

## CHAPITRE II

### ***Don Juan et ... déboires et souffrances d'un séducteur***

*Au quel visage de la femme s'arrêter ? Au  
'bon' ou au 'déconcertant' ? Ne passe-t-on  
pas son temps à regretter l'un, tandis que  
l'on contemple l'autre ?*

Henri-Pierre Roché, *Quelques œuvres de femmes*  
(La Revue Libre, novembre 1904)

*Avant tout, il y a une certitude dont tu dois  
bien te pénétrer, c'est que toutes les  
femmes peuvent être séduites. Tu n'as qu'à  
tendre tes filets et elles y tombent.*

Ovide, *L'Art d'aimer*

*«... si je ne m'occupais plus des femmes ?  
si je faisais une autre collection ? ... la  
chair est triste, c'est prouvé – et on en  
arrive toujours là ... si je faisais  
sérieusement ceci ou cela ou autre chose ?  
– si je laissais l'amour en plan ? « Autre  
chose » ce n'est sûrement pas supérieur à  
l'amour – ce n'est sûrement pas inférieur à  
l'amour ...*

Henri-Pierre Roché, Journal 1904 : le 30 juin

Au cours de son voyage de 1903 en Allemagne et en Autriche, Henri-Pierre Roché note dans son carnet : « Un seul sujet sans iniquité : que l’auteur s’incarne et n’en sorte plus ».



Henri-Pierre Roché déguisé en Don Juan (trucage à partir du portrait d’Eisenstein de Roché et du portrait du Chevalier de l’ordre de Santiago par José de Ribeira)

La première phase du grand projet sur la Polygamie expérimentale s’achève avec la publication en 1920 du recueil *Don Juan et...* où Roché se sert de la célèbre figure du séducteur comme incarnation littéraire pour rendre compte de ses recherches sur la sexualité et de l’essor de son érotisme. *Amateur exemplaire, enchanteur collectionneur, Lebenskünstler* – à toutes ces épithètes proposées pour parler de Roché s’ajoute tout naturellement celle de *Don Juan*. C’est d’ailleurs une désignation qu’il assume et dont il se sert lorsqu’il parle de lui-même dans son journal, comme, par exemple, en 1931 après la grosse fatigue sentimentale et physique de 1929. En voyage, il reçoit des messages téléphoniques d’une « femme italienne ». Il présume qu’ils ne lui sont pas adressés car « My enjoyment counts no more. [...] *Old Don Juan knows he is getting old* » (Journal 1931 : le 19 février). La même année, on le voit jouer avant de s’endormir « à meubler les niches du plafond de Don Juan » (Journal 1931 : le 6 juillet).

Publié en 1920, le recueil *Don Juan et...* représente pour Roché la première tentative aboutie de transformer en œuvre littéraire sa vie et ses idées sur l’amour. C’est également la première entrée en scène du personnage du séducteur chez Roché - un séducteur qu’il crée à l’image de sa conception de l’amour, c’est-à-dire, un phénomène humain à décortiquer sur tous les plans, que ce soit métaphysique, géopolitique ou médico-scientifique. Dans notre interprétation, nous tenons compte de ce cadre d’écriture initial. Nous nous penchons en conséquence sur la genèse de l’œuvre avant de passer à une analyse détaillée du texte. En guise de conclusion, nous considérons la place du *Don Juan* d’Henri-Pierre Roché dans le vaste héritage donjuanesque qui s’étend sur quatre siècles.

Roché commence à écrire les premiers récits de *Don Juan et...* vers 1905. Il a 25 ans. Le Journal contient peu de détails sur leur rédaction mais nous savons que le thème l'intéresse au moins depuis 1898/9. Dans la narration « *de Marcelle aux Folies Bergère* » nous trouvons l'inscription suivante : « [...] nous allons à l'Odéon, dans une 2<sup>e</sup> loge, voir ~~je ne sais plus quoi~~ Don Juan de Mañara<sup>177</sup> ». Par la suite, le Journal et les annotations de relecture indiquent certains événements ainsi que des personnes qui auraient servi pour tel ou tel récit de Don Juan. En 1907, par exemple, il fait lire *Don Juan et Messaline* et *Don Juan et Ophélie* à Marie Laurencin qui se reconnaît dans Ophélie. En 1908, la domestique suisse de Luise Bücking inspire le personnage de Margot dans *Don Juan et l'Hostellerie*. Euphemia Lamb est la délicieuse Petite Sirène et Maga, l'Anglaise anguleuse et complexée, serait à la base de la « virginité dure » de *Don Juan et la passante*.

Une lecture parallèle de *Don Juan* et des pages corrélatives du Journal, sert à créer une sorte d'encadrement pour la dimension autobiographique des tableaux qui constituent ce recueil d'histoires. La genèse de cette œuvre est pourtant très différente de celle des *Deux Anglaises et le Continent* où les divers journaux intimes et la correspondance constituent la base documentaire ou même la matière brute de la création littéraire. Les tableaux de *Don Juan et...* sont pour la plupart, d'après les indications de Roché, de véritables synthèses du vécu, rédigés sur le vif et peaufinés par la suite. Chaque tableau est une sorte de distillat qui contient l'essentiel d'une personne, d'une rencontre ou d'un événement. La distillation des données conduit à une représentation riche et dense, dépouillée de tout élément superflu ce qui fait ressortir les éléments absolus et vitaux. Dans un certain sens, l'image de Don Juan semble devenir pour Roché une *Weltanschauung* – même un événement qui n'a, à première vue, rien à voir avec le séducteur peut inspirer une réflexion sous forme de *vignette*. En 1918, une visite à un musée d'instruments de musique historiques inspire par exemple le petit tableau suivant : Don Juan, seul, un jour de pluie, visitant dans une petite ville une collection d'instruments de musique, de tous les âges et les pays : « Ô tous ces pauvres gens qui n'ont pas su jouer sur la voix de la femme, et qui ont tâché de se consoler avec ces matières » (Journal 1918 : le 27 novembre). Une juxtaposition d'extraits de *Don*

---

<sup>177</sup> Il s'agit selon toute probabilité de la pièce d'Edmond Haraucourt qui se donne effectivement à Paris, au théâtre national de l'Odéon en mars 1898.

*Juan* et du Journal permet d'identifier les vrais modèles de certains personnages et certains rapprochements textuels :

<b>Euphemia Lamb</b>	<b><i>Don Juan et la Petite Sirène</i></b>
 <p>Euphemia Lamb, qui a servi d'inspiration pour la Petite Sirène, était au début du siècle dernier le modèle et la muse des peintres Augustus John et Henry Lamb et du sculpteur Jacob Epstein dont ce buste 'd'E.L.' date de 1908.</p>	<p><i>[...] Sa tête est droite, son teint éclatant. Ses yeux d'un bleu lavé dévisagent Don Juan. La bouche rouge est riche de ses lèvres convexes, et ramassée sur elle-même comme une fleur double. Soudain, vlan ! elle lui jette une poignée de sable dans la figure. Il a fermé les yeux à temps, mais non la bouche. Il a empoigné une des mains coupables, mais l'autre se projette, armée des ongles, et, griffant le nez, manque l'œil de peu. [...] Elle pour sûr, voudrait le tuer. [...] De douleur, il donne une dure secousse de côté, les frères épaules craquent et la petite sirène va rouler sur le sable. [...] « Ô Don Juan, dit-elle, comme je suis méchante, et comme je t'ai fait mal, et comme tu m'as fait mal.[...] Je t'aime parce que tu m'as battue.[...]» [...] Et l'amour ayant passé, ils sont restés longtemps, flanc à flanc, sans parler. À travers les branches, le soleil baissait. [...] juste comme le soleil atteignait l'horizon, avec la sensation de l'Irréparable mêlée au sentiment du « Ouf ! », il flaqua la petite sirène à la mer.</i></p> <p>(Roché 1921 : 192-202)</p>
<p>OFE a 18 ans, une chair de neige, des yeux pervenche, de longs cheveux blonds, une bouche riche, fraîche, rose. [...] Sa peau, sa forme, son espèce de folie puérile, parfois stupide, parfois géniale, me plurent. [...] Parfois elle était avec moi si méchante et si violente qu'en me défendant il arrivait à la fin que je lui faisais mal. Et elle semblait n'attendre que cela. [...] nous restions nus tout l'après-midi, au bord de la mer, à danser, à nous baigner, à nous rouler dans le sable sec, jusqu'à épuisement. [...] Au crépuscule, la jolie danse d'adieu qu'elle fit à la mer. [...] Le lendemain son train s'éloigne. Sa tête blonde à la portière. GLOB et moi nous l'aimons. Pourtant nous faisons : ouf!</p> <p>(Journal 1907 : juillet, août)</p>	

<b>Franziska zu Reventlow</b>	<b><i>Don Juan et Vénus</i></b>
<div style="display: flex; align-items: flex-start;">  <div style="flex-grow: 1;"> <p>La Comtesse, écrivain et dramaturge, se trouve au centre de la vie Bohème de Schwabing fin de siècle. Les artistes admirent la “wilde Gräfin” qui refuse dans sa vie toute convention et incarne la dichotomie Mère / Hétaïre.</p> </div> </div>	<p><i>Vénus, sa bouche est d'un rouge plus sombre, l'arc s'est accentué. Sa peau est plus mate, une tendresse recouvre la convalescente gaieté qui finit malgré tout par baigner les prunelles. Les cernures ! Don Juan ne voit qu'elles, généreuses, angoissantes, telles qu'il a un instant la croyance d'avoir blessé Vénus à mort – et qu'elles font poindre en lui une nouvelle vie à donner. [...] Eros prit son élan, grimpa sur la couchette, où il se mit incontinent à mordiller sa mère, comme font les petits chiens. [...] Eros est parvenu à monter à cheval sur elle. [...] Don Juan aperçoit Vénus assise dans son char blanc qui démarre, tiré par les colombes géantes. Au passage, elle lui sourit.</i></p> <p style="text-align: right;">(Roché 1921 : 184-188)</p>
<p>Elle a 35 ans, un fils d'une huitaine d'années. Ses yeux bleus sont larges ouverts, acceptent tout tel que cela est, et m'attirent. Ils sont cernés. Le visage est un peu fatigué.[...] Nous causons. Le champagne ouvre nos cœurs et nous aimons ce que nous y voyons. Un désir me prend pour cette femme si vivante, pour ses paupières fatiguées, ses lèvres fripées, ses mains mi-masculines. [...] Elle a montré des photos d'elle étendue sur une plage, nue avec son fils, nu aussi assis sur son dos comme un jeune animal. [...] Fabia, riche en amants est toute mère et amante, et nullement épouse. [...] Elle est toute une femme héroïque à mon bras. De grand matin, elle rentre pour lever son fils.</p> <p style="text-align: right;">(Journal 1907 : avril, mai)</p>	

Le Journal contient aussi des passages qui auraient bien pu servir pour la rédaction de certains récits, même sans référence directe à Don Juan. Le 8 décembre 1908, Roché arrive de nuit à Amiens. Il fait le tour de la cathédrale, impatient de la visiter. Il note dans son Journal : « [...] la cathédrale est en moi comme une femme que j'attends ». Le lendemain, il passe la journée entière à la découvrir. Elle est, trouve-t-il, à la fois semblable et différente de la femme. Elle le trouble. Pourquoi? Il a fait son tour, dehors, dedans, il l'a ceinturée, « à toutes les hauteurs possibles ». Cependant, il n'arrive pas à pénétrer ses secrets, il ne peut rien voir de plus, dit-il. Voilà ce qui le

frustre. Dans le tableau, *Don Juan et la cathédrale*, il explique ce sentiment d'impuissance. « Notre Dame l'a fait frémir et il n'a point fait frémir Notre-Dame » (Roché 1921 : 47). La visite, décrite dans le Journal, se termine ainsi : « Soudain, je la sens! Je la comprends autre. Elle a un but qu'elle cachait d'abord. [...] Elle est fille de l'homme. Son but est Dieu. Elle n'est qu'une porte. [...] Elle aspire votre âme et la projette vers l'au-delà ». Dans le tableau de *Don Juan* il y a un passage analogue mais développé : « Et soudain il la voit comme s'il ne l'avait pas encore vue. Son secret émane de sa forme, et son secret est une question, et sa beauté est sa patience dans cette question » (47). Cette idée de la femme comme prière, comme religion, comme lien entre Dieu et l'homme, est un des thèmes soutenus non seulement dans *Don Juan et...* mais aussi dans le Journal. Même pendant l'année difficile de 1930, où son monde amoureux tourne en désordre, il tient à l'idée de la femme comme expérience transcendante : « Je m'émerveille de la femme qu'elle est. Je n'oublie pas que je me suis émerveillé ces deux derniers jours et de Meno et d'Helen. C'est une sorte d'hommage à Dieu, d'adoration de lui à travers elles. Il m'a fait ainsi que je ne sens en moi, au contraire, aucune contradiction » (Journal 1930 : le 18-19 août).

Le tableau qui clôture le recueil, *Don Juan et la Petite Sirène*, est aussi lié à une préfiguration dans le Journal. À Bâle, lors de son passage en juin 1904, Roché s'arrête un long moment devant le tableau d'Arnold Böcklin des jeux des Néréides au musée d'art de la ville. La fascination que ce tableau exerce sur lui se voit dans sa longue description de cette scène marine ainsi que les nombreuses références



Arnold Böcklin, *Das Spiel der Nereiden* (1886)  
Kunstmuseum, Basel

qu'il y fait ultérieurement. Il y admire surtout la vitalité et l'énergie que le tableau respire ainsi que le contraste entre le joyeux batifolage de ces créatures marines et la

tension d'une sexualité retenue qu'il observe sur le visage « crispé de désir » du triton (en bas à droite) et les petites nageoires iris palpitantes de la sirène qui jaillit hors de l'eau, vers le haut du rocher. « Que je voudrais voir la suite de ce tableau de Böcklin, s'écrie-t-il » (Journal 1904 : le 30 juin). Dans une ébauche de *Don Juan et la Petite Sirène*, il note en novembre 1907, quelques détails par lesquels il rapproche Euphemia Lamb et le tableau de Böcklin : « sur la plage, Wyk<sup>178</sup>, en Sicile, sort de l'eau, glisse comme une reine, chair blanche mouillée, nacrée, queue, Böcklin – sa petite gueule etc. ».

Si la base de l'œuvre se trouve dans son autobiographie, les récits de *Don Juan et...* vont bien plus loin qu'une simple stylisation de sa vie. Roché avait un grand intérêt pour la notion de la séduction dans la littérature et une connaissance très étendue de la représentation du mythe littéraire de Don Juan dans d'autres œuvres. Dans le Journal, il fait de temps en temps référence à des versions de Don Juan ou à des œuvres qui auraient pu influencer sa conception du personnage. Aussi entreprend-il en 1910 la lecture des Mémoires intégrales de Jacques Casanova de Seingalt pour conclure à une divergence fondamentale et irréconciliable entre Don Juan et Casanova. Il mentionne la lecture du *Dom Juan* de Molière (qui ne lui plaît pas) dans son Journal de 1912 (le premier juin). En 1921, après la publication de *Don Juan et...* il fait référence à plusieurs versions contemporaines de Don Juan : il assiste à la présentation de *L'homme à la rose* d'Henry Bataille qui le « laisse froid » au premier, l'intéresse un peu au deuxième et l'intéresse assez bien au troisième acte (Journal 1921 : le 4 février). À sa sortie en 1921, il lit *La dernière nuit de Don Juan* d'Edmond de Rostand, un poème dramatique publié à titre posthume chez Fasquelle. Pendant son voyage en Allemagne la même année, Carl Sternheim lui lit la première partie de son *Don Juan* de 1908 (le 3 mars). Il en est « épaté » et pendant le même séjour il assiste à une représentation de *Don Giovanni* au Residenz-Theater à Munich, selon lui à peu près parfaite. Il voit le film *Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier en 1922, et le trouve « imparfait » parce que « la légende a dévié [et] a besoin d'être redressée » (Journal 1922 : le 6 février). En 1930, il approuve du dernier tiers du roman *Don Juan* de Joseph Delteil (dont le titre définitif de *Saint Don Juan* n'est établi qu'en 1961). Le 30 avril 1912, Roché fait relier

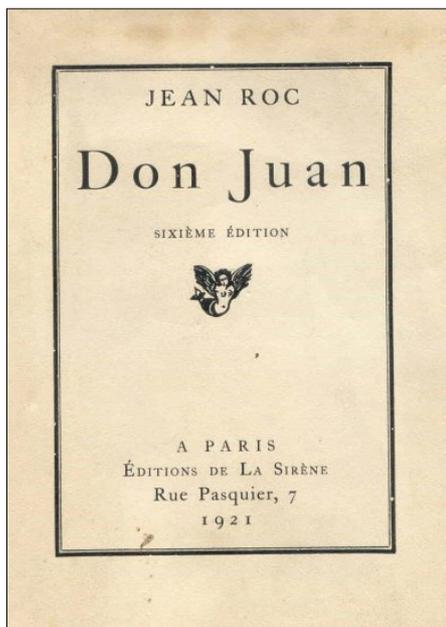
---

<sup>178</sup> Une allusion à Wijk-aan-Zee au Pays Bas où Roché passe quelques semaines de vacances avec Euphemia Lamb et Franz Hessel en 1907.

son manuscrit de *Don Juan* en parchemin et il le porte chez l'éditeur Fasquelle qui le refuse tout comme Calmann-Lévy, peu après. Il y a d'ailleurs de fortes protestations de sa Mère contre la publication de son *Don Juan* ce qui, écrit-il, l'ébranle un moment (Journal 1912 : le premier mai).

Il continue donc à récrire les récits, à repenser leur ordre et à montrer le manuscrit à ses amis et surtout aux femmes qui l'entourent ou qu'il cherche à séduire. Il semble d'ailleurs utiliser *Don Juan* comme mesure de complicité féminine. « Je suis curieux de ce qu'elle en dira, écrit-il. Pour les femmes que j'aime c'est un livre pur. Pour d'autres c'est un livre qui soulève un voile qui doit rester baissé » (Journal 1922 : le 2 juin). En 1916, Roché fait publier par Le recueil pour Ariane, 99 copies numérotées d'un petit ouvrage précurseur (sous le nom d'Henri Pierre Roché) qui porte le titre *Fragmens sur Don Juan* – un titre qui souligne à la fois le caractère fragmentaire du récit et le hors-temps moyenâgeux dans lequel le personnage évolue. Ce recueil ne regroupe que quatre tableaux : *Don Juan part*, *Don Juan et Florine*, *Don Juan et Bertrande* et *Don Juan et la voyageuse*.

En 1920, Albin Michel accepte de publier *Don Juan et...* mais Roché n'est pas



satisfait des conditions que l'éditeur impose quant aux droits de traduction et signe finalement en avril 1920 avec Les Éditions de la Sirène. Plusieurs tableaux sont écartés pour cette version "finale", entre autres, *Don Juan et sa dent*, *Don Juan et le lapin* et *Don Juan et la châtelaine*. Il semble y avoir chez Roché une inquiétude réelle quant à la censure possible de l'œuvre. Les notes sur *Don Juan* conservées dans les archives de Roché au HRHRC contiennent, par exemple, une remarque (peut-être dans la main de Franz Hessel) indiquant qu'il « ne peut imprimer sans risques »

les mots "offrande brûlante" dans la phrase « Soulevé il contemple le ventre d'or qui flue et reflue... et qui trait soudain son offrande brûlante » (Roché 1921 : 58). Roché s'inquiète également que la forme du recueil ne soit pas comprise. Pour la version de 1920, il se demande s'il ne faut pas « indiquer que ce sont des fragments pour que le

lecteur ne soit pas surpris du manque d'unité ». Il songe à ajouter la note de l'auteur suivante :

Si des lecteurs ont des critiques ou des commentaires à exprimer au sujet de ce livre, je les prie de bien vouloir me les communiquer. Je les prie encore de m'envoyer les illustrations les plus naïves surtout, qui pourront leur venir à l'esprit en lisant le livre. Voudront-ils indiquer s'ils permettraient la publication éventuelle de ces communications ?

Après de longues hésitations (Jean Voru, Henri Pierre), il se décide à publier le recueil sous le pseudonyme de Jean Roc. Il s'agit, certes, d'un compromis pour ne pas heurter les opinions de Madame Roché, mais c'est une décision dont il se dira heureux bien plus tard en 1943 alors qu'il exprime ses doutes quant à la qualité de l'œuvre (Journal : le 22 octobre). *Don Juan et...* ne connaît effectivement pas un grand succès : dans la décennie qui suit sa publication, seuls  $\pm 1000$  exemplaires des 3000 copies originales sont vendus. En 1921, deux des membres du comité (Henry Céard et Lucien Descaves) pensent pourtant à *Don Juan* pour le prix Goncourt. Quand, dix ans plus tard, Roché rachète les copies non vendues<sup>179</sup>, il réfléchit aux raisons pour l'échec. Selon lui, le monde n'était pas encore prêt pour son *Don Juan* : il « n'a eu aucun succès public, parce qu'il est bien plus violé que violant, mais [...] pourrait être découvert plus tard, quand on saura mieux qui viole » (Journal 1931 : le 27 février). En 1943, son regard critique paraît plus objectif : « Relu passionnément tout *Don Juan*. La première page "Don Juan part" fausse le livre et lui a été fatale : elle fait vaniteux, fat, égoïste. *Don Juan* ne doit pas être conscient [...] de son sex-appeal. Ce fut pour moi un exercice de style et de composition » (Journal 1943 : le 22 octobre).

L'histoire de *Don Juan* ne se termine pas avec sa publication. Roché relit périodiquement le texte et sollicite des commentaires de ses amis et ses connaissances. Il travaille, même avant sa publication en France, sur une traduction de *Don Juan et...* avec les Hessel qui le conseillent également sur l'ordre des « chapitres ». En 1922, il demande à Helen d'écrire une préface pour l'édition allemande.

---

<sup>179</sup> Selon Mme Adeline Lesecq, qui résidait chez Pierre et Denise Roché à la "Maison du Train", des piles de *Don Juan* encombraient encore la maison au moment de la mort de l'auteur. (Entrevue personnelle, le 12 juillet 2003 à St Robert, Corrèze.)

Je reçois de Franz la préface qu'elle vient d'écrire pour l'édition allemande de mon Don Juan. Je la lis, je la bois. Elle me frappe. Je la relis. En voici quelques lignes.

*Dès le ventre de ta Mère tu commenças à pressentir l'énigme d'une forme intérieure - une douceur et un trouble qui fixèrent ta route. Tu suis depuis cette piste... cela t'attend, au bord de ton chemin, en formes et en êtres, exigeant la solution. Avec l'absence de choix d'un homme de peine, tu te donnes, calme, possédé, avec une patience toujours neuve pour les commencements. Le plus pauvre désir qui monte vers toi, tu l'accueilles dans tes bras, comme un enfant. L'entrée, centre unique et inflexible d'où tu comprendras et domineras - et qui te ramène dans la caverne merveilleuse où tu commenças à comprendre... - Ton acte corporel, sanctifié par son exactitude comme la promenade du somnambule, ta curiosité inflexible et ton ramassement empoignent la passion vague et plantent le sentiment flou dans une réalité qui les surpasse. Séducteur ? Parce que dans ta marche sans trêve vers la tâche, toujours devant toi, tu abandonnes celles qui s'émurent vers toi. Sans conscience ? Parce que tu ne t'attardes pas, soucieux d'observer ton propre effet ? Toujours et quand même tu obéis à ta conscience - et tu lui es le plus fidèle, quand, sur tes gardes, attaqué, tu protèges ta liberté, comme un instrument, comme une arme. Va - Don-Juan - nous t'aimons - nous te respectons - nous te plaignons. Plus que les autres héros tu es solitaire, sans compagnon, sans deuils, sans espoirs - avec la foi du prédestiné tu te livres à ton travail de Danaïdes.*

Ceci fut écrit tout récemment. - À quel point pour le Don-Juan de mon livre - a quel point pour moi ? Les mots qui portent le plus sur moi sont : Va - Don-Juan - nous t'aimons - nous te respectons - nous te plaignons. - Oui, parfois me plaint-elle, sans rancune, de ne pas m'être arrêté pour lui faire notre fils. Et je la sens Don-Juane, elle - et c'est pour cela qu'elle comprend Don-Juan.

(Journal 1922 : le 28 juin)

Helen, dans son Journal de 1920-21, fait preuve d'un intérêt intense pour le Don Juan de Roché. Elle s'interroge sur sa conception du personnage – et trouve qu'elle n'est pas toujours d'accord avec l'interprétation de Roché. Il lui arrive évidemment de comparer Roché avec son alter-ego fictif de Don Juan, d'en tirer des conclusions. Dans l'ensemble elle a une très bonne opinion de l'œuvre mais trouve qu'il lui manque une voix féminine en contrepoint. « “Don Juan” sera un grand succès. Surtout parce que ça crée et détruit en même temps des idées d'un temps passé. C'est exact, dur – beau à cause de la structure des os. C'est mon affaire à moi aussi » (Hessel 1991 : 334).

Franz Hessel s'y met également. Après avoir terminé la traduction du *Don Juan* de Roché, il écrit un dialogue entre Pierrot et Don Juan, publié dans *Sieben Dialoge*, chez Rowohlt en 1924. Ce joli petit recueil, illustré d'eaux-fortes originales de Renée

Sintenis<sup>180</sup>, comprend sept dialogues d'idées, brefs et fortement stylisés, qui mettent en présence des interlocuteurs mythiques, historiques ou symboliques. Il y a, entre autres, Éros et Aphrodite, Ahasvérus et Véronique et Ménélaos et Hélène. Chacun de ces petits récits met en scène une réflexion à deux voix sur un thème ou une pensée. Les textes, bien que structurés et sans prétention à l'aléatoire, affichent un caractère non fini avec l'argument coupé *in medias res* – invitant ainsi le lecteur à tirer une conclusion. Même si ces confrontations n'impliquent que deux interlocuteurs, elles évoquent presque toutes une troisième présence, ce qui bouscule la dynamique binaire car chaque interlocuteur se réclame de cette troisième voix. Cette structure narrative se prête bien à la thématique qui domine le recueil : l'amour et l'inconstance. Dans au moins deux des dialogues, l'inspiration autobiographique (accompagnée de sa fonction cathartique) se distingue nettement. Il n'est pas difficile de reconnaître Franz et Helen Hessel dans le dialogue entre Ménélaos et Hélène et Roché dans la référence oblique à l'ami, hôte et ravisseur, Pâris / Paris. Hélène se justifie de son infidélité en reprochant à Ménélaos de l'avoir délaissée, de ne pas avoir su reconnaître sa vraie personne. « Ja selbst im kampf mit Paris, war dein Sinn bei mir oder bei deiner gekränkten Ehre ? [...] Sieh, so hast du mich oft und ganz vergessen<sup>181</sup> » (Hessel 1999 : 168). Les arguments sont les mêmes que ceux que l'autre Helen avance contre son époux et en faveur de son amant parisien : « Je sais bien que Franz n'a peur que de sa propre situation plus ou moins *ébranlée* en cas de flirt entre Pierre et moi. [...] Il m'a laissée seule. Il n'a pas compris la première fois que je l'ai trompé » (Hessel 1991 : 35, 34). Dans le dialogue entre Pierrot et Don Juan, il s'agit aussi d'un désir triangulaire. Don Juan va à la rencontre de Pierrot et le conseille de bien tenir à l'œil sa Colombine. Il enchaîne avec d'autres conseils, plus intimes : « Es würde ihr wohltun, zwängest du sie in das, was dir gefällt<sup>182</sup> » (Hessel 1999 : 187). Pierrot ne tarde pas à comprendre que si Don Juan connaît si bien les états d'âme de Colombine c'est qu'il vient de la séduire. Don Juan semble d'ailleurs ressentir un besoin de se confesser, de se rabaisser. Il adjure Pierrot de le punir s'il a trahi Colombine ou lui-même. Mais Pierrot refuse toute offensive. Pour lui, la seule raison d'affronter Don Juan serait de venger Colombine au cas où Don Juan la contrarierait. Il explique : « Du warst untadlig. Meine Liebe erriet. [...] Du hast

<sup>180</sup> Sculpteur berlinois, 1888 – 1965, grande amie d'Helen Hessel.

<sup>181</sup> Oui, même aux prises avec Pâris, pensais-tu à moi ou à ton honneur blessé ? [...] Tu vois, ainsi tu m'as oubliée souvent et entièrement.

<sup>182</sup> « Cela lui ferait du bien. Tu devrais la forcer à faire ce qu'il te plaît. »

Colombine glücklich gemacht. Ich – ich habe sie nie berührt<sup>183</sup> » (187). Don Juan n'appréhende ni cette passivité ni la fine ligne de partage où se trouve Pierrot, entre la félicité et le désespoir et il lui envie son calme au milieu de la tristesse. Enfin, ce couple inattendu se sépare, unis en Colombine et reliés par leur complémentarité irréductible (188) :

Pierrot : [...] Aber du und ich, sind wir nicht wie die Enden des Schlangenringes, die sich begegnen ?

Don Juan : Leb wohl, Pierrot, selig bist du, daß du bleibst.

Pierrot : Leb wohl, Juan, selig bist du, daß du gehst<sup>184</sup>.

Dans le triangle amoureux que forment Don Juan, Pierrot et Colombine, Don Juan se substitue à l'Arlequin, le rival de Pierrot dans la tradition de la *commedia dell'arte*. Or, l'association entre Don Juan et l'Arlequin s'inscrit dans les plus anciennes transformations de la représentation théâtrale de Don Juan. La *commedia dell'arte* s'empare de la pièce de Tirso de Molina peu après sa publication vers 1630. Dans *Le festin de pierre*, une *commedia* de Domenico Biancolelli (représentée à Paris vers 1658), l'Arlequin occupe une place qui concurrence celle de Don Juan. Plus tard, vers 1685, dans *Colombine avocat pour et contre*, jouée par Tiberio Fiorilli (dit Scaramouche), le rôle de Don Juan est carrément usurpé par l'Arlequin, qui partage avec le grand séducteur sa légèreté et son caractère volage. L'association entre ces deux figures s'étend aussi en dehors de la convention *dell'arte* et jusqu'à l'époque moderne. Le compositeur Ferruccio Busoni, contemporain de Roché, souligne le rapport entre Don Juan et l'Arlequin en insérant le célèbre *Air du Champagne* du *Don Giovanni* de Mozart dans son *Arlecchino* de 1916. Quoique curieux, le rapprochement de ces deux figures dans le dialogue de Franz Hessel s'inscrit donc dans une longue tradition. Les traits des personnages se prêtent d'ailleurs à l'association. Don Juan est toujours en chemin et ne cesse d'accumuler les expériences. Arlequin, et ceci se fait voir dans son costume bigarré, est également une accumulation de facettes, sans substance réelle. Les deux figures s'opposent à Pierrot qui est toute franchise et non-dispersion, serein dans son costume tout blanc de mitron.

---

<sup>183</sup> « Tu étais impeccable. Mon amour le devine. [...] Tu as rendu Colombine heureuse. Moi, je ne l'ai jamais touchée. »

<sup>184</sup> Pierrot : Mais toi et moi, ne sommes-nous pas comme les bouts de l'ouoboros, qui se rencontrent ?  
Don Juan : Adieu, Pierrot, bienheureux toi qui restes.  
Pierrot : Adieu, Juan, bienheureux toi qui t'en vas.

La base vécue de ce dialogue est à peine voilée. Hessel est souvent décrit en termes de Pierrot lunaire à cause de son visage rond et lisse et son calme sélène. « Glob lui plaît [à Marie Laurencin] avec sa tête bien fait de Pierrot subtil, la douce ironie de sa bouche et l'étonnement de ses yeux ronds » (Journal 1906 : le 22 novembre). En outre, Hessel a toujours refusé d'être impliqué dans une rivalité amoureuse, ou même de se voir dans une dynamique de tension. Il n'est pas le troisième, écrit-il dans une lettre à Roché du 9 novembre 1920, il n'est qu'une conscience dans un coin<sup>185</sup>. Dans une lettre du 10 novembre 1919, il avoue avoir déçu les attentes d'Helen : comme Pierrot et Colombine, ils n'ont pas le même rythme de vie : « [...] je sommeille quelquefois quand elle veille ». Le discours que tient Pierrot par rapport à l'amour dans le dialogue correspond tout à fait à la pensée qu'exprime Hessel dans ses écrits. Il ne s'agit nullement d'un aveuglement béat comme semble insinuer le Don Juan dans ce dialogue. Pierrot refuse la vanité et la jalousie car son amour ne cherche pas à s'approprier de l'autre. « Berührt der Mond, was er bestrahlt ? Könnte die Erde um die Sonne kreisen, wenn sie ihr nicht immer gleich fern bliebe ?<sup>186</sup> » (187). C'est en intégrant l'amour « à distance », désintéressé sans être indifférent, qu'il montre sa reconnaissance à/de l'autre dans toute son altérité. On rencontre la même notion trois ans plus tard dans le roman, *Heimliches Berlin*<sup>187</sup> : « [...] vielleicht liebt der Zuschauer noch in weiterem Umfange als der Liebhaber. Er wird eins mit allen Dingen, die die Geliebte berührt, er ist ihr Lager, ist die Luft, die sie atmet, ist alles, was der Liebhaber begehrend verdrängt<sup>188</sup> » (Hessel 1982 : 103). Ce recueil de dialogues paraît au moment où l'amour-passion qui unit Roché et Helen se balance entre le ciel et l'enfer. La souffrance silencieuse de Pierrot se pose comme un doux clair de lune au milieu des craquements du désir. La ressemblance entre l'eau-forte qui accompagne ce dialogue et le grand corps anguleux de Roché ne peut être accidentelle.

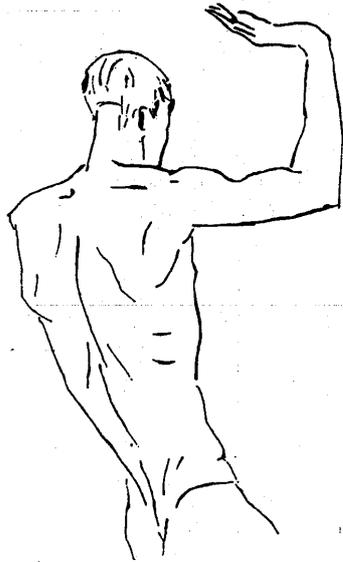
---

<sup>185</sup> Lettre de Franz Hessel à Roché, conservée au HRHRC, 217.2.

<sup>186</sup> Est-ce que la lune effleure ce qu'elle éclaire ? Est-ce que la Terre pourrait tourner autour du soleil si elle ne restait pas toujours à égale distance de lui.

<sup>187</sup> Berlin secret

<sup>188</sup> [...] peut-être que l'amour de l'observateur a même une étendue plus spacieuse que celui de l'amant. Il s'associe à toutes les choses que l'aimée touche, il est son repaire, l'air qu'elle respire, il est tout ce que l'amant disperse par son désir.



Pierrot und Don Juan (Renée Sintenis)

En avril 1928, par l'entremise de Franz Hessel, *Die Literarische Welt* publie sa traduction allemande de *Don Juan et la cathédrale* mais à cause de la situation économique en Europe le Professeur Ernst Robert Curtius conseille à Roché de ne pas poursuivre la publication du texte entier en allemand.

Mais hélas ! nos lecteurs ne peuvent plus acheter et vos éditeurs ne peuvent plus vendre. La crise économique que nous traversons et dont personne ne prévoit la fin se manifeste d'une façon particulièrement grave dans la librairie. [...] Je n'ose donc vous encourager à faire publier la traduction de votre Don Juan. Ce que je pourrais vous conseiller c'est d'inciter Crès à faire de la propagande en Allemagne et de demander un article à Mr. Hessel qui parle souvent de livres français dans la 'Literarische Welt'.<sup>189</sup>

En 1994, André Dimanche reprend une partie de la préface d'Helen destinée à l'édition allemande pour la couverture de sa réédition de *Don Juan et...*

L'intérêt de Roché pour la figure de Don Juan ne diminue pas après la publication du recueil. Après la lecture du roman de Delteil en 1930, Roché se demande s'il ne devrait pas, lui aussi, écrire une vieillesse de Don Juan « [...] qui ne fait plus, ou presque, l'amour parce que son cœur est fatigué » - il songe à un Don Juan rempli de pitié pour trois amoureuses qui sont liées à lui et qui mènent avec lui un amour de cœur, d'esprit et de désir (Journal 1930 : juillet).

---

<sup>189</sup> Lettre non-datée du Professeur Curtius à Roché, HRHRC.

En 1943 il continue effectivement à rédiger des tableaux donjuanesques. Son aventure avec l'artiste, Madame Lassalle (Ondine), à Beauvallon inspire une nouvelle série finale de récits, entre autres, *Don Juan et Undine*, *Don Juan et la Ballerine*, *Don Juan et son plafond II* et *Don Juan et Augusta*. Dans ce dernier récit il fait mourir Don Juan. Écrit-il ces récits simplement pour achever l'histoire commencée il y a 40 ans ou pour mieux comprendre quelque chose qui lui échappe dans sa propre vie ? C'est d'ailleurs la question qu'il se pose (Journal 1944 : le 16 février) : « [...] cela servira-t-il à quelque chose, autrement que pour moi seul, où j'en suis maintenant ? » En dehors de ces indications dans le journal il ne reste aujourd'hui, malheureusement, aucune trace des Don Juan de Beauvallon.

### ***Don Juan et ... totalité ou dispersion ?***

À première vue, le *Don Juan* de Roché se présente comme un kaléidoscope d'activités, une multiplicité tourbillonnante de rencontres. Le recueil se compose de 28 récits – des tableaux plus que des nouvelles – qui racontent les aventures et les amours du séducteur illustre. En 1903 Roché avait déjà l'idée de rédiger des « synthèses » de ses rencontres amoureuses. Ce projet d'écriture (appelé *Moments*) n'aboutit pas et Roché décide alors d'adopter la figure de Don Juan comme véhicule pour ses récits sur les femmes qu'il a connues et les différents visages de l'amour qu'elles lui ont révélés. La forme qu'adopte Roché pour ce recueil reflète selon toute probabilité l'influence de sa rencontre en 1903 avec l'écrivain viennois, Peter Altenberg. Les tableaux de *Don Juan et...* ressemblent beaucoup aux séries d'esquisses d'Altenberg non seulement par la brièveté des récits mais aussi par leur côté instantané / tranche-de-vie et par la concision du style. Ce sont de véritables portraits en paroles "comprimés". Qui plus est, le premier recueil d'esquisses d'Altenberg, *Wie ich es sehe*, contient une courte série d'esquisses intitulée *Don Juan*. Il y a trois esquisses dans la série et le personnage du séducteur (qui apparaît aussi dans des esquisses sans rapport avec Don Juan) s'appelle Albert Königsberg. Les esquisses traitent surtout du premier éveil à l'amour, Albert est séduisant malgré lui, attentif et sensible envers des femmes de tout âge. Son amour est don et non pas rapt : « "Sie verderben selbst Kinder von elf Jahren", sagte die

Mutter gereizt. “Ich gebe ihr das, was ihr lebendiger Vater und ihre todte Mutter ihr nicht geben können – – Liebe !”<sup>190</sup>» (Altenberg 1896 : 64). La série d’esquisses respire la transparence et l’innocence idyllique d’un amour mystique à tel point qu’on se demande si le titre, *Don Juan*, est ironique ou tout au moins une allusion à un “nouveau” Don Juan, partisan de l’Éros sublimé. Il n’y a aucun effort de la part d’Altenberg d’évoquer la moindre trace de la tradition littéraire de Don Juan et la matière de ces esquisses ont par conséquent peu à voir avec le texte de Roché. Un tableau fait pourtant exception : *Don Juan et Bertrande* dans le recueil de Roché met en scène une toute jeune fille, aussi affectueuse et angélique que les jeunes filles d’Altenberg. Ce tableau ressemble aussi par son ton limpide et ingénu aux esquisses d’Altenberg.

La structure fragmentaire que Roché choisit pour son Don Juan fonctionne comme un miroir tournant autour du séducteur et dont chaque angle reflète un aspect différent de ce personnage à facettes multiples. En même temps, *Don Juan et...* est le récit d’un itinéraire de Don Juan, comme l’indique le premier tableau-poème: *Don Juan part*, le seul titre qui ne relie pas le héros à un autre personnage, lieu ou événement. Les 28 tableaux se regroupent en quatre parties en fonction de leur contenu et se suivent dans un ordre plus ou moins logique : portrait du personnage de Don Juan (sa vocation et quelques thèmes et motifs liés à la figure du séducteur); exposition du « groupe féminin » en deux mouvements; la féminité universelle et la féminité plurielle ; tentative de transcendance ; rencontres mythico-imaginaires.

Dans la première partie du recueil, les textes servent à exposer le personnage de Don Juan dans sa grande diversité caractéristique. Les tableaux préliminaires de la seconde partie examinent le problème du désir à travers le dédoublement de la nature féminine – madone ou sorcière. Les tableaux subséquents représentent de brèves synthèses de rencontres avec des femmes types et évoquent le projet de jeunesse des *Moments*. La troisième partie décrit les velléités de Don Juan dans une tentative avortée de transcendance et de spiritualisation. Roché qualifie la quatrième partie de « mythologique » (Journal 1943 : le 22 octobre). Il s’agit plutôt d’une continuation de

---

<sup>190</sup> Vous corrompez même des enfants de 11 ans, dit la mère irritée. “Je leur donne ce que leur père vivant et leur mère morte ne peuvent pas leur donner - - de l’amour.”

la dimension onirique introduite par *Don Juan et la route du ciel* qui se décline, selon les personnages féminins, en cinq parties : l'antiquité, la littérature, les beaux-arts, la mythologie et le conte de fées. Ainsi le recueil se termine-t-il dans une irréalité enchantée par l'évocation de l'histoire de la Petite Sirène d'Andersen.

Malgré sa fin féerique le Don Juan de Roché se place dans une temporalité certaine : il a 7 ans, 16 ans, 18 ans, 23 ans et 40 ans. Il s'agit donc de suivre le séducteur dès la naissance de sa vocation jusqu'à son affirmation à l'adolescence et sa plénitude à l'âge mûr. Ces indications ne sont pourtant pas données dans un ordre chronologique ce qui suppose une organisation des récits par thème plutôt qu'une progression qui suit une évolution de la figure du séducteur. Des inscriptions de son Journal, nous savons que Roché attachait une grande importance à l'ordre de ce qu'il appelait les "chapitres" de *Don Juan et...* Il consacrait beaucoup de temps, souvent avec l'aide soit de Germaine Bonnard soit de Jeanne Vaillant et même de sa mère à établir cet ordre (Journal 1919 : le premier juillet).

Suivie des points de suspension, la conjonction de coordination du titre souligne la succession des rencontres donjuanesques aussi bien que la nature récurrente et ouverte de l'accumulation de rencontres. Objets inanimés, animaux et personnes réelles ou fantastiques s'entremêlent et s'associent à Don Juan. Que ce soit un reître, une cathédrale, une Florine, une Ophélie ou un taureau, Don Juan, comme s'il portait autant de masques, se voit défini par l'élément auquel il se lie. Or, la copule peut également indiquer l'absence d'intention d'un Don Juan errant sans destination fixe dans la jungle du désir. Dès sa création vers 1619 par le frère Gabriel Téllez de l'ordre de la Merci, mieux connu sous le nom de Tirso de Molina, les titres des versions de Don Juan se caractérisent très souvent par la présence d'une conjonction, soit de coordination soit d'équivalence.<sup>191</sup> Dans ces titres, la coordination - qui se veut épique et non pas dramatique - annonce le caractère épisodique de l'œuvre. De ce fait se trouve soulignée

---

<sup>191</sup> À titre d'exemple, on peut citer *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (Tirso de Molina, 1630), *Le Festin de Pierre ou le Fils Criminel* (Dorimon, 1659), *Don Juan ou le Festin de Pierre* (Molière, 1665), *Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé* (Claude la Roze Rosimond, 1670), *Don Juan de Maraña ou La Chute d'un Ange* (Alexandre Dumas, 1836), *D. Joao e Elvira* (Claudio Nunes, 1873), *Man and Superman* (Bernard Shaw, 1901-3), *L'Homme et ses fantômes* (Henri-René Lenormand, 1921), *Don Juan en de laatste nimf* (Hubert Lampo, 1943), *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (Max Frisch, 1953), *Don Juan ou Les Amants chimériques* (Michel de Ghelderode, 1955).

la nature de la séduction donjuanesque : à la fois répétition perpétuelle et division (par la tension qui est le propre du désir). Aussi la conjonction évoque-t-elle d'emblée la temporalité propre au récit donjuanesque : l'aspect cumulatif des aventures de Don Juan ne s'inscrivent pas dans une durée tendue mais dans une temporalité de moments additionnés.

Avec *Don Juan et ...* Roché semble par ailleurs trouver une formule pour les titres de ses romans à venir : *Jules et Jim*, *Les deux Anglaises et le Continent*.

### Don Juan part

*Et je me suis donné de la peine avec celle-ci  
et avec celle-là,  
et avec d'autres encore.  
Et celle-ci dit: «Il me faut tes yeux»,  
et celle-là dit : «Il me faut tes bras»,  
et les autres disent d'autres choses encore.  
Et moi je sais ce que cela signifie :  
Ma peine, mon plaisir,  
quand ils éclatent,  
elles s'étonnent et veulent encore.  
Et ces femmes pèsent comme une créance,  
et je n'aime pas répéter.*

*Cette nuit la route sera mon lit  
les reins de mon cheval bougeront sous moi  
une ville inconnue nous recevra demain.*

Le premier tableau, *Don Juan part*, continue et renforce l'idée de la ritournelle infinie annoncée par le titre : par sa position répétée en tête de vers, la conjonction "et" domine ce poème liminaire, créant un rythme haletant et staccato dans la première partie. Un rythme qui reflète la tension et le désordre dans les rapports entre trois invariants du récit donjuanesque, à savoir Don Juan, le groupe féminin et la pesanteur<sup>192</sup>. Dans cette première strophe de 12 vers tout met en évidence le gouffre qui sépare le « je » solitaire du séducteur du groupe indéterminé de femmes : « celle-ci », « celle-là » et « d'autres ». Tandis que Don Juan peine, les femmes se pâment ; elles « disent », Don Juan « sait ». La source de cette connaissance est son don unique de surprendre les femmes par le plaisir intense et abondant qu'il prend à l'amour ; un don de soi, corps et âme, qui est devenu une peine, une tâche et un devoir. Don Juan n'est plus le seigneur triomphant de ses victimes mais plutôt une victime lui-même, sacrifiée à l'amour et dépecée, comme Orphée, par une horde de femmes. Ce qui pèse à cet appelé-malgré-lui est le désir insatiable des femmes, des autres. Il paraît néanmoins curieux que le désir des femmes semble s'éveiller à un plaisir qui n' « éclate » que pour Don Juan. Dans son *Journal* (1991 : 454, 462), Helen Hessel, revient sur cette idée

<sup>192</sup> Jean Rousset distingue ces trois variants du récit donjuanesque dans *Le mythe de Don Juan* (1976).

d'un plaisir égoïste qui exclut l'autre, qui refuse l'union - une exclusion que Don Juan ignore, ou trouve naturelle.

- Helen : « Dis-moi : “Don Juan part.” »

Il le dit - : « Et si ma joie éclate – elles s'étonnent et veulent encore. »

Je le trouve bien simple et décevant. Si sa joie éclate, il s'arrache de la pauvre femme – jusqu'à ce qu'elle ne veuille plus (qu'elle éclate).

- Helen : « “Don Juan” me fait envie d'écrire “Donna Juana”. » [...]

- Helen : « Nous travaillerons – tout sera beau. Et je te propose de changer pour moi “Don Juan part” : “Si ma joie éclate – elles s'étonnent et veulent encore”, en “Si nos joies éclatent nous nous étonnons et voulons encore.” »

La réaction d'Helen de vouloir écrire un “contre-texte”, est révélatrice d'une lacune importante dans la séduction donjuanesque qui entraîne la division par son refus d'un assouvissement complet.

La stabilisation du rythme haché et l'allongement des syntagmes entraînent un ralentissement dans les trois vers de la dernière strophe. La conjonction « et » disparaît et le « je » se reprend en déclamant ses intentions futures comme un serment. Ce n'est que la certitude de partir (accentuée par les verbes au futur) qui le rassure. Le voyage et la mobilité sont primordiaux pour Don Juan, une idée qui est renforcée par le verbe au présent dans le titre, *Don Juan part*. Il arrive, il part, il court : il est toujours en route. C'est un voyage sans fin et sans destination précise. En vérité, ce n'est pas le déplacement qui est important mais le fait de bouger. Dans *Don Juan et la borne* il découvre, stupéfait, qu'il est assis sur la même borne à côté de la même petite ville que l'an passé. Malgré sa mobilité frénétique il n'avance pas et toute indication de distance entre ainsi dans le relatif. Le désir sans bornes risque de l'entraîner dans l'engrenage d'un éternel retour<sup>193</sup>. Plié sous le poids de ces femmes qui exigent toujours plus qu'il ne peut offrir, son voyage ressemble plutôt à une fuite et l'inconnue qui l'attend à une menace qui plane sur lui.

Or, chaque étape de son voyage marque aussi une conquête car chaque ville lui réserve une fille (Roché 1921 : 42) et ainsi le souvenir de son itinéraire est étroitement lié à la mémoire qu'il garde de ses aventures amoureuses. Et si la mémoire le trahissait ? À plusieurs reprises dans le recueil, nous constatons précisément un Don Juan

---

<sup>193</sup> Nous donnons à « l'éternel retour » le sens nietzschéen de la « répétition des mêmes événements à l'intérieur d'un cycle qui se répète éternellement » (D'Iorio 2000 : 3).

victime de la mémoire qui flanche (*Don Juan et l'hostellerie, Don Juan et la borne*). Souvent, il trouve jumelés dans sa mémoire les souvenirs de plusieurs conquêtes amoureuses – ce qui implique que ces femmes aussi entrent dans le relatif. « [...] comme lui remontait au cœur son amour pour Margot, il fut soudain surpris de les sentir toutes deux jumelées et égales dans son souvenir » (Roché 1921 : 61). Et avec cette relativité vient le danger de la répétition, de répéter les mêmes exploits au lieu de conquérir l'inconnu/e. Dans ce contexte on peut penser au Don Juan de Mérimée qui commet l'*erreur* de la répétition – dont il a horreur – à cause de sa mémoire défaillante : « Tant de portraits étaient plus ou moins bien gravés dans sa mémoire, qu'il lui était impossible de ne pas faire de confusion » (Mérimée 1978 : 711). Ce n'est pas seulement la fidélité dans l'amour qui dépend de Mnémosyne, la tromperie d'un *burlador* a aussi besoin de la mémoire pour ne pas sombrer dans la monotonie. (Si l'oubli peut entraîner une répétition involontaire dans la séduction, la mémoire contient également son paradoxe : les souvenirs permettent certes de différencier, donc d'éviter la répétition, mais peuvent d'autre part pousser à la copie, l'adhérence à une formule qui devient, elle aussi, répétitive.)

Cet aspect explique vraisemblablement pourquoi les Don Juan ont si souvent recours à des astuces pour retenir la multitude prodigieuse de leurs conquêtes. Dans un grand nombre d'œuvres, c'est le valet de Don Juan, ce compagnon constant, qui n'est pas uniquement « la projection de sa conscience morale, son double inversé » (Brunel 1999 : 344) mais qui agit aussi en conservateur de ses archives amoureuses. D'où le fameux catalogue de Leporello dans le *Don Giovanni* de Mozart/Da Ponte ou les détails que Sganarelle fournit à Gusman dans la pièce de Molière. Dans d'autres textes, c'est Don Juan lui-même qui protège de l'oubli ses aventures en rédigeant des mémoires (*L'Homme à la Rose*, de Henry Bataille, *Don Juan en automne* de Gilbert Cesbron), en dressant des listes (*Les âmes du purgatoire* de Mérimée) ou en conservant des lettres (*Don Juan* de Henry de Montherlant). Ce Don Juan avoue d'ailleurs le lien entre son manque de mémoire et son bonheur chimérique : « Seulement, n'ayant pas de mémoire, j'ai dit que le bonheur écrit à l'encre blanche sur des pages blanches » (Montherlant 1958 : 98). La défaillance de la mémoire, l'oubli qui nécessite sous une forme ou une autre une mémoire « extérieure », souligne la contradiction inhérente au jeu de la séduction donjuanesque : la passion du nombre qui refuse pourtant la répétition.

L'originalité de la rencontre pèse plus lourd que l'unicité de l'Être car Don Juan ne vise pas dans sa séduction l'énigme de l'Autre : « Les femmes qu'il a aimées n'ont été pour lui que des expériences. Heureuses furent-elles de réaliser un moment pour ce surhomme une part de l'idéal qu'il portait en lui ! » dit du Séducteur Georges Gendarme de Bévoite dans son œuvre pionnière sur Don Juan, *La légende de Don Juan – Son évolution dans la littérature des origines au romantisme* (1929 [1906] (II) : 102). Pour préserver l'illusion de la nouveauté de cette « expérience », Don Juan doit donc à chaque fois oublier tout juste assez pour ne pas succomber à l'ennemi mortel qu'est la monotonie. « [...] ce matin, Don Juan a presque oublié Lisbeth et il est épris de Mahaude. [...] Et là, sur la borne, l'an passé, il a souffert du désir de Lisbeth sans se rappeler que Mahaude existât » (Roché 1921 : 94). Maurice Blanchot, dans un chapitre de *L'entretien infini*, aborde la question du désir comme expérience-limite à travers trois visages mythiques de l'amour : Orphée, Don Juan et Tristan. « *Léthé* est aussi le compagnon d'Éros [...] », écrit-il, évoquant ainsi le lien nécessaire entre le désir et l'oubli (1969 : 288). Peut-on voir dans l'oubli donjuanesque un mécanisme autoprotecteur ? C'est la thèse de Camille Dumoulié dans *Don Juan ou l'héroïsme du désir* (1993 : 139) :

Par la succession des instants divisés, comme par la série des femmes possédées, s'opère le détournement de sa propre séparation, et ce détournement est l'oubli, la meilleure défense qui soit, et la meilleure preuve de santé.<sup>194</sup>

Le Don Juan de Roché invente le jeu du plafond pour se délecter (ou se souvenir) de ses conquêtes passées et futures. Le choix des femmes ne laisse pas supposer qu'il s'agit d'un jeu de grand stratège. Ce serait plutôt un jeu de mémoire fantaisiste – il compte les femmes comme on compte les moutons ... pour dormir. Dans *Don Juan et son plafond* le héros, qui a 16 ans, pose des cases imaginaires sur le plafond de sa chambre et essaie de les remplir avec neuf femmes désirées. Par la variété du groupe féminin, ce tableau contient en plus petit la structure de tout le recueil : ces femmes viennent de tous milieux et sont bien disparates physiquement. Ce goût pour la diversité caractérise d'ailleurs les amours du Don Juan classique parce qu'il « s'en

---

<sup>194</sup> Santé peu solide d'après un nouvel éclairage apporté par la médecine. Il existe, paraît-il, la possibilité d'un fondement physiologique pour l'oubli qui hante la figure du séducteur (qui n'a d'ailleurs rien à voir avec la défaillance passagère qu'est la « petite mort ») : des recherches neurologiques indiquent que les rapports sexuels peuvent entraîner chez certaines personnes une amnésie globale transitoire, aussi appelé « ictus amnésique », qui se caractérise par une légère obnubilation, une difficulté à enregistrer de nouvelles informations et une amnésie rétrograde (Lewis 1998 : 398, Bérubé 1991 : 29).

prend à *l'universalité* des femmes » (Molho 1995 : 39). Comme dans les autres parties du recueil il y a dans ce tableau des figures historiques (Diane de Poitiers), mythiques (Aréthuse) et légendaires (une femme du sérail du Sultan). La présence de deux sœurs et d'une petite fille de six ans complète ce portrait composé de la féminité. Il reste cependant une dernière case vide, celle de la femme qu'il n'a jamais trouvée, « l'inconnue, la dernière » (Roché 1921 : 19). Une lecture « œdipianisée » (par exemple, Rockenstrocy 1996 : 53) voit dans cette dernière femme à jamais inaccessible la figure idéalisée de la mère. Pour Otto Rank (disciple déchu de Freud), dont l'étude psychanalytique de Don Juan est une des rares à examiner le récit de Don Juan dans un contexte littéraire (et non seul le héros comme prototype du collectionneur/séducteur), Don Juan *retrouve* justement la mère dans le grand nombre de femmes séduites et abandonnées : « [...] the many women whom he must always replace anew represent to him the *one* irreplaceable mother [...] » (Rank 1975 : 41<sup>195</sup>). Bien qu'il soit placé vers la fin de la première partie, le tableau qui suit *Don Juan et son plafond* selon les indications de l'âge de Don Juan est *Don Juan et Annette*. Dans ce tableau la thématique de la mère est explicite et la tentation d'une interprétation œdipienne difficile à esquiver. Don Juan a 18 ans et il se demande si Annette voit et entend les ébats amoureux de ses parents. Annette est offusquée par l'idée même et Don Juan pense à sa propre mère : « Il ne veut pas, il ne veut pas que sa mère ait jamais roulé sa tête et crié comme Annette tout à l'heure ! » (Roché 1921 : 120). Il est même possible que Roché ait eu l'intention expresse d'introduire dans ce tableau une dimension freudienne. En effet, en 1910, année pendant laquelle Roché travaille beaucoup sur son *Don Juan*, son Journal contient la première référence à Freud. Les inscriptions laconiques : « FREUD » (Journal 1910 : le 27 décembre) et « FREUD – notamment Léonard de Vinci » (Journal 1911 : le 27 janvier) ne révèlent pas grand-chose. Nous pouvons néanmoins déduire qu'il s'agit de l'essai de Freud sur un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci (publié en juin 1910). Comme cette analyse se base en partie sur les théories sexuelles infantiles où « l'éveil sexuel précoce [est] (provoqué et entretenu tardivement par la séduction maternelle intense, sans contre-poids paternel) » (Granier de Cassagnac-Grauloup 1994 : 10), Roché devait effectivement être au courant des théories de Freud relatives à sa notion du complexe d'Œdipe. Cependant, une lecture

---

<sup>195</sup> Comme nous ne pouvions nous procurer ni le texte allemand original ni la traduction en français de cet ouvrage, nous préférons ne pas traduire les citations de la traduction anglaise officielle de peur de nous éloigner involontairement du sens original.

freudienne de ce tableau expose les incohérences propres à « l'œdipianisation » de textes littéraires. Annette refuse aussi nettement que Don Juan l'image d'une mère érotique tandis que les jeunes gens affirment tous les deux que la sexualité de leur père les indiffère. Or, le complexe d'Œdipe se caractérise par « [...] la motion sexuelle de l'enfant vers les parents, du fils vers la mère et de la fille vers le père [...] » (Freud 1942 : 171). Loin d'être une négation des rapports sexuels de ses parents, il se peut que le vœu de Don Juan dans ce tableau « d'avoir été conçu sans péché » (Roché 1921 : 120) ne soit que l'expression de son aspiration vers une certaine innocence.

Pour « l'inconnue, la dernière » du plafond de Don Juan, il pourrait exister, en dehors d'une lecture freudienne, une explication bien plus simple qui cadre parfaitement avec le caractère propre du personnage, « [...] son incessante curiosité, son amour du nouveau, sa passion de l'inconnu [...] la personnification même du désir » (Gendarme de Bévette 1929 (II) : 128). Ce qui est incontournable chez Don Juan c'est l'association étroite entre la curiosité et le désir. Pour Don Juan, l'attrait suprême est la perfection de l'art de séduire et sa séduction consiste à trouver dans les plus brefs délais « le chemin » (Roché 1921 : 89) pour percer les secrets d'une femme inconnue. Il ne s'agit pourtant pas d'une connaissance aussi profonde et étendue que celle nécessaire à la séduction lente et tactique de Johannes, la figure du séducteur inventée par Kierkegaard (*Le Journal du séducteur*, 1943). Don Juan ne réussit pas dans sa tentative de séduire la Voyageuse – il accepte qu'il a dû commettre une erreur de jugement quelconque mais finit par justifier cet échec en se racontant une anecdote de jeunesse. Un jour à l'école, il a joué au tir à la corde avec un garçon qui a lâché son bout de la corde quand Don Juan allait avoir le dessus. « Et il a lâché parce que j'aurais tiré plus fort que lui » (1921 : 90). Ainsi, Don Juan ne s'intéresse pas aux motifs réels que peut avoir la Voyageuse pour ne pas se laisser séduire. Il s'efforce de prouver que c'est justement parce qu'il a visé juste dans sa séduction, que la Voyageuse affecte de ne pas s'intéresser à lui. Ce serait, pour ainsi dire, une sur-séduction. Or, une connaissance ciblée qui vise une capitulation rapide suffit normalement à « l'éthique de la quantité » (Roger 1980 : 153) que prône Don Juan. Il désire précisément celle qu'il ne connaît pas encore et le mécanisme de la séduction veut que l'objet de son désir, pour valoir la peine, se présente à chaque fois comme absolu : donc, la dernière. Dernière? L'ambiguïté sémantique se prête à merveille à la situation de la femme séduite par Don Juan. Pendant l'instant absolu qui caractérise l'amour du séducteur, elle est

effectivement l'ultime. Abandonnée un instant plus tard, elle n'est plus que l'inscription la plus récente de la *lista numerosa*.<sup>196</sup>

La notion de « l'inconnue », établit par ailleurs un rapport entre le Don Juan de Roché et une caractéristique donjuanesque qui date de la version baroque de la figure du séducteur si on accorde à ce nom son sens de variable à identifier pour connaître la solution d'un problème mathématique. Le Dom Juan de Molière, confronté par Sganarelle admet son credo (sans confiteor) : « Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle ; et que quatre et quatre sont huit » (2002 : 80). Ainsi, cette dernière inscription virtuelle dans la série infinie (ou la fraction continue) de séductions, serait la racine de l'équation donjuanesque.

---

<sup>196</sup>En accordant au verbe « connaître » son sens biblique, nous pouvons souligner l'importance du fait que la femme désirée soit « inconnue » en nous référant à des recherches sociobiologiques. L'impact de la variété sur le désir sexuel a fait l'objet d'études sur plusieurs espèces de mammifères au laboratoire. Dans les années 60 des zoologistes américains ont défini « l'effet Coolidge » qui désigne le phénomène de regain de l'excitation mâle à la vue d'une nouvelle femelle œstrale. Voici l'histoire qui a donné son nom à l'effet Coolidge. Calvin COOLIDGE (1872-1933) était le 30ème Président des USA (1923-1929). On raconte que lors d'une visite d'une ferme d'État qu'il effectuait avec son épouse, l'attention de cette dernière a été attirée par la frénésie sexuelle d'un coq, et que le guide lui a expliqué que le coq "*faisait ça des centaines de fois par jour*". Elle a demandé alors que l'on répète ce fait au Président. Quand ce dernier est passé devant le même enclos, le guide a tenu promesse et lui a vanté les exploits du coq. Alors Calvin Coolidge lui a demandé s'il s'agissait toujours de la même poule : "*Bien sûr que non!*" a répondu le Guide. Et au Président d'ajouter : "*Dites-le à Madame Coolidge.*"

D'après l'effet Coolidge, la réaction d'excitation du mâle ne se produit pas si une femelle avec laquelle il a déjà copulé est réintroduite et ne dépend pas du fait que la nouvelle femelle « ait été, ou non, récemment couverte par un autre mâle » (Symons 1979 : 202). Par conséquent, ce phénomène démontre l'importance, sur le plan physiologique, non seulement de la variété mais aussi de la nouveauté physique. Il n'est certes pas évident de prouver que l'effet Coolidge tel qu'il est constaté chez les animaux opère de la même manière chez l'homme. Cependant, les données récentes rassemblées par des chercheurs tels que Glenn Wilson (*The Coolidge effect, an evolutionary account of human sexuality*, 1981; *The Great Sex Divide*, 1989), Martin Daly et Margo Wilson (*Sex, Evolution, and Behavior*, 1983) semblent indiquer que ce mécanisme affecte également le comportement sexuel humain.



1897 Je = 18 Ida (Porte St Martin) Madeleine (chien = juriste) Burgos	1903 Je = 24 Viève Anitra (Picha) Bx. P. Altenberg Viennoise I humble " II	1906 Je = 27 Viève Mauve Bx. Mazarine (f. de rose) Flap (Laur) Rica (Perrier) Maga (Bretagne) Opia (Bretagne) Bx P'tits Carreaux (doigt blessé)	1909 Je = 30 Viève Nuk Bx Véronèse Miette (Frédéric) Lau (Fév. Mars) Négresse (Han) Wiesel (Montigny) (Chieng) Maroussia (Chemkoff) (Ragazza) - d - Nuk perfect	1912 Je = 33 Viève Ludwige (Valérie) (Chemk) Han = mit Frangin " Négresse (fatnou) Wies. Vendée Existence Argenton Octobre - Odessa
1898 Je = 19 Marcelle (Clunet) (sa soeur) Henriette (Weh)	Bateau Munich mit Grossmann (Sattler) (Kohlbrandt)	1907 Je = 28 Viève Mauve Flap (Laur) Wiesel Gräfin Chieng Renaissance (Reims) Forêt Fontainebleau Berlin : Kupke " : Petite brève	1910 Je = 31 Viève Négresse Bx Mascotte (Franz) (Alcantara) (crayon d'or) (Chieng) Ludwige Arag. Juillet Wies. (Octobre) re-Mad.	1913 Je = 34 Viève Bx. Fantine Wies. St Georges Bordeaux Re Maho Flap
1899 Je = 20 Maria (Jo) Lyonnaise (place Medicis)	1904 Je = 25 Viève Sbô (Nice) Bx. Florence (Princess) (Rome) Mauve (Suisse) (Boche) Knocke Annie petite rouquine Peppa (Jap)	1908 Je = 29 Viève Chieng Wies Venise : Flamande " : Patronne " : Olga Venus (Maria) Badenweiler (maid) Bx. Fantine	1911 Je = 32 Viève Ludwige (Chien) Février Existence Naples Athènes Wies. (Toulouse) Périgueux	1914 Je = 35 Viève Han (mit Maho et Wâtg) Fr.'s brother's girl (St Lazare) Bx Pasquier
1900 Je = 21 (Soldat) (Nuk) Folies Bergères	1905 Je = 26 Viève Mauve (Paris) Sbô (Paris) Maga Réa (bis) (livres) (Sacha) Viennoise			1915 Je = 36 Viève Bizot The 2 girls with Williams " " chez Fred
1901 Je = 22 (Nuk) (Vio) (Mauve)				1916 Je = 37 (r. Papillon) Viève Bizot Novembre - New York (Nuk II)
1902 Je = 23 (Nuk) Henriette II (Train ceinture) Réa (Montmarte Butte) Paule Prud' (Lecarpont)				

*Compter les moutons – façon Henri-Pierre Roché.*

Dans son Journal du 2 Janvier 1953, Roché note ceci : "Je relis, relis puis re-copie, pour pouvoir détruire l'original trop détaillé, la LISTE of spds + girls depuis 1897 - et j'en ai une certaine indigestion mentale, qui va en s'éclaircissant, en se spiritualisant."

Dans *Don Juan et sa prière*, le héros reçoit, à l'âge de 7 ans, la confirmation de sa vocation quasi-religieuse – une vocation de séducteur qui est d'emblée placée sous le signe de l'interdit : « Cependant il songe à une peinture qu'il a aperçue dans le cabinet où il n'a point entrée » (1921 : 13). Selon Hiltrud Gnug, la transgression est une particularité essentielle de Don Juan : « [...] Don Juan wird gerade da zum Verführer, wo sein Begehren zugleich Frevel ist<sup>197</sup> » (1993 : 35). Le thème de la répétition surgit à nouveau : la prière du jour qu'il répète n'est rien d'autre que la femme qu'il revoit en

<sup>197</sup> « Don Juan se fait séducteur précisément là où son désir est en même temps sacrilège. »

esprit. Séparé de son objet, le désir est lié à la vue (« Don Juan revoit ses genoux, revoit ses hanches, revoit ses seins... ») et dépend de la mémoire – le séducteur désire le désir.

Transformée en prière (« Ainsi soit-elle !»), la beauté féminine devient instrument de transcendance – le corps de la femme est l’intermédiaire qui réconcilie en l’homme la tentation de l’interdit et la soif d’une union mystique. Ce rapprochement du sexe et du sacré est un thème du recueil (*Don Juan et la cathédrale, Don Juan et la route du ciel*) et révèle une des préoccupations constantes dans les écrits de Roché. Dans une lettre qu’il destine à sa mère lors d’un voyage en Espagne (1896<sup>198</sup>) nous trouvons juxtaposés les mêmes éléments de contemplation d’une peinture, de sensualité et de religion. Roché, âgé alors de 17 ans, vient de découvrir dans la salle de la reine Isabelle du musée de Madrid, une Vierge de Murillo (il ne précise pas laquelle, mais selon les descriptions il s’agit d’une des représentations de la conception immaculée).

---

<sup>198</sup> Conservée au HRHRC, Austin, Université du Texas.



*La conception immaculée d'El Escorial*  
Esteban Murillo, 1678, Musée du Prado, Madrid

J'étais au ciel, je n'avais plus conscience d'être : je regardais, hypnotisé, adorant successivement l'ensemble et le détail, essayant de la pénétrer, cette Vierge! de m'identifier à elle! – je la sentais par instant mon idole, puis ma mère, puis ma sœur ou mon amie, enfin ma femme! [...] Mon âme dilatée contenait l'âme de la Vierge et celle de Murillo : le mystère de la sainte trinité n'est plus obscur pour moi – j'ai été trinité!

Cette citation où se trouvent réunis la beauté féminine, le désir et l'extase spirituelle montre comment la connaissance *visuelle* de la féminité devenue universelle, mène à une expérience unificatrice et anagogique. Il faut pourtant préciser que ce mouvement chez Roché ne renferme pas une spiritualisation de l'amour sensuel. La consommation de l'union charnelle devient en elle-même un véhicule qui fait passer de l'immanent au transcendant<sup>199</sup>.

---

<sup>199</sup> Roché appelle cette sublimation de la sexualité « le mystère de l'orgasme » dans son Journal et dans d'autres écrits. Toute union sexuelle n'est pas sublimée. Le 8 janvier 1958, il écrit qu'il songe à résumer ses carnets avec le mot *contact* souligné pour indiquer « le mystérieux spend instructif ». Les

C'est par la vue que la femme désirée est rendue *présente* au séducteur et la vision de la beauté peut en même temps mener à l'extase. En conséquence, cela n'a rien d'étonnant que le texte de *Don Juan et ...* abonde en verbes de perception. Don Juan *voit, observe, regarde et guette*. Parfois, son regard pénétrant saisit même la vérité que d'autres ne remarquent pas. Lui seul sait reconnaître la jeune femme sous son habit de moine dans *Don Juan et la passante* (Roché 1921 : 79). Aussi semble-t-il contempler les femmes avant de les aborder, d'où l'importance accordée à la nuque, cette partie du corps, fétiche chez Roché, qu'il peut observer sans être vu. La même prépondérance de la vue se rencontre chez Molière dans le fameux éloge de l'inconstance (2002, I, ii : 27) :

Quoi? tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend,  
qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne?  
[...] je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes [...] je ne puis refuser  
mon cœur à tout ce que je vois d'aimable [...]

La vue engendre un désir qui naît de la tension entre *voir* et *avoir*. Le désir naissant se nourrit de cette même tension par l'agissement de l'imagination qui transforme l'image et la met en perspective tout en privilégiant certains aspects. Chez Don Juan, cette transformation de vision en désir est quasiment instantanée (Roché 1921 : 115) :

La jeune fille entra, portant le seau d'eau fraîchement tiré, un bras tendu pour l'équilibre, les veines du cou gonflées, et rougissante un peu.  
Elle avait des gouttes de pluie sur les tempes et une feuille morte collée à son bas.

Il y eût un petit « toc ! », suivi d'un « oh ! » de regret, de Don Juan, navré d'avoir, par distraction, crevé la peau du mirliton.

La transformation de la représentation a lieu dans le bref écart – nettement indiqué par la disposition des phrases – qui sépare l'objet du sujet et la vue de la violence incontrôlable du désir.

Si la vue se fait désir, désirer, pour Don Juan, signifie aussi de voir. Là où il ne désire pas, il ne voit pas non plus : « [Don Juan] a faim de l'hôtesse comme il avait faim

---

descriptions d'érotisme sublimé dans le Journal se caractérisent par un langage mystique, par exemple les inscriptions du 22 au 23 octobre 1923 : « Et nous étions une seule chair - dans la main de Dieu. C'était la messe. [...] Je sentis la présence de mon spend dans son sang, et le miracle de nos substances ».

de pain tout à l'heure. Margot paraît avec des seaux à remplir. Elle en place un sous le jet qui bruisse sur le fond de bois, et attend. Don Juan regarde sans voir » (55).

L'importance du regard comme déclencheur au désir semble avoir ses racines dans des évidences physiologiques. Dans sa grande enquête sur la sexualité, Alfred Kinsey a indiqué que le désir sexuel masculin est plus souvent provoqué par des stimuli visuels que celui des femmes. Il s'est surtout basé sur le fait que les hommes sont les plus grands consommateurs de pornographie et que la plupart des femmes du groupe étudié ont déclaré ne pas avoir de fantasmes visuels au cours de la masturbation. Quelques chercheurs et certains écrivains féministes ont depuis lors contesté les conclusions de Kinsey. Selon Symons (1994 : 168) l'argument de fond de ces critiques est le fait qu'on « tende actuellement, dans les écrits sur la sexualité humaine, à minimiser les différences entre les sexes relatives aux stimuli visuels et à imputer les découvertes de Kinsey à la répression sexuelle que subissaient les femmes à l'époque de leur étude [...] ». En dépit de ces contestations (de nature plutôt politiques), des recherches médicales récentes qui visent à décrypter les processus cérébraux du désir masculin confirment les résultats du rapport Kinsey. Ces recherches, menées par l'Unité INSERM 483 et le CERMEP<sup>200</sup>, ont mis en évidence, à l'aide d'imagerie cérébrale, la sensibilité masculine à des images génératrices de désir sexuel. Compte tenu de ces découvertes biologiques, il est naturel que Don Juan, séducteur du genre humain dans tant de versions à des époques diverses, accorde une importance toute particulière au contact visuel. Voir quelqu'un est déjà l'in-corporer ; la vue comprend une possession anticipée de l'objet du désir : « Je l'ai vue nue, je me rappelle. Je ne l'aimais pas encore. Maintenant, j'évoque son nu avec du mystère et du désir [...] » (Journal 1906 : le 6 mai).

Après l'annonce de sa vocation le héros doit, semble-t-il, se mesurer, se prouver dans le monde des hommes avant de poursuivre sa recherche de la prochaine femme « essentielle », évoquée dans *Don Juan et son plafond*. Le Don Juan de Roché ne se fait pas accompagner, comme c'est le cas pour la plupart des textes donjuanesques d'un valet / serviteur qui serait selon la tradition littéraire, son alter ego ou son double. Il

---

<sup>200</sup> INSERM : Institut national de la santé et de la recherche médicale; CERMEP : Centre d'études et de recherches médicales par émission de positons, Lyon.

voyage seul d'aventure en aventure et ce n'est que dans deux tableaux de la première partie qu'il croise des hommes. Dans *Don Juan et le Reître* et *Don Juan et les truands* il affiche surtout deux attitudes vis-à-vis des hommes qu'il rencontre : la comparaison et/ou l'affrontement. S'il ne se bat pas avec le capitaine des reîtres, c'est seulement parce qu'il apprend que celui-ci serait moins performant que lui-même sur le plan sexuel. Quand il tue le chef des truands, ce n'est pas pour parer une attaque éventuelle mais plutôt parce qu'il se sent irrité et insulté par sa présence. Otto Rank prétend que l'hostilité de Don Juan face aux hommes est une partie intégrante du personnage (1975 : 87):

[...] the surpassing greatness of the Don Juan figure is that he has done away with the heroic lie. He removes the men in order to possess the women. He knows no ideal motives, no sentimentalities and rationalizations. He has preserved the heroic character only in the one essential point that keeps him from being identified as a common criminal : he stands alone – alone against a world of opponents, and alone in an underworld of dangers.

L'interprétation de Rank renferme deux idées : Don Juan doit se battre avec et même tuer tous les hommes qui sont ses adversaires parce qu'ils représentent ce seul ennemi mortel invincible qu'est le père (41); Don Juan est, malgré la présence de Sganarelle/Leporello, une figure masculine solitaire car le valet n'est rien d'autre que son *Ichideal*, un organe de contrôle de la vie psychique et donc inséparable du héros lui-même.

Dans *Don Juan et le Reître*, Don Juan est sur le point de se battre avec le Reître parce qu'il se sent offusqué par l'attitude narquoise de celui-ci. Au dernier moment Don Juan se ravise parce que Madoine lui apprend qu'en matière de prouesse sexuelle le Reître « n'est pas du tout le sire qu'il est ici » (1921 : 27). Pour Don Juan, cela l'élimine d'office en tant qu'adversaire car l'alcôve est le seul champ de bataille qui compte pour lui. La comparaison en fonction de virilité revient dans les écrits de Roché et c'est probablement un des éléments qui déformera plus tard sa conception d'une « nouvelle moralité » en amour. Dans son récit *De Marcelle à Folies Bergère*, (1898-99), il raconte son aventure avec une certaine Marcelle, une « petite ouvrière » avec laquelle il sort depuis plusieurs semaines avant de la présenter à un ami qui déclare peu après son amour pour la jeune femme. Roché, étudiant de droit, débat dans son journal le pour et le contre du « partage » de Marcelle et arrive à la conclusion suivante :

Le partage ne me répugnait nullement. La seule chose qui eût pu m'effrayer était une comparaison, surtout physique, à mon désavantage. Mais là était le nœud de ma curiosité et de mon désir de connaître ce qui arriverait.

Ainsi, la jalousie n'entraîne une réaction violente que lorsque la comparaison risque de nuire à sa réputation d'amant. Soulignons que la question d'honneur n'entre pas dans la discussion à ce point car son renom d'amant se rapporte à la valeur "sociale" de Don Juan et non à sa valeur individuelle et morale.

Ces deux tableaux ont aussi pour fonction d'établir le cadre temporel de ce Don Juan que Roché place dans un passé vaguement moyenâgeux et qui semble renouer avec la tradition picaresque par les personnages, les cadres et le vocabulaire. L'imprécision du cadre temporel tout comme le récit fragmentaire conviennent à vrai dire parfaitement au séducteur qui, par son inconstance, vit dans un temps fragmentaire d'instant isolés : « L'amour est une succession de présences » (Journal 1909 : le 3 juillet). Ou comme le dit Kierkegaard dans *Ou bien ... ou bien* (1993 : 93, 95) :

[...] il peut toujours recommencer ; sa vie est en effet une somme de moments épars et sans aucune connexion ; elle est comme moment une somme de moments, et comme somme de moments, un moment. [...] il lui manque le temps préliminaire où l'on établit un plan, et le temps consécutif où l'on prend conscience de son acte.

Nous avons déjà évoqué la mémoire fragile de Don Juan qui le coupe fatalement de son passé. Mais l'avenir non plus n'existe pas pour lui. Le premier Don Juan, celui de Tirso, rejette toute idée d'un avenir possible en répétant sans cesse que la mort et le moment de la pénitence sont loin : « ¡ Tan largo me lo fiáis ! »<sup>201</sup> (1992 : 154). Dans son Journal de 1902 (27 juillet), Roché exprime à peu près la même idée : « Il faut arriver à vivre comme si on avait toujours le Temps ». Or, le fait de vivre chaque instant indépendamment du passé et de l'avenir, de ne montrer aucune obligation à des comportements ou à des gestes conséquents sont d'une portée bien plus importante qu'une simple caractérisation du personnage de Don Juan. « Cet égrènement du temps est la condition même de l'inconstance [...] » (Brunel 1999 : 504). Dans le cadre de Don Juan, il est utile de définir l'inconstance le plus largement possible vu le sens particulier accordé à ce terme à l'époque baroque qui a vu la genèse du séducteur. À cette époque, l'expérience du temps se définit par la volubilité du temps vécue et par la

---

<sup>201</sup> « Si lointaine est l'échéance. »

métamorphose continue des sentiments et de la conduite dans un monde qui n'est qu'une « branloire pérenne » (Montaigne : Livre III, ch. 2). De par un trait principal de son caractère essentiel et de par une caractéristique dominante de l'époque qui l'a vu naître, les aventures de Don Juan se déroulent dans un flou temporel, *in illo tempore*, la phrase biblique qu'utilise Mircea Eliade dans *Le sacré et le profane* (1988 : 85) pour indiquer ce temps primordial où sont nés les mythes. Roché ne semble pas avoir choisi par hasard ou par nostalgie ce passé confus : dans son Journal, il parle, sans préciser, de la « nécessité de la cité antique, non du royaume moderne » comme cadre pour son Don Juan (Journal 1911 : le 9 juin).

Après avoir écarté les hommes dans *Don Juan et le Reître* et *Don Juan et les truands*, Don Juan continue sur son chemin. Autour de lui, le monde se féminise. Que ce soit une ville, une cathédrale, une forêt ou une maison, son chemin semble toujours le conduire vers un lieu clos, l'archétype de l'intimité féminin (Durand 1992 : 277). La ville est symbole de la femme : soit de la mère qui contient et protège en elle ses habitants comme des enfants, soit de l'anti-mère, Babylone la Grande, corrompue et corruptrice. Pour Don Juan, elle est presque proxénète : « Ville, ville, quelle fille as-tu réservée pour moi ? » (Roché 1921 : 42). Dans la ville, mère et fille, Don Juan se rend à deux lieux opposés, la cathédrale et le bordel, qui reflètent et confirment ce double symbolisme de la ville (et qui sont par ailleurs souvent situés dans le même voisinage). En conséquence, les deux tableaux suivants, *Don Juan et la cathédrale* et *Don Juan et le bordel* racontent la façon dont Don Juan s'y prend avec ces deux types de femmes.

L'église est symbole de la femme ; Épouse du Christ (Apocalypse 21:9) et Mère des chrétiens. Don Juan y voit surtout une grande dame qui fascine par sa « riche simplicité ». Il essaie de percer son mystère par l'inspection de sa forme extérieure, décrite comme « œuvre sexuée » - mais il est déconcerté par son ordonnance. En effet, Don Juan dont toute la vie est dispersion et chaos ne peut comprendre l'ordre, un principe du sacré. Or, bien qu'elle dépasse sa compréhension intellectuelle et/ou spirituelle, Don Juan semble chercher un rapport direct et *physique* avec la cathédrale. Ce récit reprend donc l'idée évoquée dans *Don Juan et sa prière* : ce n'est qu'à travers la femme qu'il peut contempler Dieu. Ce n'est qu'en transformant la pierre en chair de femme que Don Juan peut aborder l'espace sacré de la cathédrale : « Or tu sais bien que tes tours sont comme des cuisses et quel simulacre est la rosace qui est entre elles ! »

(Roché 1921 : 46). L'expérience est intensément sensuelle. Il *sent* sa forme sous ses pieds, il *respire* son odeur et quand le bourdon de l'église tonne, le « [...] son frappe, traverse, et fait vibrer les os » (44). Stupéfait par l'emprise de la cathédrale, il tente une comparaison. « C'est peut-être un peu là ce que je fais aux femmes » (45). Mais peu à peu, l'église prend possession de lui. Imprégnée de la condition humaine, de l'espoir des hommes, elle l'enveloppe de sa présence, lourde par le poids des « siècles passés et à venir » (49). Don Juan, l'homme de l'instant, se sent impuissant et presque honteux devant la beauté impassible de Notre-Dame qui le domine – moralement et physiquement – et sur laquelle ses procédés de séduction et son désir n'ont aucun pouvoir. Dans sa conclusion finale, il confond les deux aspects de l'Église, l'épouse et la mère, en s'écriant : « [...] c'est ainsi que nous voulons remonter à Dieu, dans cette passion de recracher notre vie à peu près là d'où elle est sortie » (48). Don Juan quitte la cathédrale en affirmant sa confession de foi : l'homme ne peut se voir à l'image de Dieu que par l'union physique avec la femme.

Dans le tableau suivant, *Don Juan et l'hostellerie*, la notion d'une renaissance par le « mystère de l'orgasme » (Roché 1957 : le 8 février) est développée. Don Juan décrit le visage de l'hôtesse au point culminant de l'extase sexuelle : « [...] c'est la figure d'un nouveau-né qui hurle à la lumière » (1921 : 58). Ce récit facilite en outre la transition entre l'idéal sacré de la cathédrale et la réalité charnelle de *Don Juan et le bordel*. En l'espace d'une nuit, Don Juan possède deux femmes. La première expérience le remplit d'une haine sourde et inexplicable, la deuxième d'un amour tendre et complice. Cependant, il sentira plus tard ces deux femmes jumelées et égales dans son souvenir. La totalité de l'expérience physique de l'amour se voit également explorée et approfondie dans le tableau suivant.

*Don Juan et le bordel* continue la féminisation du monde. Don Juan erre dans les ruelles de la ville et partout, à la fenêtre, sur les pas des portes, en bas de l'escalier, il ne rencontre que des femmes. À travers des descriptions mi-réelles mi-oniriques, le paysage même ressemble aux formes intérieures et extérieures du corps féminin. Du « long bassin étroit » que forment les ruelles jusqu'au mouvement du fleuve en passant par des odeurs tièdes et fades, autour de lui le monde entier se transforme en femme : « Don Juan penché voyait le remous poli et rond comme un ventre de femme » (Roché 1921 : 67). Ce qui devrait être un délice pour l'homme à femmes qu'est Don Juan

acquiert vite des dimensions angoissantes (comme pour un Mastroianni errant dans *La cité des femmes* de Fellini). « Il était le seul mâle au monde et allait en mourir bien sûr. Du fond de ces corridors tous ces sexes réclamaient placidement le sien, qui, honteux, l'entraînait dans sa fuite » (Roché 1921 : 67). Une fuite qui entraîne l'appréhension et le ridicule quand une femme monstrueuse lui crache dessus et déclenche le rire hystérique des autres. Dans ce monde, les hommes ne sont que des possessions impuissantes et dociles : « [...] il y a des hommes pauvres et tranquilles qui doivent appartenir aux femmes de l'escalier » (Roché 1921 : 68). Malgré son hésitation, Don Juan se force à faire face à son devoir. « Il reste à faire », se dit-il (68), et entre dans le bordel. Il est déboussolé par l'épreuve : « Est-ce vraiment bien lui qui est là ? » (71) se demande-t-il et cet épisode cauchemardesque se termine en pleine crise existentielle : « Don Juan ne sait pas ce qu'il fait sur terre » (73).

Dans ces trois récits Don Juan fait face à une image universelle de la féminité, la traditionnelle bipolarité maternité-prostitution : l'église-mère évoquant la madone et le bordel, la prostituée. Cette dichotomie (populaire mais également étudiée par des chercheurs scientifiques) distingue deux types de femme : la mère et la courtisane. Cette distinction comprend aussi d'autres couples antinomiques : la sainte ou la madone d'une part et la pécheresse, la fée ou la putain de l'autre : amour sacré et amour profane. Dans la littérature contemporaine on attribue souvent cette théorie à Freud. Elle est en réalité bien plus ancienne – nous pouvons citer l'exemple des deux femmes de l'Apocalypse : la sainte/mère dans 12 : 1 et Babylone la Grande dans 17 : 3. Dans *Sexe et caractère* (1903), un des livres de chevet de Roché, Otto Weininger consacre un chapitre entier à « Maternité et prostitution ». Sa thèse de base est la suivante : « On ne peut parler de la mère sans parler également de son opposé, la *courtisane*. La femme est mère ou courtisane, et non mère ou *amante* » (Weininger 1975 : 179). Freud décrit ce "complexe" dans une étude, *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens* de 1910. Pour lui, cette distinction est le résultat du complexe d'Œdipe non liquidé. « Das Liebesleben solcher Menschen bleibt in zwei Richtungen gespalten, die von der Kunst als himmlische und irdische Liebe personifiziert werden. Wo sie lieben, begehren sie

nicht, wo sie begehren, können sie nicht lieben » (Freud 1988 : 307)<sup>202</sup>. Selon l'anthropologue darwinienne, Helen Fisher, cette dichotomie est une réalité humaine et s'explique par l'évolution des sociétés agraires selon les deux exigences primaires : l'alimentation et la reproduction (Fisher 1993 : 94) :

[...] most males pursued trysts to spread their genes, while females evolved two *alternative* strategies to acquire resources : some women elected to be relatively faithful to a single man in order to reap a lot of benefits from him; others engaged in clandestine sex with many men to acquire resources from each. This scenario roughly coincides with the common beliefs : man, the natural playboy; woman, the madonna or the whore.

Claude Vigée, dans *L'art et le démonique*<sup>203</sup>, voit l'origine des rapports problématiques de l'homme et de la femme dans cette division perçue de la nature féminine. Il évoque deux images de la femme dans la littérature « l'une à l'autre contraires, et toutes deux opposées à l'homme » (1978 : 151). À cette double image de la femme, correspond une double réaction de la part de l'homme : l'image mère/madone invite une réponse filiale ou d'adoration tandis que l'image courtisane/sorcière appelle à une réaction de violence, de mépris et de fascination. Les deux images de la féminité évoquent donc une réaction qui établit une distance entre l'homme et la femme et qui mène finalement au désespoir devant l'impossibilité de restaurer l'unité perdue - une unité qui paraît d'ailleurs impossible ou interdite. Ainsi, l'image de la féminité et les réactions qu'elle invite serait à la base de la scission qui déshumanise l'idée du couple. La figure de Don Juan, qui se dresse contre l'idée de l'unité, peut se jouer de cette fragmentation avec allégresse.

Le Don Juan de Roché semble être, malgré lui, à la recherche d'une certaine unité dans l'image de la femme. Il cherche chez les femmes qu'il rencontre une pointe d'innocence – le sacré dans le profane, la vierge dans la dévoyée. Dans *Don Juan et le bordel*, il trouve en l'espace d'un instant cette image de féminité qui le remplit à la fois de compassion et de désir : une jeune femme sage et pauvre qui allaite son enfant. Mais dans sa fuite affolée à travers la “cité des femmes” il ne la retrouve pas. Cette quête

---

<sup>202</sup> La vie amoureuse de ce type de personne demeure divisée en deux domaines que l'Art représente comme Amour sacré et Amour profane. Là où ils aiment, ils ne peuvent désirer, là où ils désirent, ils ne peuvent aimer.

<sup>203</sup> Bien que le chapitre en question traite des rapports de l'homme et de la femme chez Baudelaire, les références de Vigée s'étendent à un grand nombre d'écrivains et embrassent plusieurs siècles de littérature.

ratée de l'innocence rappelle vaguement le Don Juan cynique de Flaubert : « Don Juan souhaite d'être pur, d'être un adolescent vierge. Il ne l'a jamais été, car il a toujours été hardi, impudent, positif. - Il a voulu souvent se donner les émotions de l'innocence » (Flaubert 1974 : 47).

Les trois récits qui suivent semblent offrir une réponse à l'incertitude et le désespoir qui s'installent en Don Juan : *Don Juan et la passante*, *Don Juan et la voyageuse* et *Don Juan et la borne* se rapportent tous trois au voyage : il s'agit avant tout de bouger. L'espace clos féminin ainsi que l'immobilité qui accompagne la quête d'un absolu féminin, ne sont qu'un leurre dangereux pour le séducteur volage.

La première partie du recueil se termine avec une série de courts épisodes – principalement sous forme de dialogues stylisés. La prolifération de rencontres brèves et variées souligne l'inconstance de Don Juan qui prend inévitablement forme par le nombre de femmes séduites et abandonnées. Dans cette partie, le groupe féminin se caractérise par une individualisation qui met l'accent sur la diversité des “types” féminins plutôt que sur les traits universels de la gent féminine. Don Juan, désire *toutes* les femmes quels que soient leur âge, leur mérite, leur apparence ou leur classe sociale. Roché se sert également de ces tableaux pour y glisser quelques-uns de ses maximes sur l'amour. Ainsi, *Don Juan et Florine* semble illustrer l'idée de Roché qu'une « jeune fille qui aime la première n'est pas intéressante » (Journal 1910 : le 20 avril) tandis que *Don Juan et la Baronne* joue sur la psychologie sophistiquée d'un “amour-goût” stendhalien. Par la figure axiale du séducteur, cette particularisation montre justement que Don Juan s'en prend à l'universalité des femmes : « [...] devant Don Juan, chaque femme est n'importe quelle femme indépendamment de son rang, de son milieu, de son destin : ce qui l'universalise, c'est précisément son rapport à Don Juan » (Molho 1995 : 145).

Deux des tableaux de cette partie semblent à première vue mal assortis. Comment faut-il comprendre l'intrusion du monde animal de *Don Juan et le taureau* et *Don Juan et sa chienne* ? La mythologie et les traditions populaires regorgent de références à la zoophilie : Léda et le cygne, Europe et le taureau, Ganymède et l'aigle ne sont que quelques exemples. Il y a également des indications littéraires plus récentes, telles que les *Milles et une nuits* (l'amant-singe) ou la nouvelle de Balzac, *Une passion dans le*

*désert* (l'amante-panthère). En général, ces références ont une fonction symbolique et illustrent dans la majorité des cas un désir sexuel hyperpuissant. En évoquant la zoophilie dans le texte de Don Juan, Roché reflète néanmoins une des préoccupations de son époque car si les rapports homme-animal représentent une fascination immémoriale, l'étude psychanalytique de cette tentation taboue est d'actualité au début du 20<sup>e</sup> siècle. Dans son essai sur les aberrations sexuelles, Freud tente, par exemple, (dans un ajout de 1910) de distinguer entre la perception de la zoophilie par le monde antique et par le monde moderne : « Les anciens célébraient la pulsion et étaient prêts à vénérer en son nom même un objet de valeur inférieure, alors que nous méprisons l'activité pulsionnelle en elle-même et ne l'excusons qu'en vertu des qualités que nous reconnaissons à l'objet » (Freud 1942 : 57).

Même si la dimension symbolique dans les deux tableaux de *Don Juan et ...* n'est pas égale à celle du monde antique, elle n'est pas non plus écartée car Roché semble se servir de ses exemples de rapports entre l'homme et le monde animal pour commenter le désir universel de Don Juan. Dans *L'art d'aimer*, Ovide se sert de l'anecdote de Pasiphaë et son taureau pour illustrer son assertion que toutes les femmes peuvent être séduites, que même celles qui refusent aiment être sollicitées et que même s'il échoue, l'échec du séducteur n'a aucune conséquence. (Ovide 1954). Cette idée constitue aussi la base des efforts de Don Juan dans cette partie du recueil et donne peut-être son sens à ce tableau. Dans *Don Juan et le taureau* il se découvre de l'amitié pour le taureau – un élan tout à fait normal pour ce séducteur universel qui « se sent d'un cœur d'aimer toute la terre » (Molière 2002, I, ii : 28). Mais son besoin de complicité animale a peu de succès et il doit battre la retraite devant une attaque furieuse du taureau qui protège ses génisses.

L'impossibilité d'une entente anthropozoologique absolue est réitérée dans *Don Juan et sa chienne*. Le désir de Don Juan – aussi insatiable qu'il ne puisse paraître – exclut la zoophilie, mais cela ne veut pas dire que l'énergie désirante qui émane de lui laisse indifférent le monde animal. Les jappements de sa chienne, qui « ratent de tendresse », en témoignent : « Toi qui es tout pour moi, toi qui me donnes de ta main la nourriture [...] toi qui me caresses, toi qui me bats, pourquoi laisses-tu à mon frère cette unique besogne ? » (Roché 1921 : 104). La possible tentation zoophile est également évoquée dans l'œuvre de Peter Altenberg. Dans la première esquisse de son recueil, *Wie ich es*

*sehe*, il met en scène l'amour « malheureux » d'une fillette de neuf ans pour un teckel : « Aber den Herrn von Bergmann mit dem gelben Fellchen und den krummen Beinchen und den riesigen Ohren – – – den liebte sie « wirklich » ! Wenn er vorüberwatschelte, hatte sie eine tiefe Sehnsucht – – –<sup>204</sup> » (Altenberg 1898 : 5). Ce n'est ici peut-être qu'une indication de l'empathie d'Altenberg pour le monde des enfants où de telles attirances sont fréquentes et innocentes. Ailleurs, il imagine, comme le fait Roché dans *Don Juan et sa chienne*, l'attirance éprouvée par un animal envers des êtres humains. Dans l'esquisse *Sommer-Nachmittag*<sup>205</sup>, il est question d'une femelle chimpanzé qui s'amourache d'un jeune homme et d'une jolie bonne d'enfants qui est aimée d'un grand chien de garde : « Ich glaube, er möchte sie besitzen, kränkt sich, dass sie keine Hündin ist<sup>206</sup> » (157). Le jeune homme dans cette esquisse considère l'amour du chimpanzé comme signe d'une pan-amitié mystérieuse<sup>207</sup>. Il est frappant que le jeune homme dans ces deux esquisses se nomme « Albert Königsberg », et que ce soit également le nom que porte la figure de Don Juan dans le tableau éponyme d'Altenberg.

Sur un plan plus prosaïque, nous pouvons également commenter la référence autobiographique de ces tableaux. L'aspect « voyeuriste » de *Don Juan et le taureau* figure d'avance dans un cahier de 1902 où Roché note des idées pour des créations littéraires et pour son projet de recherches sur la sexualité : «- Étudier certains grands hommes, sous le rapport «femmes». Voir des coïts d'animaux (cheval, taureau) » (le 27 mars 1902). Cette intention indique le large éventail des pulsions sexuelles dont Roché tient compte dans ses écrits.

Un appui autobiographique se suggère également pour *Don Juan et sa chienne*. Roché raconte dans son journal sa joie de retrouver après une longue absence son « premier amour » de chienne de chasse à Pontaubert : « Je retrouve Varenne, ma chienne, qui a fait ses petits, qu'on a tués, dont le ventre ne ballote plus, et qui chasse avec encore plus d'ardeur » (Journal 1912 : le premier mai).

<sup>204</sup> « Mais Monsieur von Bergmann avec son pelage jaune et ses petits jambes en 'o' et ses grandes oreilles - - - lui, elle l'aimait vraiment. Quand il passait en se dandinant, elle était remplie d'une immense nostalgie. »

<sup>205</sup> *Après-midi d'été*

<sup>206</sup> « Je crois qu'il aimerait vous posséder, qu'il s'offense que vous ne soyez pas une chienne. »

<sup>207</sup> « die mysteriöse Welten-Freundschaft » (160).

*Roché et chiot*  
(Photographie HRHRC, Austin)



Si Don Juan aime toutes les femmes, même la perfection physique n'est plus une condition. Ou plutôt, il trouve belles toutes celles qu'il désire et il les désire toutes. C'est ce maxime que le tableau *Don Juan et la Louchon* éclaire. Don Juan semble suivre à la lettre les conseils donnés par Ovide : « Un amant ne doit jamais leur reprocher la plus petite imperfection physique [...] Les défauts les plus choquants, on finit par s'y accoutumer [...] » (Ovide 1954). Cette charité peu fréquente dans le discours donjuanesque habituel est également évoquée dans le *Don Juan* de Georges Brassens (1976) :

Et gloire à Don Juan qui couvrit de baisers  
La fille que les autres refusent d'embrasser  
Cette fille est trop vilaine, il me la faut.

Cette indulgence envers les imperfections d'ordre physique caractérise le désir rochélien – même quand ces défauts risquent de nuire au plaisir sexuel ! Il n'hésite pas à baptiser de « Pallas » une jeune femme américaine qu'il connaît à New York et dont la description laisse entendre qu'elle ne jouit pas d'une physionomie tout à fait harmonieuse : « Un air fidèle et solide, et non sans grâce dans l'ensemble, malgré la force du nez et du menton qui tendraient un peu à se rejoindre, faisant le baiser pas tellement facile » (Journal 1920 : le 3 novembre).

*Don Juan et Denise* et *Don Juan et la Baronne* mettent en évidence le milieu aristocratique dans lequel Don Juan évolue d'après la représentation traditionnelle de la figure. Dans la tradition littéraire, la haute naissance de Don Juan souligne la gravité de ses crimes et la plupart des textes donjuanesques accordent par conséquent une forte

importance au contexte social. Par le seul fait de naître d'un sang noble, un homme est censé posséder le sens de l'honneur et doit s'acquitter de certains engagements : honorer la parole donnée ; respecter ses pairs et se comporter à leur égard selon le code chevaleresque ; se conduire d'une manière digne et vertueuse. « Don Juan suivra ces devoirs de manière inégale selon les cas et les fluctuations du mythe au long des siècles » (Brunel 1999 : 479). Dans sa stratégie séductrice il use et abuse de son lignage noble. Il lui sert en premier lieu d'appât car Don Juan s'impose auprès des filles roturières en jouant de son titre et de son rang. « Vous méritez, sans doute, une meilleure fortune ; et le ciel, qui le connaît bien, m'a conduit ici tout exprès pour empêcher ce mariage, et rendre justice à vos charmes [...] » (Molière 2002 : II, ii, 48). Sa condition sociale lui sert en outre de garantie vis-à-vis des femmes qu'il séduit. Aminta ne doute nullement de la promesse de Don Juan : « [...] je suis sûre qu'un homme d'une telle noblesse n'osera me renier » (Tirso 1992 : 192). Il est vrai que Don Juan se montre parfois soucieux de son honneur mais il n'est pas dans tous les cas possible de distinguer entre « [...] la valeur individuelle de la personne (*honra*), et celle, sociale, que l'on risque de perdre du fait d'autrui (*fama*) » ([www.don-juan.org](http://www.don-juan.org)), c'est-à-dire, entre l'honneur et la réputation. Ainsi c'est à cause de sa condition sociale que le Don Juan de Molière vient à l'aide de Don Carlos, attaqué par trois voleurs. Don Juan lui-même affirme qu'il ne s'agit pas d'une action altruiste ou « généreuse » : « Notre propre honneur est intéressé dans de pareilles aventures » (Molière 2002 : 3, iii, 84). Le Don Juan de Tirso donne sa parole à la Statue du Commandeur en disant : « Honor tengo, y las palabras cumplo, porque caballero soy »<sup>208</sup> (Tirso 1992 : 168). Selon José-Manuel Losada-Goya, l'auteur d'un ouvrage sur la conception de l'honneur dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, Don Juan considère les promesses faites aux femmes comme faisant partie de sa démarche séductrice et le non-respect de l'engagement est donc sans conséquence pour son honneur. « Étant donné sa conception de l'amour, il s'arroge le droit (et parfois se croit dans l'obligation) de ne pas tenir ses promesses » (Brunel 1999 : 479). La parole donnée, comprise dans son statut d'amoureux, n'est pour Don Juan que preuve d'un « [...] faux honneur d'être fidèle [...] » (Molière 2002 : 1, ii, 27).

Dans *Don Juan et...* la condition sociale du héros est toujours fonctionnelle tout en reflétant les changements sociaux produits par la Révolution. L'honneur n'appelle plus

---

<sup>208</sup> « Je tiens à mon honneur et j'accomplis ma parole car je suis un gentilhomme. »

l'honneur individuel mais la vertu civique. Une qualité que le Don Juan de Roché traite avec autant de désinvolture et d'inégalité que ces prédécesseurs du XVII<sup>e</sup> siècle à l'égard de l'honneur. De ce fait, Don Juan considère par exemple comme devoir social ses aventures amoureuses. Dans un monde vidé d'hommes<sup>209</sup>, Don Juan voit sa visite au bordel comme une action chevaleresque, nécessaire et difficile. De la même manière, il considère le dépucelage de la Passante comme une obligation : « Ce fut long et pénible. Ils y auraient renoncé tous deux, sans le sentiment du devoir qui les tenait » (Roché 1921 : 82). Dans ce contexte de responsabilité civique, on comprend mieux les images guerrières souvent associées à l'acte sexuel. « Dans le noir, il assiégeait la porte d'une ville à lents coups de bélier » (83). Or, Don Juan ne montre pas le même sens du devoir en ce qui concerne les règles sociales. Son inconstance et sa décadence font de lui un étranger doucement rebelle dans une société qui a du mal à l'intégrer dans ses conventions. On sent avant tout chez lui une volonté de briser les clichés (immobilité sociale) et de fuir la feinte politesse de la haute société dans laquelle il évolue souvent mais pas exclusivement (124) :

Don Juan sent Denise, le vieux Duc, la chanson, la Duchesse, le Prêlat, les fauteuils, comme une bande d'ennemis démasqués. [...] Il file aux écuries. Je te retrouve mon cheval ! Que j'ai bien fait de me tromper, dis ? Sans quoi, vois-tu, il m'aurait fallu danser tout à l'heure. En selle.

Comme ses précurseurs Don Juan exploite sa condition sociale afin d'avancer ses projets amoureux. Il se déplace avec une facilité que seuls les gros moyens peuvent garantir et partout où il va, il se fait accueillir et servir. Dans *Don Juan et la Baronne* c'est grâce à sa connaissance de la bonne société et à sa propre perspicacité psychologique qu'il trouve le juste moyen de séduire la Baronne. Elle est interloquée puis entraînée par le flot de « garceries » que Don Juan laisse échapper. Cette anarchie des mots qu'est l'amour des obscénités revient également à un geste de défi à l'ordre social.

Comme pour s'excuser de son emportement verbal, le Don Juan du tableau suivant est docile et silencieux devant une toute jeune Bertrande qui entreprend de le séduire par ses paroles enfantines et cajoleuses. « Il bronche sans répondre » (132). Ému et tout

---

<sup>209</sup> Bien que le contexte diégétique soit celui d'un monde vaguement moyenâgeux, ce détail peut refléter le contexte historique de la publication du recueil, c'est-à-dire celui de l'entre-deux-guerres où il y avait effectivement pénurie d'hommes en France.

attendri par le jeu de séduction ingénue de Bertrande, Don Juan verse quelques larmes. Face à la réalité de l'innocence recherchée, le séducteur paraît décontenancé. Il affirme qu'il préférerait mourir plutôt que de toucher à Bertrande mais la fin laisse supposer qu'il cède une fois de plus à son « devoir » impérieux.

Le dernier tableau de la première partie met en scène un Don Juan qui doit juger la performance d'une bande de coureuses. Il « galope » derrière les jeunes femmes agiles tout en observant la beauté de leurs jambes. Ce tableau se joue évidemment de l'image coureur de jupons (ou de tuniques en l'occurrence) du donjuanisme comme cas pathologique quand l'interprétation du personnage dévie du héros fin séducteur pour privilégier la disposition devenue système du dragueur. Par sa présentation d'une dégénérescence du personnage, ce tableau prépare la transition à la troisième partie du recueil.

Un changement radical de ton introduit la troisième partie. Très travaillée, cette partie se compose de deux tableaux dont les textes sont relativement longs et baignent dans un symbolisme surabondant. Dans *Don Juan et la Montagne* Don Juan est saisi par le dégoût de sa curiosité non sélective et de son appétit sexuel exagéré. Il a l'impression de s'être trahi en possédant des femmes dont il n'avait pas un véritable désir. « Comment ne s'était-il pas abstenu ? Quelle curiosité ? Quelle avarice ? Il n'aurait point fait cela dans l'appétit même de sa toute jeunesse » (Roché 1921 : 141). Cette trahison de son propre caractère l'affaiblit et le rend vulnérable à l'égard de la gent féminine. On le voit effrayé par une bande d'oies sur la route « comme des jeunes filles ». Don Juan décide de se racheter par une autopunition purificatrice en faisant l'ascension de la montagne. « À chaque pas il lui semblait repousser sa vie des derniers jours [...] » (Roché 1921 : 143). Par sa verticalité et sa hauteur, la montagne participe du symbolisme de la transcendance. C'est la pente à gravir pour arriver à ce lieu où le ciel et la terre se rencontrent, où l'homme peut entrer en contact avec le divin, par exemple l'Olympe grec, la révélation du Sinaï ou encore le Sermon sur la montagne. Sa tentative d'ascèse commence mal pour Don Juan qui n'arrive pas à rester sur le « bon sentier », une référence évidente à l'inconstance et l'esprit de rébellion du personnage. Le sentier qu'il prend le conduit dans un bois humide et Don Juan se rend compte de « l'inutilité d'être là » (144). Or, la forêt est essentiellement symbole féminin. Elle constitue la chevelure ou les poils pubiens de la montagne. Ainsi le sentier sur lequel

Don Juan se risque, humide et taillé dans la forêt drue, évoque le sexe féminin : une fausse piste qui l'éloigne du bon chemin à l'instant même où il pense changer de vie. Il songe aussitôt à des rencontres amoureuses plus agréables que les deux dernières et ses idées de remords cèdent la place à une prise de conscience de sa solitude. L'image que la surface de l'eau renvoie d'un être tout seul entre le ciel et les cimes de pins le bouleverse. Au moment même il est surpris par une autre image reflétée dans l'eau : « [...] un être qu'il avait oublié pour l'instant et qu'il n'avait d'ailleurs jamais vu ainsi, comme s'il avait eu des yeux aux pieds. Cela avait l'air d'une bête sauvage dormant dans un ravin aride » (147). Cette référence à son sexe comme un être distinct et séparé de la personne, introduit un mécanisme cher à Roché. Dans son Journal, il prête à son sexe un caractère et une volonté propre et lui donne même un nom : « Petit Homme » (p.h.) ou « le God » (dans et après l'intrigue avec Helen Hessel). « P.h. a parfois des velléités, mais je suis content que Jnt ne les accueille pas. Content aussi d'être fidèle à Luk et même p.h. aussi malgré ses brèves velléités » (Roché 1921 : le 20 décembre). Il n'est pas étonnant que le personnage de Don Juan, alter ego de Roché, renferme aussi ces deux 'êtres' différents – un dédoublement physique qui le reconforte dans sa solitude, ne serait-ce que par le fait que son sexe « dormant dans un ravin aride » est à ce moment précis aussi seul que lui-même. C'est le compagnon constant et fidèle sur lequel il peut compter en toute situation, qui définit, permet et encadre son personnage du séducteur. Franz Hessel, ami intime de Roché pendant toute la longue genèse de *Don Juan et...*, évoque cette camaraderie singulière dans une lettre dans laquelle il encourage Roché à écrire un nouveau *De l'Amour* : « Après avoir fait votre Don Juan, qui raconte l'étreignement<sup>210</sup> de l'homme et de p.h., faudrait faire parler les “[écriture illisible]<sup>211</sup>” du Chien, les désirs de Wiesel et le silence de Lilith » (le 6 mars 1920). Le 24 août 1920, quelques jours seulement après leur première étreinte amoureuse, Helen Hessel parle de la curieuse “complicité” dans son Journal (1991 : 60) :

Il parle de son sexe avec un respect infini ou avec confiance et amitié, quelquefois il se fâche de l'indépendance *qu'il lui reconnaît humblement*. Il *constate* les mouvements, il obéit quand c'est possible, mais le sexe est aveugle, ne voit pas que ce n'est quelquefois pas possible en pratique.

Après son bain froid dans le petit lac, les formes féminines du paysage se multiplient : il gravit un *mamelon*, trouve que les ruisseaux ressemblent aux femmes

<sup>210</sup> Par “étreignement”, Hessel, dont le français n'est pas toujours parfait, entend probablement “étreinte”.

<sup>211</sup> Peut-être p.f. pour “petites femmes”, le code rochélien pour le sexe féminin.

parce qu'ils « [...] ne perdent pas de temps » et poursuit une route *étroite et molle* qui le conduit dans une *haute fissure mouillée*. Ces deux dernières images rappellent une fois de plus la forme du sexe féminin. Dans ce paysage, fait de profondeurs et de hauteurs, Don Juan s'imagine sur le même chemin que les grands conquérants du passé : Hannibal, Alexandre... Nous pensons involontairement à l'ambition des conquérants dont parle le Dom Juan de Molière dans son éloge de l'inconstance : « [...] je me sens un cœur à aimer toute la terre ; et comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses » (Molière 2002 : I, ii, 28).

L'épreuve de l'ascension devient de plus en plus dure. Don Juan se sent diminué dans un paysage de géant : « Il n'est plus qu'un rat à côté du Don Juan de la vallée » (Roché 1921 : 151). Contre le bleu du ciel, il croit voir l'aigle de Jupiter, le messenger des dieux qui validera son ascension. Il se trompe. Ce n'est pas l'Oiseau-Tonnerre, solitaire et auguste mais un aigle-père qui chasse avec la femelle pour nourrir leurs petits. L'idée de l'aigle, roi des oiseaux, réduit au rang de simple géniteur le vexe et le décourage. Il est las et abandonne son ascension parce que « [...] plus on monte plus le chemin évite les sommets » (152). Le tableau se termine par la rencontre étrange avec trois femmes, aussi angoissantes que les trois Moires, dans la hutte de branchages où il passe sa dernière nuit sur la Montagne. Cette rencontre, avec son allusion aux fileuses du destin humain, semble indiquer que Don Juan n'est pas destiné à achever une tentative de purification, qu'il doit suivre le chemin que le sort a tracé pour lui.

*Don Juan et la route du ciel* est un rêve qui, comme *Don Juan et la Montagne*, raconte une tentative de transcendance inaboutie. Don Juan est un ermite sur la route du ciel. C'est une route dure et désertique, pavée avec des cailloux inégaux. Il fait halte dans une petite maison, une véritable oasis avec des plantes et de l'eau fraîche. La construction même a la forme du ventre maternel : une petite cour avec un bassin d'eau recouverte par un toit de chaume avec au centre un trou rond. « Ombre, mousse, jet d'eau, repos » (160). Or, cette intimité féminine est un piège où Don Juan est soumis à des tentations : des femmes nues qui dansent en s'offrant à lui. Il appelle au secours et il survient un ange qui lui tend la main et s'envole avec lui dans le ciel. Cette ascension ne dure pas non plus : rempli de gratitude Don Juan baise le pied de l'ange mais laisse en même temps éclater une extase tout à fait humaine et l'ange le laisse tomber sur les pavés de l'enfer. Il est probable que la dimension onirique de ce tableau

ainsi que le symbolisme qui l'accompagne puisent dans les théories freudiennes sur l'interprétation des rêves. Dans son Journal de 1911, Roché écrit avoir discuté de la *Traumdeutung* (1900) de Freud avec Franz Hessel (Journal 1911 : le 8 juin). En 1927 Roché envoie une copie de *Don Juan et...* à Sigmund Freud qui le remercie en disant : « Ich habe die Schrift gelesen und die Übereinstimmungen mit unseren psychoanalytischen Einsichten sehr wohl bemerkt. [...] Ihren angekündigten Traum will ich gerne kennen lernen<sup>212</sup> » (HRHRC, *Roché papers, Series II, Correspondence*). Pour Freud, le vol exprime les réminiscences des « jeux de mouvement si agréables aux enfants » et symbolise donc le plaisir sexuel, tandis que la chute symboliserait « le fait d'avoir cédé à une tentation érotique ».

La fin de ce rêve débouche sur la dernière partie du recueil. Ayant épuisé les possibilités de conquêtes dans le monde réel, Don Juan poursuit dans les cinq derniers tableaux les héroïnes du temps passé et de la création artistique. Son succès est de plus en plus douteux. Dans *Don Juan et Messaline* il n'est aucune question de séduction. C'est Messaline qui l'appelle dans son lit avec autorité. C'est encore elle qui est « chez elle » et « à son aise » dans l'amour (168). Pour Don Juan, l'expérience est intense, presque insoutenable : « [...] une interminable agonie de plaisir » (169). Or, Messaline, impératrice du haut-empire romain, épouse de Claude, était connue pour son appétit sexuel insatiable. Dans son *Histoire Naturelle* (1967 : Livre X, 171-172), Pline l'Ancien raconte l'épisode devenu légendaire où Messaline, encouragée par le mime Mnester, un de ses amants, se lance dans une 'épreuve d'endurance sexuelle' avec la prostituée Scylla. Juvénal, dans les *Satires* (1895 : Livre II, Satire vi, 125-132), en fait la description suivante :

Exceptit blanda intrantis atque aera poposcit,  
ac resupina iacens multorum absorbit ictus.  
Mox lenone suas iam dimittente puellas  
tristis abit, et quod potuit tamen ultima cellam  
clausit, adhuc ardens rigidae tentigine volvae,  
et lassata viris necdum satiata recessit,  
obscurisque genis turpis fumoque lucernae  
foeda lupanaris tulit ad pulvinar odorem.<sup>213</sup>

<sup>212</sup> « J'ai lu le texte et j'ai bien noté les correspondances avec nos conclusions psychanalytiques. [...] J'aimerais bien connaître le rêve dont vous parlez. »

<sup>213</sup> Elle accueille avec des caresses celui qui se présente et lui demande de l'argent. Et renversée, allongée, elle reçoit en elle les chocs de ses nombreux clients. Mais bientôt le taulier dit à ses filles de partir ; elle, à regret, s'en va et, c'est une faveur, elle est la dernière à fermer sa cellule. Toute brûlante encore de la tension de sa vulve raidie, épuisée des hommes mais non pas rassasiée, elle s'en retourne. Répugnante



*Une interminable agonie de plaisir, à chaque fois plus interminable, prélude à ses cataclysmes fous.*

*- Ah, que j'en meure en toi!*

*- C'est cela, dit Messaline avec bonté.*

Roché 1921 : 169

Vouloir « mourir d'amour » en une femme d'une disposition pareille, n'est guère héroïque et Don Juan doit de toute façon céder la place à Hercule, un vrai héros aux doubles muscles.

Rien d'héroïque non plus à violer une Ophélie folle et faible qui, toute rêveuse, semble prendre Don Juan pour Hamlet<sup>214</sup>. Il est vrai que Don Juan ne cherche pas à dissimuler sa vraie identité (comme c'est le cas pour de nombreux Don Juan, à commencer avec le premier) mais il poursuit sa séduction de la « tiède petite fille » (174) malgré ou plutôt grâce à ce malentendu.

La Joconde reste impassible sous la séduction de Don Juan. Il est intimidé par son regard clos et bien qu'il la possède physiquement il ne parvient pas à pénétrer ses pensées. Finalement c'est Don Juan qui s'en va d'elle, dans le noir et à quatre pattes. Tenant compte de l'importance de l'art dans la vie de Roché, amateur et collectionneur, le choix de la Joconde ne peut guère relever du hasard. Ce choix porte sans doute sur l'énigme que pose l'identité de *la Joconde*. En voyage à Munich en 1907, Roché décrit une nouvelle connaissance (Luise Bücking) par les traits de la Joconde. « Sa figure est mystérieuse comme la Joconde. Elle est belle et secrète » (Journal 1907 : le 3 avril). Préoccupé de la perfection d'une création réaliste dans la peinture, Léonard a exécuté ce tableau avec des techniques qui permettent une imitation parfaite du visage humain. Or, Vincent



---

avec son visage défat, souillée par la fumée de la lampe, elle apporte dans le lit impérial l'odeur du lupanar.

<sup>214</sup> Sachant que Marie Laurencin est le vrai modèle d'Ophélie, il est tentant de voir en Hamlet une référence à Apollinaire, prince des poètes. L'hypothèse n'est pas valable car Roché fait lire ce tableau à Luise Bücking en avril 1907 tandis que la relation entre Marie Laurencin et Apollinaire ne commence qu'en juillet 1907.

Pomarède, conservateur au département des Peintures du musée du Louvre, nous rappelle que la question du réalisme de la représentation du modèle est liée à l'identité de ce modèle et qu'à ce jour on ne possède aucune preuve formelle sur l'identité de cette femme. L'origine du "portrait" baigne dans le mystère. Plusieurs hypothèses ont été avancées mais rien ne prouve que ce soit une représentation ou même une idéalisation d'un modèle existant. Il se peut que *la Joconde* soit un type de femme universelle. Selon Pomarède les aspects universels privilégiés dans l'exécution du tableau indiquent que « même s'il a peint avec réalisme un visage de femme, il est clair que Léonard s'est définitivement dégagé des obligations de fidélité pour rechercher une description abstraite de la figure humaine » (Pomarède 1997). Vraisemblablement, la Joconde représente aussi pour Don Juan une image universelle de la femme. Cela expliquerait qu'il persiste à vouloir comprendre son secret et « [qu'] il ne peut cesser de la regarder » (Roché 1921 : 180). Ce qui l'attire est le fascinant aperçu de l'éternel féminin dans la peinture. Pour Léonard, il s'agit justement de capter dans la peinture non seulement la physionomie mais aussi les mouvements de l'âme : « Le bon peintre a essentiellement deux choses à représenter : le personnage et l'état de son esprit » (De Vinci 2001 : 5). Comme dans *Don Juan et la cathédrale*, Don Juan comprend la forme extérieure de la femme mais ne peut saisir ses secrets intimes.

Plus qu'un simple portrait, *la Joconde* est devenu une référence universelle à la création artistique. Le vol du tableau le 21 août 1911 et son retour au Louvre plus de



Carte postale 'expliquant' le vol de la Joconde.

deux années plus tard ont contribué à donner de la vigueur au culte qu'on lui voue. Après le choc initial, ce curieux crime qui déconcerte la police française, est transformé en divertissement populaire à Paris. On invente des chansons sur le crime, les chanteuses de music-hall et les comédiennes se font photographier en Joconde et il y a une popularité soudaine de cartes postales représentant le vol. Une des suites les plus inattendues et singulières du crime est l'inculpation et l'incarcération à la Santé du 7 au 11 septembre 1911 de Guillaume Apollinaire qui se voit accusé avec Pablo Picasso. Ces deux amis proches de Roché sont en fait interrogés au sujet de statuettes ibériques qu'ils ont achetées à un certain Géry Piéret sans savoir que celui-ci les avait

volées du Louvre. Et comment, en parlant de l'intérêt personnel de Roché pour la Joconde, peut-on éviter (surtout dans un contexte donjuanesque) d'évoquer la Joconde LHOOQ (1919) de Marcel Duchamp, cet autre grand ami de Roché. Ainsi, en décrivant la séduction de la Joconde, Roché commente aussi le lien qui se tisse entre une œuvre d'art et l'amateur qui s'en éprend. La conclusion finale est pareille dans les deux situations : il existe des mystères qui dépassent toute compréhension. « Le Beau, c'est l'enveloppe de l'Inconnaissable », dit Roché dans un article sur le critère de la critique artistique<sup>215</sup> (Roché 1998 : 386).

Avec Vénus, Don Juan semble enfin regagner son statut de héros, un calme le remplit et il sent « [...] le temps autour d'eux comme une eau qui stagne » (Roché 1921 : 183). Mais au matin il doit de nouveau céder la place, même pas à un homme, plus héros que lui, mais au petit Éros et à l'amour maternel. Cet amour entre mère et fils se manifeste comme un rapport intensément physique. Éros joue avec sa mère comme un petit chien, la mordille, grimpe sur elle, s'empare de son corps entier. Soudés dans leur amour, Vénus et Éros ne font plus qu'un bloc qui exclut Don Juan. Il souffre de cette exclusion, de son incapacité de s'unir à un autre être et se met à rêver, comme dans *Don Juan et la cathédrale*, d'un retour à l'utérus, le seul chez soi intime et intègre dont il a souvenance (187) :

Il voudrait être bien plus petit encore qu'Éros, et tout entier dans le ventre lisse, soutenu du triple pli qui est son collier à lui – être chez soi là, sans froid ni chaud, yeux clos dans le beau. [...] Peu à peu, auprès d'eux, Don Juan se sent un être âcre, dur et indigne de familiariser.

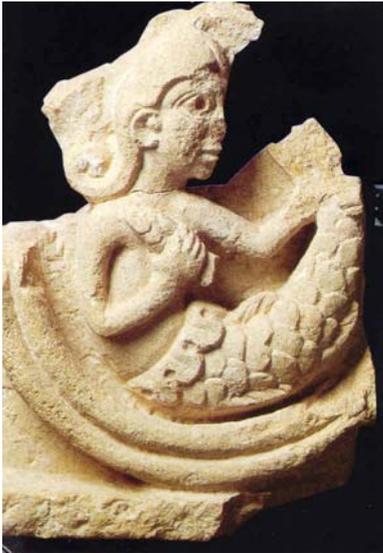
Dans la mythologie grecque, Éros n'est pas uniquement le désir amoureux qui assure la continuité des Espèces, le « [...] principe unique et unificateur engendrant la pluralité » (Calame 1996 : 203). C'est aussi un principe cosmogonique dont le pouvoir unificateur s'étend à tout l'univers. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, Éros naît sans génération au début du processus cosmogonique, tout comme Chaos, Gaia et Tartare. Le désir qu'il inspire serait à la base de l'union entre Gaia et Ouranos, la terre et le ciel. « Éros est donc à la fois entité primordiale, principe métaphysique et puissance génératrice qui construit et anime les relations entre les choses, entre les hommes et entre les dieux » (Calame 1996 : 205).

---

<sup>215</sup> « À propos du 'critère de la critique artistique' », *La Parisienne*, décembre 1953.

Il est évident que la rivalité entre Don Juan et Éros dans ce tableau dépasse la simple jalousie possessive. Ils incarnent des représentations opposées de l'amour. Don Juan cherche à multiplier les conquêtes et, en choisissant d'abandonner les femmes séduites, il opère sous le signe de mouvement et de dispersion. Chez lui, l'amour est séparé de son aspect générateur/créateur et la multiplication des rencontres se transforme en répétition d'un mécanisme qui nie la différenciation. Éros, qui tend vers l'unité, est également par sa force génératrice responsable de la différenciation des êtres. La pluralité naît de l'union amoureuse qu'inspire Éros. Appuyées par Éros la concorde et les relations réciproques opèrent (contre l'action de Néicos, la Discorde) dans cette multiplicité pour créer une harmonie universelle. « De la division générée par l'union naît un ordre où [...] s'harmonisent les différences » (Calame 1996 : 205). Dans la dispersion donjuanesque, il n'y a que rupture. Aucune union n'est possible. La fin ironique du tableau découvre un Don Juan supplicié, abandonné par Vénus et écartelé entre le ciel et la terre.

Dans son *Journal de la Séparation*, où il s'agit de choisir entre son amour pour Margaret Hart et son « projet », Roché évoque ce problème d'union et de pluralité dans une définition simpliste et fantaisiste : « On est deux. On veut n'être qu'un. On devient trois » (Journal 1902 : le 2 juillet). À cette pluralité, née de l'union, s'oppose la première référence dans son journal à la multiplicité donjuanesque, occasionnée, ironiquement, par une invitation à l'union conjugale. Quelques jours plus tard, il parle d'un mariage avec Margaret comme un mal impossible et il oppose à son unique amour pour elle, les 60 lettres d'inconnues, reçues suite à son « annonce de mariage » dans le journal. « J'ai reçu 60 lettres et j'ai envoyé 60 réponses, et je verrai plusieurs de ces femmes. » Avec ce choix, il tourne, vraisemblablement en connaissance de toute cause, le dos à l'union amoureuse sous l'égide d'Éros. D'ailleurs, les inscriptions suivantes dans le journal indiquent qu'il est conscient de la solitude que ce choix implique : « Je ne veux pas me marier. Je ne veux pas aimer. [...] dorénavant je ne rêve plus d'âme sœur, de femme égale. J'aurais des amis, amies, camarades, maîtresses peut-être - mais mon âme sera seule. »



*Petite sirène de Cluny*

Cette dernière séduction du séducteur représente en quelque sorte un juste retour des choses. La Sirène incarne la séduction féminine mortelle. Dans *L'Odyssée*, Ulysse se fait attacher au mât de son navire après avoir bouché les oreilles de ses compagnons avec de la cire pour ne pas céder à la séduction des Sirènes (Homère 1934 : 180-181). L'image de la Sirène est reprise par l'église médiévale qui en fait un symbole de vice et de désirs contre nature. Souvent représentée en sculptures ou en bas-reliefs, elle indique une tentation fatale qui risque d'écarter l'homme de son salut. Située dans des lieux saints, la Sirène est censée inspirer aux fidèles le besoin de méditer sur une vie vertueuse. Ainsi, les premiers récits qui mettent en scène la figure de la Sirène, illustrent avant tout la nécessité de dominer par la volonté personnelle un désir illicite.

Au 19<sup>e</sup> siècle, le déclin du christianisme et la nostalgie d'un monde païen influent sur le symbolisme populaire de la sirène qui incarne de plus en plus souvent un amour impossible ou voué à l'échec. Deux contes de fées de la fin du 19<sup>e</sup> siècle expriment cette représentation. Dans les deux contes, c'est l'âme immortelle de l'être humain qui fait obstacle à l'amour. Dans *The Fisherman and his Soul* (1891) de Oscar Wilde un jeune pêcheur tombe amoureux d'une petite sirène et se débarrasse péniblement de son âme pour pouvoir s'unir à elle. La Petite Sirène dans le conte éponyme (1873) de Hans Christian Andersen s'éprend d'un jeune prince. Irrésistiblement attirée par le monde des hommes elle accepte de sacrifier sa voix et de vivre une douleur physique continue pour pouvoir obtenir une âme immortelle et se faire aimer du prince. Mais le prince épouse une autre et la petite sirène est condamnée à mourir. En tuant le prince, elle pourrait retrouver sa queue de poisson et sa vie sous-marine. Cependant, elle refuse cette solution et se voit transformée en fille de l'air qui peut obtenir une âme immortelle en faisant pendant trois cents ans de bonnes actions. Avec cette bonne petite sirène délicate et dévouée, reprise dans des animations Disney et aujourd'hui peut-être la plus célèbre représentation d'une sirène de la littérature occidentale, nous sommes bien loin des monstres marins de l'Odyssée.

Le personnage de la petite sirène dans ce dernier tableau du recueil reflète toute l'ambivalence de la symbolique moderne de la Sirène. Par son apparence physique, l'adjectif « petite » et son comportement enjoué et enfantin elle fait partie des sirènes inoffensives des contes de fées. Dans les premiers paragraphes Roché prépare d'ailleurs l'atmosphère de conte de fées en plongeant Don Juan dans des souvenirs d'enfance. Comme la sirène d'Andersen, celle de Roché a la peau blanche, les yeux bleus, les cheveux longs, blonds et soyeux et de jolies jambes toutes fines quand elle enlève sa queue de poisson. Venue sur terre, elle non plus ne dispose plus de l'arme de séduction la plus redoutable des sirènes, une voix unique et enchanteresse : « [...] elle commence à chanter, très faux d'ailleurs un refrain en vogue [...] » (Roché 1921 : 192). Or, cette impression de fragilité diaphane cache une attitude volontaire avec des conséquences destructrices. À première vue, tout est jeu et fraîcheur et innocence feinte mais la sirène a des « yeux atrocement menteurs » (193) et c'est elle qui viole Don Juan plutôt que le contraire. À la fin du tableau c'est avec un « Ouf ! » de soulagement qu'il la « flanque » à la mer. Par les jeux et les caprices de sa jeunesse éternelle, la petite sirène fait connaître à Don Juan sa propre grande fatigue intérieure. Ainsi, Roché restitue la première signification symbolique de la Sirène. Cette prise de conscience du temps qui passe met Don Juan en présence de sa fin imminente et la sirène finit par le déposséder de sa force motrice, de cette énergie vitale qu'est pour lui le désir. « [Les Sirènes] symbolisent l'autodestruction du désir, auquel une imagination perversie ne présente qu'un rêve insensé, au lieu d'un objet réel et d'une action réalisable » (Chevalier & Gheerbrant 1982 : 888).

### ***Don Juan et ... son contexte historique et littéraire***

Que peut-on dire de ce Don Juan, complexe et contradictoire, séducteur séduit et trompeur trompé ? Est-ce que cette œuvre peut réclamer une place dans le vaste héritage du mythe littéraire de Don Juan ? Jean Rousset définit ainsi le récit donjuanesque (Rousset 1978 : 167) :

D'une part un récit assez ouvert, perméable aux circonstances de lieu et de temps pour se prêter à la métamorphose sans perdre son identité ; d'autre part, un bien commun que tout le monde s'approprie sans jamais l'épuiser.

À première vue, le héros de *Don Juan et...* semble doté des caractéristiques qui sont habituellement reconnues à Don Juan : grand voyageur et séducteur, il multiplie les aventures typiques de la tradition picaresque. Cette tradition se caractérise par un récit épisodique d'aventures pleines de vivacité où le personnage principal se fraie un chemin à travers les obstacles que son sort lui réserve. Il est typiquement un solitaire rejeté par la société. Le recueil ressemble également à ce type de récit par son manque d'intrigue et de point focal fixe. Toutefois, le héros de la tradition picaresque se distingue de la figure de Don Juan par son état perpétuel de pauvreté et les ruses qu'il multiplie pour y échapper.

Séducteur universel, les conquêtes de Don Juan s'étendent à tous les âges et à toutes les classes sociales. Comme dans la version de Molière, le Don Juan de Roché semble souhaiter qu'il y eût d'autres mondes pour y pouvoir étendre ses conquêtes amoureuses. Grâce à son ardeur, il n'est limité ni par le temps, ni par l'espace. Dans *Don Juan et son plafond*, il réserve des niches pour les belles du passé, de la mythologie et de l'imagination.

Cependant, ce Don Juan est loin d'être le grand seigneur méchant homme de la tradition classique. Ridiculisé à maintes reprises, il est souvent incertain, faible, fatigué et dupe. On le voit glisser à terre comme un « ver blessé » à la fin de *Don Juan et les truands* et échouer dans plusieurs de ses entreprises amoureuses. L'arrière-goût de l'amour est d'ailleurs presque toujours amer : il se prend à haïr l'hôtesse qui l'avait attiré par sa beauté rousse, son expérience avec la passante vierge est froide et sèche, il méprise Florine d'être trop sûre d'elle. C'est donc un Don Juan qui est plutôt mal dans sa peau de séducteur. Cette conception ironique est adoucie dans d'autres tableaux. Parmi toutes les femmes séduisantes dans *Don Juan et le bordel*, c'est la jeune mère sage et pauvre qui l'attire. Il défend la réputation de la Louchon contre l'opinion publique, il est pris de tendresse devant les avances enfantines de Bertrande et il berce comme une toute petite fille la sirène malicieuse. En réalité, peu de ses efforts de séduction sont couronnés de succès. D'échec en échec le Don Juan de Roché fait une figure de médiocrité un peu amère. Victime ? Peut-être. Mais victime de quoi au juste ?

Le Romantisme aussi invente un Don Juan victime, mais, tiraillé entre les puissances célestes et les pouvoirs diaboliques il est, malgré lui, victime de l'amour, comme dans la

nouvelle d'Hoffmann, *Don Juan. Aventures romanesques d'un voyageur enthousiaste* (1979 : 49) :

Sans cesse courant d'une belle femme à une autre plus belle ; jouissant de chacune d'elles avec une folle passion, jusqu'à satiété, jusqu'à l'ivresse destructrice ; toujours croyant s'être trompé dans le choix, et espérant toujours découvrir quelque part la satisfaction définitive, comment Don Juan n'eût-il pas à la fin trouvé la vie terrestre plate et insipide ?

Il suscite la sympathie du lecteur par le cri de désespoir qui vient du fond ulcéré de son âme. Selon Pierre Brunel, l'importance historique de ce Don Juan est considérable car c'est le premier récit où il soit question de Don Juan (1999 : 472). Par cette nouvelle, Hoffmann est aussi le premier à faire perdre à la figure de Don Juan la légèreté et l'inconstance du personnage baroque pour en faire un héros mystique « [...] qui incarne à la fois les rêves de son créateur et ce désir d'infini, ce cruel besoin d'un insaisissable devenir qui sont l'essence du Romantisme » (Gendarme de Bévoite 1929 (I) : 247). Dans ce héros idéalisé et ténébreux sont esquissés les traits que plusieurs versions successives reprennent. Doux mélancolique qui veut être aimé pour lui-même chez Pouchkine (1830), héros qui chante « la douleur, l'amour et la tristesse » dans *Namouna* de Musset (1832), victime passionnée et fatale chez Gobineau (1844), souffrant de « l'impossibilité d'une communion parfaite » dans le projet pour *Une nuit de Don Juan* esquissé par Flaubert (1851).

Il est vrai que l'intrigue de *Dom Juan ou le festin de pierre* sert de trame pour le *Don Juan aux enfers* (1843) de Baudelaire. Mais dans ses *Maximes consolantes sur l'Amour* (1846) Baudelaire refuse le héros de Molière, selon lui « [...] un rude coquin, bien stylé et affilié à l'amour, au crime et aux arguties » aussi bien que le Don Juan « [...] flâneur artistique, courant après la perfection [...] » (1938 : 624) créé par Musset et Gautier. Dans un cadre où l'imagerie antique (Charon, Antisthène) appuie l'atmosphère intemporelle, Baudelaire peint un héros calme, impassible et impénitent dont l'isolement est renforcé par son silence et son regard détourné. L'ébauche (jamais achevée) pour un projet de livret d'opéra sur lequel Baudelaire travaille dix ans plus tard, en 1853, aide à mieux comprendre la conception baudelairienne de Don Juan. Arrivé à « l'ennui et à la mélancolie » Don Juan parle de « [...] la difficulté insurmontable pour lui de trouver une occupation ou des jouissances nouvelles » (1938 : 675-676). Il en fait donc un héros bien baudelairien - seul, incompris et amer qui a épuisé les délices que l'amour peut offrir et doit lutter contre la « pauvre intelligence »

de ceux qui l'entourent aussi bien que contre l'ennemi mortel qu'est l'ennui. Il n'est pas, comme pour le Romantisme, victime d'un destin cruel et injuste mais plutôt de l'incompréhension des autres et de l'épuisement du désir.

D'autres auteurs du 19<sup>e</sup> siècle, notamment Prosper Mérimée, optent pour une inspiration historique dans leur version de Don Juan. Mérimée, dans *Les âmes du Purgatoire* (1834), se base sur la vie de Miguel de Mañara (Maraña dans son texte), un gentilhomme sévillan légendaire du 17<sup>e</sup> siècle qui mène une vie débauchée dans sa jeunesse avant de se marier. Après la mort brutale de son épouse, il se convertit à guère plus de 20 ans, entre dans les ordres et consacre le reste de sa vie au service des malades et des miséreux. Mérimée dépeint un individu complexe, écartelé depuis l'âge tendre entre les attentes contradictoires d'une mère profondément dévote et d'un père solidement guerrier (tout comme l'enfance d'un autre saint, Saint Julien l'Hospitalier, dans la légende recréée par Flaubert en 1876). Après la première fusion du personnage de Don Juan Tenorio et de la légende de Miguel de Mañara, plusieurs écrivains, principalement français et espagnols, suivent cet exemple syncrétique imaginé par Mérimée. En France, la nouvelle "légende" de Don Juan est reprise par Alexandre Dumas père avec *Don Juan de Marana ou La chute d'un ange*, un « mystère en cinq actes et sept tableaux » créé le 30 avril 1835 au théâtre de la Porte Saint Martin. C'est ainsi que le personnage du *Burlador* de Séville acquiert une véritable dimension légendaire – une désignation qu'on lui attribue en tout cas à tort et à raison depuis sa création. Même Georges Gendarme de Bévotte appelle son ouvrage monumental sur l'évolution du personnage de Don Juan, *La légende de Don Juan*<sup>216</sup>. Au 20<sup>e</sup> siècle Mañara demeure une référence, sans être toujours explicite, dans des versions de Don Juan très variées, toutes connues de Roché : *Don Juan de Mañara* d'Edmond Haraucourt (1898), *L'Homme à la rose* d'Henry Bataille (1920) et *Don Juan* de Joseph Delteil (1930) qui ne prend son titre définitif de *Saint Don Juan* qu'en 1961. Bien que le journal de Roché ne fasse pas mention du *Don Juan de Maraña de Flandres* de Guillaume Apollinaire (1914), il est improbable que Roché, vu son intérêt pour la figure

---

<sup>216</sup> Nous acceptons comme définition de "légende" celle que propose André Jolles dans *Formes Simples* (1972) : une légende est un récit à lire parce qu'elle raconte l'histoire d'un être exemplaire dont les vertus, les actions et la vie sont à émuler. Dans le contexte de Don Juan (ou d'autres "anti-saints" tels que Faust ou Ahashverus, le Juif errant) il serait plus correct de parler d'anti-légendes car on raconte ces histoires justement parce que ce sont des exemples à ne pas suivre.

de Don Juan et son association avec le poète ait pu ignorer *Les Trois Don Juan* d'Apollinaire.

L'idéalisation romantique de Don Juan attire rapidement une contre-réaction, surtout en Allemagne où Christian Dietrich Grabbe (1929) réunit Don Juan et Faust dans une tragi-comédie « proprement fondé sur le mal » selon Kierkegaard (1993 : 132). Grabbe semble arriver à la conclusion que ces figures ne peuvent tous les deux entraîner que le dégoût, le pessimisme, le meurtre et la mort. Don Juan, cynique et égoïste, n'hésite pas de détruire celle qui l'aime : « Wo ich *schrecke*, da *erobr* ich Liebe »<sup>217</sup> (Grabbe in Helmes, Günter & Hennecke 1994 : 61). Pour Faust, l'amour se nourrit de destruction : « Nur wer *geliebt* hat, kennt den *Haß*, den *Zorn* [...] Die Donna Anna, sie die mich *verschmäht* – Wer sagts, ob ich sie heftiger *liebe* oder *hasse* ? »<sup>218</sup> (71). La conception de Don Juan chez George Sand (*Lélia*, 1833, *Le château des Désertes*, 1951), Balzac (*L'Elixir de longue vie*, 1830) et Stendhal (*De l'Amour*, 1822) n'est guère plus positive. Stendhal oppose le personnage de Don Juan à celui de Werther, au profit du dernier. Les Werther connaissent le vrai amour-passion et en sont plus heureux que les Don Juan scélérats et « marchands de mauvaise foi » qui réduisent l'amour à une « affaire ordinaire » en prônant une esthétique de la quantité. Stendhal évoque également la vieillesse « fort triste » du séducteur : « [...] il se donne de l'ennui paisible ou de l'ennui agité, voilà le seul choix qui lui reste » (1965 : 239). Stendhal ne peint pourtant pas la fin d'un héros victorieux quoique ténébreux. Selon lui, aucun poète n'ose présenter l'image véritable de Don Juan car le « [...] tableau ressemblant ferait horreur » (1965 : 239).

Cette brève présentation de la conception de Don Juan au 19<sup>e</sup> siècle ne veut qu'esquisser le contexte littéraire dans lequel Henri-Pierre Roché commence à imaginer son propre Don Juan au début du siècle suivant. Le 20<sup>e</sup> siècle hérite d'une double image du Séducteur-Tricheur : d'une part un héros prométhéen - damné et mélancolique, d'autre part un cynique égoïste et réaliste qui refuse le désespoir. De plus, il y a la contamination de la figure historique de Miguel de Mañara qui colore tantôt l'une tantôt l'autre de ces deux conceptions. Étant donné que Roché voyageait

---

<sup>217</sup> *Là où je fais peur, je conquiers l'amour.*

<sup>218</sup> *Seul celui qui a aimé connaît la haine, la colère [...] Cette Donna Anna qui me méprise / Qui sait si je l'aime ou la hais davantage?*

souvent en Allemagne pendant l'époque où il crée son Don Juan, il faut aussi tenir compte de la divergence entre l'interprétation française et allemande de la figure de Don Juan. Selon Gendarme de Bévoite (1929 II : 146-7), cette division concerne surtout l'élément sacré et/ou fantastique :

Alors qu'en France le thème surnaturel a disparu, et que Don Juan est définitivement entré dans le domaine de la réalité et d'une réalité très moderne, le théâtre allemand, loin de rompre avec l'élément religieux, le modifie, l'exagère et le dénature.

Vu l'état de désarticulation dans lequel le personnage et le récit donjuanesques se trouvent au début du 20<sup>e</sup> siècle, il n'est pas étonnant que le texte de Roché recèle des tendances qui, à première vue, peuvent même paraître contradictoires. À l'instar des récits influencés par la vie de Miguel de Mañara, Roché inscrit son Don Juan dans une temporalité fixe en indiquant l'âge de son héros dans plusieurs tableaux. Cependant, et malgré l'influence freudienne qu'on peut constater ailleurs dans le recueil, les tableaux qui traitent de la jeunesse de Don Juan ne servent pas de base psychologique pour le développement du personnage, comme c'est le cas chez Mérimée ou Delteil. Il s'agit dans ces tableaux (*Don Juan et sa prière*, *Don Juan et son plafond*) plutôt d'une illustration du destin inéluctable de Don Juan. Il n'y va pas d'une explication de la condition du séducteur et encore moins d'une justification mais d'une simple constatation. Tel est aussi le sens des deux poèmes de Rainer Maria Rilke, publiés en 1907/8, *Don Juans Kindheit* et *Don Juans Auswahl*. Chez Rilke cette prédestination fatale du séducteur comprend également les femmes-victimes, qui, elles, sont destinées à être séduites. Il est fort possible que Roché, dont l'intérêt pour la littérature allemande est stimulé par l'amitié avec Franz Hessel<sup>219</sup> (à partir de 1906) et ses nombreux voyages en Allemagne, ait connu ces deux poèmes.

L'évolution de Don Juan à travers les âges et les traditions littéraires comporte des changements quant au contexte relationnel dans lequel la figure se développe. Un nouvel élément qui est introduit dans l'intrigue traditionnelle de Don Juan et qui accompagne dans un certain nombre de versions l'invention d'une jeunesse, est la présence de la mère. Dans les premiers Don Juan, la mère du héros demeure résolument

---

<sup>219</sup> Franz Hessel connaît Rainer Maria Rilke, soit à travers le cercle autour de Stefan George à Munich, soit à travers leurs amis communs, Thankmar von Münchhausen ou Walter Benjamin. Rilke dédie un poème à « Madame Helen Hessel » dans le recueil *Ébauches et fragments* (1921-1926).

absente. Molière est le premier à l'introduire, et encore seulement sous forme d'une allusion dans la bouche du père, Dom Louis : « [...] j'en vais tout de ce pas, porter l'heureuse nouvelle à votre mère [...] » (Molière 2002 : V, i, 129). Les mères inventées par Byron et Mérimée, et plus tard par Delteil, sont des parangons de vertu. Chez Byron, c'est la mère, par sa perfection et sa froideur, qui pousse le père à chercher de plus verts pâturages, donnant de ce fait son premier exemple d'inconstance au jeune Juan (Canto 1, 18).

Perfect she was, but as perfection is  
Insipid in this naughty world of ours,  
[...]  
Don Jose, like a lineal son of Eve,  
Went picking various fruit without her leave.

L'œdipianisation de Don Juan confère un double rôle à la mère du séducteur. Elle serait le vrai objet de la quête éternelle de Don Juan (d'après l'analyse d'Otto Rank) ou bien, dans une analyse psychologique approfondie, c'est la mauvaise mère, celle qui n'aime pas assez son enfant et installe donc en lui un manque d'amour permanent qui serait à la base de son inconstance, comme par exemple dans le roman de Gilbert Cesbron, *Don Juan en automne*. L'évocation de la mère dans *Don Juan et Annette* semble incliner vers l'interprétation de Camille Dumoulié (1993) qui suggère que Don Juan, qui ne s'est pas défait de l'identification primaire à la mère, cherche peut-être à libérer de la loi des hommes tout autant sa mère que lui-même. En souhaitant « d'avoir été conçu sans péché » (Roché 1921 : 120), il rompt pour lui-même le lien que la maternité tisse entre l'homme, père ou fils, et la femme. « Si Don Juan n'a pas de mère, ce n'est alors pas seulement parce qu'il est l'homme de l'instant [...] mais aussi parce qu'il affirme lui-même son refus d'être né d'une femme [...] » (Brunel 1999 : 618). Or, cette conception manque de cohérence chez Roché car dans *Don Juan et Vénus*, Don Juan envie justement au petit Éros ce lien étroit et physique qui l'unit à sa mère. Ne se peut-il pourtant pas que cette ambivalence soit inhérente au double rôle de la femme-mère et qu'elle montre ainsi les imperfections d'une théorie qui refuse le lien entre l'unité que tissent les rapports sexuels et celle tissée par la maternité ?

Plus frappante que la présence de la mère chez Roché est peut-être l'absence du père et de tout personnage qui peut être considéré comme paternel. On ne peut ignorer l'importance de la figure du père dans les premières versions de Don Juan. C'est une

figure adverse qui se dresse face au séducteur et qui représente en premier lieu l'ordre établi que Don Juan cherche à renverser. Le défi qu'il lance à son propre père va jusqu'au désir parricide (« Eh ! mourez le plus tôt que vous pourrez, c'est le mieux que vous puissiez faire », Molière 2002 : IV, v, 119) et exprime sa révolte contre l'honneur auquel il est tenu par le nom de son père ainsi que contre les valeurs de la société que représente son père. Cette rébellion se matérialise dans le meurtre du Commandeur, qui défend en tant que père l'honneur de sa fille Donna Anna. Même Don Ottavio, adversaire et rival de Don Juan, assume le rôle de père quand il console Donna Anna après le meurtre de son père : « Il padre ? Lascia, o cara, la rimembranza amara ! hai sposo e padre in me »<sup>220</sup> (Mozart et Da Ponte 1985 : I, i, 10). Tout au long de son parcours, Don Juan se joue des pères qu'il rencontre – ceux avec lesquels il négocie pour la main de leur fille, ceux qui essayent de le corriger et même le pauvre Monsieur Dimanche chez Molière dont la famille devient pour Don Juan le prétexte d'une conversation hypocrite. Il s'ensuit logiquement qu'il incombe à la figure du père, la Statue du Commandeur, d'infliger à Don Juan l'ultime punition.

La tension dramatique et morale que crée le rôle du père commence à s'effriter à l'époque moderne. Vu sa fonction fondamentale dans la contextualisation des crimes de Don Juan (les pièces de Dorimond et de Villiers s'appellent d'ailleurs *Le festin de pierre ou le Fils criminel*), il est évident que l'absence d'une figure paternelle réelle et/ou symbolique risque de porter atteinte au sens de l'histoire. Cette omission "erronée" est typique de l'ambivalence qui entoure la figure de Don Juan au début du siècle précédent et s'explique par l'importance fuyante à l'époque des lois morales que la figure du père est censée maintenir et/ou représenter. Avec le moderne vient la désacralisation du monde où l'homme, se plaçant au gouvernail de son destin, doit inventer ses propres lois. Absence du père, absence de loi, absence de défi et de transgression – tant de lacunes qui se manifestent dans *Don Juan et...* par un manque de tension et de direction dans le récit. Quoi qu'il en soit, et peut-être paradoxalement, c'est un flou qui renvoie avec précision l'absence de certitude morale au début du 20<sup>ème</sup> siècle. La libération des mœurs sexuelles est étroitement liée à l'émancipation graduelle de la femme qui commence par l'obtention d'une identité autonome, dissociée de celle du père ou de l'époux. Avec cette émancipation disparaît donc la raison d'être du

---

<sup>220</sup> Ton père. Oublie, ma chérie, le souvenir amer! En moi tu as un époux et un père.

Commandeur qui est tué par Don Juan alors qu'il défend l'honneur de sa fille dont dépend aussi le sien. Mais ce n'est pas uniquement le père de la femme-victime qui s'éclipse. Progressivement, la figure du père, y compris celui du séducteur, perd sa place centrale sous l'influence sociale (à partir des théories rousseauistes) et politique (l'industrialisation, les deux guerres de 1870 et de 1914). « En deux siècles, la place forte du pouvoir paternel s'est transformée, à la fois sous l'impulsion des philosophes et des psychanalystes puis sous l'influence des événements politiques [...] » (Olivier 1994 : 49).

La base autobiographique de l'œuvre d'Henri-Pierre Roché permet de remarquer que l'absence du père reflète la situation réelle de l'écrivain qui a cherché à remplacer son père géniteur, mort quand il n'avait qu'un an, par un père symbolique pendant un certain temps seulement. À l'âge de 8 ans, il rencontre un certain "Père Héra"<sup>221</sup> dont il se sentirait proche pendant une trentaine d'années. Il lui rend visite en 1906 à Beaugency et de nouveau en 1912 au cloître de Saint Aignan-le-Jaillard (Loiret) alors qu'il travaille sur son Don Juan. Les rencontres avec ce prêtre-modèle semblent confronter Roché avec deux inclinations contraires qui l'habitent : d'une part la soif de la durée et le besoin d'un ordre établi et d'autre part la fièvre de la curiosité, le grand émoi de l'inconnu(e). Bien que le prêtre ne semble jamais reprocher quoi que ce soit à Roché, chacune des rencontres paraît provoquer une certaine introspection chez celui-ci, suivie d'une constatation d'un schisme intérieur.

Il me parle avec simplicité des anciens moines, de leur force. Il eut jadis sur moi grande influence morale, à cause de son beau visage pur. Il me fait aimer son christianisme. Je songe au renouement, aux règles, aux joies de la famille, à la durée. [...] Pourtant, rentrés au salon, près du piano, je lui tends des notes inscrites sans paroles, sur un bout de papier – et je lui demande de m'indiquer l'air – il le joue – et c'est la chanson d'Opia (le premier octobre 1906).

« Opia » est le nom que Roché donne dans son journal à Paulette Philippi, une de ses amantes parisiennes, amie de Paul Fort et du cercle de poètes de la Closerie des Lilas, connue pour les partouzes qu'elle organisait et son opiomanie. Roché vient de passer 15 jours à Morlaix (Nord-Finistère) avec elle. La juxtaposition de ces deux personnes,

---

<sup>221</sup> Il s'agit de Monseigneur Georges-Marie-Eugène Audollent, Supérieur de l'Institut Bossuet de 1905-08, nommé Évêque de Blois le 15 mai 1925, il est sacré à Paris en juillet 1926 et occupe son siège à Blois jusqu'à sa mort, le 9 novembre 1944.

le Père et la Poule, le « pourtant » qui les sépare, indiquent une prise de conscience de l'opposition entre le monde du père - solidité et durée - et la vie dissolue qu'il mène. Le *renouement* qu'il mentionne, exprime à la fois le manque d'unité intérieure ainsi que le fait que le monde des règles et de l'ordre ne lui est pas totalement étranger mais appartient à son passé. Il ne veut pas ou ne peut pas choisir entre les deux. Il ne veut qu'établir entre ces deux mondes une certaine harmonie, les renouer.

Sa visite en 1912 est également décrite sous le signe de la séparation et contient une référence explicite à Don Juan. Cette inscription indique de nouveau une prise de conscience de deux mondes bien séparés et antinomiques : d'une part la paix, la sincérité, la vraie foi et le pouvoir de juger et d'autre part le manque de paix et le mensonge.

Comme sa maison est calme, comme il y est le maître, il a chez lui une paix que je n'ai pas. [...] Il écrit beaucoup, publie beaucoup, semble heureux. [...] J'y sens [le] vrai accueil amical qui grandira jusqu'au soir. Il me lit de ses poèmes. C'est un poète, trop de rapidité, mais poète. [...] Il me dédie un poème (S'il connaissait ce que j'ai à dédier, moi, un Don-Juan?) [...] Il a la vraie foi. (Journal 1912 : le 29 au 30 septembre)

Cependant, Roché se révolte contre cette perfection du Père. En février 1920, l'année de publication de *Don Juan et...*, à la veille de sa grande aventure avec Helen Hessel, il prend ses distances par rapport à la figure paternelle : « Une photo du Père Héla qui dans mon adolescence m'était une image modèle et inatteignable, m'apparaît aujourd'hui limitée et bête par certains côtés. » S'agit-il de l'émancipation du père symbolique – ce qui impliquerait un choix – ou est-ce que Roché est arrivé à combler par l'intériorisation de la figure du père la fracture intérieure ? Peu après, en 1921, le désir de devenir père lui-même se manifeste en tout cas pour la première fois dans le journal : « Envie de faire le fils vite, avant de mourir, de lui passer la main : sentiment entièrement nouveau pour moi » (1921 : le 4 juillet)

Central et essentiel à la figure de Don Juan est le désir. Sous le signe du désir il exerce depuis bientôt quatre siècles une fascination indéniable dans la littérature occidentale. Que désire-t-il au juste et comment ? Ces questions nous permettront de situer le Don Juan de Roché dans l'évolution littéraire. Précisons tout d'abord : en parlant de Don Juan on confond souvent amour et désir. Il ne faut pas oublier que ce n'est pas la plénitude et la durée de l'amour qui caractérise la figure de Don Juan mais

l'instant écorché du désir. L'objet du désir peut varier selon les époques et les versions - pourvu que ce soit par sa nature un objet qui résiste à toute possibilité d'assouvissement car il est le propre du désir de vouloir et de ne pas vouloir être satisfait. Don Juan n'arrive pas à fixer un objet pour la dernière niche de son plafond. Trouver cet objet mènerait la satisfaction du désir dans le domaine du possible et anéantirait ce qui constitue sa force vitale.

Le désir sous cette perspective, est du côté de l' « erreur », ce mouvement infini qui toujours recommence, mais le recommencement est tantôt la profondeur errante de ce qui ne cesse pas, tantôt la répétition où ce qui toujours revient est pourtant plus nouveau que tout commencement (Blanchot 1969 : 281).

Quel est le manque qui amorce ce mouvement infini ? Don Juan désire *voir* dans les yeux de l'Autre la transformation qui se produit sous sa séduction. Il s'enivre de ce sentiment de pouvoir que lui procure la capacité de transformer ainsi l'existence et le devenir d'un autre être. Or, l'énergie et la métamorphose des « inclinations naissantes » ne peuvent se reproduire qu'une seule fois entre deux personnes et Don Juan abandonne sa victime pour aller cueillir ailleurs ce vif plaisir que provoque le pouvoir de séduire. Le Don Juan de Molière a beau qualifier « d'inexplicables » les charmes de la séduction. Il ajoute que « tout le plaisir de l'amour est dans le changement » (2002 : I, ii, 27) et emploie un vocabulaire quasi militaire qui révèle son besoin de diriger de force les émotions de sa victime qu'il *réduit, combat, force et vainc*. On trouve chez Roché cette même propension de provoquer en maître une transformation de la femme qu'il séduit (1921 : 58):

Il l'a prise. Il est maître. Il épie le visage tandis qu'il agit. Il écarte les bras qui voudraient le cacher. Il voit : les sourcils d'or se ramassent, les yeux ont disparus. Des plis se forment dans les joues, la bouche s'ouvre, carrée, les poings se ferment, c'est la figure d'un nouveau-né qui hurle à la lumière.

Il s'agit en premier lieu de sa satisfaction personnelle. Son comportement est peut-être cynique mais on aura tort de blâmer Don Juan de cruauté. Son indifférence aux supplications de ses victimes vient d'une incapacité réelle de voir le rapport entre ses actions et la souffrance dans son sillage. Comment peut-il même encore *voir* la femme qui n'était pas elle l'objet de son désir mais seulement l'écran sur lequel se projetait la métamorphose convoitée ? Qu'il s'agisse d'une fille dont la vie est ruinée ou d'un créancier qui doit faire la part du feu, Don Juan paraît incapable de franchir le seuil du moi pour voir le monde par les yeux d'un autre. Si c'était de la cruauté réfléchie, Don

Juan ne serait-il pas resté avec elle pour observer les effets pénibles de la séduction ou pour torturer davantage la victime par la présence du spectre de l'amant qui avait fait de si belles promesses ?

Ce qui sépare définitivement le désir de Don Juan de l'Amour est sa volonté de rompre l'unité que cherche à établir l'Éros. Le Don Juan de Molière explique à Sganarelle que son « amour » pour la jeune fiancée qu'il poursuit a commencé par la jalousie.

[...] je ne pus souffrir d'abord de les voir si bien ensemble ; le dépit alluma mes désirs, et je me figurai un plaisir extrême à pouvoir troubler leur intelligence, et rompre cet attachement, dont la délicatesse de mon cœur se tenait offensée (2002 : I, ii, 31)

Le désir qui naît comme réaction contre l'unité est une présence insidieuse dans le Don Juan de Roché et se traduit souvent comme une dispersion ou une fragmentation. Le premier tableau-poème annonce par le démembrement métonymique du héros sa désunion à venir et *Don Juan et son plafond* établit la structure fragmentaire du recueil. Inversement, la structure soutient et reflète la dispersion qui caractérise Don Juan. Dans un seul des tableaux, il s'agit d'une vraie rivalité masculine où Don Juan arrache sa victime, Ophélie, à son lien établi avec Hamlet. Or, il s'oppose à l'union dans toutes ses formes. Ainsi, il divise la bande de truands, il trouve « impossible » l'union entre son père et sa mère (*Don Juan et Annette*) et il essaie, sans y parvenir, à séparer le petit Éros de Vénus. Cette division s'étend aussi au héros. Par moments, la conscience de cette fêlure semble le faire souffrir et il cherche dans la dispersion même la solution : « Ville, ville, qu'une de tes filles me frappe de ses yeux et saisisse mon cœur et enfonce en lui la foi en elle et le doute de tout mon passé » (1921 : 42). Ce besoin exprimé d'une unité intérieure est à la base de l'ironie dans laquelle le Don Juan de Roché est trempé. Une ironie qui n'est pourtant pas sans pathétique car c'est le destin et le « devoir » de Don Juan qui le poussent continuellement vers la désunion et la division.

Le manque d'unité intérieure se traduit chez le personnage de Don Juan par un manque d'objectif et d'intention. Cet aspect se manifeste à plus d'une reprise par une certaine violence physique : « Don Juan ne sait pas ce qu'il fait sur terre. Il voudrait rencontrer un homme pour se battre » (1921 : 73). Le désir érotique est marqué par cette violence destructrice comme l'explique le petit tableau, *Don Juan et le mirliton*.

Don Juan, qui tient dans la main un mirliton d'enfant, regarde une jeune servante qui porte un seau d'eau. Sous l'emprise de la sensualité de l'image, le frêle jouet se casse entre les mains de Don Juan. Selon Camille Dumoulié, qui analyse le *Don Giovanni* de Mozart en fonction de l'étude d'Otto Rank sur le Double, la « [...] Division est la force même de Don Giovanni comme incarnation mythique du Désir » (1993 : 128) et la finalité logique du désir (auquel sont liés le travestissement et le dédoublement du héros) ne peut être que la dernière Séparation qu'est la mort.

Le désir donjuanesque est devenu indissociable du nombre, à tel point qu'on voit cette profusion comme le vrai objet de son désir. En réalité, la figure de Don Juan ne désire pas la multiplication – c'est une conséquence logique de son désir primaire. Après tout, ce n'est pas lui qui dresse et vante la liste de ses conquêtes<sup>222</sup>, c'est le valet. Mais qu'il en soit conscient ou non, pour le monde son désir se caractérise essentiellement par le nombre, la multiplication même de tromperies et de victimes. C'est le nombre qui fait basculer ses actions dans une catégorie de dépassement criminel. Chez Roché, *Don Juan et son plafond* forme la trame du recueil qui par la prolifération des tableaux, leur breveté et leur variété suggèrent l'ivresse de l'excès.

L'objet du désir donjuanesque n'est pas non plus la jouissance sexuelle. Il n'a rien du désespoir ou de la frénésie morbide du rut bestial si bien capté dans le Sonnet CXXIX de Shakespeare (1980 : 129) – même s'il partage avec les victimes (actives et passives) du désir la division de l'être. Car, il ne faut pas l'oublier, dans de nombreux Don Juan à partir du Romantisme et très certainement dans la conception de Roché, Don Juan est à la fois bourreau et victime du désir. Or, ce n'est pas la désillusion du « post coitum animal triste » qui pousse Don Juan à abandonner la

*Th' expense of spirit in a waste of shame  
Is lust in action; and till action, lust  
Is perjured, murderous, bloody, full of blame,  
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;  
Enjoyed no sooner but despised straight:  
Past reason hunted; and no sooner had,  
Past reason hated, as a swallowed bait,  
On purpose laid to make the taker mad:  
Mad in pursuit, and in possession so;  
Had, having, and in quest to have, extreme;  
À bliss in proof, and proved, a very woe;  
Before, a joy proposed; behind, a dream.  
All this the world well knows; yet none knows well  
To shun the heaven that leads men to this hell.*

<sup>222</sup> La tradition veut qu'on évoque ici les *mille e tre* du Catalogue de Leporello dans le *Don Giovanni* de Mozart/Da Ponte. C'est pourtant une fausse référence. Rien qu'en Espagne il y a, selon la liste de Leporello, déjà 1003 conquêtes. Il faut y ajouter les 640 d'Italie, les 231 d'Allemagne, les 100 de France et les 91 de Turquie pour arriver à un total moins modeste et peut-être moins poétique de 2065.

femme séduite. Il la quitte justement pour retrouver ailleurs la même énergie allègre. Pour certaines de ses victimes, par exemple Donna Anna chez Tirso et chez Mozart, il est même incertain que Don Juan soit bien passé à une séduction physique totale. Pour Roché, cet aspect distingue Don Juan de Jacques Casanova de Seingalt. En 1910, il travaille souvent sur ses Don Juan et il s'engage en même temps dans la lecture des Mémoires de Casanova. « Pour Don Juan, je note des phrases - je ne veux écrire que quand, et ce que, je ne peux empêcher. » Plus tard, il note que Casanova aime les femmes qui jouissent mais que c'est un détail accessoire pour Don Juan. Casanova a besoin de se prouver – Don Juan non. En octobre 1915, il songe à baser un tableau de Don Juan sur une partie à trois récente, mais il se ravise : « C'est du Casanova plutôt. »

Le Don Juan de Roché ne s'arrête pourtant pas comme le Séducteur de Kierkegaard<sup>223</sup> à la promesse d'une conquête. Il passe, autant que possible, à l'acte. Cependant, la possession physique semble être un devoir accablant pour lui et les descriptions de ses exploits d'alcôve sont chargées d'ironie. La force du désir se trouve minée par sa conception comme devoir social et vocation personnelle. Avant sa visite nocturne à l'hôtesse, il a les genoux qui tremblent. Le dépuelage de la Passante est une épreuve rude et froide. Avec Messaline il « épuise sa vaillance » et pourtant elle lui préfère Hercule. Ophélie s'endort sous ses ébats et la Petite Sirène l'épuise. Seul avec la déesse de l'amour qui « attire le désir de partout » il goûte à un plaisir immédiat, pur et souple, qui promet une certaine unité. En voyant la transformation physique qu'il a provoquée en Vénus, Don Juan semble frappé d'une conscience nouvelle de lui-même, d'une « nouvelle vie à donner ». Et pourtant, même cette expérience se voit décrite en termes belliqueux et se termine par l'apparition d'Éros, le vrai amour (1921 : 184) :

Don Juan, sa vie tourbillonne dans ses reins, se ramasse et piaffe comme un escadron prêt à jaillir. Par un étroit couloir qui n'en finit pas elle file au galop en frôlant les parois. Sans plein air, elle débouche au centre de l'ennemie, et, le quittant, ne lui est, cette fois, ni un déchirement, ni un métal fondu, mais un miel qui palpète et ne tarit point.

---

<sup>223</sup> *Le Journal du séducteur* clôt la première partie d'*Ou bien ... ou bien*, l'œuvre que Søren Kierkegaard consacre à ses théories sur l'esthétique et l'éthique. Le séducteur s'appelle "Johannès" – allusion évident au "Juan" espagnol. C'est avant tout un esthéticien, un intellectuel qui jouit de la stratégie méthodique de la séduction plutôt que sa gratification sensuelle.

Une jouissance purement physique (*Don Juan et l'Hôtesse*, *Don Juan et le Bordel*) est, d'après la conception de Roché, anti-donjuanesque et mène son héros aux bords d'une crise existentielle. Son expérience au bordel est essentiellement une épreuve aliénante – la description a des nuances presque sacrificielles – accentuée par le dédoublement de son reflet dans un miroir (1921 : 71-73).

Don Juan est étendu sur le dos. Il découvre des miroirs au plafond, au-dessus du lit. Il s'y voit les bras en croix, las. Il y voit Ida, toute en boule, tête basse. Sa nuque bouge à petits coups comme celle d'un chat qui lape. [...] Est-ce vraiment bien lui qui est là ?

DON JUAN : Vite ... vite l'année ineffable ! C'est curieux... je ne sais pas pourquoi ... cela me paraît tout de suite dépourvu d'intérêt... J'ai le cerveau brouillé sans doute. [...] C'est tout de même un peu plat... et toujours trivial [...] Ah ! Elvire... Elvire ! Ma meilleure joie... mon plus triste remords ! Oh ! je vais encore dénouer ta chevelure sous ma bouche... Ils vont renaître nos mots d'amour [...] Quoi ? C'est tout ? Ça tient en deux pages ? ... Pas possible ! [...] Est-ce que, par hasard, j'aurais oublié d'écrire ce qui était beau ... Je me suis peut-être contenté de le vivre.

(Henry Bataille 1921 : 30)

La prostitution (parce que tout y est possible) supprime par son assouvissement immédiat et complet la tension qui fait vivre le désir. Don Juan, héros du désir ne peut donc être que l'ennemi de la sexualité contractuelle. Dans certaines des versions qui mettent en scène un Don Juan dont la vieillesse fait dépérir son pouvoir de séducteur, il doit

toutefois affronter cet ennemi – et essayer l'ultime humiliation/punition. Tel est le problème auquel le Don Juan vieillissant dans *L'Homme à la Rose* de Henry Bataille doit faire face. Roché assiste à une représentation de cette pièce le 4 février 1921. Selon son Journal, le Don Juan de Bataille le laisse froid au premier acte, l'intéresse « un peu au deuxième acte et l'intéresse assez bien au troisième acte ». Les premier et deuxième actes de cette pièce renouent avec la tradition de Don Juan de Mañara. Don Juan assiste à ses propres funérailles, suite à la mort du jeune Manuel qui avait « emprunté » l'identité de Don Juan afin d'avoir entrée chez une épouse prête à tout pour passer une nuit avec le séducteur légendaire. Manuel est tué par le mari et Don Juan s'enfuit en laissant sur le mort le manuscrit de ses *Mémoires* pour éliminer tout doute d'une substitution. L'action du troisième acte se déroule cinq ans plus tard. Don Juan se cache sous un pseudonyme dans une auberge provinciale. Les écrivains ont profité de la mort du séducteur pour publier des « Mémoires » qui racontent les aventures imaginées de Don Juan et qui établissent sans aucune question sa gloire. Irrité par l'imposture, Don Juan tente de récupérer son identité en faisant exhumer ses propres mémoires enterrées avec Manuel. Mais il se rend compte qu'il a été éclipsé par

la fausse identité du Don Juan qu'avait créé la littérature populaire. La création littéraire d'autrui est devenue plus vraie que sa propre vérité et ses écrits à lui paraissent stériles et risibles à côté de ce Don Juan flamboyant des autres. Personne ne veut plus de ce Don Juan fatigué au bord de la déglingue. Aucune de ses tentatives de séduction n'aboutit et à la fin il doit accepter l'humiliation de payer la servante Pépilla pour monter avec elle dans sa chambre. Bien que l'aliénation identitaire chez Henry Bataille soit bien plus prononcée que chez Roché, il y a des ressemblances dans leur conception de la figure de Don Juan. Il appartient pour les deux à une « race fatiguée » (Roché 1921 : le 6 mars) et ce n'est qu'en préservant intact son désir (d'où l'importance de l'illusion poétique chez Bataille) qu'il peut résister à l'effritement du Temps.

La pièce de Henry Bataille contient des réflexions intéressantes sur la nature de la séduction. Don Juan, au début de la pièce paraît encore triomphant, sûr de sa capacité de séduire qui et quand il lui plaît. Il se rend compte trop tard qu'il s'était endormi sur ses lauriers, que son pouvoir de séduction ne s'attache plus à sa personne, mais à sa renommée qui peu à peu obscurcit la personne réelle. Lorsqu'il essaie de se rattraper, il ne peut qu'échouer car quand le fait d'être séduisant devient un but en soi, la séduction n'est plus possible. La séduction n'est que la conséquence logique du désir donjuanesque – c'est parce qu'il désire, que Don Juan se fait séducteur, *est* séducteur. Et, inversement, il séduit par la force du désir qui émane de lui. « Mais quelle est donc la force grâce à laquelle Don Juan séduit ? », demande Kierkegaard, dans son analyse des stades immédiats de l'Éros. À quoi il répond : « La force propre du désir [...] toujours il dispose de la force du désir et il n'est vraiment dans son élément qu'en l'exerçant » (1993 : 96,103). Ainsi, on peut comprendre que la séduction, faite à l'image du désir, est elle aussi, basée sur la division et la séparation. La séduction fait violence à l'intégrité des victimes et la rupture de l'hymen n'est qu'un acte symbolique supplémentaire. Même avant cette violence faite au corps, il y a une division qui se fait à l'intérieur de la femme. « Vorrei e non vorrei mi trema un poco il cor [...] » répond Zerlina au « Laci darem la mano [...] partiam, ben mio, da qui »<sup>224</sup> de Don Giovanni (Mozart/Da Ponte 1985 : 27). Le tremblement intérieur que provoque même une ombre d'hésitation, signale au séducteur que le moment est arrivé pour élargir la brèche à

---

<sup>224</sup> Je voudrais et ne voudrais pas, mon coeur tremble un peu / Donne-moi la main, et partons d'ici, mon bien.

l'aide d'un instrument de plus : la tromperie. Depuis le premier Don Juan, *El burlador de Sevilla*<sup>225</sup>, la séduction de Don Juan est étroitement liée à la tromperie, pour certains Don Juan, elle passe même essentiellement par elle. Le mensonge introduit une sorte de dédoublement verbal et cette violence faite à la parole, lieu de rencontre inter-humain, constitue le vrai crime de Don Juan. Les paroles dont il abuse, seront à jamais contaminées dans le cœur de son interlocuteur, éclaboussées de trahison et de honte. Dans les décombres de ces paroles, on trouve notamment des promesses, promesses d'un amour éternel, promesses de mariage. Pour Kierkegaard, l'utilisation des promesses dans le mécanisme de la séduction est une facilité à éviter. « Molière laisse supposer des promesses de mariage, il ne nous donne une fois de plus qu'une faible idée du talent de son héros. Tromper une jeune fille par une promesse de mariage, c'est un art bien rudimentaire [...] » (1993 : 108). Le Don Juan de Roché n'a jamais besoin de recourir au mécanisme minable de la fausse promesse. Même le mensonge du travestissement ne lui est pas supportable. Avec Ophélie, il laisse pendant un certain temps s'installer l'erreur mais il essaie de se défaire de ce masque avant de la posséder. « Je suis Don Juan, tu entends, et pas Hamlet » (1921 : 175).

Kierkegaard ajoute que le véritable séducteur possède un atout qui manque souvent à Don Juan, la « puissance de la parole » (1993 : 95). Il trouve Don Juan médiocre en tant que séducteur car la séduction ne passe guère par une persuasion verbale réfléchie et c'est plutôt sa taciturnité qui distingue le héros. Peut-être est-ce justement la spontanéité et la rapidité de sa séduction qui rendent les paroles inutiles pour lui ? Quoi qu'il en soit, les séductions (réussies) du Don Juan de Roché, se passent avec une telle promptitude simple, qu'on dirait plutôt des complicités décidées à l'avance. Souvent, ses avances sont d'ailleurs précédées d'un silence. Don Juan et l'Hostellerie :

L'hôtesse est toujours là. Il va à elle, se tait, se penche et dit : « Veux-tu ? »  
- « Quand tout le monde dormira, venez gratter à la porte qui a un judas, dans le couloir où sera votre chambre », dit-elle sans lever la tête (1921 : 56).

Dans la plupart des tableaux, Don Juan paraît être séduit bien plus que séducteur. Ou est-ce peut-être sa marque spéciale de séduction de faire penser aux femmes que ce sont elles qui tiennent le gouvernail tandis que c'est lui qui en courant secret et profond

---

<sup>225</sup> Le *burlador* est l'homme des "bourles", mélange de moquerie et de tromperie.

dirige le navire ? En tout cas, la séduction demeure une affaire implicite et tacite.

Messaline, par exemple le hèle sur la route (1921 : 167):

« Eh ! l'homme ! ». Don Juan, s'approchant. – « Plaît-il ? » Messaline, se mettant dans la lumière de la lampe qui brûle au seuil : « Où vas-tu ? » Don Juan se tait, la regarde : « À toi ». Messaline. – « Bien, entrons. »

Il n'est pas plus loquace sous la séduction enjouée et babillarde de la Petite Sirène : « Il n'y a pas longtemps qu'ils se connaissent, au fond. Un silence est là, comme un brouillard sans vent » (1921 : 197). Ce n'est qu'avec la Baronne qu'on le voit se servir d'une véritable tactique de séduction verbale – l'utilisation d'un langage obscène pour provoquer une excitation sexuelle. Cette perversion du discours amoureux est liée à la fascination de l'interdit et s'inscrirait donc dans le défi donjuanesque. Or, le défi se résout dans la légèreté à la fin du tableau par l'humour que suscite l'incongruité de la situation.

Pour le Don Juan de Roché, curieusement passif dans la séduction, il n'y a donc ni mensonge ni belles paroles. Sa prétention de séducteur en paraît même menacée. Roché n'est pas isolé dans cette interprétation de Don Juan. Son personnage partage cette mise en question de la séduction donjuanesque avec quelques-uns des Don Juan du début du siècle dont il fait mention dans son journal. Dans *La dernière nuit de Don Juan* d'Edmond Rostand que Roché lit dès sa parution en 1921, Don Juan voit détruite sa réputation de séducteur. « Il n'a fait qu'enfoncer les portes ouvertes. Les femmes qu'il se faisait une fierté de corrompre étaient en réalité tout à fait consentantes » (Brunel 1999 : 820). En soutenant que Don Juan ne leur a dicté que leur volonté à elles, les femmes confirment qu'il est en réalité la victime de sa propre séduction. Roché assiste en 1898 à une représentation de *Don Juan de Mañara* d'Edmond Haraucourt qui fait aussi de son Don Juan une victime, prisonnier de ses impulsions aveugles. Un Don Juan qui cherche à épanouir son âme à travers les femmes et qui, ce faisant, se trouve dans un engrenage infernal de satiété et de vide. Or, suivant la tradition de Don Juan de Mañara, il suit la voie du repentir et de l'expiation. Dans *L'Homme à la Rose*, de Henry Bataille (1921) Don Juan voit dénigrées ses tentatives de séduction par la belle Inès qui le traite de vantard et de « parleur de taverne », et ses paroles de « contes de nourrice » (26).

L'air du temps semble donc inviter et soutenir le traitement ironique que Roché réserve pour son Don Juan. Les armes de la séduction faisant défaut, le crime innocenté par le consentement des victimes, son Don Juan est à maintes reprises ridiculisé. C'est lui la victime des feux du désir – le sien et celui des femmes. C'est encore lui qui est ému et trompé par l'innocence (apparente ou vraie) des femmes qu'il rencontre. Même la possession physique d'une femme (qui pourrait passer pour une séduction réussie) provoque des sentiments d'amertume et d'échec sans qu'il soit capable d'en nommer les raisons. C'est un Don Juan qui se révolte, non contre une puissance divine, mais contre sa propre condition de séducteur dont la légèreté et la dispersion lui sont devenues un fardeau insoutenable.

Il se peut que ce regard critique et cynique sur la séduction donjuanesque soit lié à une faiblesse propre à la séduction. Selon Frédéric Monneyron, dans un volume que les *Cahiers internationaux de symbolisme* consacrent à l'illusion, la séduction et l'illusion sont enlacées d'une manière inextricable. Pour pouvoir séduire, il faut connaître et comprendre l'objet de la séduction, se mettre dans sa peau, se façonner un cœur « à l'image du sien » (Kierkegaard 1993 : 330). Pour Don Juan, ce procédé signifierait qu'il abdique son sexe et sa virilité pour se faire femme l'espace d'un instant. Or, c'est un procédé qui, par sa contradiction inhérente ne peut aboutir. « Si la fin déclarée de la séduction est la possession, les moyens utilisés pour y parvenir la rendent paradoxalement impossible » (Monneyron 1991 : 165). En fin de compte, Don Juan ne chercherait qu'à séduire une illusion qu'il s'est faite de la femme par une illusion de lui-même. « C'est sur ce cercle vicieux que tourne le grand jeu occidental de la séduction. La séduction n'est que séduction d'une illusion (dans le sens actif et passif de l'expression) qui elle-même n'est jamais que l'illusion de la séduction » (Monneyron 1991 : 166). Cependant, et malgré les déclarations de l'auteur affirmant le contraire, cette interprétation de la séduction s'applique plutôt à la séduction tactique et réfléchie d'un Johannès. La spontanéité de la séduction donjuanesque, son incapacité de sortir de lui-même pour se glisser dans la peau de sa victime, semblent mal s'accorder avec cette vision d'un Don Juan se sacrifiant à « l'illusion transsexuelle ». Cette transformation est toutefois un aspect (une stratégie ?) que Helen Hessel reconnaît en Roché en tant qu'amant : « Faible – féminin. *Attirant* justement à cause de ça. Sa voix douce, son sommeil léger. Son "Don Juan" ? Il est grand artiste. Il a la force de se mettre à l'extérieur de lui-même, de se recréer, de former » (Hessel 1991 : 344).

Selon Denis de Rougemont dans *L'amour et l'occident* et *Les mythes de l'amour*, le personnage de Don Juan s'explique par sa nature infiniment contradictoire. La faiblesse de Don Juan réside selon lui justement dans le fait qu'il ne peut pas saisir ce qu'il y a d'unique dans un être parce qu'il n'a aucune image de lui-même. Il ne « [...] peut pas posséder, parce qu'il n'est pas assez pour avoir... » (De Rougemont 1972 : 229). Or, pour être il lui faut justement avoir. Comme le titre du recueil le signale, Don Juan, dans l'œuvre de Roché n'est pas de façon indépendante ou autonome. Il ne peut être que par les autres, en ayant les autres. Les tableaux du recueil sont autant de masques que porte Don Juan, tant il change en fonction de la personne ou l'évènement qui le définit. Dur et froid avec la Passante, grossier envers la Baronne, généreux pour la Louchon, tendrement ému avec Bertrande, méprisant à l'égard de Florine – ce sont autant d'attributs d'un personnage multiple dont l'identité se perd dans la dispersion. Il ne peut jamais être complètement car avoir pleinement par une possession complète et durable signalera la fin du désir, la force vitale même qui anime le personnage. L'état bancal de la séduction chez Roché reflète la possession imparfaite propre à Don Juan.

### ***Don Juan et ... le mythe littéraire***

On ne peut parler de Don Juan sans évoquer ce qui est devenu aujourd'hui le cadre de prédilection pour l'analyse donjuanesque, à savoir le mythe littéraire. Pierre Brunel, spécialiste de Don Juan, et Philippe Sellier, un des premiers auteurs à définir le concept du mythe littéraire ne peuvent pas indiquer avec exactitude la source ou la date de la première association de Don Juan et le mythe littéraire<sup>226</sup>. Toujours est-il que la grande majorité des réflexions contemporaines sur Don Juan acceptent et utilisent le mythe littéraire comme système de référence.

Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? Le mythe littéraire tel qu'il apparaît aujourd'hui comme cadre et outil d'analyse est un concept assez récent dans la critique littéraire. Les premiers essais qui tentent une définition du terme apparaissent dans les années soixante à soixante-dix (Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature*

---

<sup>226</sup> Communication personnelle de Pierre Brunel en date du 21 novembre 2003.

*française*, 1969 ; Northrop Frye, *Littérature et mythe*, 1971). Pour prouver la validité de ce concept, il est important de montrer qu'il existe un écart entre le mythe littéraire et le mythe *strictu sensu*, c'est-à-dire, ethno-religieux. Il faut également expliquer la différence entre le mythe littéraire et le mythe dans la littérature. Dans *Mythes, rêves et mystères* (1957 : 17-18), Mircea Éliade donne la définition suivante au mythe :

[...] le mythe est censé exprimer la vérité absolue parce qu'il raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire une révélation trans-humaine qui a lieu à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements. Étant *réel* et *sacré*, le mythe devient *exemplaire* et par conséquent *répétable* car il sert de modèle, et conjointement de justification à tous les actes humains.

De cette définition se dégagent quelques éléments clefs : 1) le mythe *raconte*, c'est donc un récit. 2) S'il contient une révélation, c'est qu'il explique comment certaines réalités sont venues à l'existence. André Jolles dans *Formes Simples* (1972 : 81), confirme cette fonction du mythe : « L'homme demande à l'univers et à ses phénomènes de se faire connaître de lui.[...] Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par *question* et par *réponse*, une forme prend place, que nous appellerons *mythe*. » Dans ce dialogue, le mythe contient une double révélation – il révèle l'être et il révèle le sacré. 3) Cette révélation a lieu *in illo tempore*, dans un temps fabuleux. Il est donc placé en dehors du temps ordinaire, dans un hors-temps sacré. 4) Le mythe *se raconte*, il n'est pas raconté – reproduit oralement au fil du temps, le récit mythique est considéré comme anonyme et collectif. L'absence d'un auteur augmente la valeur sacrée du mythe car, venant pour ainsi dire de nulle part, le récit mythique se voit attribuer une origine surnaturelle. À force d'être répété et transmis oralement, le récit mythique se concentre, devient un « univers solide » (Jolles 1972 : 92) caractérisé par une organisation serrée. 5) Le mythe constitue un *modèle* et établit donc des principes de vie. Northrop Frye insiste sur cette fonction sociale du mythe qui représente pour lui avant tout « [...] l'idée que se fait une société de son contrat social avec les dieux, les ancêtres et l'ordre de la nature [...] » (Frye 1971 : 490)

Il est évident que certaines des propriétés disparaissent tandis que d'autres demeurent quand on passe du mythe au mythe littéraire : les œuvres littéraires sont en principe signées et datées ; le mythe littéraire n'est pas comme un grand nombre de mythes ethno-religieux, un récit fondateur ; le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai. Mais quels sont alors les attributs communs du mythe et du mythe ethno-religieux ? Philippe Selliers dans un article publié dans *Littérature* en 1984 distingue trois éléments

principaux : la saturation symbolique du récit mythique, l'organisation dépouillée du récit et « l'éclairage métaphysique dans lequel baigne le scénario » (124). Dans sa discussion sur le mythe littéraire comme organisation symbolique, Sellier prend Don Juan comme exemple d'un récit dont la diversité des analyses aboutit sur une surdétermination symbolique exceptionnellement riche. Cette interprétation tient compte de la figure du héros qui côtoie la mort et défie l'au-delà dans son désir de vivre ardemment mais aussi du récit dans son ensemble que domine l'opposition entre le séducteur aérien et la lourdeur de la Statue. Sellier devance les critiques qui pourraient voir dans d'autres créations littéraires, particulièrement le poème, une pareille surdétermination symbolique. Les autres caractéristiques du mythe littéraire y sont absentes.

Par la fermeté de l'organisation, Sellier entend un récit où le héros est pris dans une situation à la fois dense et cohérente et dont « [...] l'agencement structural [est] comparable à celui du mythe ethno-religieux » (1984 : 122) décrit par Claude Lévi-Strauss. Selon la troisième caractéristique que relève Sellier, le mythe littéraire retrouve le mythe ethno-religieux dans le face-à-face avec l'au-delà. Dans cette rencontre, confrontation ou révélation, l'homme retrouve une mise en question de son existence dans un dialogue avec le surnaturel.

Plusieurs ouvrages ont été publiés sur Don Juan en tant que mythe littéraire. (Ce qui suit ne prétend nullement être une liste exhaustive.) L'essai de Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan* (1976), constitue selon Pierre Brunel « le nouveau Testament » en matière donjuanesque (par rapport à « l'ancien Testament », *La légende de Don Juan* (1929) de Georges Gendarme de Bévotte). Pierre Brunel a lui-même consacré un chapitre à Don Juan dans son *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988). Judith Hepler Arias, dans une thèse sur le mythe de Don Juan (*Towards a theory of the Don Juan myth*, 1987), présente une analyse théorique très complète en intégrant la réévaluation moderne du mythe dans les œuvres de Vico, Schlegel, Schelling, les psychanalystes, Claude Lévi-Strauss et les théories d'Ernst Cassirer, de Northrop Frye et de René Girard. La multiplication de publications sur le mythe de Don Juan indique que l'association mythique de Don Juan est actuellement acceptée comme l'évidence même. C'est également ce qu'on peut déduire d'une question récemment posée au groupe de discussion « Don Juan » sur l'Internet (<http://groups.yahoo.com/group/don-juan/>). À

la question posée (si Don Juan peut encore être considéré comme mythe littéraire aujourd'hui), pas une seule parmi la douzaine de réponses (provenant en général d'universitaires/chercheurs) ne semble voir le moindre obstacle au statut mythique du séducteur. Ceci malgré le fait que le concept de « mythe » souffre aujourd'hui plus que jamais de la contamination moderne (largement propagée par les médias) qui persiste à l'assimiler au mensonge.

Il vaut d'ailleurs la peine de poser la question : est-ce que le mythe de Don Juan ne serait qu'un mensonge ? Et comment est-ce que le Don Juan de Roché s'intègre dans une mythanalyse ? Selon la définition ci-dessus du mythe littéraire, le récit donjuanesque remplit tous les critères. Il y a saturation symbolique – le récit répond même à un critère supplémentaire, celui de la bipolarité du mythe (que prône Gilbert Durand dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, 1992) ; le récit de base se resserre le plus souvent autour de trois personnages, ou groupement de personnages, le séducteur (le plus souvent conçu comme prométhéen), les femmes-victimes, la Statue du Commandeur ; l'appel à l'au-delà y figure par la mise en question existentielle du séducteur, placé sous le signe du désir. « Avoir ne mène pas à l'être. Le désir tue Don Juan. [...] Le désir qui se voulait désir d'être se transforme en un désir de ne plus être ... c'est-à-dire un désir de mort » (Brunel 1999 : 384).

Dans son essai sur le mythe de Don Juan, Jean Rousset propose une définition légèrement différente. Pour lui, le noyau mythique du récit se situe dans la présence de trois unités constitutives, appelées *invariants*. Entre ces unités et à l'intérieur de chacune des combinaisons et des glissements sont possibles ce qui assure la souplesse (nécessaire pour la survie) du mythe. Les trois invariants sont – par ordre d'importance :

- le Mort / l'Invité de Pierre – « [...] l'émissaire surnaturel, opérateur de fantastique et agent du dénouement [...] » (2000 : 9) ;
- le groupe féminin / la *lista numerosa* des victimes de Don Juan qui attestent l'inconstance et la « polygamie indifférenciée » (8) du séducteur ;
- le héros-séducteur qui « [...] n'existe pleinement comme Don Juan que dans son rapport aux deux autres composantes [...] » (9)

Si Rousset accorde une si grande importance à la présence active du Mort, c'est qu'il se donne la tâche d'établir le caractère mythique de Don Juan par rapport au mythe *strictu sensu*, tout en précisant que c'est en tant que création littéraire que Don Juan est né et s'est développé dans des textes qui s'affirment.

Il est évident qu'il manque au Don Juan de Roché l'apparition du Mort comme présence active. Or, il n'est certainement pas le seul auteur « incroyant du mythe » à avoir évacué du récit la mort de Don Juan par cet « agent de la liaison avec le sacré » (Rousset 2000 : 6). Si le héros meurt (ce n'est pas toujours le cas, par exemple *L'Homme à la Rose* de Henry Bataille, *Man and Superman* de Bernard Shaw, *La mort qui fait le trottoir* de Montherlant) l'origine surnaturelle de la mort est supprimée. On peut citer Henri Lavedan (*Le marquis de Priola*, 1902), Michel de Ghelderode (*Don Juan* 1928), Roger Vailland (*Monsieur Jean*, 1959), Gilbert Cesbron (*Don Juan en automne*, 1975) parmi d'autres. À la fin du recueil, le Don Juan de Roché est certainement épuisé par la Petite Sirène, mais loin d'être mort. Il se peut pourtant que l'espace infini créé par les points de suspension du titre permette la présence, même virtuelle, de la mort. Nous savons d'ailleurs que Roché avait l'intention de faire mourir Don Juan à Albi, devant la cathédrale forteresse de briques (Journal 1912 : le 18 septembre). Et tout comme le mythe de Don Juan se tue peut-être à l'époque moderne en se parodiant, le Don Juan de Roché devait mourir par suicide. La possibilité du suicide est d'ailleurs anticipée dans le recueil par l'élimination suivie de l'intériorisation de la figure du père-justicier. La mort comme autopunition ou comme simple fatalité ? D'après Gilles Ernst dans le *Dictionnaire de Don Juan* la seule fatalité qui soit encore acceptée par l'époque contemporaine est celle de la mort comme évidence logique. « Don Juan meurt parce que, au bout du compte, il faut bien mourir. [...] La mort n'est plus la sanction du meurtre et de la séduction, mais seulement son arrêt » (Brunel 1999 : 670). La mort de Don Juan ne peut être dissociée du désir. Le cercle infini du désir est, par sa nature, auto-destructeur et ne peut mener qu'à l'épuisement de « l'être de désir qu'est Don Juan » (Brunel 1999 : 382). Comme le désir est usé par la ritournelle infinie de l'être-dans-l'avoir, Don Juan s'épuise au fil des conquêtes. Cet affaiblissement de la force du désir se voit dans le manque de légèreté dont le séducteur semble accablé dès le premier tableau-poème où les « femmes pèsent comme une créance » (1921 : 9). Dans la tradition, la figure de Don Juan se caractérise comme « l'homme qui, dans la lourdeur de la fascination, resterait légèreté, action souveraine, maîtrise » (Blanchot 1969 : 282).

Le Don Juan de Roché manque cette légèreté naturelle qui devrait lui permettre de traverser au vol l'espace ainsi que le temps. Il est, au contraire, de plus en plus marqué par la pesanteur. Dans *Don Juan et les coureuses* nous rencontrons un Don Juan maladroit qui galope derrière les coureuses. « Il a peine à les suivre, ces légères », lit-on (Roché 1921 : 137). Dans *Don Juan et Vénus*, nous avons ce même sentiment de lourdeur quand Vénus s'envole dans son char blanc laissant Don Juan assis sur un rocher, autre symbole de pesanteur et de l'immovible. La légèreté est d'autant plus importante car elle oppose Don Juan au Commandeur, dans son apparition surnaturelle de statue de pierre.

Dans les premières versions, l'apparition du Commandeur surnaturel met fin à la dynamique du désir, mais au fond, c'est le désir qui tue Don Juan. Sous ce jour, la mort que Roché réserve à son Don Juan est bien significative et rapproche son récit du mythe : la cathédrale de briques n'est pas uniquement la lourdeur de la pierre contre laquelle le vol du séducteur s'immobilise, c'est aussi le corps féminin et tout le désir terrible et à jamais mystérieux qui émane de lui. Ou dans les mots de Pierre Brunel dans son commentaire sur le grand roman, *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes : « Cette chute contre le sol est bien encore le choc de la pierre » (Brunel 1988 : 485).

L'appel que le mythe nous adresse dans *Don Juan et...* de Henri-Pierre Roché se trouve peut-être affaibli par rapport à d'autres versions qui sont restées plus proches de la première création littéraire du mythe. Mais tel est le cas dans la majorité des versions contemporaines de Don Juan qui ne peuvent que renvoyer à la société une image d'elle-même. Dans sa conception de Don Juan, Roché ne refuse pas (comme le fait, par exemple, Montherlant) la dimension surnaturelle du récit. Du Don Juan de Joseph Delteil, que Roché lit dès sa parution en 1930, il apprécie surtout la rencontre entre Don Juan et le Mort : « Le dernier tiers m'a pris : sa conversation avec le Commandeur, sa fin » (Journal 1930 : juillet). La version de Delteil s'inspire essentiellement de la tradition Mañara (dont la version française la plus connue demeure celle de Mérimée) et le Commandeur reprend ici le rôle de la procession des âmes du Purgatoire, c'est-à-dire, l'incitation au repentir. Le discours du Commandeur renferme effectivement des idées qui ressemblent à la conception donjuanesque de Roché. Don Juan est dépeint comme victime d'une horde de femmes qui veulent toutes l'avoir, qui l'ont eu. Comme chez Roché, la séduction sans fin est représentée comme

un *métier* dont Don Juan se lasse et se dégoûte. En être supérieur, le Commandeur lui fait connaître son état de détresse misérable qu'il n'osait pas admettre : « Se sentir à la merci de son propre sang, et que le désir est un Étranger qui campe dans vos moelles comme en terre conquise [...] (Delteil 1961 : 431).

Chez Roché, le désir sans bornes pousse Don Juan à étendre ses conquêtes dans l'au-delà. Les rencontres et les accouplements littéraires, mythologiques, historiques et légendaires de la dernière partie de *Don Juan et...* sont autant de présences surnaturelles qui s'introduisent dans le texte. « Don Juan reste mythique malgré lui ; il est un personnage condamné à se perdre dans le désir, sans être ni avoir de manière achevée » (Brunel 1999 : 383) et le Don Juan de Roché s'inscrit pleinement dans ce dilemme.