Don Juan libéré par l'ombre
(Byron, *Don Juan*, Chant XVI)

Clotilde Thouret
Université de Lorraine, LIS

« I have heard that when Coleridge was asked if he believed in ghosts,
– he replied that he had seen too many to put any trust in their reality. »
Mary Shelley, *On Ghosts* [1]

Résumé : Cet article prend pour objet la réécriture de la fin de l'histoire de Don Juan par Byron (*Don Juan*, chant XVI). La statue du Commandeur devient le fantôme d'un Moine Noir qui hante un château anglais, mais qui se révélera être une charmante duchesse. Dans un dialogue avec le roman gothique comme avec la tradition mythique, Byron se saisit de cet épisode pour le laïciser et pour achever de s'approprier la figure donjuanesque à travers une poétique de la séduction aux dimensions parodique, érotique et politique.

Mots-clés : Don Juan, Molière, Byron, mythe, roman gothique, réécriture, parodie, séduction, ombre, fantôme.

À la fin du chant XV de son *Don Juan*, Byron revient sur son projet poétique, sur la véracité de sa fiction et sur son choix d'aborder les sujets politiques et religieux, tant pour leur utilité morale (« *Because my business is to dress society / And stuff with sage that very verdant goose* — Car mon devoir est d'apprêter la société / Et, cette oie un peu tendre, la farcir de sauge [2] ») que pour le plaisir de la variété. Puis il annonce la suite par le distique final : « *And now that we may furnish with some matter all / Tastes we are going to try the supernatural* » (« À présent, afin d'en offrir pour

1. Mary Shelley, « On Ghosts », *London Magazine*, n° 9, March 1824, p. 254 (cité par Susan J. Wolfson, « Byron's Ghosting Authority », *ELH*, vol. 76, n° 3, Fall 2009, p. 764).

2. XV, 93, 5-6. Pour toutes les citations de *Don Juan*, je me réfère à l'édition suivante, en précisant entre parenthèses et dans l'ordre, le chant, la strophe et les vers : Lord Byron, *Don Juan* [1819-1824], éd. T. G. Steffan, E. Steffan et W. W. Pratt, Londres, Penguin, coll. « Penguin Classics », 2004. La traduction est celle de Laurent Bury et Marc Porée (Byron, *Don Juan*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2006).

tous les goûts, / Nous allons nous lancer dans le surnaturel [3] »). L'épisode surnaturel, et donc décisif, de l'histoire de Don Juan s'ouvre ainsi sur un ton de désinvolture affectée : le contre-rejet de l'article qui permet la rime, la métaphore filée de la poésie comme préparation culinaire, l'idée, enfin, que la variété poétique (et non une nécessité interne) présiderait à la rencontre du héros avec le monde des morts, tous ces éléments contredisent le tragique, ou du moins le sérieux, traditionnellement associé à la fin du mythe donjuanesque. Le poète affirme cependant qu'il croit sincèrement aux fantômes et qu'il connaît un lieu hanté – qu'il refuse de nommer. Le chant XVI, dernier achevé et publié du vivant de l'auteur, relance l'histoire du spectre (« *I said it was the story of a ghost* » ; XIV, 4, 3) sur le même ton et s'appuie sur le même *ethos* fuyant et ironique. Il promet de ne présenter que des faits, écarte la position sceptique pour se placer sous l'autorité de saint Augustin, auquel il prête la doctrine formulée par Tertullien [4], et sous celle de Johnson qui, bien qu'incrédule, s'intéressait aux fantômes et aux croyances qu'ils suscitaient.

Cette attitude tout à la fois insaisissable et facétieuse contribue assurément à une mise en condition idéale du lecteur avant une histoire de fantôme, car le statut du récit se trouve ainsi placé dans une instabilité qui fonde son efficacité. Elle caractérise également l'ensemble d'un texte qui joue sans cesse avec ses lecteurs, fonctionne à l'allusion, à l'insinuation et à la contradiction, dans la satire politique comme dans les épisodes amoureux, qu'il s'agisse de raconter la formation de Juan (que le poète aimerait voir aller au collège, où l'on apprend des choses sur lesquelles il gardera le silence ; I, 53) ou de donner des gages de moralité à ses lecteurs (XV, 94 : le poète nie tout danger dans le commerce de sa muse tout en promettant de réformer ses mœurs). Mais ce jeu de cache-cache, qui sollicite à tout moment la faculté interprétative du lecteur et qui cherche aussi à le séduire, devient particulièrement intense et savoureux avec l'épisode de l'ombre, au chant XVI.

Si l'on veut bien reconnaître que Byron dialogue bien plus avec la légende de Don Juan qu'on ne l'a dit pendant longtemps [5], cela n'a rien d'étonnant. Car, comme l'a montré Jean Rousset, le premier invariant du mythe, et le moment cardinal de l'histoire de Don Juan, c'est justement l'apparition du mort : « tout se joue autour de ces face à

3. XV, 93, 7-8. *Don Juan* est un poème épique, composé de 16 chants, chacun rassemblant entre 100 et 200 huitains de décasyllabes ; le modèle de la strophe est celui de l'*ottava rima*, inventée au XV^e^ siècle par Luigi Pulci pour son poème chevaleresque comique (*Morgante Maggiore*). Cette strophe de 8 vers à rimes croisées et récurrentes, terminée par un distique (*abababcc*), allie à la polyvalence du décasyllabe anglais un jeu sur les rimes doubles ou triples, dont Byron tire des effets autant lyriques qu'ironiques. Sur l'*ottava rima* byronienne, voir George M. Ridenour, *The Style of Don Juan*, New Haven, Yale University Press, 1960.

4. XVI, 5, 7-8 : « Who nibble, scribble, quibble, he / Quiets at once with *quia impossibile* » ; « Qui veut chicaner, ergoter, / Est calmé par son " *quia impossibile* " ».

5. La démonstration de Moyra Haslett, qui s'appuie sur le contexte littéraire anglais et la réception contemporaine du texte, est parfaitement convaincante (M. Haslett, *Byron's Don Juan and the Don Juan Legend*, Oxford, Clarendon Press, 1997). La lecture de l'idylle avec Haydée suffit d'ailleurs à s'en convaincre : elle découvre Don Juan échoué après son naufrage et en tombe amoureuse immédiatement, comme Tisbea ou Charlotte ; cependant l'éveil de Don Juan est décrit comme une seconde naissance, et la séduction de la jeune fille procède d'une union avec la nature et non d'un discours (II, 147-153) ; quant à la première union des amants, sous le signe de l'innocence, elle n'empêche pas le narrateur d'évoquer la damnation éternelle, qui apparaît néanmoins absurde (II, 186-193). Toute une partie de la portée politique et morale du *Don Juan* de Byron, et de sa charge provocatrice, tient à un travail de différenciation d'avec la légende.

face surnaturels, sur ce seuil interdit aux vivants[6] ». La confrontation avec le Mort et avec la mort est en effet un lieu de construction et de variation du personnage : le Don Juan de Molière s'y distingue ainsi radicalement de celui de Tirso de Molina par son refus du repentir, celui d'E.T.A. Hoffman y manifeste son défi au créateur et celui de Lenau, l'épuisement de son énergie vitale. Quant à Byron, il se saisit de cet épisode pour achever de s'approprier la figure donjuanesque à travers une poétique de la séduction aux dimensions ludique, érotique et politique.

Après l'idylle sur l'île grecque avec Haïdée, après le séjour au harem sous une identité féminine et les exigences de la princesse Goulbeyaz, après le siège d'Izmaïl, Don Juan devient le favori (et l'amant) de Catherine II de Russie. Mais il est pris de faiblesse chronique ; pour y remédier, on l'envoie faire un voyage diplomatique en Angleterre. Étant avec les femmes « ce qu'il leur plaisait qu'il parût être[7] », Don Juan rencontre un succès immédiat auprès des Londoniennes, et en particulier auprès de la belle, vive, admirée et néanmoins vertueuse Lady Adeline Amundeville. Elle l'emmène en villégiature avec une partie du gratin londonien, dans son manoir de Norman Abbey. Aux attentions de Lady Amundeville, s'ajoutent alors les « *agaceries*[8] » de l'expérimentée duchesse Fitz-Fulke, qui se heurtent à la préoccupation de Don Juan pour la jeune et charmante Aurora Raby.

Lors d'une soirée de clair de lune, Don Juan se laisse aller à penser aux beaux yeux d'Aurora – la précision est d'importance pour un personnage qui suscite le désir bien plus qu'il ne cherche, du moins en apparence, à faire des conquêtes. Il quitte alors sa « chambre gothique » pour un « couloir obscur, / Long, garni de tableaux anciens et de grand prix[9] » mais qui prennent dans la pénombre un aspect effrayant et lugubre, et semblent s'animer.

> Lorsque soudain il entendit ou crut entendre,
> Tout près, un être surnaturel ou un rat,
> Dont le grignotement peut déranger, souvent,
> Lorsqu'il vient de derrière une tapisserie.[10]

Apparaît alors un moine fantomatique, aux pas inaudibles ; l'ombre passe trois fois devant Don Juan en le fixant. Contrairement à ses prédécesseurs, il est pétrifié de terreur, demeure paralysé et passe la nuit dans l'angoisse. Lorsqu'il se présente le lendemain bouleversé au petit déjeuner, Adeline et Aurora manifestent une certaine surprise ; puis, comme par un fait exprès, Adeline, habile à composer des ballades romantiques, chante l'histoire du Moine Noir qui hante Norman Abbey. L'excès de

6. Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, coll. « U Prisme », 1978, p. 21. le groupe féminin et les traits caractéristiques du héros (le refus de la culpabilité, la théâtralité, l'improvisation) ne viennent qu'ensuite dans l'ordre d'importance des invariants

7. XV, 16, 1-2 : « With women he was what / They pleased to make or take him for ».

8. En français dans le texte ; XIV, 41, 8.

9. Resp. XVI, 15, 3 et XVI, 17, 3-4 : « Into a gallery of a sombre hue, / Long, furnished with old pictures of great worth » .

10. XVI, 20, 5-8 : « When suddenly he heard, or thought so, nigh, / A supernatural agent or a mouse, / Whose little nibbling rustle will embarrass / Most people as it plays along the arras. » L'allusion parodique à *Hamlet* est double : avant la première apparition du spectre, les sentinelles évoquent le calme de la garde en disant que pas une souris ne bouge (I, 1, « Not a mouse stirring ») ; lors de la confrontation entre Gertrude et Hamlet, Polonius, caché derrière la tapisserie, crie à l'aide et le prince le tue en prononçant les mots : « How now, a rat ? » (III, 4).

la topique gothique dans l'évocation des signes effrayants, l'intertexte shakespearien et la distance du narrateur à l'égard de l'effroi du personnage placent cette première apparition dans un registre léger, qui prévient l'éventuelle crainte du lecteur pour la vie du héros.

Le lendemain soir a lieu un grand dîner politique chez les Amundeville. Pris par ses pensées, Don Juan est complètement absent, mais il gagne l'estime d'Aurora ainsi qu'un sourire, qui le fait rougir. De retour dans sa chambre, dévêtu pour la nuit, « complètement *sans culotte*[11] », il attend l'hôte spectral. Après une fausse alerte créée par le passage du chat, la porte s'ouvre pour laisser entrer le Moine Noir ; cette fois, après un moment de terreur, Don Juan se reprend et va au-devant du fantôme : il découvre alors une haleine parfumée, une boucle blonde, des lèvres rouges qui s'ouvrent sur des dents de perles ; il avance la main, qui rencontre « un sein ferme et pourtant ardent » ; enfin, « le froc noir et la capuchon sombre tombèrent, / Pour révéler [...] / Le fantôme futé de sa Grâce Fitz-Fulke[12] ». La deuxième – et dernière – apparition du Moine Noir poursuit donc le dialogue poétique et ludique avec le roman gothique comme avec la tradition donjuanesque. On se souvient en effet que dans la pièce de Molière, « un Spectre *en femme voilée* » donnait à Don Juan le dernier avertissement avant la damnation[13]. Par ailleurs, pendant les années de rédaction du poème, de nombreux Don Juan occupaient la scène londonienne, parfois dans des versions burlesques[14].

Byron accumule tous les éléments attendus de l'atmosphère nocturne et macabre. Il est minuit quand Don Juan se retrouve seul dans sa chambre et il fait nuit noire. Le silence de la demeure est troublé par des bruits furtifs et mystérieux : les premiers sont dus au passage du chat, animal diabolique, les suivants soulèvent l'hypothèse du vent ou de la pluie, mais elles sont écartées pour souligner leur aspect surnaturel et étrange :

> D'abord, des doigts mouillés qui glissent sur le verre
> Et font grincer des dents, puis le crépitement
> D'une averse, à minuit, au milieu des bourrasques :
> Un de ces bruits d'eau pour le moins surnaturels [...].[15]

Et lorsque la porte s'ouvre, elle grince avec un bruit infernal (XVI, 116, 1-2). L'attente, la fausse alerte et la lente arrivée du spectre accroissent la tension. En outre, avant de mettre la main sur le fantôme, Don Juan croit le toucher mais sa main ne rencontre que le mur, le phénomène restant inexpliqué. Le suspense tient aussi à l'identification

11. En français dans le texte.

12. Resp. XVI, 122, 3 et XVI, 123, 5-8 : « upon a hard but glowing bust » ; « Back fell the sable frock and dreary cowl / And they revealed [...] / The phantom of her frolic Grace – Fitz-Fulke ! » ; on le voit, l'anglais renvoie aussi plus directement à la statue (« *bust* »).

13. Molière, *Le Festin de Pierre [Don Juan]*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, acte V, scène 5, p. 901 : « Le spectre : Don Juan n'a plus qu'un moment à pouvoir profiter de la miséricorde du Ciel, et s'il ne se repent ici sa perte est résolue ».

14. Voir M. Haslett, *op. cit.*, p. 109 *sq.*

15. XVI, 114, 1-4 : « A noise like to wet fingers drawn on glass, / Which sets the teeth on edge, and a slight clatter / Like showers which on the midnight gusts will pass, / Sounding like very supernatural water ».

du point de vue du poète avec celui de son héros : les strophes 112 à 114 élaborent ainsi une perception des événements en temps réel et une expression « immédiate » de l'effroi du personnage.

Mais, comme pour la nuit précédente, celui-ci ne peut véritablement se communiquer au lecteur, la crainte de ce dernier se trouvant désamorcée par tout un ensemble de procédés. Il y a d'abord la virtuosité poétique d'un vers disloqué pour mimer la terreur de Don Juan :

> Ce n'est pas en vain qu'il tendit l'oreille… Chut !
> Qu'est-ce ? Je vois… Mais non, ce n'est pas… Mais si, c'est…
> Dieux tout-puissants ! c'est le… le… le… Bah ! C'est le chat ! [16]

Il y a ensuite l'insertion d'une remarque métapoétique sur la régularité des vers rimés, comparant finalement approximatif du rythme des pas du fantôme :

> C'est bien le Moine Noir, comme la nuit d'avant,
> Qui marche, régulier comme des vers rimés,
> Ou beaucoup plus (vu les vers qu'on fait de nos jours). [17]

Il y a enfin le zeugme facétieux qui intervient au moment critique, lorsque la porte s'ouvre :

> Ses yeux étaient ouverts et, je l'ai dit,
> Sa bouche aussi. Puis c'est la porte qui s'ouvrit. [18]

L'apparition du Mort devient pour Byron l'occasion de déployer une double stratégie de séduction : la première, qui se joue au niveau interne, entre Lady Fitz-Fulke et Don Juan, duplique la deuxième, qui se joue au niveau externe, entre le poète et son lecteur, ou sa lectrice. La duchesse, qui n'est pas une toute jeune fille, choisit donc de pimenter son entreprise de séduction par le travestissement et l'artifice. Elle s'assure d'ailleurs par ce moyen une situation favorable car sa lucidité ne lui permet pas de négliger ses deux rivales : son invention lui donne l'occasion d'un tête-à-tête nocturne avec Don Juan, ce dernier se trouvant en outre dans un état nerveux propre à obtenir sa reddition, et la façon dont elle se révèle à lui le met pratiquement devant le fait accompli. En fait, une fois qu'on en connaît l'issue, tous les éléments de la rencontre effrayante se convertissent en un scénario érotique. Ce dernier, qui repose sur la dissimulation, la révélation progressive et la surprise, a déjà été bien exploré par le XVIII^{e} siècle, mais il est ici renouvelé par l'histoire du Moine et l'atmosphère gothique. Le déguisement choisi par la duchesse possède en effet plus d'un avantage. Elle peut grâce à lui rencontrer un Don Juan dévêtu. Elle y puise (et le poète avec elle) une manière nouvelle de dévoiler ses charmes : tous les éléments topiques de

16. XVI, 112, 1-3 : « And not in vain he listen'd. Hush ! what's that ? / I see – I see – ah no –'tis not – yet'tis – / Ye powers, it is the – the – the – pooh, the cat ! »

17. XVI, 113, 2-4 : « It is the sable Friar as before / With awful footsteps regular as rhyme /Or (as rhymes may be in these says) much more. »

18. XVI, 115, 7-8 : « His eyes were open and (as was before / Stated) his mouth. What opened next ? The door. »

la beauté féminine sont réunis (l'haleine parfumée, la boucle blonde, les dents de perles, le cœur battant, la gorge d'ivoire, la fossette…) mais leur énumération est remotivée par la situation et le contraste ludique avec la figure spectrale. Le choix de l'identité fantomatique possède en outre une portée symbolique car on peut l'inscrire dans une logique poétique et amoureuse : la duchesse se meurt et seul Don Juan peut lui redonner la vie.

L'érotique du dévoilement caractérise aussi la relation qui s'établit entre le poète et le lecteur. Après avoir suivi les étapes d'une révélation ponctuée de sous-entendus, le lecteur est privé de la suite des événements. Exception au sein du poème, le chant XVI s'arrête en effet brutalement sur la découverte de l'identité du fantôme – la frustration attisant efficacement l'imagination. Le chant XVII, entamé en 1823 mais laissé inachevé à la mort de Byron quelques mois plus tard, maintient l'ellipse :

> [...] en cette occurrence-ci,
> Que sa vertu ait triomphé, ou à la fin
> Son vice – il était d'une nation inflammable –,
> C'est plus que je ne me risquerai à décrire,
> Sauf si, par un baiser, une beauté m'achète. [19]

Les vers suivants mentionnent l'air fatigué des deux personnages au petit déjeuner, qui laisse deviner leurs activités nocturnes mais il n'y aura pas de récit, ni même d'indice clair ; le poète abandonne l'action du héros à la responsabilité du lecteur, ou la soumet à une négociation érotique : contre un baiser, il racontera.

Byron exploite donc l'épisode de l'apparition du mort pour prendre ses distances avec les autres versions du mythe, en faisant glisser ce motif stratégique du registre sérieux, voire tragique, dans un registre tout à la fois comique, parodique et érotique. Si son héros fait finalement preuve de courage, comme dans la tradition, il est d'abord paralysé par une peur panique qui est cependant mise à distance par le point de vue surplombant et ironique du narrateur. Surtout, la confrontation avec le fantôme demeure entièrement silencieuse. Don Juan n'exprime ni sentiment de culpabilité, ni remords, ni refus de repentir. Quant au poète, il n'évoque pas de crimes pour lesquels son héros devrait être puni. L'apparition ne donne lieu à aucune hypothèse en rapport avec le passé du personnage, ni avec une dette ou une offense qu'il s'agirait de payer ou de réparer. La réécriture byronienne opère ainsi une désacralisation, ou du moins une déchristianisation du dénouement de l'histoire donjuanesque – et à cet égard, que Don Juan soit « *sans culotte* » n'est évidemment pas un hasard. Le jeu avec la main est particulièrement significatif : la main de la statue du Commandeur qui saisit celle de Don Juan pour le plonger dans les flammes de l'enfer devient celle du personnage, qui se porte cette fois sur « un cœur tout plein de vie [20] ». Plus encore qu'il ne le renouvelle ou qu'il ne le reconfigure, le poème de Byron relance le mythe. L'apparition ne sanctionne plus la fin de l'histoire, puisqu'elle est au contraire l'occasion, et même le truchement d'une nouvelle séduction – ce qui est une manière de dire que la séduction

19. XVII, 12, 4-8 : « On this occasion / Whether his virtue triumphed, or at length / His vice – for he was of a kindling nation – / Is more than I shall venture to describe, / Unless some beauty with a kiss should bribe. »

20. XVI, 122, 4 : « a warm heart ».

de Don Juan ne connaîtra pas de fin et qu'elle ne fait l'objet d'aucune condamnation. L'inachèvement du poème est certes involontaire mais il renforce cette logique : il n'arrête pas le parcours du héros et le laisse ouvert sur une infinité de possibles, lui conférant presque une forme d'immortalité. Il correspond en cela au héros de l'épopée byronienne, purgé de toute facette condamnable, de toute négativité, de tout aspect morbide.

À propos des ombres qui hantent les scènes européennes de la première modernité, alors que les fidèles sont partagés entre des croyances et des fidélités opposées, François Lecercle écrit : « le fantôme leur parle de questions qui touchent directement à leur expérience la plus intime – les flottements de l'identité, le devoir de mémoire et la nécessité, à chaque deuil, de réaménager en soi la place des morts [21] ». À plusieurs siècles de distance, dans un tout autre contexte historique et sous une plume ironique, le fantôme peut aussi parler de la place qu'il faut garder au(x) vivant(s).

Bibliographie

Byron, *Don Juan* [1819-1824], éd. T. G. Steffan, E. Steffan et W. W. Pratt, Londres, Penguin, coll. « Penguin Classics », 2004.

Byron, *Don Juan*, trad. Laurent Bury et Marc Porée, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2006.

Haslett, Moyra, *Byron's Don Juan and the Don Juan Legend*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

Lecercle, François, « L'automate et le fauteur de troubles. Les usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance », *in* Françoise Lavocat et François Lecercle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 31-67.

Molière, *Le Festin de Pierre [Don Juan]* [1665], dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

Ridenour, George M., *The Style of Don Juan*, New Haven, Yale University Press, 1960.

Rousset, Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, coll. « U Prisme », 1978.

Wolfson, Susan J., « Byron's Ghosting Authority », *ELH*, vol. 76, n° 3, 2009.

21. François Lecercle, « L'automate et le fauteur de troubles. Les usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance », *in* Françoise Lavocat et François Lecercle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 55.