôles de Madame de Maintenon et du Commandeur, dans la version espagnole — laisse beaucoup à désirer. Les gallicismes sont fréquents (exemple : «El Hombre sin Nombre que no es otro que», p. 5, note 3, au lieu de «...que no es otro *sino*; «es allí *que*» au lieu de «es allí *donde*»). On y trouve des fautes d'orthographe ou de frappe (?) («traducción y adaptación», p. 3, au lieu de «traducción y adaptación»), des faux-sens («esprit» traduit par «espíritu», quand le mot espagnol doit être «ingenio» ou «sutileza»), des contresens («arrachons» rendu par «atemos», p. 8, qui signifie, au contraire, «attachons»).

Du point de vue de l'adaptation, Doutreligne apporte trois éléments nouveaux : l'idée séduisante que l'histoire de Don Juan est le rêve de Madame de Maintenon — ce qui fait affleurer la pensée moqueuse que le rêve des prudes engendre la débauche —, l'interprétation de la pièce de Tirso de Molina, à partir de l'entrée en scène de Doña Ana, et le rajout du personnage de l'Homme sans Nom.

Doutreligne centre la structure de sa pièce autour du personnage d'Ana, dont l'entrée en scène constitue, dans le *Don Juan d'origine*, un moment tournant de l'histoire. De là, la division de la pièce en deux parties : avant Ana et après Ana. La rencontre de ce personnage, revers féminin de son propre être, transforme Don Juan et symbolise «un face à face avec cet autre lui-même, [qui] amène fatalement le Commandeur, la mort» (*Avant-Scène*, p. 103). Don Juan éprouverait une expérience quasi mystique quand il voit Ana, comme le croyant affrontant Dieu face à face. Doutreligne affirme que le Don Juan «d'avant Ana» est jeune, jouisseur et fougueux, alors que celui «d'après Ana» est mûr, désabusé et cynique. C'est une interprétation possible, nourrie de romantisme, mais qui ne me semble pas entièrement justifiée par le texte de Tirso de Molina, où l'on voit moins une rupture qu'une course effrénée de Don Juan vers sa propre perte.

Quant au personnage-ombre de l'Homme sans Nom, l'auteur le fabrique à partir du vers de Tirso de Molina : «Un hombre sin nombre», formule sous laquelle Don Juan s'identifie, lors de la première scène, et qui place le personnage au rang d'une figure mythique et générique.

Doutreligne explique que l'Homme sans Nom incarne la conscience de Don Juan, son double. Cette idée est intéressante et s'inscrit dans une perspective à la fois baroque et moderne, dans sa subjectivité : un personnage dédoublé, qui se fait l'écho d'un autre, un jeu de miroirs, en quelque sorte, mais elle n'est pas exploitée à fond. En effet, pour aller jusqu'au bout de sa pensée, il aurait fallu que l'auteur prête un discours au personnage au lieu de lui faire répéter les mots de Don Juan, pour que cette conscience s'incarne autrement que par un corps.

Pour conclure, il faut mentionner un apport non négligeable de l'auteur, qui fait jouer toute la pièce par les sages et jeunes pensionnaires du Collège de Saint-Cyr. C'est ce regard moqueur sur le mythe de l'éternel masculin qui me séduit davantage. Un Don Juan femme, voilà qui a de quoi étonner. En somme, homme ou femme, Don Juan n'incarnerait que la quête impossible de soi-même, la quête de l'éternité à travers des instants éphémères de désir éternellement renouvelé. ●



## «Don Juan»

Drame en six tableaux d'Oscar Milosz. Mise en scène : Martine Beaulne, assistée de Marie-France Marcotte; éclairages : Lou Arteau; costumes : Jean-Yves Cadieux; décor : Richard Lacroix; bande sonore : Gaston Lemieux. Avec Gabriel Arcand (Don Juan), Isabelle Brossard (Lola de Trémeur), Normand Canac-Marquis (Sganarello), Claude Lemieux (Don Luis), Pierre-Charles Milette (l'Inconnu), Dominique Pétin (Cynthia) et Jean Turcotte (Don Roland). Production du Groupe de la Veillée, présentée à l'Espace la Veillée du 20 novembre au 15 décembre 1991.

### Chronique d'une mort annoncée

Camus, dans *le Mythe de Sisyphe*, comparait volontiers l'acteur à un voyageur : «Comme lui, il épuise quelque chose et parcourt sans arrêt. Il est le voyageur du temps et, pour les meilleurs, le voyageur traqué des âmes. Si jamais la morale de la quantité pouvait trouver un aliment, c'est bien sur cette scène singulière<sup>1</sup>.» *Don Juan* — le mythe et le spectacle de la Veillée — figure admirablement bien ce parcours où tout s'épuise (y compris le théâtre) pour renaître sous d'autres formes et en d'autres temps. Fort d'un texte hallucinant de lyrisme et d'émotions, le Groupe de la Veillée a trouvé là de quoi alimenter une recherche qui, sans renoncer à la primauté du jeu, affiche la volonté d'un dépassement de plus en plus soucieux d'intégrer les éléments d'un langage scénique qui ferait du théâtre, enfin, le lieu d'une convergence essentielle.

Le décor est simple : une salle antique et profonde comme un caveau, un escalier, un banc, une table basse en guise de lit funèbre, un puits d'eau stagnante gisant au ras du sol et une corde, une corde suspendue dans l'attente d'on ne sait quelle étreinte abominable et secrète, douloureuse.

Du haut de l'escalier, Sganarello apparaît, candélabre à la main, pour nous donner à voir celui que nous connaissons tous sans le connaître vraiment : un homme est là, dans un coin de l'aire de jeu, penché sur lui-même, usé mais non repent. Il sent la mort comme autrefois l'amour; on sait d'ores et déjà qu'il n'aura pas de répit avant de l'avoir consumée (ou consommée<sup>2</sup>). À commencer par celle de Don Luis, ce père moribond, achevé par les paroles meurtrières d'un fils qui refuse le vain mot de «dignité». Puis ce sera le tour du frère cadet, Don Roland : la témérité amoureuse dont il fait preuve à l'endroit de la femme de Juan (Lola de Trémeur<sup>3</sup>) lui vaudra de mourir empoisonné par les soins

1. *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1942, p. 108.

2. La proximité de ces deux termes n'est pas sans intérêt dès lors qu'il s'agit de saisir le mouvement interne d'un personnage par ailleurs si intimement lié au théâtre. En effet, «consumer» suppose une destruction pure et simple, alors que «consommer» justifie une dépense qui a quelque utilité. Ainsi en est-il des mots «mort» et «amour», «proie» et «prédateurs», qui procèdent de la même filiation sémantique. Le Don Juan de Milosz est poète et philosophe. Si près de la mort, il n'est pas étonnant de voir cet être dépendant, avide et ruiné (comme on dit d'un monument ou d'un corps qu'il est en ruine), consommer la mort des autres et se consumer à travers elle. Nous sommes au théâtre.

3. La scène d'amour entre Lola et Roland n'est d'ailleurs pas sans procurer quelques secousses bénéfiques à Don Juan. En effet, au moment où il assiste au spectacle de cet adultère, Sganarello ne manque pas l'occasion de rappeler à la mémoire de son maître une scène similaire impliquant une certaine Nive que Juan avoue avoir aimée «à travers» son amant. Revoir cette scène relève donc d'un processus cathartique qui permet à Juan de se déclarer «réconcilié avec [son] corps».

fidèles de Sganarello. Quant à Lola de Trémeur, le sort qui l'attend est pire que la mort : séquestrée dans les oubliettes de la tour du Nord, elle servira d'objet fétiche livré aux obsessions macabres d'un époux en mal de voluptés sanglantes.

Voilà pour le déroulement linéaire de l'histoire. Le texte de Milosz explore par ailleurs une dimension à la fois poétique<sup>4</sup> et psychologique. Il s'agissait donc pour Martine Beaulne de nous donner à voir l'imbrication d'un espace-temps fait de lignes et de courbes, c'est-à-dire un parcours qui, par delà le caractère événementiel de l'action proprement dite, inscrit un temps d'arrêt où le paysage intérieur de Don Juan est pleinement révélé. Le spectateur y gagne en compréhension symbolique; il entre, pour ainsi dire, dans le décor d'un personnage qui erre «sur la scène de sa propre subjectivité» (Martine Beaulne).

Si l'éclairage assume une bonne part de la continuité dramatique (le recours au noir pour diviser les tableaux), il semble que la liaison entre certains tableaux ait été travaillée de manière à établir une contrepartie théâtrale au climat poétique de l'ensemble. Ainsi voit-on arriver sur scène des personnages dont la présence, peu à peu, occupe le champ visuel des spectateurs pour mieux signaler le mouvement d'un passage. On pense inévitablement aussi à l'idée de «tableau» — qui suggère un certain statisme — par opposition à la notion de «scène» dont le mécanisme est plus directement associé aux rouages du théâtre.

Un texte aussi dense et imposant exigeait la création d'un langage scénique qui maintienne l'équilibre des forces en présence. À cet égard, la mise en scène de ce *Don Juan* était en tous points éloquente. Le grand mérite de cette production réside, en somme, dans la compréhension d'une œuvre avant tout poétique. C'est dire que les ressorts de la temporalité n'existent qu'à l'intérieur d'un espace symbolique qui les contient tous. De là l'importance du décor, véritable réseau de signes gisant au plus profond du drame comme pour en attester l'accomplissement<sup>5</sup>. De là, aussi, l'image saisissante que constitue la scène de l'adultère où les deux amants s'adonnent aux jeux de l'amour sous et sur le cadavre du père, sans que cet élément ne se révèle jamais en terme de présence réelle. La mort ainsi représentée reste fidèle à sa nature d'abstraction; elle échappe à toute représentation.



4. Écrit en alexandrins non rimés, *Don Juan* constitue la troisième partie d'un recueil de poèmes intitulé *les Sept Solitudes*.

5. Certaines paroles de Don Juan sont tout aussi prémonitoires : «L'assassinat, parfois, fait naître en nous une âme... Malheureuse Lola de Trémeur!» (Premier tableau).



«Le décor est simple : une salle antique et profonde comme un caveau, un escalier, un banc, une table basse en guise de lit funèbre, un puits d'eau stagnante gisant au ras du sol et une corde suspendue dans l'attente d'on ne sait quelle étreinte abominable et secrète, douloureuse.»  
Photos : Yves Dubé.

### Un théâtre de la trace

Le programme en contenait l'annonce : un texte de Genet, imprimé à l'endos, laissait présager l'étrange rituel auquel, d'ailleurs, cette lecture nous faisait déjà participer. Je n'en citerai qu'un court extrait : «Si un emplacement est réservé au théâtre, le public devra passer par des chemins (pour y venir et s'en aller) qui longeront les tombes.» Le dernier tableau de Don Juan s'ouvrait sur l'accumulation des corps et la présence d'autres morts virtuelles, celle de Lola de Trémeur et celle même de Don Juan. Nul doute que le thème de la mort sied bien au théâtre : un théâtre jonché de décombres, comme autant de traces d'une représentation déjà accomplie, annoncée et sans cesse répétée.

### Et la séduction?

Je m'en voudrais de passer sous silence le jeu des acteurs qui, Arcand en tête, sont de grands *voyageurs*. Je ne parle pas ici de performance ni d'interprétation mais de l'intérêt — voire de la fascination — qu'exerce sur moi le mouvement même du théâtre. Contrairement au cinéma dont l'écran sur le réel se veut, paradoxalement, la quintessence du réalisme, le théâtre comporte un point d'instabilité qu'il nous est donné sinon de voir, du moins de ressentir. Or, à partir du moment où un acteur réussit à se maintenir dans l'équilibre instable de son personnage, tout ce qui entre en jeu (y compris la fascination de l'acteur lui-même) participe entièrement de cette réussite. Don Juan m'a-t-il séduit? ●