

Introduction

Si cet ouvrage, dont le but est de mettre au jour les schèmes qui, en Occident, orientent souterrainement l'imaginaire du séducteur, peut paraître quelque peu ambitieux, la faute n'en incombe pas tant à l'auteur qu'à la complexité du sujet et à la confusion qui, le plus souvent, entoure celui-ci.

N'ambitionnant en effet au départ qu'une brève étude qui devait développer certaines observations avancées lors de recherches précédentes sur don Juan et quelques-uns de ses avatars littéraires, m'est apparue petit à petit la nécessité d'un projet plus vaste dont je voudrais exposer les raisons et les cheminements à l'occasion de cette introduction.

Souvent, parmi les multiples études qu'ils ont consacrées à don Juan, sociologues, psychanalystes ou autres critiques littéraires ont cherché dans l'importante fortune littéraire du personnage du séducteur sévillan un des grands mythes modernes de l'Occident.

Ces tentatives, dont la plus complète et, en tout cas, la plus réussie demeure celle de Jean Rousset qui, dans un petit livre ¹ est parvenu à distinguer dans les très nombreuses actualisations littéraires un certain nombre d'invariants, soulèvent cependant une série de réserves et d'objections dont les plus importantes sont les deux suivantes.

La naissance puis l'enracinement de la figure de don Juan *dans* la littérature ne semblent pas propres tout d'abord à justifier l'existence d'un mythe puisque bien des mythologues auxquels s'associent quelques critiques littéraires estiment que mythe et littérature s'excluent mutuellement. Parmi les mythologues, Jean-Pierre Vernant

met en évidence, dans *Mythe et société en Grèce ancienne*, la maîtrise exercée sur l'ensemble de l'œuvre littéraire par une personnalité singulière² et rappelle que « les tragédies, bien entendu, ne sont pas des mythes³ » ; et Georges Dumézil, qui a pu pourtant étudier la littérature avec une certaine bienveillance dans *Mythe et Épopée*, n'en écrit pas moins d'entrée de jeu lorsqu'il en vient à s'occuper du passage du mythe en littérature dans *Du Mythe au roman* que l'étude du mythe rencontre un problème dès que « la narration est devenue une fin en soi⁴ ». Quant à Claude Lévi-Strauss — dont les analyses structurales des mythes ont souvent constitué pour la critique littéraire un modèle privilégié —, il ne manque pas de souligner que « le héros de roman, c'est le roman lui-même. Il raconte sa propre histoire : non seulement il est né de l'exténuation du mythe, mais il se réduit à une poursuite exténuante de la structure en deçà d'un devenir qu'il épie au plus près sans pouvoir retrouver dedans ou dehors le secret d'une fraîcheur ancienne, sauf peut-être en quelques refuges où la création mythique reste encore vigoureuse, mais alors et contrairement au roman, à son insu⁵ ».

Du côté des critiques littéraires, Raymond Trousson, l'un des rares critiques à refuser le terme de « mythe » pour la littérature et à lui préférer celui de thème⁶, souligne que, dans les œuvres littéraires classiques, « le mythe a déjà perdu sa fonction étimologique et religieuse, même si la structure du mythe continue à se manifester sous la structure narrative⁷ ». Et il rappelle que Mircea Eliade a insisté sur le fait que « les mythes grecs classiques représentent le triomphe de l'œuvre littéraire sur la croyance et le choix d'une version exclusive des autres⁸ ».

Quand bien même on s'accorderait pour voir en don Juan un mythe — certains critiques qui prennent soin de distinguer précisément mythe et mythe littéraire vont malgré tout dans ce sens⁹ —, la transposition sur le terrain littéraire de certaines méthodes que Lévi-Strauss réserve strictement au champ ethnologique apparaît indéfendable. C'est en particulier celle du célèbre principe selon lequel le mythe serait défini par « l'ensemble de toutes ses versions¹⁰ » qui est pour le moins contestable. Lévi-Strauss ajoute en effet à l'exposé de ce principe : « Autrement dit : le mythe reste mythe aussi longtemps qu'il est perçu comme tel¹¹. » Or, si l'on

s'en tient aux réflexions de l'ethnologue citées plus haut, il ne fait guère de doute que cette définition ne vaut que pour les mythes primitifs car le mythe, quand il est pris en charge par le discours littéraire, n'est à l'évidence « plus perçu comme tel ».

Certes, J. Rousset a souligné la singularité de son objet d'étude et l'homogénéité de l'ensemble sur lequel il travaille, celui d'un mythe exclusivement littéraire. Si les mythes des sociétés archaïques « remontent aux origines, ont une longue préhistoire orale, sont anonymes [...]. *Don Juan* est né à l'âge historique, à l'âge moderne, il est daté, on en connaît la première version, cette version "authentique" qui échappe aux ethnologues [...], il a un auteur sans lequel il ne fût pas venu à l'existence, la version inaugurale est attestée dans un texte écrit¹² ». Ce faisant, le critique a pu donner une certaine crédibilité à la théorie des pôles et des invariants qu'il met en œuvre. Mais il reste que ces constatations ne suffisent pas à justifier totalement cette transposition, laquelle soulève deux objections majeures.

On remarquera tout d'abord que, en se concentrant exclusivement sur des pièces de théâtre, poèmes ou encore récits, qui représentent d'une manière patente la légende de don Juan, et en excluant ceux qui mettent en scène une quelconque histoire de séduction sans rapport direct avec elle, on pouvait logiquement s'attendre à trouver un scénario minimal, commun à toutes les versions. Mais on refusait en même temps la possibilité de trouver des lois plus générales à la séduction. On objectera également que le champ étudié n'a d'autre homogénéité que d'être littéraire, et que la transposition du principe lévi-straussien sur celui-ci, en revanche, a le grave inconvénient de mettre sur un même pied l'ensemble des don Juan que la littérature a produit et de faire bon marché des particularités des sociétés historiques dans lesquelles don Juan est né, puis s'est développé.

Don Juan, s'il est né dans la littérature et donc dans l'imagination d'un individu, ne peut cependant pas être isolé du contexte socioculturel de son apparition. Or, beaucoup plus décisivement sans doute que ne le croit J. Rousset, il relève d'un mode de pensée et de représentation qui appartient à un type de société bien différent de celui des sociétés modernes. La figure primitive de

don Juan doit en effet être considérée comme une figure par excellence d'une société holiste, d'une société où importent plus — ainsi que les travaux de Louis Dumont ont pu le mettre en évidence — les relations qu'entretiennent les individus entre eux que les individus en eux-mêmes, où « la valeur se trouve dans la société comme un tout¹³ », contrairement aux sociétés individualistes où « l'individu est la valeur suprême¹⁴ » et dont on peut situer la mise en place décisive au XVIII^e siècle¹⁵.

Cette hypothèse trouve déjà une confirmation dans le fait que la première parole du don Juan de Tirso de Molina dans *El Burlador de Sevilla* — « *Quien soy ? Un hombre sin nombre* [Qui suis-je ? Un homme sans nom]¹⁶ » — présente le personnage comme non individualisé, comme symbole plus que comme individu, « non comme personnage singulier mais comme figure concentrant sur elle tout l'anathème lié à une séduction maudite¹⁷ », et permet de comprendre l'étrange pouvoir — pouvoir quelque peu exorbitant pour un contemporain — du séducteur sur les femmes comme un pouvoir de contamination, puisque dans une société holiste la moindre action individuelle a une répercussion sur l'ensemble du corps social.

Certains commentateurs, sans disposer, pour fonder leurs analyses, du matériau précis forgé par Louis Dumont, n'ont pas manqué de pressentir que don Juan appartient à une époque et à une société marquées historiquement, dont les représentations, collectives et anonymes, tendent vers le mythe. Si Gregorio Marañón en soulignant que don Juan appartient à la mentalité de l'Antiquité¹⁸ confirme déjà cette hypothèse, dans « Les Étapes érotiques spontanées », son très célèbre essai sur le *Don Giovanni* de Mozart, Soren Kierkegaard écrit pour sa part :

« On ne sait pas à quel moment l'idée de *Don Juan* a pris naissance. Ce qui est sûr, c'est qu'elle appartient au christianisme et qu'à travers le christianisme, à son tour elle appartient au Moyen Âge¹⁹. »

Puis il s'attarde sur des éléments qui sont caractéristiques d'une société holiste, comme le symbolisme du personnage et l'anonymat de l'auteur :

« Somme toute, l'idée de représentation appartient en partie consciemment, en partie inconsciemment, au Moyen Âge. Le Tout est représenté en un seul individu, mais de telle manière que seul un de ses côtés est déterminé comme totalité et se manifeste alors en un seul individu [...]. Si le Moyen Âge, dans sa propre conscience, place un individu comme représentant de l'idée, il place souvent un autre individu à ses côtés qui entretient des rapports avec lui [...]. L'idée appartient donc au Moyen Âge mais, avec lui, elle n'appartient pas à un seul poète —, elle est une de ces idées de force primitive qui, avec l'originalité autochtone, jaillissent du monde conscient de la vie populaire²⁰. »

À la suite de Kierkegaard, des essayistes contemporains insistent sur l'appartenance de don Juan à la mentalité médiévale. Ainsi Julia Kristeva constate-t-elle que les Don Juan de Tirso de Molina, de Cicognini dans *Convitato di pietra* (1650) ou de Molière dans *Dom Juan* (1665), ne sont pas des humanistes comme on pourrait s'y attendre au sortir de la Renaissance²¹, mais qu'ils restent proches d'une mentalité plus ancienne, et qu'ils ne sont qu'« une histoire édifiante issue d'une moralité médiévale en décomposition²² ».

En revanche don Juan qui, « est, pour les citoyens du xx^e siècle, intrinsèquement constitué par la musique de Mozart²³ », appartient déjà avec celui-ci aux sociétés individualistes. Il est, dans l'opéra de Mozart, comme certaines de ses conquêtes d'ailleurs, un personnage mieux individualisé. Et de fait, si Kierkegaard considère le *Don Giovanni* de Mozart comme la quintessence des modèles antérieurs, comme le seul conforme à l'idée pure puisque la musique est seule à même d'exprimer le désir pur, et finalement propre à toute une société, qui engage toute une société, il le perçoit aussi dans une oscillation perpétuelle « entre individu et force naturelle²⁴ ». Micheline Sauvage, dont la perspective est pourtant différente, ne dit pas autre chose et constate que la force surnaturelle que représente le don Juan primitif devient, à partir du xviii^e siècle, stratégie²⁵, tandis que J. Kristeva marque la différence entre le don Juan de Tirso de Molina et celui de Mozart : « Masque chez Tirso de Molina et goût du secret et du travestissement chez Mozart²⁶. »

Mais sans doute doit-on estimer que le passage d'une société holiste à une société individualiste fondée sur la raison ne remet pas fondamentalement en cause l'existence d'un mode de pensée mythique, contrairement à ce que l'on a pris coutume d'estimer²⁷. Tout ne peut en effet être rationalisé et bien des mythologues s'accordent pour penser que si la rationalisation concourt, certes, à distinguer certains domaines d'activité humaine comme la race, l'alimentation, la sexualité, initialement liés dans la conscience primitive, elle n'a pas de prise sur eux. Ainsi peut-on considérer par exemple qu'un domaine comme la sexualité — auquel appartient don Juan dans une large mesure — continue de s'organiser autour de mythes et d'archétypes sortis du fond des âges²⁸, si bien que, pour une civilisation donnée, les codes relatifs à ce domaine manifestent une grande stabilité. Du reste, George Steiner l'écrit, « les additions à la cartographie psychologique et symbolique qui permet à une civilisation de se situer sont excessivement rares²⁹ ».

Et, de fait, on ne manquera pas d'observer que, au XVIII^e siècle, « siècle plein de raison, la séduction règne [...] comme un avatar de peurs archaïques³⁰ ». Mais on observera aussi et on comprendra que, quand une société fondée sur l'individu succède à une société holiste, à la figure exclusive et hégémonique de don Juan se substitue un univers beaucoup plus divers du séducteur. Si nombreux sont en outre au XVIII^e siècle les textes consacrés à la séduction, si importante « la horde de séducteurs [qui] peuple le roman des Lumières³¹ » et si considérable la fortune de certains d'entre eux, qu'il faut bien admettre que c'est à partir de cet univers, qui s'articule sur de nouvelles structures et valeurs sociales, que se constitue réellement l'imaginaire moderne du séducteur.

Que G. Steiner, quand il en vient à donner un exemple des « rares additions³² » qu'il admet à « la cartographie psychologique et symbolique », parle de « donjuanisme » et non de mythe de don Juan, donne bien la portée de cet imaginaire. L'expression ne saurait être considérée en effet comme une approximation. Elle est une prise de position qui situe le mythe — si mythe il y a — non du côté d'un personnage, fût-il légendaire, mais du côté d'un comportement lié à la modernité. À partir du XIX^e siècle, la chute dans le domaine du nom commun du patronyme du grand séduc-

teur et son oscillation sémantique actuelle entre l'avoir et l'être — homme à femmes dans les sens actif et passif du terme (homme qui a des femmes et homme qui plaît aux femmes) — aurait déjà tendance à le suggérer.

Ces dernières remarques, qui appellent une reconsidération générale, ne sont pas sans justifier le bien-fondé des présupposés de départ de la sociologie de l'imaginaire telle qu'elle a pu être mise au point par Gilbert Durand, et invitent à se placer dans la large perspective de celle-ci qui excède la littérature tout en l'incluant. Dès lors, plutôt que de chercher à définir le mythe comme la somme de ses versions littéraires, on le définira comme « la synthèse des leçons mythémiques³³ » données à une période historique déterminée. Puis cette synthèse dégagée par une analyse mythocritique préalable, on s'emploiera grâce à l'outil de la mythanalyse, et quel que soit l'objet considéré, à étudier les variations qui se sont introduites dans les « réalisations » diverses de ce mythe suivant les époques, à mesurer, en observant l'effritement des mythèmes constitutifs du mythe, « sa transformation et à la limite [...] son épuisement³⁴ » et, en considérant la chronologie de ses transformations, « à chercher des corrélations dans la culture et les changements sociaux³⁵ ».

Dût-on refuser ici la notion technique et, somme toute rigide, de mythe à l'ensemble des scénarios de séduction qui se mettent en place au XVIII^e siècle pour celle, plus large et plus souple, d'imaginaire³⁶, il conviendra donc, dans un premier temps, de dégager à partir d'un ensemble de réalisations particulièrement illustratives, sinon les principaux mythèmes, du moins les principaux schèmes qui structurent et orientent cet imaginaire. Le schème sera entendu dans son acception philosophique et esthétique générale comme la tendance de l'imagination à schématiser sans concept³⁷, tout autant que dans le sens durandien de « généralisation dynamique et affective de l'image³⁸ ».

Cette synthèse des leçons schémiques — sinon mythémiques — effectuée, il deviendra possible en étudiant certaines des manifestations les plus remarquables des figures de la séduction de déterminer son efficace dans les sociétés occidentales contempo-

raines et de se demander, si cette efficace est avérée, quelles formes il prend et comment ses schèmes s'organisent désormais.

Cet imaginaire, c'est essentiellement grâce aux textes littéraires qu'il est permis de le mettre en évidence et d'en mesurer l'évolution. La littérature offre en effet une voie d'accès privilégiée à l'imaginaire qui voit le jour à l'époque des Lumières. Plus particulièrement encore, des genres longs propres à la représentation comme le théâtre et le roman semblent à même de fournir à la figure du séducteur un espace où il peut se manifester et déployer ses manœuvres à sa guise. Cette perspective, pour obligée qu'elle soit, soulève toutefois une réserve.

Dans la mesure où l'imaginaire du séducteur est supposé définir un certain nombre de codes esthétiques et éthiques qui régissent les relations entre les sexes, on peut penser que la littérature n'est pas forcément représentative. Même si on considère qu'elle « contribue elle-même à façonner en retour l'image de la société qui est à son origine³⁹ » et que, plutôt que de représenter le réel, elle le crée également, plutôt que de proposer la représentation patente de codes latents, elle a pour fonction d'imposer des modèles de comportements⁴⁰, on peut penser en effet qu'elle n'impose jamais ces modèles qu'à une élite ou à une classe sociale particulières. Aussi, quand bien même celles-ci seraient dominantes et les imposeraient à leur tour à l'ensemble de la société⁴¹, il importe pour réduire cet inconvénient de veiller, alors que l'on avance dans le temps et que les sociétés s'uniformisent, à étendre autant que possible l'enquête et à prendre pour champ d'étude non seulement la haute littérature, mais aussi les productions culturelles nouvelles comme le cinéma, voire la culture de masse, mieux à même d'avoir un impact sur le plus grand nombre.

Sauf indication contraire, les références des œuvres littéraires renverront à l'édition en langue originale et les traductions seront les miennes. Les dialogues des films, quant à eux, seront donnés dans leur version française.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction</i>	7
---------------------------	---

Première partie

NAISSANCE D'UN IMAGINAIRE

CHAPITRE I : DE GIOVANNI À JOHANNES	17
<i>Des multiples conquêtes à la femme unique</i>	17
<i>Des séducteurs, mais un seul scénario</i>	25
CHAPITRE II : DE L'ANDROGYNE AU MISOGYNE	27
<i>L'effémination</i>	29
<i>La mise en jeu de l'homosexualité</i>	36
<i>L'ascétisme ou l'impossible possession</i>	40
<i>L'essentialisation de la femme</i>	44

Deuxième partie

RENOUVELLEMENT

CHAPITRE III : DU DON JUAN AU DANDY	53
<i>Du séducteur au séduisant</i>	53
<i>Le Don Juan de Byron</i>	57
<i>Le séducteur stendhalien : Julien Sorel</i>	60
<i>Le dandy selon Balzac</i>	64
CHAPITRE IV : DU DANDY À L'ESTHÈTE FIN DE SIÈCLE ...	69
<i>L'idéal androgyne</i>	70

<i>Dorian Gray ou le séducteur séduit par lui-même</i>	72
<i>Andrea Sperelli ou la grâce de l'ambiguïté</i>	74
<i>Tammuz ou l'illusion gomorrhéenne</i>	76
CHAPITRE V : DU DANDY À L'ARRIVISTE	81
<i>La féminité du mâle</i>	82
<i>Octave, l'éducation au féminin</i>	83
<i>Georges Duroy, Bel-Ami de ces dames</i>	87
Troisième partie	
EXPANSION	
CHAPITRE VI : DU SÉDUCTEUR EN LITTÉRATURE	95
<i>Le séducteur épuisé</i>	95
<i>Un scénario séduisant</i>	98
<i>Les Jeunes filles et le séducteur</i>	105
<i>Deux romanciers de la séduction</i>	107
CHAPITRE VII : DU GIGOLO AU CINÉMA	115
<i>L'effémination à l'écran</i>	116
<i>Le sacre du gigolo</i>	117
<i>Helmut Berger, Losey et Visconti</i>	118
<i>American gigolo</i>	123
CHAPITRE VIII : DU SEX-SYMBOL EN GÉNÉRAL	127
<i>Les rock-stars, séducteurs des foules</i>	128
<i>La star et la cover-girl</i>	131
Conclusion	135
NOTES	141
ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES	167
INDEX DES AUTEURS	171
INDEX DES PERSONNAGES (RÉELS ET FICTIFS)	173