



ACADEMIE DES SCIENCES ET LETTRES DE MONTPELLIER

Séance 25/04/2005
Conférence n°3906

UNE ŒUVRE IGNOREE D'EDMOND ROSTAND : *La dernière Nuit de Don Juan*

Par Madeleine ROUSSEL

Dans la réponse trop élogieuse qu'il a faite à mon discours de réception à l'Académie, l'année dernière, M. le Bâtonnier Bedel Girou de Buzareingues a mentionné une thèse que j'ai soutenue dans mon jeune temps sur une pièce d'Edmond Rostand : *La Dernière Nuit de Don Juan* ; à la suite de quoi, plusieurs membres, et non des moindres, de notre docte Compagnie, m'ont avoué tout ignorer de cette œuvre, jusqu'à son existence. Ce qui m'a donné envie, Mesdames et Messieurs, de vous entretenir de cette pièce, quasiment inconnue, d'un auteur peut-être méconnu, Edmond Rostand.

Un mot, d'abord, sur la genèse de l'œuvre ; nous savons que dès 1901 Rostand pense à un « poème dramatique » consacré à Don Juan. Il est alors, à 33 ans, au faite de sa gloire, auréolé par le triomphe inouï de *Cyrano de Bergerac* (décembre 1897) et l'éclatant succès de *L'Aiglon* (1900) ; élu à l'Académie Française, il y sera reçu au printemps de 1903. Mais Don Juan attendra longtemps avant de voir le jour. Absorbé par la longue mise au point de *Chantecler* (créé en 1910) et par les interminables travaux de la villa Arnaga à Cambo, Rostand laisse le Séducteur dormir dans ses cartons ; il l'en sort momentanément, en 1911, à la prière de son ami le comédien Charles Le Bargy, qui voudrait créer le rôle ; mais le projet de Le Bargy n'aboutit pas, le temps passe, la guerre survient, qui inspire à Rostand d'autres soucis et d'autres accents, et lorsque, en décembre 1918, quelques semaines après l'armistice, le poète est emporté par une pneumonie, *La Dernière Nuit de Don Juan* est toujours inédite.

En 1921, la famille et les amis de Rostand décident de publier la pièce, d'abord dans *l'Illustration*, puis en volume chez Fasquelle, enfin de la monter sur la scène de la Porte Saint-Martin, où l'événement a lieu le 10 mars 1923. Le public des premiers soirs fut extrêmement chaleureux, mais après ces débuts prometteurs, la pièce n'eut que trente-quatre représentations.

Echec immérité, à mon sens, mais non inexplicable : en effet, le drame est caractérisé à la fois par la densité psychologique – philosophique même – et par une mise en scène spectaculaire. Or c'est une gageure périlleuse de solliciter ainsi simultanément, dans des directions différentes, l'attention forcément limitée d'un public de théâtre : le spectateur, surmené, perd vite pied. Rostand en avait si bien pris conscience qu'après le succès mitigé de *Chantecler* – dont la mise en scène avait déconcerté les spectateurs – il avait pensé publier, sans les porter à la scène, les pièces qu'il écrirait ultérieurement ; peut-être, dans son esprit, *La Dernière Nuit de Don Juan* était-elle la matière d'un « spectacle dans un fauteuil ».

La pièce de Rostand commence au moment où finit celle de Molière, et inflige au Séducteur un châtement plus raffiné et plus exemplaire. Pendant sa « dernière nuit », se déroule, non quelque aventure galante de Don Juan, mais son procès, devant une sorte de tribunal où paraissent, comme témoins à charge et comme juges, le Diable et les Ombres des femmes séduites par le Burlador. Un écrasant réquisitoire est ainsi dressé contre Don Juan qui, dépouillé peu à peu de tous les prestiges dont d'innombrables auteurs ont paré son personnage, se trouve réduit à une irrémédiable médiocrité, à ce que la marionnette de Polichinelle appelle, sans ménagement, sa « paillardise » - ce vice que, rapetissé lui aussi à l'état de marionnette, il ressassera pendant toute son éternité dans un guignol qui sera son enfer. Rostand apporte ainsi à l'action conçue par ses prédécesseurs une suite et surtout une correction : ce n'est plus la vie de Don Juan qui est représentée, mais seulement sa fin, et le châtement inédit auquel le poète le condamne : il s'agit d'un bilan – de faillite - après arrêt d'exercice.

Au rebours de bien des écrivains de son temps ou des générations précédentes, et des romantiques en particulier, Rostand veut démasquer Don Juan, le démythifier, il veut crever son mythe comme une baudruche. « Je ne t'emporterai que vaincu » dit le Diable à Don Juan, annonçant par là la lutte que les deux personnages vont se livrer, *l'agon* qui constitue toute la pièce. Le Diable veut vaincre le Séducteur, c'est-à-dire l'obliger, aux dépens de son orgueil, à reconnaître qu'il s'est fourvoyé et qu'il a raté sa vie : pour Rostand, qui est profondément spiritualiste, il est sans intérêt que Don Juan soit précipité d'un coup dans un enfer traditionnel dont le symbolisme trop concret n'évoque que des souffrances physiques ; ce qu'il faut, au contraire, c'est que le coupable subisse une sorte d'initiation qui, en lui faisant découvrir sa vraie nature, excite sa honte et ses regrets et le fasse souffrir, si l'on peut dire, par le dedans de l'âme. L'action conçue par Rostand est donc essentiellement intérieure, en ce sens que le caractère profond de Don Juan se révèle peu à peu non seulement au public, mais encore et surtout au personnage lui-même, au cours de l'espèce d'examen de conscience auquel le Diable le contraint.

La Dernière Nuit de Don Juan est un « poème dramatique » composé d'un prologue et de deux parties.

Le prologue montre Don Juan descendant posément l'escalier de l'enfer ; lorsque l'énorme Griffé du Diable agrippe son manteau, il lui propose un pacte – un marché : qu'il obtienne un sursis, et il pourra continuer sa besogne de corrupteur. Ce sursis, de dix ans, la Griffé le lui accorde tacitement, en desserrant sa prise, et Don Juan remonte au jour.

Dix ans après, nous le retrouvons à Venise. L'action commence vraiment lorsque Don Juan, pour occuper sa soirée, fait appeler un Montreur de marionnettes qui est, en fait, le Diable lui-même. Celui-ci fait jouer à ses pupazzi une saynète (Polichinelle cherchant à séduire Charlotte) qu'on pourrait croire adventice ; mais il n'en est rien, car les aventures de Polichinelle, et la damnation qui s'ensuit, reproduisent – ou préfigure – celles de Don Juan. Le personnage principal et son destin sont ainsi représentés, à une échelle réduite, à l'intérieur de la pièce, selon le procédé dit « en abyme » dont Gide a fait en quelque sorte la théorie et qu'il utilise dans *Les Faux-Monnayeurs*. Si Polichinelle fait les mêmes gestes que Don Juan, l'inverse est vrai, Don Juan fait les mêmes gestes que Polichinelle, et l'on arrive ainsi à la conclusion, que le dénouement rendra manifeste, que le Séducteur n'est, lui aussi, qu'une marionnette.

La pièce se déroule dans deux décors : celui du prologue est l'escalier de l'enfer ; celui de l'action proprement dite représente le palais de Don Juan à Venise, largement ouvert sur la lagune.

Dans l'enfer du prologue, Rostand supprime tout le bric-à-brac satanique que la tradition pouvait lui fournir, pour réduire le décor à un escalier en spirale, proche de ceux que dessinait Piranèse dans ses *Carceri*, et dont les Romantiques ont retrouvé le symbolisme angoissant. Il faut se garder de prendre pour un simple accès de l'enfer ce qui représente en réalité l'enfer même ; l'escalier en spirale ne conduit pas au lieu du supplice, il est, déjà, le supplice. La première marche de l'escalier qui s'enfonce n'est pas un terrain neutre, un simple passage, mais le premier des degrés sans nombre qui plongent interminablement dans les ténèbres verdâtres du mal et de l'enfer.

Les deux « parties » du drame se déroulent dans le palais de Don Juan, à Venise, dans un dix-huitième siècle de fantaisie : il convient en effet de donner au Séducteur un cadre raffiné, légèrement exotique, à une époque où les costumes soient seyants et chatoyants. Comme souvent chez Rostand, le cadre est riche et vaste, avec des arrière-plans qui l'agrandissent encore. Mais autant qu'au prologue, le décor est moins un spectacle qu'un symbole : Venise est la « cité du fragile », bâtie sur l'eau, à laquelle Don Juan compare complaisamment sa vie. En outre, sans qu'il s'en doute encore, Venise est aussi le labyrinthe des canaux qui s'enchevêtrent autour de son palais et qui sont, comme l'escalier du prologue, une sorte de piège qui se referme sur lui. Miroir où il se plaît à regarder son image, l'eau morte des canaux est verte, comme était vert le reflet sulfureux sur les marches de l'enfer : ici comme là, Don Juan est voué à la couleur du froid et de la mort. Si son palais est brillamment

éclairé et sans doute construit de marbre solide, il est entouré, encerclé par la nuit et la lagune : Don Juan appartient au monde de l'ombre et de l'eau, un monde instable et stérile.

C'est un monde inquiétant, aussi, qui s'ouvre largement au fantastique, associé par une longue tradition au thème de Don Juan. De l'eau et des ténèbres surgissent des personnages surnaturels qui vont se multipliant, de sorte que le seul personnage de chair et d'os, Sganarelle, disparaît très vite et sans retour, laissant la place libre, en face de Don Juan, au Diable d'abord, puis aux fantômes des mille et trois femmes, mortes ou encore vivantes, que Don Juan a connues au cours de sa carrière de séducteur. L'irruption du fantastique est donc massive, et pourtant relativement sobre, Rostand se gardant heureusement de recourir aux diableries romantiques, goethéennes et faustiennes. Surtout, le fantastique apparaît de façon progressive : le Diable est d'abord un Montreur de marionnettes bien vénitien, puis la Marionnette connue du guignol, avant de se révéler pour ce qu'il est vraiment. Les Ombres des femmes apparaissent et se matérialisent peu à peu sous nos yeux : en effet, Don Juan, qui se croit sûr de lui et sa mémoire, déchire sa fameuse liste ; les fragments, dont chacun porte un nom, s'envolent vers la lagune, grandissent, s'assombrissent et deviennent autant de gondoles, d'où débarquent les fantômes : d'abord, semble-t-il, simple condensation des vapeurs qui stagnent sur l'eau, puis silhouettes de plus en plus précises et palpables, voix de plus en plus sonores. C'est tout un processus à la fois magique et rationnel qui se déroule ainsi, provoqué, stimulé par le violon dont le Diable s'est mis à jouer, et auquel, semble-t-il, Don Juan assiste en simple spectateur.

Mais cette apparence ne doit pas nous abuser ; en fait, le fantastique ne se manifeste pas sous les yeux de Don Juan par la fantaisie arbitraire du poète, il procède de l'âme même du personnage. Ebranlé, même s'il n'en convient pas, par l'approche de l'échéance dont il a lui-même fixé le terme, Don Juan voit surgir devant lui sous des formes concrètes tout ce qui hante les profondeurs les plus obscures de son âme.

Un effet visuel contribue à rendre sensible la profondeur, matérielle mais surtout symbolique, du décor vénitien, par le contraste entre la salle brillamment éclairée où se tient Don Juan, et la sombre étendue liquide d'où émergent les fantômes : au premier plan, les candélabres de vermeil illuminent le cadre et la vie que le Séducteur s'est choisies, ce qu'il croit être et veut être : autant dire : sa « conscience claire » ; les femmes venues du fond de l'ombre vont lui révéler ce qu'il est vraiment et qu'il se dissimule à lui-même – ce qu'il faut bien appeler son inconscient. Les deux zones de la scène, lumineuse et obscure, concrétisent les deux « zones psychiques » du personnage.

Les fantômes montés des eaux présentent d'abord tous le même aspect, avec leurs dominos gris et leurs masques identiques : ces mille et trois femmes ne doivent offrir à Don Juan aucun point de repère qui lui permette de les identifier ; ce n'est que vers la fin, pour offrir au Séducteur de nouvelles tentations, qu'elles arrachent leurs masques et rejettent leurs manteaux, apparaissant alors dans des costumes dont la diversité évoque celle des pays, des

milieux – des époques, même – où Don Juan a vagabondé. Aussi bien sous leurs dominos uniformément gris que dans leurs robes bigarrées, les Ombres offrent toujours le spectacle du bal costumé dont le thème est régulièrement associé à celui de Don Juan, le Burlador, le Trompeur.

A travers les mille et trois Ombres, Rostand trace un portrait de la Femme singulièrement décevant : leur apparence identique recouvre une identique médiocrité de cœur et d'âme, une insincérité qui fait de l'art d'aimer un art de mentir. Dans la meilleure hypothèse, le mystère de la Femme n'a d'autre source que son insondable nullité. Cette vision misogyne est néanmoins tempérée par la présence d'un fantôme dont la clarté tranche sur la grisaille des autres : c'est l'Ombre Blanche née, d'une façon à la fois encore magique et rationnelle, de la marge blanche de la liste déchirée. Avec elle, Rostand reprend le motif de l'amante secourable qui tente, *in extremis*, de sauver Don Juan.

Il est notable que l'Ombre Blanche n'a pas de nom, parce qu'elle est un personnage non pas réel, mais virtuel : elle incarne ce que l'une ou l'autre des maîtresses de Don Juan aurait pu devenir sous son influence de celui-ci. En effet si, comme on l'a dit, la femme est l'avenir de l'homme, pour Rostand, l'homme est le devenir de la femme ; c'est-à-dire qu'un héros peut, par son amour et son exemple, susciter chez la poupée la plus frivole une qualité, une profondeur de sentiments insoupçonnées. Mais Don Juan n'est pas un héros : sa propre médiocrité et la fugacité de ses passades n'ont pu élever les femmes qu'il a séduites au-dessus de leur médiocrité naturelle ; telle est d'ailleurs la raison première de leur rancune à son égard.

Le Diable anthropomorphe de Rostand est aussi noir qu'est blanche l'Ombre secourable, son costume est aussi terne que celui du Séducteur est chatoyant ; des vastes poches de son ample vêtement il extrait des objets divers avec une dextérité qui doit beaucoup à Hoffmann. Par contre, sa parenté avec le Méphisto de Goethe est très lâche ; certes, le Diable de Rostand est, comme celui de *Faust*, le grand Négateur qui cherche à détruire toute créature, mais son rôle vis-à-vis de Don Juan n'est pas celui du tentateur. Au prologue, un pacte est bien conclu entre le Séducteur et la Griffé satanique, mais c'est Don Juan qui en propose spontanément les termes. Dix ans après, à l'expiration du sursis accordé, le Diable-Montreux arrive dans le palais de Don Juan comme un encaisseur ponctuel au moment de l'échéance. Le Diable n'exerce donc pas d'influence sur les actes de Don Juan ; il vient simplement infliger à un coupable dont la responsabilité est totale le châtement qu'il mérite, châtement constitué d'abord par l'examen de conscience qui contraint le Séducteur à découvrir ce qu'il est vraiment. Le Diable est donc, en fait, la conscience morale du personnage, longtemps refoulée, qui se manifeste irrésistiblement à l'heure suprême.

Tous les personnages surnaturels qui entourent Don Juan ont avec lui des rapports étroits : le Diable qui, par la mise au jour de son vice et de son néant, représente, sinon ses remords, du moins ses inutiles regrets ; l'Ombre Blanche qui symbolise l'espérance et la

volonté qu'il n'a pas su cultiver en lui ; les autres Ombres, en qui il n'a cherché que son propre reflet ; Polichinelle enfin, qui connaît dans son castelet les mêmes aventures que Don Juan dans le monde réel – tous viennent entourer le héros comme autant de figures de lui-même : multiples apparitions du « double » maléfique, qui surgissent en signes avant-coureurs de sa mort et qui, surtout, constituent une galerie de miroirs où Don Juan se découvre peu à peu à nos yeux, et d'abord aux siens.

Rostand a certainement lu beaucoup d'œuvres consacrées à Don Juan, sans oublier l'étude de Gendarme de Bévoite : *La Légende de Don Juan, son évolution dans la littérature, des origines au Romantisme*, parue en deux volumes, en 1906 et 1911 : il y a trouvé un catalogue raisonné de tous les avatars par lesquels est passé le Burlador de Tirso de Molina, et auxquels il emprunte les traits de son propre héros.

Car le portrait de Don Juan dans *La Dernière Nuit...* est à la fois multiple et uniforme, en ce sens que Rostand prête au personnage les principales caractéristiques qui lui ont été données au cours des âges, et qu'il montre ces différents avatars comme autant de masques qui, une fois arrachés, révèlent toujours que, sous eux, il n'y a RIEN. Pour Rostand, en effet, Don Juan est un « néant travesti » : un néant, parce qu'il a détruit son être par un vice d'abord librement choisi, puis subi comme un esclavage de plus en plus exigeant, et que Polichinelle appelle, crûment, « la paillardise ». La démarche de Rostand consiste à évoquer d'abord les apparences flatteuses qu'on donne volontiers à Don Juan, ou qu'il se donne, pour faire apparaître ensuite, au-delà de ces apparences, sa nature véritable.

Le héros de Rostand est donc non pas un individu précis, mais un type littéraire, qui se sait et se veut tel. Don Juan, que les Ombres appellent aussi bien Don Johann ou Don Giovanni, est cosmopolite et apatride (comme le Diable lui-même) ; il n'a aucun lien de famille ou d'amitié qui le rattache à une condition déterminée. Ainsi isolé, il se trouve réduit – ou grandi – aux proportions d'un caractère « pur » : il n'est pas UN Don Juan dans une situation particulière, il est LE Séducteur qui, à travers le temps et l'espace, les représente tous. Au détriment de la chronologie, il montre, ou affecte, dans un cadre de style XVIIIème siècle, aussi bien que les vices des roués du temps, des aspirations philosophiques ou humanitaires plus tardives ; à l'inverse, il remonte hardiment au-delà de ses origines historiques pour évoquer ses souvenirs du Paradis Terrestre où, dit-il, il fut Adam.

Il apparaît ainsi, non sans complaisance de sa part, comme un de ces héros littéraires qui se survivent à eux-mêmes à travers les âges et dont l'immortalité mythique a hanté l'imagination d'un Nerval ou d'un Gautier, séduits par les horizons troublants qu'ouvraient devant eux les épousailles intemporelles de Faust et d'Hélène. Hélène est d'ailleurs invoquée par Don Juan pour qui, comme pour Faust, elle incarne « l'absolu du beau », un type symbolique dont le temps ne peut avoir raison, et qui survit, peut-être, dans quelque sphère

lointaine. Les noms d'hommes que prononcent les Ombres ne sont pas ceux des individus plus ou moins falots que Don Juan a rencontrés sur sa route, mais ceux de héros de légende dont la pérennité peut rivaliser avec celle du Burlador : Roméo et Tristan. L'adversaire, enfin, avec lequel Don Juan est aux prises est l'Ennemi éternel, déjà rencontré dans l'Eden, et qui change de forme sans cesser d'être lui-même. Ainsi, Don Juan, type littéraire, est confronté avec des adversaires à sa mesure.

Du reste, non content d'apparaître comme un type littéraire, Don Juan veut délibérément en être un : il s'applique à bien jouer son rôle, à donner à sa vie harmonie et achèvement esthétique : né à Séville, il veut attendre le Diable à Venise, parce que les noms réunis de ces « deux villes d'amour » feront pour lui une belle épitaphe, résumé de toute son existence. Car il accepte la mort et la damnation – telles du moins qu'il les imagine – non comme fin, mais comme couronnement de son destin : elles font partie de son personnage : un Don Juan que n'engloutirait pas un enfer flamboyant serait un Don Juan tronqué, mutilé : le héros veut aller jusqu'au bout du rôle que les poètes lui ont façonné, jusqu'à la damnation à grand spectacle qui est, pour le mythe qu'il incarne, une apothéose à rebours – et dont Rostand, justement, le prive, sans pitié, pour lui substituer un dérisoire castelet de guignol.

Don Juan apparaît ; nécessairement comme un Janus ambigu, condamnable au regard de la morale, mais doté d'un attrait sans lequel ses succès seraient incompréhensibles, comme serait superflue la tentative de Rostand : à quoi bon démythifier un personnage incapable de faire illusion sur sa personne ?

Le Don Juan de Rostand se montre donc d'abord comme se le représentent les imaginations : il a bien séduit les mille et trois femmes que lui accorde la légende et qu'il a, non pas vraiment choisies, mais trouvées au hasard, dans tous les pays et tous les milieux, de tous les âges, avec le plus libéral éclectisme. Il possède la beauté physique, un charme certain, une distinction de manières très vieille-France – sinon vieille-Espagne ; il est passé maître dans les arts mineurs qui embellissent la vie quotidienne : élégance du vêtement, luxe du décor, délicatesse de la table... Voyez-le, dans son somptueux palais vénitien, vêtu de soie et de brocard, un collier de diamants sur son col de dentelle, accueillant galamment les Ombres qui abordent au quai de marbre... On comprend que les femmes dont les fantômes, à présent, « débarquent de Cythère », se soient, dans le passé, volontiers embarquées avec Don Juan.

Séducteur vraiment professionnel, Don Juan pratique l'amour comme un sport belliqueux, pour lequel il utilise fréquemment des images de chasse : il ne parle pas d'UNE femme, mais de LA femme, comme, d'un gibier indifférencié, on dit chasser le lièvre ou le renard. S'il refuse les facilités que s'accorde Polichinelle, ou le marquis de Priola, ce n'est évidemment pas par scrupule moral, mais parce que tricher gâterait le plaisir qu'il prend au jeu : un veneur habile méprise le vulgaire braconnage.

Comme Pascal disait qu'on aime mieux la chasse que la prise, Don Juan pense que la poursuite vaut mieux que la curée : dès que le gibier est forcé, il perd tout son attrait – au point que Don Juan, sans le savoir ou du moins sans le dire, se rapproche de Sade : le personnage de Sade tue « objectivement », alors que Don Juan élimine ses maîtresses de façon subjective mais aussi radicale : sitôt qu'une femme lui a cédé, elle rejoint les fantômes décolorés de son passé ; comme la jouissance de Sade, celle de Don Juan suppose la suppression de ce qu'il a cherché et son perpétuel renouvellement ; l'être désiré n'est qu'un objet, qui ne peut servir qu'une fois, et se jette après usage. Don Juan est en fait profondément misogynie.

Il se donne pourtant comme expert en psychologie féminine, et le Diable le prend au mot : que Don Juan identifie une Ombre, une seule, parmi les Mille et Trois ! Mais au terme d'une quête qui dure toute la nuit, Don Juan doit avouer son échec : comment réussirait-il à reconnaître une âme, alors qu'il a hâtivement collectionné les épidermes, sans chercher à percer le secret d'un seul cœur ?

S'il n'a pas connu les femmes, Don Juan les a-t-il au moins dominées, les a-t-il fait souffrir ? Faute de mieux, il s'accommoderait de cette supériorité de brute. Mais si médiocre qu'elle soit, cette autre prétention est vaine aussi, car il se révèle que Don Juan n'a pas été pour celles qui lui ont cédé je ne sais quel bourreau bien-aimé, mais seulement « celui qu'on se passe en riant », un joujou provisoire, « le furet du bois joli » - et même un simple pis-aller ; car les femmes ne se donnent à lui qu'en désespoir de cause, faute d'avoir rencontré Tristan ou Roméo. Jouant les charognards plutôt que les ravisseurs héroïques, il s'est glissé à la place laissée vide par les amants immortels, pour recevoir ce qui ne lui revenait pas ; il n'a pas conquis, mais volé – pour ne pas dire : resquillé.

Mais après tout, la femme est-elle le but de Don Juan ? Si elle n'était qu'un moyen ? Et le Séducteur de se faire penseur et philosophe. A l'en croire, il chercherait de femme en femme, en héros romantique, la réalisation d'un idéal – dont il n'a du reste qu'une idée bien floue, puisque sa quête papillonnante le conduit de la coquette à l'ingénue, comme de la brune à la blonde, au gré des occasions et de ses caprices. Idéaliste, Don Juan se dit aussi irrémédiablement pessimiste, au risque d'être en contradiction avec lui-même : si, comme il l'affirme, toute la création est « véreuse », comment peut-il espérer trouver le fruit intact qui apaiserait sa prétendue soif d'absolu ? Dans un univers entièrement manqué, il n'y a pas de place pour la fleur merveilleuse de Novalis. Cette incohérence est une preuve, parmi d'autres, que Don Juan arbore des masques divers sans établir une continuité logique entre ses divers rôles.

Et ce n'est pas en s'attribuant une *cupido sciendi* inspirée de Faust – le rapprochement des deux personnages est quasi-inévitable – que Don Juan peut se grandir : si

le Docteur se plaint de ne rien savoir, c'est qu'il sait déjà beaucoup ; le Séducteur, lui, est trop ignorant pour savoir qu'il l'est. L'alchimie du plaisir, qu'il a prise pour la clef d'or de la science, lui a ouvert seulement le domaine de l'illusion. Comme il arrive en général dans les paires de gémeaux légendaires, l'un est incomparablement supérieur à l'autre : Faust offre des aspects prométhéens, alors que Don Juan n'est que le médiocre Epiméthée, celui qui « pense après » et qui, somme toute, pense peu, pense mal, pense faux.

Si ses prétentions philosophiques ne résistent pas à l'examen, Don Juan trouvera-t-il une revanche dans le domaine de la « praxis » ? Qu'importent, en somme, ses motifs, pourvu que son action même, sa façon de rompre en visière avec toutes les lois divines et humaines montrent en lui un héros impavide, un surhomme digne de Nietzsche ?

Héroïque, le personnage paraît l'être en accueillant le Diable sans effroi visible. Mais ce qui peut sembler résignation stoïque est en fait, surtout, incompréhension du sort qui l'attend réellement : le Diable tel qu'il entre en scène est l'adversaire prévu, qui va déclencher le scénario attendu, dans un bel enfer tonitruant qui flatte l'orgueil du Burlador... Mais quand le héros voit s'ouvrir devant lui le petit enfer terrible et dérisoire du guignol, il s'effondre, il crie et se débat tout autant que Polichinelle.

Sa liberté, qu'il fait sonner si haut, qu'est-elle, sinon, elle aussi, une illusion ? « L'habitude basse », esclavage auquel il prétend se soustraire, il y succombe en réalité, puisqu'il se soumet aux exigences de la répétition la plus monotone. Le refus des liens familiaux et sociaux ne l'empêche pas d'être l'homme le plus dépendant d'autrui, puisque son désir, sollicité sans cesse par un nouvel objet, le subordonne toujours à un être extérieur à lui-même.

Mais avant de découvrir sa vraie nature, Don Juan est très content de lui et, comme Narcisse, aime à contempler partout son image, jusque dans l'eau morte des canaux. Sans doute est-ce parce qu'il a seulement cherché son reflet dans les yeux des femmes qu'il n'y a jamais découvert une âme : une glace ne réfléchit que si elle est opaque. Les miroirs sur lesquels Don Juan-Narcisse se penche lui renvoient seulement l'image qu'il leur présente, c'est-à-dire l'apparence fictive qu'il se donne, sans l'inciter à chercher au-delà son vrai visage. Don Juan est victime du « narcissisme du visage trompeur » dont parle Bachelard : il fuit son âme en contemplant le reflet de son masque. Le moi hypertrophié du Séducteur est un moi postiche qui repose sur l'art et les illusions d'un comédien de la grandeur.

Sans doute peut-on atteindre par là l'explication de la gloire prodigieuse de Don Juan, qui résiderait, en somme, en un usage permanent du bluff ; n'existant que pour et par un public, suggestionnant les autres et se suggestionnant lui-même, conforté dans ses illusions par les applaudissements qu'il suscite, le Burlador n'est pas sans quelque ressemblance avec

Tartarin qui, à force d'éblouir les Tarasconnais, finit par croire à son « mirage » en persuadant les autres.

Avec lui-même comme avec les femmes, Don Juan est dupe des apparences : apparence de séduction, apparence de pensée, apparence de surhumanité suffisent à le satisfaire. Comédien qui ne sait plus voir de lui-même qu'un reflet trompeur, il est prisonnier de la fiction qu'il a construite autour de lui. Il lui faudra briser le miroir, et en mourir, pour plonger au-delà du mirage flatteur dont il s'abuse, et découvrir son néant. Le pseudo-surhomme deviendra de façon visible ce qu'il est en réalité depuis longtemps : un pantin.

Tel est donc l'argument de *La Dernière Nuit de Don Juan*.. Cette épreuve de vérité est une sorte de « passion », nocturne comme il se doit, à valeur initiatique. Mais l'initiation du Séducteur lui fait prendre conscience d'un vice et d'une nullité devenus incurables, qui lui ont fermé toutes les voies du salut. Au bout de cette Nuit on ne voit pas poindre le jour d'une résurrection, qui serait la rentrée dans le monde normal d'un héros éclairé et fortifié par l'épreuve : c'est ce qui advient au Duc de Reichstadt comme à Chantecler. Don Juan, lui, s'est trop rapetissé pour pouvoir grandir.

Dépouillé de tous ses masques, il se trouve réduit à la seule « paillardise » et, ironie du sort et du poète, c'est Polichinelle qui, au début et à la fin de sa passion, le soufflette de ce mot « qu'il ne faut pas qu'on dise ». Même la leçon d'amour que l'Ombre Blanche tente de lui donner ne peut l'arracher à son vice, où le fait aussitôt retomber la vision désirable des autres Ombres ; pour qu'il change de voie, « il est trop tard ». Chez Rostand, comme chez Musset, la débauche ne pardonne pas, elle tient son homme et ne le lâche plus, parce qu'elle a soumis sa volonté à une irrémédiable usure. Comme le chasseur des légendes, le chasseur de femmes, talonné lui-même par ses désirs, est condamné, vif et mort, à la même poursuite épuisante et stérile.

Oui, stérile : de ses mille et trois maîtresses, Don Juan n'a pas eu un seul enfant et ce refus de procréation symbolise surtout son incapacité à quelque création que ce soit. Malgré toutes les « exaltations » que, prétend-il, il demandait aux femmes, et pour lesquelles les Ombres lui demandent des comptes, il ne laisse rien après lui, pas un vers, pas une œuvre d'art, pas un haut fait que retienne la mémoire des hommes. Du monde de la fiction où il s'est enfermé, Don Juan ne peut avoir aucune prise sur le monde réel ; le théâtre où il se pavane ne communique pas avec la vie. Enfin vaincu, il avoue au Diable son échec, et la douleur qu'il en ressent :

*« Oh ! que rien de vivant de mon souffle ne vienne !
La connais-tu, cette souffrance ? - C'est la mienne, répond le Diable,
C'est ça, l'enfer : aucun créateur n'est là-bas. »*

Faute de rien créer, Don Juan s'est détruit, car un être vivant qui ne progresse pas se condamne à régresser ; Pour Rostand, qui croit profondément au dynamisme vital de la pensée et de l'action, l'immobilisme est une chute, et Don Juan tombe de haut. Car le poète ne lui dénie pas totalement les qualités remarquables qu'on lui accorde volontiers ; la différence est que Rostand les discerne, non dans le personnage donjuanesque achevé, mais dans l'enfant et l'adolescent qu'il a été, lorsqu'il se trouvait encore, comme Héraclès, au carrefour des deux voies ; il pouvait, en choisissant la bonne, y faire fructifier ses talents, mais il a choisi l'autre, et les a irrémédiablement gâchés. Au fond, Don Juan n'a pas tort de voir en Adam sa première incarnation, mais il faut préciser : comme le premier homme, il a ruiné, par un choix libre et désastreux, une nature qui avait reçu de Dieu les dons les plus précieux. Seul vrai « raté » parmi les personnages de Rostand, le Séducteur, le héros tant vanté, l'homme couvert de femmes, a gaspillé tous les atouts que le Ciel lui avait accordés, pour n'être plus qu'un néant vaniteux. C'est pour cette nullité acquise, et non pas innée, que Rostand le condamne, et c'est par elle aussi qu'il le châtie.

Car, pour le poète, il n'y a pas de différence de nature entre le crime et le châtement qui, dans l'au-delà, resteront une seule et même chose pour Don Juan, voué à « ressasser l'adultère éternel » dans le guignol ; séducteur satisfait durant sa vie, il reste séducteur, mais avec dégoût, pour l'éternité, subissant le châtement de l'éternel retour : *non alia sed haec vita sempiterna*.. L'enfer de Don Juan n'est pas les autres, mais lui-même, c'est de se contempler tel qu'en lui-même enfin l'éternité le fige.

La Dernière Nuit de Don Juan est à la fois très différente des autres œuvres de Rostand et très proche d'elles ; entre l'une et les autres existent à peu près les rapports qui unissent un négatif photographique et les épreuves positives. En prenant le contre-pied de ce qui entraîne la déchéance de Don Juan, on retrouve les valeurs positives auxquelles le poète est attaché, et pour lesquelles il ne craint pas de « donner des leçons d'âme ».

Don Juan ne se conçoit pas sans un arrière-plan religieux, et la morale au nom de laquelle il est ici condamné a des fondements chrétiens. L'Ombre Blanche est même le rappel de deux dogmes catholiques : celui de la grâce, proposée à la liberté du pécheur pour qu'il se convertisse, et celui de la communion des saints, puisque la chance de salut offerte au Séducteur lui vient de l'amour et de l'abnégation d'un autre être. Pourtant, là n'est pas l'essentiel du propos de Rostand, qui accable Don Juan non pas tant parce qu'il a transgressé un et même deux articles du Décalogue, mais bien parce que, absorbé dans son vice égoïste, il n'a rien créé, rien ajouté au monde pour le rendre meilleur.

En effet, si le poète ne juge peut-être pas le monde tel qu'il est avec plus d'indulgence que son personnage, il refuse, lui, de s'abandonner à un désespoir nihiliste. Ni optimiste béat, ni pessimiste noir, il est « mélioriste » : il revient à tout homme, pense-t-il, d'apporter à la création, selon ses moyens, quelque chose qui la grandisse et la complète.

Œuvre d'art, exploit guerrier ou simple devoir d'état consciencieusement rempli, tout est bon qui permet à l'individu, en allant jusqu'au bout de lui-même, de travailler au bien commun, de transmettre un flambeau. Dans *La Princesse Lointaine*, Frère Trophime désignait déjà comme seul vice « l'inertie », et comme première vertu « l'enthousiasme ».

La défense de valeurs morales objectives est sans doute le premier motif, et le plus visible, de la condamnation de Don Juan par Rostand, mais elle n'est certainement pas le seul. Il y a, dans les pièces antérieures du poète, des personnages antipathiques ; il n'en est aucun qui soit irrémédiablement gâté et perdu comme le héros de *La Dernière Nuit...*, aucun non plus que l'auteur accable comme il accable le Burlador. Ici, Rostand met à démasquer Don Juan et à lui infliger le pire des châtiments un acharnement qui frise la haine ; il condamne son personnage non impartialement, mais avec passion. Pourquoi ? Pourquoi Rostand en veut-il personnellement à Don Juan – car telle est bien l'impression qu'on éprouve ?

L'amateur de petite histoire peut chercher dans l'entourage de Rostand quelque séducteur de chair et d'os dont il aurait eu à se plaindre, et le nom de Lucien Guitry vient à l'esprit ; mais dans la rivalité qui a opposé le poète et le comédien pour les beaux yeux d'une actrice – Jeanne Desclos sans doute – c'est Rostand qui a supplanté Guitry, c'est Rostand, en somme, qui a fait figure de Don Juan... et cela nous ouvre d'autres perspectives...

Sans vouloir recourir aux potins de salons et de coulisses pour établir la liste des aventures amoureuses d'Edmond Rostand, disons seulement que ce poète célèbre était infiniment séduisant et que, malgré le tableau idyllique volontiers tracé de sa vie familiale, il trouvait, dans les milieux du monde et du théâtre, presque autant d'« occasions » que Don Juan à Venise et ailleurs. Aussi peut-on penser que le héros de *La Dernière Nuit...* incarne non pas quelque ennemi extérieur de Rostand, mais un ennemi intérieur ; il représente ses démons, ses tentations, sa tentation majeure, et la condamnation que l'auteur prononce contre son personnage est à la fois une autocritique et un exorcisme.

Si l'on compare au nombre des œuvres achevées et publiées par Rostand celui de ses projets dont n'existent que les titres, comment ne pas estimer que le poète a produit moins qu'il n'eût voulu et que, mesurant après *Chantecler* sa relative stérilité, il en a cherché l'explication, et la condamnation, dans le gaspillage de son temps et de ses forces au profit de divertissements donjuanesques ? Le faux héros qu'il met en scène dans son dernier drame possède donc, avec Chantecler, la plus étroite des parentés : il est le « double négatif » du poète passionnément attaché à la réalisation de son œuvre que symbolise le Coq éveillé d'aurore. Les deux personnages représentent Rostand : l'un, Don Juan, tel qu'il est trop souvent à son gré, l'autre, Chantecler, tel qu'il voudrait être toujours.

C'est dire que Don Juan représente Rostand à la manière d'une caricature : si le Séducteur n'a rien créé, le poète, malgré tout, laisse une œuvre. On dirait que Rostand veut

exorciser ses démons en traçant de son double maléfique un portrait qu'il s'acharne à noircir, comme il s'acharne à le condamner. *Heautontimoroumenos*, il est à la fois Don Juan le coupable, et le Diable qui l'exécute. La sentence prononcée acquiert ainsi une indiscutable vigueur : le poète ne lance pas contre le Séducteur l'anathème conventionnel d'une dame patronnesse parlant de ce qu'elle ignore ; il connaît bien, lui, le personnage qu'il met en scène, et la destruction qu'il lui fait subir est le reflet, excessif sans doute, mais pourtant fidèle, de celle dont sa propre vie lui a donné, non pas certes la totale expérience, mais du moins un amer avant-goût.

La Dernière Nuit de Don Juan doit à son caractère essentiellement lyrique la cohérence du thème central et des motifs poétiques qui servent à son développement, pour lesquels Rostand a recours à des archétypes bien connus.

Le thème central, c'est le moi, celui de Don Juan et, à travers lui, celui du poète, un moi fuyant, caché, peu à peu découvert, multiplié, un moi qui n'est pas seulement la personnalité consciente, mais qui plonge dans d'obscures profondeurs et rejoint l'univers onirique. Tout le drame est la concrétisation d'un rêve ou d'une hallucination de Don Juan, dont tous les phantasmes, à l'heure suprême et dans la propice ambiance nocturne, surgissent irrésistiblement du tréfonds de l'âme où il les refoulait jusque là.

Ce moi qui peu à peu se découvre dans sa vertigineuse nudité est d'abord dissimulé par des jeux d'apparences trompeuses que symbolisme l'usage constant du masque : masquées par le loup de satin, les Ombres qui surgissent de la lagune pour encercler Don Juan d'une ronde fantomatique ; masqué par ses déguisements successifs, le Diable qui entre chez le héros en montreur de marionnettes et se transforme sous nos yeux ; masqué enfin et surtout par ses avatars multiples, Don Juan lui-même, qui se fuit de mensonge en mensonge, d'apparences en apparences, comme Protée multiplie ses métamorphoses pour échapper à toute prise. Mais quels qu'ils soient, tous ces masques ne dissimulent jamais qu'un seul et même être, le moi de Don Juan, dont le Diable est la conscience impitoyable, les Ombres, ses désirs et ses péchés, l'Ombre Blanche, le double tuteur mais impuissant. Toute la scène se trouve empli par la prolifération envahissante d'un moi qui, en se multipliant avec cette exubérance désordonnée, se désagrège et s'effrite.

Ce moi se révèle pourtant peu à peu à lui-même, au prix d'une exploration intérieure dont le symbole est, sous les formes diverses qu'elle peut revêtir, la spirale piranésienne. L'escalier du prologue en est la figuration concrète ; le labyrinthe d'eau et de marbre de Venise est une reprise du même motif, comme aussi le labyrinthe humain dans lequel les Ombres enferment Don Juan et qui se resserre autour de lui comme une prison vivante, comme enfin et surtout la découverte par approches successives, et de plus en plus révélatrices, du vrai caractère du héros : en effet, l'action du drame affecte une structure spirale, analogue à celle que Jung discerne dans les rêves : après chacun de ses sursauts qui

semble l'en éloigner, chaque défaite de Don Juan le rapproche, inexorablement, et chaque fois plus près, du centre auquel il devra aboutir : la découverte irrécusable de sa « paillardise ».

Semblables aussi entre elles comme les courbes répétées de la spirale sont les Ombres qui surgissent, identiques, de leurs identiques gondoles ; leur similitude traduit celle des aventures de Don Juan, et c'est au fond Don Juan lui-même qui, indirectement, est représenté mille et trois fois, comme s'il gravissait – ou descendait – mille et trois fois la même volée d'escalier symbolique, en répétant mécaniquement les mêmes gestes, dépouillé par là de toute humanité, prisonnier de la « répétition infinie » et de son vertige.

Vertige qui dégénère en angoisse et en désespoir quand la répétition dans le temps devient la répétition dans l'éternité, l'éternel retour que la spirale symbolise encore. Don Juan dans le castelet du guignol, comme Piranèse dans ses escaliers qui ne mènent nulle part, est condamné à refaire interminablement les mêmes gestes, dont il connaît désormais la vanité dérisoire.

De l'identité dans la répétition on passe enfin à l'immobilité, de même que la spirale réduit peu à peu l'amplitude de sa courbe pour se resserrer jusqu'en un point fixe. Le terme de la spirale, c'est la glace où le damné se fige, et c'est aussi la glace-miroir dans laquelle il se contemple, Narcisse désespéré ; c'est le monde exigü du guignol dans lequel, encerclé par les Ombres qui lui ressemblent, captif de son propre moi, Don Juan ne verra plus, durant toute l'éternité, que lui-même et son vice.

On voit qu'un examen rapide de *La Dernière Nuit de Don Juan* permet d'y déceler une inspiration qui dépasse de beaucoup l'image conventionnelle et superficielle qu'on se fait de Rostand ; au-delà de la coruscante virtuosité à quoi l'on affecte volontiers de réduire l'auteur de *Cyrano de Bergerac* – et dont il n'y a pas lieu, d'ailleurs, de faire fi – il existe un homme vrai et un vrai poète, capable de nourrir son œuvre dramatique de ses déchirements intérieurs, qu'il traduit par le recours spontané aux grands archétypes de l'imaginaire.