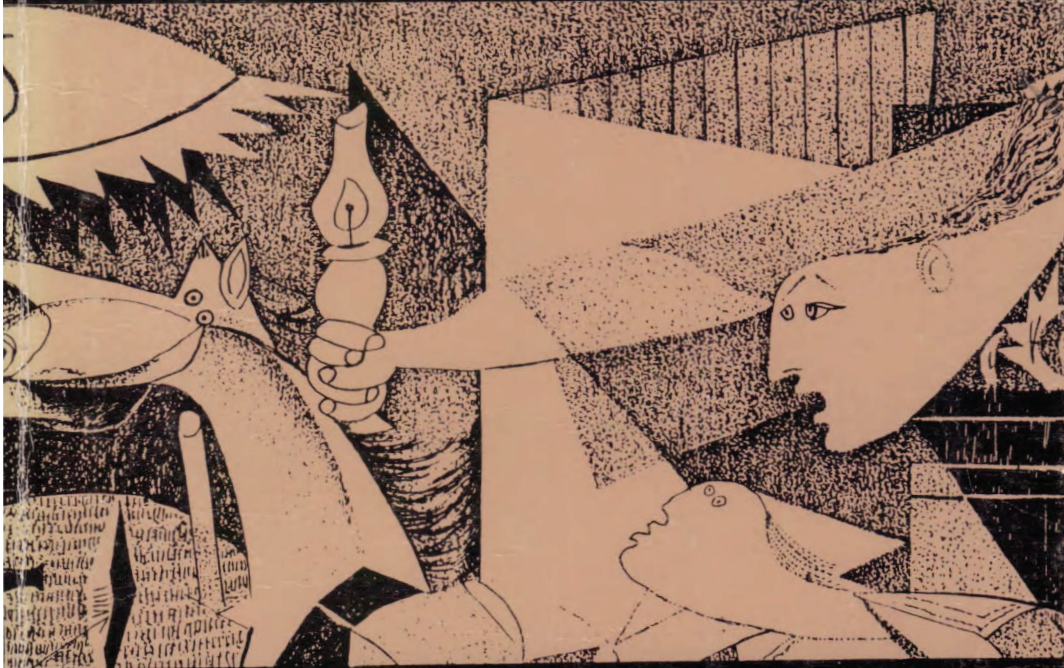
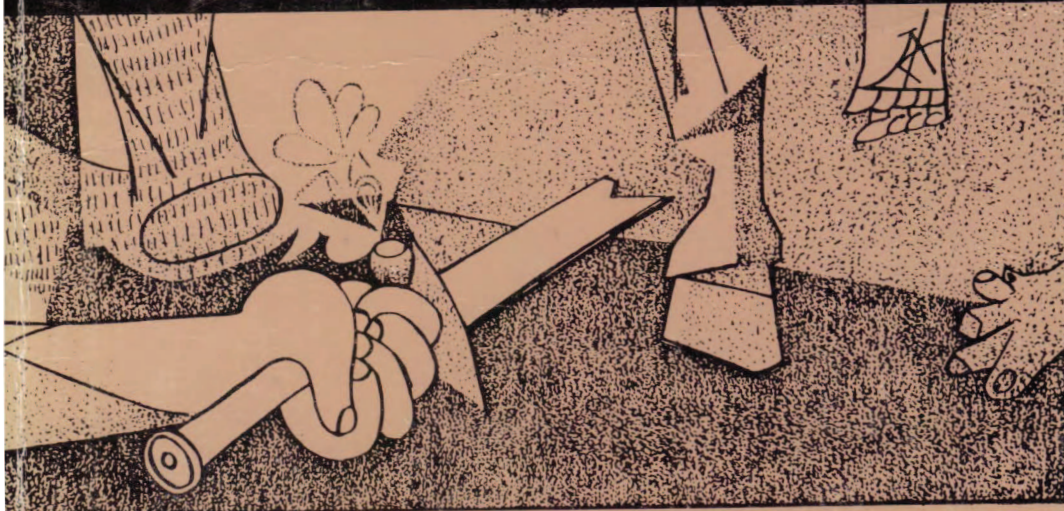


CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES HISPANIQUES
DU XX^e SIÈCLE

**LES MYTHOLOGIES HISPANIQUES
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE**



HISPANISTICA XX



UNIVERSITÉ DE DIJON

JUAN, DON JUAN OU ANTI-DON JUAN
CHEZ G. TORRENTE BALLESTER

Eliane LAVAUD
Université de Dijon (France)

"... Los muertos no mueren
del todo hasta que se les olvida..."
(G. Torrente Ballester, *Dafne y ensueños*)

A la mémoire de Jaijne del Valle-Inclán Blanco.

Avec *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Tirso de Molina a mis en place un schéma qui est apparu, par la suite, comme extrêmement riche de virtualités. Depuis le XVII^{ème} jusqu'au XX^{ème} siècle, les jeux combinatoires du dispositif originel n'ont cessé de varier et chacun de ces jeux combinatoires en même temps qu'il réinvente le mythe reflète une recherche et une pensée originales.

Cela dit, il me semble impossible de commencer cette étude sans un bref rappel des invariants du mythe de Don Juan ⁽¹⁾. On sait que le noyau dur de ce mythe moderne peut se réduire à trois éléments constitutifs essentiels :

- la statue du commandeur, le marbre punisseur, intermédiaire entre la terre et le ciel et dont la poignée de main ardente inflige un châtement exemplaire.
- le groupe féminin et qui dit groupe dit pluralité indispensable à l'inconstance de Don Juan. Ce sont des victimes, car elles sont abandonnées aussitôt que séduites. L'une de ces femmes occupe une place privilégiée : elle est la fille du commandeur et, de ce fait, sert de lien entre les trois éléments du système de base. D'ordinaire, une femme, au moins, est une vierge et, chez toutes, se mêlent en un dosage extrêmement subtil la liberté et l'aliénation, la première permettant

(1) Cf. à ce sujet Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris: A. Colin, 1976, 256p.

d'enfreindre des tabous sociaux et moraux que la seconde fait précisément bien sentir comme tels, comme des tabous.

- le héros, jouisseur effréné est le fléau des femmes, "l'épouseur du genre humain" (2). Prenant sans jamais rien donner - rien d'autre que de la parole-, il subvertit tous les échanges et toutes les valeurs. De haut lignage, il est assuré d'échapper à la justice humaine. Mais, lorsque, après s'être maintes fois moqué d'un sacrement- le sacrement de mariage en l'occurrence-, il profane encore le sacré en troublant la paix des morts, la transgression est trop forte et il faut un châtement exemplaire à celui qui a eu trop confiance en la grâce de Dieu. Ce châtement est la descente aux enfers, conséquence de la poignée de main de l'invité de pierre.

Après ce rappel extrêmement rapide des invariants du mythe (3), je voudrais présenter le *Don Juan* de Torrente Ballester en choisissant une perspective (le temps qui m'est imparti ne me permet pas d'agir différemment) et en essayant de mutiler le moins possible cette oeuvre (et je ne dis pas ce roman) foisonnante, polysémique et ambiguë. Pour ce faire, il m'a semblé que la meilleure perspective, en relation avec le problème du mythe, était celle de la pluralité : pluralité d'espaces, pluralité de temps, pluralité de narrateurs, pluralité de genres.

Envisageons la pluralité d'espaces. Le *Don Juan* de Torrente Ballester entraîne le lecteur dans des espaces géographiques très divers et à l'intérieur même de ces espaces géographiques dans des lieux très différents les uns des autres: à Salamanque (l'université, les geôles de l'Inquisition, un bordel et la demeure estudiantine de Juan Tenorio), à Séville (le palais des Tenorios, la propriété au bord du Guadalquivir, la maison du commandeur, mais aussi la maison de jeux et la taverne où Juan Tenorio va connaître pour la première fois l'amour physique avec une prostituée), à Paris (les rues, les appartements (4), un tripot, des cafés(5), un théâtre, un quai de gare), au Paradis au moment du péché originel et dans un autre lieu plus difficile à classer, mais présenté comme le Paradis particulier des Tenorios ayant bien mérité de leurs aïeux.

(2) C'est ainsi que Sganarelle qualifie son maître chez Molière.

(3) Le lecteur ne trouvera ici aucune analyse diachronique du mythe, tout le temps de parole ayant été réservé à l'oeuvre de Torrente Ballester. Ce vide doit, bien entendu, être comblé dans la mesure où un mythe n'est pas un archétype figé, mais, au contraire, un thème en perpétuelle évolution. Pour l'étude diachronique, outre l'ouvrage précédemment cité de Jean Rousset, on pourra consulter E. Lavaud, "Les Sonates de Valle-Inclán véhicule du mythe de Don Juan", *Le mythe dans la littérature, les arts et l'histoire au XIX^{ème} siècle en Espagne et en Amérique Latine*, Lille: P.U.L. (sous presse) et "Préalables (sur le mythe de Don Juan)", *Cahiers d'Etudes Romanes*, Aix-en-Provence, 1986, n°11.

(4) dont un appartement où aurait vécu Baudelaire.

(5) Les deux magots est entre autres cité.

Avec cette pluralité d'espaces se combine une pluralité de temps. Tout d'abord, on ne peut pas parler du temps de la fiction, mais des temps de la fiction, car la référence temporelle est très vaste. On va du temps des origines avec la faute originelle au temps du récit matrice qui se passe à Paris et qui est forcément postérieur à 1943, date de publication de *L'être et le néant*, l'ouvrage de Sartre auquel il est fait référence dans le *Don Juan* de Torrente Ballester. Et cela, en passant par les années qui vont de 1602 à 1622 et qui correspondent à la préhistoire du valet Leporello, par quatre jours à Séville en 1622, quatre journées au cours desquelles éclate le conflit entre Juan Tenorio et Dieu, au cours desquelles Juan Tenorio devient Don Juan - et c'est l'une des originalités de Torrente Ballester de nous montrer comment on devient Don Juan -, par des périodes moins précises vers 1640 avec une aventure marquante, celle de Ximena de Aragón qui est immédiatement suivie du retour de Don Juan à Séville, par une soirée de juillet 1865 à Paris au cours de laquelle Baudelaire et Jeanne (Duval) discutent de l'amour avec un inconnu qui se définit comme l'abuseur et qui a toutes les chances d'être Don Juan. Le récit passe également par la période de l'occupation allemande en France avec l'aventure de Don Juan et d'une juive militante communiste. J'ajoute que le récit matrice postérieur à 1943 ne clôt pas l'histoire qui reste ouverte sur toute une série de possibles narratifs. Et ces temps, que j'ai présentés chronologiquement ordonnés, sont imbriqués les uns dans les autres jusqu'à être conjoints. Quant au temps de l'acte narratif, il est précisé dans le prologue par Torrente Ballester lui-même "a comienzos de este año de 1962"⁽⁶⁾, ce qui est confirmé par la date de la première édition du *Don Juan* : 1963. Le type de narration est une narration *a posteriori* : le narrateur du récit matrice raconte une expérience qu'il nous dit avoir vécue et qui est accréditée par un certain nombre de points d'ancrage dans le réel. Or, dans le récit matrice, le texte dit ceci: [Don Juan] nació en Sevilla en 1599, hace algo más de trescientos setenta años"⁽⁷⁾. Et, si je compte bien, 1599 et 370 cela fait 1969, c'est-à-dire que le récit matrice se déroule sept ans après l'acte narratif. Autrement dit, nous sommes en présence d'une écriture qui relève du fantastique avec un éclatement extrême du temps. Un éclatement et une connexion à la fois, car le lecteur est toujours plongé dans l'intersection et le raccordement de cette multiplicité d'espaces géographiques et temporels.

A cette pluralité spatio-temporelle correspond une pluralité de narrateurs. Le *Don Juan* de Torrente Ballester est, en effet, constitué d'une pluralité de récits qui gardent cependant une réelle unité grâce au récit matrice produit par un narrateur anonyme désigné par le déictique "je" et qui reste inconnu jusqu'au bout, un narrateur qui, en fait, ne produit pas le savoir, mais le suscite et le reçoit dans un continuel va-et-vient narrateur/narrataire. Ce narrateur anonyme ne sera porteur de savoir que lorsqu'il sera mentalement investi par la

personnalité de Don Juan et qu'il pratiquera une sorte d'écriture automatique.

J'ai évité d'employer le terme de roman pour qualifier le *Don Juan* de Torrente Ballester car, de ce point de vue aussi, cette oeuvre est plurielle: roman, théâtre, essai, ces trois genres se côtoient et paradoxalement se conjoignent dans cette oeuvre puissante et multiforme. Théâtre raconté dans le roman, roman dit comme du théâtre, essai -l'essai sur le Paradis perdu - qui est à la fois poème, roman et théâtre... Et ce monde fragmenté, cette pluralité d'espaces disjoints (géographiques, temporels, narratifs, génériques) sont unifiés, reconnectés par le parcours de Don Juan.

Don Juan ai-je dit, mais le personnage de Torrente Ballester est-il bien Don Juan ?

Le nom mythique Don Juan placé en titre de l'oeuvre rend d'emblée prévisible tout un programme de comportements, d'emblée il est indice d'intertextualité. On peut dire qu'il est sémantisé au maximum, mais, paradoxalement, ce plein sémantique va se vider et se transformer au fur et à mesure du déroulement du texte en ce sens qu'il va y avoir tension constante entre le Don Juan fruit d'un savoir commun du producteur et du récepteur et le Don Juan création personnelle de Torrente Ballester, tension entre les invariants et la variance.

Je me bornerai à souligner les aspects les plus importants de cette tension dans les rapports du héros avec lui-même, avec les femmes, avec le commandeur, avec le valet et avec Dieu. Il me faut d'abord préciser que le *Don Juan* de Torrente Ballester subsume plusieurs Don Juan

- le Don Juan Tenorio de 1622 à Séville qui, à 22 ans, découvre l'amour physique, tue le commandeur et devient Don Juan,
- le Don Juan des années 1640 à Séville encore où la statue du commandeur sort de son tombeau pour répondre à l'invitation qui lui est faite,
- le Don Juan qui vit des aventures en divers autres temps et en divers autres lieux,
- pour arriver au Don Juan de 1969 à Paris qui est présenté par son valet Leporello comme ayant 370 ans, ce qui revient à dire que le Don Juan de 1969 et tous les précédents ne sont ou ne seraient qu'un seul être.

Envisageons maintenant les rapports avec les femmes. Le Juan Tenorio de 1622 est un puceau naïf lorsque le commandeur le met dans le lit d'une prostituée. Jamais il n'abuse par une promesse de mariage ; il ne se fait pas passer pour un autre. Contrairement au personnage tirsien, pour lui toutes les femmes ne sont pas des prostituées. Bien au contraire, une prostituée est une femme et cette prostituée

(6) Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, Barcelona: Destino, 1981, p.9.

(7) *Ibid.*, p. 42.

qui l'a initié à l'amour, Mariana, il l'épousera. C'est donc d'un bordel que sort sa femme et non pas d'un couvent comme l'Elvire de Molière. Loin de subvertir les valeurs, il donne aux autres celles qu'il a lui-même. Sans entrer plus dans les détails, on peut constater que les rapports entre le héros et les femmes sont complètement transformés. Quant au commandeur, il existe bien chez Torrente, en chair et en os d'abord dans le Don Juan de 1622 dont les aventures sont remémorées dans le roman, en statue animée ensuite et ses exploits sont alors offerts aux spectateurs d'un théâtre parisien des années 69-70. Mais quelle distance entre le commandeur créé par Torrente et celui de Tirso ! Le commandeur vu par Torrente est beaucoup plus proche des *comedias de comendadores* (type *Fuenteovejuna*) - et bien pire qu'eux encore - que du commandeur du mythe tirsien. La transformation opérée par le romancier galicien passe par une série de coups d'audace : Gonzalo de Ulloa est un être corrompu, il a envers sa fille un comportement qui frise l'inceste, il abuse une femme par de fausses promesses de mariage et même par une fausse célébration de mariage (avec une juive de surcroît), profanation s'il en est du sacrement. Par son comportement et par son langage, il subvertit les êtres et les valeurs et en premier lieu Juan Tenorio et les valeurs qui sont les siennes (sincérité, amour, religion). L'hypocrisie est chez lui un code non seulement gestuel, mais aussi verbal et social. Persuadé que tous les vices sont permis pourvu que les apparences restent sauvées et qu'il suffit d'un repentir - même purement verbal - de dernière heure, il est le damné de l'oeuvre et sa statue est, en fait, son enfer. Hypocrite, subversif, transgresseur et finalement puni, en un mot, il a tous les vices et le châtement du Don Juan mythique. Et l'on comprend que sa réapparition en statue animée ait perdu toute sa majesté, quelle ait au contraire toutes les grotesques connotations d'une farce. C'est même pratiquement sous les apparences du clown blanc qu'il nous est présenté. C'est dire si les rapports entre le héros et le commandeur sont modifiés... J'ajoute que le commandeur n'est présent que dans le Don Juan de 1622-1640 et qu'à Paris en 1969 le commandeur n'apparaît pas (si ce n'est sur la scène du théâtre, ce qui est aussi une façon, et fort subtile, de le rendre présent), le scepticisme de la modernité devant les châtements célestes, surtout s'ils sont à grand spectacle, étant sans doute en partie responsable de cet effacement ou de ce semi-effacement.

Transformées, les relations entre maître et valet le sont aussi. Leporello n'est plus la conscience de Don Juan et comment d'ailleurs le serait-il puisqu'il est d'essence diabolique, je veux dire qu'il est un démon incarné. Leporello, alias Garbanzo negro - et l'on appréciera là tout l'humour de Torrente - a été mandaté par le maître de l'Enfer pour accompagner Don Juan dans la mesure où celui-ci va servir de cobaye. Cobaye dans une expérience qui a pour but de déterminer qui a tort et qui a raison dans la grande querelle théologique, - je devrais peut être dire démonologique - qui agite l'Enfer, à savoir: l'homme est-il ou non prédestiné ?

Grave problème s'il en est pour l'Enfer car, en cas de réponse positive, ce serait le chômage assuré pour les démons dont le rôle est de tenter de perdre l'homme. On remarquera l'humoristique transposition de la querelle *De auxiliis* entre Jésuites et Dominicains. Là-aussi donc, la variance est d'importance.

La tension entre le donné, la tradition, et le construit par Torrente Ballester est également très forte dans le rapport entre le héros et Dieu. Tous les personnages du Don Juan torrentien de 1622 sont les tenants d'une morale facile dans laquelle le repentir - fût-il de dernière heure - suffit à effacer les fautes. C'est une théologie optimiste qui présente Dieu non plus comme le justicier, mais plutôt comme le Dieu de pardon du Nouveau Testament. C'est ainsi que le problème du repentir et de la grâce est perçu par tous les personnages de l'oeuvre, tous sauf un : Don Juan. Don Juan se rebelle en effet contre l'hypocrisie du repentir, contre l'ambiguïté entre grâce divine et acceptation, voire création du mal par Dieu. Il ressent "la grâce divine comme la plus grande ennemie de la liberté de l'homme"⁽⁸⁾. Les termes du conflit sont donc tout à fait modifiés.

Alors le *Don Juan* de Torrente Ballester est-il un anti-Don Juan ? C'est ce que semblerait prouver toutes les variances que j'ai soulignées jusqu'à présent.

Il est certain qu'il y a une inversion par rapport au mythe tirsien, mais jusqu'à présent cette inversion systématique ne concerne que le Juan Tenorio de 1622, épisode qui correspond à la préhistoire de Don Juan et qui a le mérite de montrer la transformation de Juan Tenorio en Don Juan en soulignant que le mal n'était pas en lui, mais hors de lui, ce qui revient à poser le problème du mal. Or, dès lors que ce problème est posé, le Don Juan de Torrente Ballester qu'il sévisse au XVIIème ou au XXème siècle est et reste un conflit incarné dans un personnage exemplaire, un conflit entre l'homme et Dieu, ce qui est fondamental pour le mythe qui nous occupe.

D'autre part, le lecteur prend connaissance de l'épisode du Don Juan de 1640 à Séville à travers une pièce de théâtre à laquelle assiste et que raconte le narrateur anonyme du récit matrice, pièce de théâtre où presque tout est traité sur la mode de la farce. Et cette pièce de théâtre sur laquelle se clôt pratiquement l'oeuvre est jouée par ceux-là même qui, dans le Paris des années 69-70 disent être Don Juan et Leporello. Cette pièce de théâtre, au cours de laquelle est représenté le retour de Don Juan à Séville une quinzaine d'années après le meurtre du commandeur, comporte la traditionnelle invitation au repas, mais un repas qui se révélera être un jugement : six diables masqués et déguisés en hauts dignitaires (trois tenants de la théorie des Dominicains et trois tenants de la théorie de la

(8) Phrase prononcée par Torrente Ballester lors d'une conversation à Rome (7-8 novembre 1985).

Compagnie de Jésus) tenteront de savoir si Don Juan a été libre ou non. Mais il n'y a pas de vraie réponse à cette question diabolique et Don Juan dans un acte libre très sartrien en ce sens qu'il est un choix par lequel il se fait entièrement responsable de son destin choisit son enfer : "A mi infierno no se va por esa puerta" ⁽⁹⁾ dit-il. Mais cet enfer est beaucoup moins sartrien qu'il n'y paraît, puisque, à Don Juan qui déclare : "Y ahora, Comendador, a ser yo mismo para siempre" , au moment où il saute de la scène dans la salle, Leporello crie : " ; Espere mi amo ! ; No me abandone ! ; Lléveme consigo ! ; Si usted es su propio infierno, un demonio incorformista puede hacerle compañía por toda la eternidad ! ⁽¹⁰⁾ Ce qui explique - ou expliquerait - que ces deux personnages qui se promènent dans le Paris de 1969-70 soient Don Juan et Leporello, condamnés à parcourir l'éternel parcours du mythe. Mais sont-ils ou ne sont-ils pas des acteurs et seulement des acteurs qui jouent leur rôle ?

Tout au long du récit matrice, le narrateur passe alternativement par des phrases d'adhésion et de doute. Sont-ce des imposteurs ? Don Juan n'est-il qu'un quelconque Juan ? Un acteur qui continuerait à jouer son rôle hors du théâtre ? Existe-t-il seulement ?

Les commentaires du narrateur sur la pièce qui font figure de notations de régie soulignent très fortement que les personnages jouent, qu'il s'agit d'acteurs qui singent sur la scène quelque chose qui ne se passe pas réellement. Il y a un dévoiement de l'envers du décor qui fait que l'on soupçonne l'authenticité des sentiments et des dires d'emprunt des comédiens, si bien que cette représentation théâtrale joue un rôle remarquablement ambigu et qu'elle a paradoxalement pour effet, sinon d'accréditer la réalité fantastique, au moins de faire que l'on se pose la question : l'acteur a-t-il abdiqué toute identité au point de s'aliéner totalement et de vivre quotidiennement - et mieux dans la rue que sur la scène - la vie de son modèle ou joue-t-il sur la scène son propre rôle ? Est-il Don Juan ou un être qui ferait le rôle de Don Juan ? S'est-il à ce point identifié à son masque qu'il ne puisse plus le poser ? Est-il victime de l'illusion qu'il crée ou ne la crée-t-il que parce qu'il la subit ?

La réponse rationnelle est, bien entendu, qu'il s'agit d'un imposteur, mais l'explication irrationnelle apparaît paradoxalement plus réaliste, car, outre que les acteurs joueraient bien mieux leur rôle dans la rue que sur la scène, le raisonnement réaliste, rationnel, devient, à force de faits qui échappent justement à la raison, complètement invraisemblable (vision extra-lucide et omnisciente de Leporello, survie de Don Juan malgré la blessure mortelle reçue, âme migrante de Don Juan qui se réincarne tantôt dans le corps, tantôt dans l'esprit du narrateur qui se sent

(9) p. 344.

(10) p. 345. C'est moi qui souligne.

physiquement et mentalement investi par l'autre au point qu'il devient séducteur malgré lui et, presque malgré lui, conteur à la première personne des aventures de Don Juan) . Est-on dans l'imaginaire ? Est-on dans le réel ? Les champs sémantiques de la falsification et de l'illusion (mentira, fantasma, galán de cine...) apparaissent dans toutes les parties rationnelles du discours ou des méditations du narrateur. Mais, s'il s'agissait d'acteurs qui auraient monté un gigantesque et tentaculaire décor de théâtre, Sonja devrait aussi être une actrice et si elle en était une, elle serait allée elle aussi sur le quai de la gare dire au-revoir ou plutôt à bientôt au narrateur. On ne sait plus si la fiction rend l'imaginaire réel ou si elle rend le réel imaginaire. Elle tend à abolir les frontières. Si la raison triomphait, tout le polymorphisme du récit serait réduit. Or, ce qui se produit, c'est plutôt un équilibre qui favorise la cohabitation des deux hypothèses. D'un côté, on a envie de choisir, de trancher et de l'autre, on s'aperçoit que l'indécision doit être préservée.

On peut cependant faire quelques observations. Tout d'abord, le narrateur qui ne détient pas le savoir ne peut nous livrer une histoire interprétée. A nous donc de l'interpréter. Alors, que peut-on dire ? Cet homme dont on déclare qu'il est Don Juan (car lui-même ne se définit jamais et il est, en fait, pratiquement un effet de récit de Leporello ⁽¹¹⁾) agit-il comme un Don Juan une fois sa préhistoire achevée ? Oui, en ce sens qu'il fascine Sonja; oui, en ce sens qu'il pratique une sorte de doublage de son discours en subvertissant ses valeurs. N'amène-t-il pas cette nihiliste à s'interroger sur le néant, à sentir que, si l'éternité de Dieu est incompréhensible, le néant ne l'est pas moins. Il ne la possède pas physiquement bien qu'elle s'offre à lui, elle qui n'a jamais connu l'amour. "Bien entendu, à 370 ans, on peut comprendre qu'il soit impuissant", commente ironiquement le narrateur. Voire ! Dans le Paris des années 60-70 où les tabous religieux et sociaux se sont considérablement effacés, le plus grand abusement du séducteur n'est-il pas justement de séduire l'esprit sans prendre et en repoussant même le corps ? Ce faisant, il s'égalise cependant à Dieu en suscitant chez sa victime un amour cosmique, un désir d'union avec l'univers entier, un amour tel que celui que Dieu avait prévu et donné à l'homme avant la faute originelle. Bien plus, celui qui, dans les ambassades se fait appeler Juan Pérez (autant dire, en espagnol, l'homme sans nom, mais Don Juan n'est-il pas précisément l'homme sans nom, la puissance impersonnelle de séduction) fait surgir en Sonja quelque chose qui est si proche d'une immaculée conception que le texte déclare :

(11) Et, sur ce point, le Leporello torrentien est bien dans la ligne d'un certain nombre de valets de Don Juan qui racontent leur maître.

... al revelarme el nombre de Don Juan fue como si hubieran sembrado un niño en mis entrañas. Ahora lo siento palpitar dentro de mí : crecerá, me llenará enteramente...

... Parecía una Anunciación pintada por un primitivo holandés (12).

C'est dire si les deux thèmes fondamentaux du mythe de Don Juan - séduction et conflit avec Dieu - sont présents dans le Don Juan de 1969 de Torrente Ballester et c'était également parfaitement le cas pour les Don Juan précédents dès lors que Juan Tenorio mis en présence du mal devient Don Juan . Par-delà toutes les connotations du texte qui nous rappellent que le monde n'est qu'un théâtre, n'oublions pas que séduire, c'est induire en erreur et tromper et le Don Juan séduit et trompe comme le fait l'illusion théâtrale, c'est-à-dire avec une certaine connivence de la part de la victime du théâtre. Don Juan est le masque par excellence (le Don Juan de Torrente porte toujours des lunettes noires : il ne les enlèvera qu'une fois, mais le narrateur n'est pas présent), c'est l'acteur par antonomase car l'acteur est séducteur par définition. Mais, comme l'acteur, il a besoin d'un certain consentement. Ceux qui, dans ce personnage énigmatique du Paris des années 60-70, voient Don Juan sont : Sonja qui vient de soutenir une thèse en Sorbonne sur le mythe de Don Juan, son valet qui est en partie son double et le narrateur qui a écrit des articles de critique sur le thème et qui manifeste, qu'il s'en défende ou non, une attirance irrésistible pour Don Juan, c'est-à-dire des êtres qui participent au même univers de croyances. Les autres, apparemment, ne le voient même pas.

Quant à Leporello, cet "adjuvant cognitif du narrateur dans sa quête de savoir sur les personnages" (13), il est en quelque sorte le tisserand qui noue et connecte les espaces radicalement différents, mais liés par l'aventure de Don Juan. Or, l'une des fonctions du mythe est précisément celle-là : connecter des espaces disjoints. Et, devant l'irritation du narrateur anonyme, en proie au doute, Leporello prononce des phrases qui me semblent être des phrases clés :

Uno no es nada. El solitario no es nada. Uno no es más que lo que acerca de uno creen los demás. [...] si alguien me cree el diablo, será verdaderamente el diablo y él será Don Juan si alguien lo cree (14).

Dans le texte unifié par le parcours mythique, dans ce texte qui s'interrompt sans se clore, le mythe est dans la quête (quête d'identité, de communication, de connaissance...) et dans la croyance. Si l'on savait, il n'y aurait plus de mythe.

(12) p. 110

(13) J'emprunte cette expression à Georges Maurand, "Le nommé et l'innommé", *Le personnage en question*, Toulouse: Publ. de Toulouse-le- Mirail, 1984, p. 84.

(14) p. 127