

L'émergence de la Don Juane dans *Don Juan* d'Azorín

Pour António Ferreira de Brito,
homme de coeur

Azorín publie en mars 1922 aux éditions Caro Raggio de Madrid un roman intitulé **Don Juan**, répondant avec un certain empressement à l'appel lancé, en juin 1921 depuis les colonnes du quotidien madrilène *El Sol* par José Ortega y Gasset, exhortant les espagnols à revivifier le mythe du séducteur, lequel passablement délaissé en sa terre natale, faisait florès au-delà des Pyrénées: «La figure de Don Juan, soulignait le philosophe, est l'un des plus hauts dons que notre race ait faits au monde. Ce qui n'empêche pas les Espagnols de l'avoir, ces temps derniers, négligée et laissée s'ankyloser parmi les accessoires du théâtre populaire. Pourtant, loin de la terre natale, le perpétuel vagabond qu'est Don Juan vit émigré à Paris, Londres, Berlin. Plus ou moins bien adapté, il continue à blasphémer et à séduire en français, en anglais, en allemand. Ce que j'offre ici au lecteur est donc une tentative de rapatriement de notre turbulent personnage et une invitation aux plus avertis à tourner vers lui leur attention».

Si la sollicitation d'Ortega y Gasset a été entendue par Azorín, si elle n'est pas restée sans écho, il est à remarquer que l'écrivain annonce d'emblée le propos de son ouvrage. Les phrases aperturales du **Prologue** ne laissent aucunement planer le doute: «Don Juan del Prado y Ramos était un grand pécheur. Un jour, il tomba gravement malade...» Quant à celle qui le clôt, elle met l'accent sur le changement radical qui s'est opéré chez le séducteur consécutivement à l'affection dont il a été atteint: «Don Juan del Prado y Ramos ne fut pas emporté par la mort; mais son esprit sortit profondément transformé de sa grave maladie». Azorín affirmait d'entrée et sans détour que de son commerce avec les femmes, il était plus que probable que le séducteur en retirât les *fructus belli* dont il est fait mention dans **Bouvard et Pécuchet** (VIII). Partant l'auteur croyait utile de préciser ce sur quoi reposait fondamentalement le mythe du séducteur, à savoir un corps, un corps, croyons-nous utile d'ajouter, qui se signale par sa vigueur, ses appétences, son charme troublant et agissant, un corps, certes, qui parce qu'humain est vulnérable et voué à la déchéance, un corps enfin que la civilisation judéo-chrétienne a entâché d'un péché originel.

Le corps de Don Juan del Prado y Ramos, à ce point atteint en sa chair, est *ipso facto* évidé de son essence même de séducteur en même temps que s'opèrent en lui, une sorte de transmutation, une sublimation, conduites par la toute puissante Eglise, laquelle n'a cessé d'instiller dans l'esprit des membres de sa communauté que «la carne es deleznable / la chair est infirme». Ainsi, c'est un Don Juan qui a connu une mort symbolique qu'évoque Azorín au début de son œuvre; et avec beaucoup de pénétration d'esprit Diez Canedo en son article du

23 mars 1922 publié dans les pages du quotidien *El Sol*, intitulé *Glosas al Don Juan de Azorín*, insiste sur cet aspect: «Nous savons, dit-il, qu'il fut affecté d'une grave maladie. D'une gravité telle qu'il en mourut et ce qui est encore plus grave, c'est qu'il en mourut sans en mourir. Azorín va nous conter la vie de Don Juan en une période quasi posthume». L'intention d'Azorín était apparemment limpide, en tout cas pour ce qui était du séducteur: il en dépeindrait l'existence terrestre en sa phase de purgatoire, au terme de laquelle il le placerait dans l'enceinte d'un couvent. Azorín était désireux d'innover et, en l'occurrence, de doter le mythe d'un prolongement poussé en ses extrêmes. Don Juan continuera à aimer l'humanité, mais d'une manière différente, retiré dans une petite ville provinciale où la lecture du livre de Thomas de Kempis, *L'imitation du Christ* lui enseigne la vanité du monde et l'invite à redimensionner son être: «Que peux-tu voir ailleurs qui ne soit pas ici. Ici tu vois le ciel, et la terre, et les éléments avec lesquels ont été faites toutes les choses. Que peux-tu voir qui dure longtemps sous le soleil?» Le mythe du séducteur connaît subitement, serions-nous tentés de dire, un développement *post inferna* qui a peut-être été suggéré à Azorín par les dernières paroles que prononce le *Tenorio* dans l'œuvre de Zorrilla: «En effet avec son *Don Juan Tenorio*, José Zorrilla ouvrait, dès 1844, de nouvelles voies au mythe en raison de la fin de ce *drama religioso fantástico*, qui proclamait le salut de Don Juan, salut essentiellement dû à la souveraineté de l'Amour «el amor salvó a Don Juan / al pie de la sepultura / l'amour a sauvé Don Juan / au bord du tombeau» clame Inés qui, en la circonstance prodigieuse, a eu la prééminence. Ainsi l'Amour triomphait aux portes mêmes de l'Enfer. Azorín a retenu l'Amour dans cette radiance, dans cette fulgurance nouvelles, un amour épuré certes, dont l'émergence allait se produire graduellement dans son œuvre, dans une série d'actes affirmant la victoire de l'esprit conséquemment à la déchéance de la chair. Cependant Azorín a maintenu l'Enfer et le passage obligé par l'Enfer pour ce corps, lequel a subi - par le truchement de la grave affection dont il a été atteint - les tourments réservés aux damnés. C'est donc d'un corps - que le passage de la maladie a suffisamment ébranlé, détérioré - qu'Azorín fait surgir cet Amour lavé, l'on s'en doute, de toutes les scories susceptibles d'être générées par la chair.

Cet aspect du mythe qui ramenait sur terre le châtement en en laissant imaginer toutes les affres, qui rappelait à l'homme sa propre condition et partant lui signifiait qu'à vouloir trop jouer avec le feu il finirait par être brûlé vif, qui lui enseignait que l'enfer vénérien était à considérer comme possibilité de purgation, était assurément un élément novateur qui n'allait point déparer le héros, tant s'en faut ! Son corps souffrant ne manquerait pas de lui conférer une dimension tragique, laquelle serait d'autant plus accusée que Don Juan est mû par un amour universel. Un tel aspect aurait suffi - à lui seul - à valoir à l'auteur des louanges pour une telle audace qui cependant n'a pas fait l'unanimité de la critique, ni des mythographes ! Mais Azorín savait que le mythe n'est pas univoque, que sa

propre survie est dûe, au contraire, à la plurivocité et qu'il ne saurait faire fi de l'histoire des mentalités. Nous sommes en 1922 et Azorín, comme toujours, est au fait de l'actualité littéraire. Il sait qu'outre-Pyrénées le thème de Don Juan est en vogue: après *L'homme à la rose* de Bataille, *La dernière nuit de Don Juan* de Rostand est à l'affiche et *la Revue de France* publie le dernier roman de Marcel Prévost, *Les Don Juanes*. En outre 1922 voit la publication de *La Garçonne* de Victor Margueritte, qui consolide l'image de la femme dans un domaine d'où elle était exclue. Azorín ne peut pas ne pas incorporer dans le mythe - eu égard à la prégnance de la femme dans l'actualité littéraire - une version féminine. C'est ainsi que plusieurs personnages sont introduits dans ce roman, qui à divers degrés, sont des Don Juanes patentées. Nous en évoquerons une qui est particulièrement probante: le personnage tout d'ambiguïté de Sor Natividad, l'abbesse du couvent de San Pablo. Azorín nous en présente certains traits fonciers dans l'aménagement et l'arneublement mêmes d'un espace du couvent qu'elle s'est réservé: elle se tient dans un «saloncito del convento. La sillería es roja, con decorados pálidos; sobre una consola se yerguen frescos ramos de rosas / Un boudoir du couvent. L'ensemble des sièges est rouge, aux décors pâles; sur une console se dressent des bouquets de roses fraîchement coupées». Ce personnage se signale d'emblée par la création, dans un lieu habituellement consacré à Dieu, d'un espace d'une intimité résolument féminine que rehausse l'élégance, par un boudoir, jurant déjà avec la bienséance du lieu. La couleur rouge de l'ensemble des sièges que nuance la pâleur des broderies reflète deux autres traits du caractère de cette religieuse. La prédominance du rouge est révélatrice de ce qui l'habite: un feu intérieur intense qu'atténue toutefois la pâleur des broderies qui ont été ajoutées à ce chromatisme ardent, véhément. C'est, à n'en pas douter, par ce jeu spéculaire, qu'Azorín nous dévoile l'être profond de son personnage chez lequel on devine une oscillation extrême passant de l'exaltation à la langueur, chez lequel la passion brute peut donc s'attédir en une torpeur léthargique. Cependant un trait dominant achève la présentation de l'héroïne: ces bouquets de roses fraîchement coupées qui se dressent sur une console attestent d'une énergie, d'un vitalisme, inhérents à cette femme qui renouvelle, avec force conviction et en permanence, son hymne à l'amour, à la beauté. Curieux personnage dont les yeux verts renvoient inmanquablement à la Mélibée de *La Celestina*! Sor Natividad est énigmatique: « No se sabe si hay en su cara melancolía o alegría. Su sonrisa es indefinible / L'on ne saurait dire si c'est la mélancolie ou la joie que reflète son visage. Elle arbore un sourire indéfinissable». Elle cultive l'équivoque, l'ambiguïté, ce qui n'est pas sans laisser transparaître chez elle une instabilité, une inadéquation, une inadéquation. En outre, la mélancolie fait toujours référence à une perte affective, à un deuil avéré. En présence de sa sœur Angela qu'accompagne Jeannette sa fille, elle se livre à des gestes qui ne cessent de surprendre et entretiennent l'ambiguïté: «Sor Natividad ha pasado su mano por el fino paño del traje de Jeannette / Sœur Nativité a passé sa main sur la fine étoffe du costume

de Jeannette». Elle révèle, ce faisant, une sensualité à fleur de peau qui se double assurément de coquetterie. Jeannette, de son côté adopte, simultanément, à l'égard de la religieuse une attitude dont la portée peut être appréhendée à divers degrés: elle laisse percer une attraction toute féminine pour certaines pièces d'un vêtement et en cela dévoile également sensualité et coquetterie, sauf que le vêtement est celui de sa tante et que dès lors son attitude frise le sacrilège: «Jeannette toca con suavidad el escapulario, la correa, la blanca estameña de la monja / Jeannette touche délicatement le scapulaire, la courroie, la blanche étamie de la religieuse». En de tels atouchements, on pourrait déjà discerner, de concert avec l'irrévérence, le foncièrement subversif, une transgression en acte qui ira s'affirmant avec les «touches» dont l'auteur compose son personnage. Sor Natividad ne peut se résoudre à être claquemurée dans son couvent: l'appel du *dehors* par sa profusion d'objets, par sa fascination également, est intense en elle, surtout s'il s'agit de Paris: «¡Cuántas cosas veréis en París, Angela! - exclama Sor Natividad. Y añade: -¿Es bonito París, Jeannette? / Combien de choses vous devez voir à Paris, n'est-ce pas Angèle? s'exclame Sœur Natividad. Et d'ajouter: - Dis-moi Jeannette, c'est joli Paris?» s'exclame Sœur Natividad. Et d'ajouter: Dis-moi Jeannette, c'est joli Paris?». Sœur Natividad est un personnage qui *extérieurement* incarne une profonde déchirure, une frustration à laquelle seuls, le rêve, l'évasion, peuvent apporter quelque compensation affective: Manifestement elle n'a pas renoncé au monde; le monde la hante, ce qu'elle exprime par l'intermédiaire de son corps et de sa féminité. Il est vrai que cette attirance qu'exerce sur elle *l'ailleurs* semble d'autant plus justifiée que l'évocation de son corps est l'occasion pour Azorín d'en révéler allusivement la beauté et la jeunesse: «Es alta; bajo la túnica blanca, al moverse, se perciben las llenas y elegantes líneas del cuerpo / Elle est élancée; sous sa blanche tunique, lorsqu'elle se déplace, l'on devine les lignes pleines et élégantes de son corps.» Ce corps que voile l'ample tunique de la religieuse affirme ses charmes dans le violent contraste qui dès lors oppose avec davantage de vigueur les formes de ce corps de femme à l'informe même de la tunique. Le corps de femme s'affirme, se révèle dans le vapoureux, le mousseux de la tunique. Et ce corps voilé et dont on a prohibé l'identité en quelque sorte, influe véhémentement sur le comportement de cette religieuse, sur son langage; il est à l'origine de tout ce qui est ambiguïté, rupture, déchirure. Ce corps qu'elle n'a plus le droit de révéler, de montrer, elle ne peut se résoudre à le désinvestir totalement d'une *libido* qui affleure de partout, aussi s'est-elle repliée sur une forme d'auto-érotisme, de narcissisme secondaire: «Cuando llega el momento del reposo, Sor Natividad se va despojando de sus ropas. Se esparce por la alcoba un vago y sensual aroma. Los movimientos de Sor Natividad son lentos, pausados; sua manos blancas van, con suavidad, despojando el esbelto cuerpo de los hábitos exteriores. Un instante se detiene Sor Natividad. ¿Ha contemplado su busto sólido, firme, en un espejo? La ropa de batista es sutil y blanquísima. / Lorsqu'arrive le moment du repos Sœur Natividad retire ses vêtements. Se répand dans l'alcôve un parfum sensuel et léger. Les gestes de Sœur Natividad sont lents, posés; ses mains

blanches dépouillent, avec douceur et lenteur, son corps svelte de ses habits extérieurs. Sœur Natividad marque une pause. A-t-elle contemplé sa gorge opulente et ferme dans un miroir? Sa lingerie en batiste est subtile et d'un blanc éclatant.» Il demeure, chez cette religieuse, un réel investissement des objets extérieurs par une *libido* en provenance de son moi (cf *le boudoir, le bouquet de roses, l'attouchement, l'attraction de Paris, etc...*), toutefois cette *libido* a dû opérer un retrait de bien des objets extérieurs (ce qui est manifeste notamment dans l'ambigu, dans l'indéfinissable, dans ses attitudes, dans ses rêveries.) Apparaît ainsi en toute lumière, cet *ichspaltung* - ce clivage du moi - dont on peut en identifier la cause profonde qui réside dans cet enfermement du corps, lequel n'a pas renoncé au monde, à investir le monde, à séduire. La scène du miroir le prouve aisément: l'auto-érotisme pourrait se concevoir comme manque, défaut, découlant de la propre situation de la religieuse; il pourrait être aussi scène de réactivation du charme corporel, pulsion de *l'eros* contre tout ce qui pourrait être assimilé à des pulsions de mort - même symbolique ! Contrairement à Don Juan qui a connu une mort symbolique - avec toutes les conséquences que l'on sait -, Sœur Natividad ne cesse de lutter pour que triomphe son *eros* et c'est donc dans le cadre de ce clivage du moi, dans cette sorte de refoulement qui conduit à des mises en scène d'auto-érotisme, à des simulacres de séduction, que logiquement doit émerger une essence donjuanesque, le Don Juan (la Don Juane !) étant avant tout et surtout un corps qui se signale par ses appétences ! Or cette religieuse dont le corps est voué à jamais au voile, - mais qui ne peut s'y **résoudre** -, profitera d'une occasion - la visite que lui rendront Don Juan et Don Gonzalo alors **qu'elle se tient** au milieu de son jardin - pour jeter son dévolu sur *le séducteur lui-même*, sur (le) Don Juan. On ne pourrait imaginer meilleure évolution pour le mythe. Pour ce faire elle usera de l'artifice de son corps quelque peu dévoilé en la circonstance ! - pour circonvenir Don Juan, assurée du succès de son entreprise et à cette occasion sa stratégie de séduction pourrait laisser entrevoir ce que fut son passé antérieurement à son entrée au couvent: «Sor Natividad va cortando, con gusto lento, las flores del jardín. No se ha estremecido al ver entrar a los visitantes, pero en su faz se ha dibujado leve sonrisa. De cuando en cuando, Sor Natividad se inclina o se ladea para coger una flor: bajo la blanca estameña se marca la curva elegante de la cadera, se acusa la rotundidad armoniosa del seno... Al avanzar un paso, la larga túnica se ha prendido entre le ramaje. Al descubierto han quedado las piernas. Ceñida por fina seda blanca, se veía iniciarse desde el tobillo el ensanche de la preciosa curva carnosa y llena. ¿Se ha dado cuenta de ello Sor Natividad? Ha transcurrido un momento. Al cabo, con un movimiento tranquilo de la mano, Sor Natividad ha bajado la tunica / Sœur Natividad, d'un geste lent, coupe les fleurs du jardin. En voyant entrer les visiteurs, elle n'a pas sursauté; mais sur son visage s'est esquissé un léger sourire. De temps en temps, Sœur Natividad se baisse ou se penche de côté pour cueillir une fleur: sous la blanche étamine se dessine la courbe élégante de ses hanches, s'accuse la rondeur harmonieuse de sa gorge... En faisant un pas, sa longue tunique s'est accrochée à un feuillage. Ses

jambes sont restées découvertes. Depuis ses chevilles l'on apercevait l'épanouissement d'une gracieuse courbe charnue et pleine gantée de fine soie blanche. Sœur Natividad s'en est-elle rendu compte ? Un moment s'est écoulé. Puis d'un geste tranquille de la main, Sœur Natividad a baissé sa tunique. » Evocation, suggestion, toutes de délicatesse, de la part du créateur dans son propos de faire émerger une Don Juane dont l'incandescence du corps alimente à présent la branche féminine du mythe ! Sœur Natividad est la transgression même, par le fait qu'elle illustre ce refus - transcendantal - du renoncement à son corps là où la règle lui en fait obligation. Il est vrai que de ce corps jaillit un unique cri d'amour, ardent, impétueux, absolu, dont la sincérité et la grâce sont, à coup sûr, susceptibles de faire se côtoyer enfer et paradis: Sœur Nativité est duelle dans sa beauté, dans son amour; c'est, avant tout, Aphrodite qui, selon Platon, se dédouble: l'Aphrodite Ourania d'une part, et l'Aphrodite Pandémienne d'autre part . C'est Aphrodite qui de son sang donne aux roses **blanches** qui lui sont consacrées leur couleur vermeille !

En voulant revivifier le mythe de Don Juan par l'entrée en scène de Sœur Natividad, Azorín choisissait d'entrée un cas de figure complexe. Le séducteur qu'avait traversé une mort symbolique se trouvait vidé de son essence donjuanesque: Eros avait dû abdiquer devant Thanatos. La séductrice vouée à une mort symbolique ne peut s'y résoudre et Eros, chez elle, l'emporte sur Thanatos. Aux origines du mythe il y avait défi, de la part du séducteur, à l'égard de la mort: le relais est à présent assuré ! Le traitement de l'héroïne - la Don Juane - à pareil moment de l'histoire du mythe était assurément délicat: il était impérieux de la concevoir sous le signe de l'originalité sans omettre le trait distinctif de la transgression dans ce qu'il peut avoir de plus significatif pour une Don Juane potentielle. Le cadre conventuel ne pouvait pas, à cet égard, être plus idoine au projet d'Azorín et, là encore, l'on observe le balancement mentionné plus haut: lorsque Don Juan se rapproche de plus en plus du couvent, Sœur Natividad tente de s'en éloigner de plus en plus. Azorín réussit à ébranler, ainsi, le mythe, à en briser le monolithisme grâce à une écriture qui a banni la loquacité pour ne choisir que la suggestivité. Il a réformé le Verbe pour aborder la Don Juane: quoi de plus naturel, quoi de plus sensé pour traiter d'un thème, qui, d'après Eugenio D'Ors, exigeait que prévalût, enfin, l'intelligence ! Et puis l'onomatopée jouant, Natividad ne pouvait qu'être porteuse d'une ère nouvelle!

*Christian Manso
Université de Pau*

N. B. Azorín. *Don Juan*. Coleccion Austral (6° edición). Espasa - Calpe. Madrid. 1962

Azorín. *Don Juan*. Avant propos et traduction de Christian Manso. Ibériques. José Corti. Paris. 1992.