



HAL
open science

Don Juan et le donjuanisme au Portugal, du XVIIIe siècle à nos jours

Marie-Noëlle Ciccía

► **To cite this version:**

Marie-Noëlle Ciccía. Don Juan et le donjuanisme au Portugal, du XVIIIe siècle à nos jours. Presses universitaires de la Méditerranée, 2007, 978-2-84269-772-3. hal-03050066

HAL Id: hal-03050066

<https://hal.science/hal-03050066>

Submitted on 25 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marie-Noëlle CICCIA

**Don Juan
et le donjuanisme au Portugal,
du XVIII^e siècle à nos jours**

E·T·I·L·A·L

Études portugaises n° 3

Université Paul-Valéry — Montpellier III

À la mémoire de Stella,
ma grand-mère

Nous adressons nos plus vifs remerciements à Messieurs les Professeurs Bernard Martocq, Claude Maffre, António Coimbra Martins et Adrien Roig, à nos amis portugais, Daniel Pires et Vanda Anastácio, ainsi qu'à notre mère. À des degrés divers, ils ont tous leur part dans l'élaboration de cette étude.

Introduction

DON JUAN :

¿ En la muerte ?

¿ Tan largo me lo fiáis ?

De aqui allá hay gran jornada.

Tirso de Molina,

El Burlador de Sevilla (Acte II)

Pointer du doigt les disparités entre les cultures et les sensibilités portugaise et espagnole semble relever du cliché le plus éculé. Cela n'en demeure pas moins une réalité et le thème de la présente étude en apporte une nouvelle confirmation. Don Juan, le fameux personnage de Tirso de Molina, pseudonyme du moine Gabriel Téllez, a connu une véritable fortune tant à l'intérieur des frontières de son pays qu'au-delà de celles-ci et a fait florès à travers l'Europe dès le XVII^e siècle. L'extraordinaire abondance d'ouvrages littéraires mais aussi d'études critiques de tous horizons consacrés au héros en témoigne. Il est très probable que si le sujet de la pièce du religieux espagnol avait été limité à la présentation et à la mise en scène des aventures d'un odieux séducteur de femmes, son succès n'aurait pas eu le même impact. Or, la plupart des critiques s'accordent à qualifier cette création de mythe moderne parce que ses racines plongent au plus profond de l'inconscient collectif, racines que des récits traditionnels et folkloriques touchant au cœur de la vaste culture européenne chrétienne, et même préchrétienne, ont illustrées. C'est pourquoi ne retenir de Don Juan que sa caractéristique de coureur de jupons revient à occulter l'aspect plus sombre et plus grave relatif aux liens qui unissent le héros à la mort. C'est pourtant si souvent le cas que le terme de « don juan » est devenu un substantif, commun à bien des langues, désignant un homme amateur de gaudriole. Le grand ethnologue brésilien Gilberto Freyre, par exemple, s'en tient à

ce profil du personnage pour expliquer l'intense capacité de procréation des Portugais dans les terres colonisées :

Aceito como donjuanismo o furor com que o português tornou-se no Oriente, na África e no Brasil, um grande procriador de mestiços, teríamos de aceitar também este paradoxo : o donjuanismo — tão considerado pelos moralistas da igreja — serviu a causa da expansão cristã em terras exóticas¹.

D'une part, rien n'est plus erroné, à notre avis, qu'une telle affirmation qui confond un Don Juan avec un Casanova, pire encore, avec un vulgaire individu lubrique et dépravé. D'autre part, attribuer aux Portugais les qualités du séducteur espagnol relève d'un processus fort hasardeux car il se trouve précisément qu'au Portugal, la destinée de Don Juan fut infiniment moins spectaculaire que dans d'autres pays. L'autre héros baroque espagnol qu'est Don Quichotte est reçu en terre lusitane avec un réel succès et on en trouve des évocations fréquentes dans la littérature satirique du XVIII^e siècle, par exemple². Mais, aussi marginal qu'il soit dans la société dans laquelle il évolue, le Chevalier à la Triste Figure n'est pas porteur des effrayantes théories de Don Juan sur la moralité en matière sexuelle et sur la grâce divine. Tourner Don Quichotte en ridicule, affubler — par exemple — le marquis de Pombal de ce surnom (dans la poésie de la *Vira-deira*, par exemple), tout cela déclenche le rire. À l'inverse, avec Don Juan, on pénètre dans le domaine religieux où le sérieux s'im-

1. Gilberto FREYRE, « Don Juan das Américas », trecho de conferência lida na Universidade de Oxford em 1922, http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/frances/critica/artigos/art_impren/trec_img_bau_veja/don.htm.

2. Le première référence venant à l'esprit est la comédie d'António José da SILVA, *Vida do grande D. Quixote de la Mancha, e do gordo Sancho Pança*, in *Theatro comico portuguez ou collecção das operas portuguezas [...]*. — Lisboa : Na Of. Patriarcal de Franc. Luiz Ameno, 1759. Citons d'autres exemples, non exhaustifs bien évidemment :

— Nicolau Tolentino de ALMEIDA, *A Quixotada*, in *Obras Poéticas de Nicolau Tolentino de Almeida*, Nova edição, t. III, Impressão de João Nunes Esteves, Lisboa, 1828, p. 90-96. *Idem*, « Defesa de Zamperini contra duas décimas desaforadas que saíram contra ela », in *Obras Completas de Nicolau Tolentino de Almeida*, Lisboa, Castro e Irmão Editores, 1861, p. LXXXII-LXXXIII.

— Sebastião Xavier BOTELHO, « A noite de Inverno », *Poesia Portuguesa Erótica e Satírica — séc. XVIII e XIX*, Selecção por José Martins Garcia, Lisboa (?), Fernando Ribeiro de Melo/Edições Afrodite, 1975, p. 237.

— António Lobo de CARVALHO, *Poesias Joviais e Satíricas (séc. XVIII)*, Cádiz, 1852, p. 45.

pose avec une rigueur telle que même la volonté de dénoncer son comportement déviant se heurte à des obstacles d'ordre moral insurmontables. Ainsi, le Portugal ne connaîtra pas le héros de Tirso durant le XVII^e siècle, contrairement à une bonne partie de l'Europe, en particulier la France, grâce à la pièce de Molière. Le siècle suivant ne lui permet qu'une timide et pathétique incursion dans le théâtre portugais car nous verrons que la traduction de la comédie du célèbre dramaturge français subit l'implacable refus de la Real Mesa Censória et ne sortira, totalement défigurée, qu'en 1785 sous la forme d'un opuscule de *cordel*¹. Il faut ensuite attendre la deuxième moitié du XIX^e siècle pour que quelques avatars littéraires du séducteur voient le jour, avant une vague plus favorable, mais assez courte, de textes donjuanesques entre 1906 et 1924. Les derniers auteurs portugais à revisiter le mythe en 2005 sont Hugo Santos et José Saramago.

De trop rares études sur le donjuanisme au Portugal ont été publiées. Elles nécessitent, en outre, des approfondissements. Aucune d'entre elles ne fixe clairement le préalable qu'est la caractérisation du mythe de Don Juan. Suffit-il à un personnage de porter ce nom pour qu'on conclue nécessairement à l'une de ses manifestations ? La réponse à cette question semble être souvent affirmative dans ces analyses. Or, certains critères plus pertinents doivent être pris en compte avant de classer un texte dans la catégorie donjuanesque. Ces critères ont été consciencieusement étudiés et analysés, notamment par Jean Rousset dont l'ouvrage *Le mythe de Don Juan*² est une lecture indispensable à toute étude dans ce domaine. Il importe de retenir simplement ici que le mythe de Don Juan est constitué d'un « dispositif triangulaire minimal qui détermine un triple rapport de réciprocité³ » entre le héros, le groupe féminin et le Mort (élément fondamental car « sans lui, on raconterait une autre histoire, on passerait à côté du mythe⁴ »). Ces trois unités participent à un ensemble de péripéties, variables selon les versions, mais qui doivent toujours comprendre :

- une ou plusieurs scènes de séduction ;

1. ANONYME, *Convidado de Pedra (O) ou D. João Tenório o Dissoluto*, Lisboa, Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1785, 31 p. Deuxième édition : 1837, Lisboa, Tipografia de António Lino de Oliveira, 31 p.

2. Jean ROUSSET, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, coll. Prisme, 1978, 256 p.

3. *Ibid.*, p. 9.

4. *Ibid.*, p. 8.

- le duel entre Don Juan et le Commandeur suivi de la mort de ce dernier ;
- la double invitation à souper entre Don Juan et le Mort (la statue animée) ;
- la mort de Don Juan.

Les critiques portugaises sur ce thème ne prennent pas toujours en compte ces éléments indispensables, en particulier l'importance capitale de la mort dans cet enchaînement d'événements. La première, et méritoire, est signée de Fidelino de Figueiredo¹. Le célèbre critique littéraire portugais propose un catalogue chronologique, une liste commentée recensant l'ensemble des manifestations du donjuanisme dans la littérature de son pays. L'ouvrage est appréciable dans la mesure où il défriche bien le terrain. Cependant, il ne met en place aucun outil critique et confond donjuanisme et simple séduction. Ainsi, son auteur commence-t-il par évoquer le Cavaleiro de Oliveira, puis Almeida Garrett, les qualifiant de don juans sous le futile prétexte qu'ils étaient précédés d'une solide réputation d'hommes appréciant la compagnie — toujours renouvelée — des femmes. C'est oublier l'essentiel : Don Juan n'aime pas les femmes, il les repousse aussitôt qu'il les a possédées, il les méprise. Autant Garrett que le Cavaleiro de Oliveira sont diamétralement opposés à cette attitude. Les femmes les passionnent, les rendent heureux ou malheureux, mais éveillent toujours en eux la douceur des sentiments. Et, si Garrett et le Cavaleiro de Oliveira furent des don juans, pourquoi alors oublier Bocage qui n'avait rien à leur envier en matière de jupons ? Certains critiques vont même jusqu'à taxer de donjuanisme féminin la poétesse Florbela Espanca en raison de sa liberté sur le plan sexuel à une époque où cette attitude était bien peu affichée au sein de la population féminine. Il importe donc de tenter de définir ce que l'on entend par Don Juan. En tant que personnage mythique, il est dénué de toute réalité. Même s'il est inspiré par un personnage ayant existé, Miguel de Mañara, il s'instaure en modèle, en archétype :

Le mythe exprime des virtualités humaines, qui n'arrivent pas à la réalisation pratique, mais seulement fantastique. Comme le dit Caillois « le mythe représente à la conscience l'image d'une conduite dont elle

1. Fidelino de FIGUEIREDO, « Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal », in *Crítica do Exílio*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1930, p. 181-269.

ressent la sollicitation » et qu'elle ne peut pas, ou ne peut plus, ou n'a jamais pu réaliser¹.

Don Juan ne peut donc être qu'un personnage fictif.

Par ailleurs, Fidelino de Figueiredo commet quelques erreurs, de dates notamment², que ses successeurs sur les traces portugaises de Don Juan ont fidèlement reproduites, avec une confiance qui leur a épargné l'effort de la vérification. C'est ainsi qu'Urbano Tavares Rodrigues a, en 1960, publié une étude sur le donjuanisme qui doit la plupart de ses éléments — y compris lorsqu'ils sont erronés — à son illustre prédécesseur³. Lui non plus n'échappe pas à la simple liste chronologique des auteurs ayant traité le thème qui nous occupe ici. La même année, Alberto Xavier édite également une étude sur *Dom João, tipo de sedutor de mulheres*⁴. L'ouvrage est plus exhaustif et il faut reconnaître à son auteur qu'il est le premier à poser de véritables questions, en particulier sur la nature humaine exacte de Don Juan. Les réponses qu'il apporte sont, en revanche, contestables. Par exemple, il refuse de reconnaître en Don Juan un mythe ou une légende et emploie ces termes de manière relativement confuse. Le héros de Tirso n'est, à son sens, qu'un séducteur, par conséquent un type humain, mais en aucun cas une figure mythique. Le ton irrité dont il fait usage lui ôte du crédit, d'autant plus qu'il refuse de reconnaître Don Juan dans les avatars postérieurs au personnage de Tirso (au Portugal comme ailleurs en Europe) dans la mesure où ils ne reproduisent pas strictement ses caractéristiques initiales et, souvent, vivent des péripéties qui divergent de celles de l'œuvre originelle (comme le souper avec le mort, par exemple). Ainsi affirme-t-il, avec trop d'assurance sans doute, que Don Juan n'ayant été connu au Por-

1. Edgar MORIN, *L'homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 2002 (première éd. : 1970), p. 108.

2. Par erreur, il attribue à la première « traduction » anonyme du *Dom Juan* de Molière la date de 1775 au lieu de 1785 — ce qui change tout puisque entre ces deux dates le marquis de Pombal avait quitté le pouvoir —, la qualifiant de « ligeiramente modificada », euphémisme difficilement acceptable et qui donne à penser qu'il n'avait pas lu la pièce.

3. Urbano Tavares RODRIGUES, *O Mito de Don Juan e o Donjuanismo em Portugal*, Lisboa, Edição Ática, 1960, 136 p.

4. Alberto XAVIER, *Dom João, tipo de sedutor de mulheres : ensaio sobre El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra de Tirso de Molina*, Lisboa, Livraria Ferin, 1960, 385 p.

tugal que par l'intermédiaire de la traduction de Molière (qui a lui-même, à son avis, défiguré la pièce espagnole),

esta circunstância [...] contribuiu para gerar no espírito dos portugueses, de geração em geração, todos os equívocos e também manifestos erros de apreciação¹.

Aussi enthousiaste et combative qu'elle soit, on peut difficilement donner foi à une telle approche.

Plus récemment, Cristina Marinho, spécialiste de l'influence de la littérature française au Portugal, propose à son tour deux articles relatifs au donjuanisme², analyses plus élaborées s'attachant aux aspects intertextuels des ouvrages, mais ne prétendant pas à une synthèse complète du sujet. Enfin, Florent Kohler, collaborateur de l'indispensable *Dictionnaire de Don Juan*, sous la direction de Pierre Brunel³, signe un article intitulé « Don Juan au Portugal » pour lequel il se contente de compiler quelques données empruntées à ses prédécesseurs, donc souvent erronées, mais surtout très parcellaires. C'est ainsi qu'il insiste inutilement sur le libertinage du Chevalier d'Oliveyra [sic], puis n'accorde quelques lignes qu'aux ouvrages de Guerra Junqueiro et d'António Patrício, donnant ainsi l'impression que les manifestations de donjuanisme au Portugal se limitent à ces deux textes. Dans ce *Dictionnaire*, la seule autre référence à Don Juan au Portugal est l'article « Guerra Junqueiro », signé par A. Rodríguez López-Vázquez (p. 458-460), simple description de l'ouvrage, ponctuellement agrémentée d'un très bref commentaire.

Le recensement de ces études ne serait pas complet sans la mention de l'étude de Maria Eugênia Prazeres Botelho⁴, mémoire de maîtrise inédit, datant de 1951 et qui se borne malheureusement à un catalogue non exhaustif des manifestations portugaises du donjuanisme, catalogue dans lequel font le plus souvent défaut les commentaires ou analyses des longs extraits d'ouvrages proposés au lecteur. Ce

1. *Ibid.*, p. 287.

2. Cristina MARINHO, « De Molière a António Patrício : Dom Juan da Eterna Idade », *Intercâmbio*, n° 3, Instituto dos Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1992, p. 198-204. *Idem*, « Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro e Gomes Leal : A Queda de um D. João », *Intercâmbio*, n° 7, 1996, p. 253-269.

3. Florent KOHLER, « Don Juan au Portugal », in Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Éditions R. Laffont, coll. Bouquins, 1999, p. 751-752.

4. Maria Eugênia Prazeres BOTELHO, *D. Juan*, texto policopiado, Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras de Coimbra, 1951, 143 p.

mémoire a, toutefois, le mérite d'indiquer des textes que son prédécesseur, Fidelino de Figueiredo, ne recense pas.

On le voit, le matériel critique concernant notre sujet était relativement réduit. Il est en effet étonnant de constater le silence, peut-être dû en partie à l'ignorance, fait autour du *Dom Juan* de Molière au cours des siècles. Les ouvrages portugais consacrés au dramaturge français soit ignorent, soit négligent cette pièce. Au XIX^e siècle, à une date inconnue, un certain Luís Carlos Mardel Ferreira écrit en français une biographie de Molière restée manuscrite. Assez prolixe dans cet ouvrage sur bon nombre de comédies du Français, il reste prudent quant au *Dom Juan*, ne l'évoque qu'au détour d'une phrase, soulignant davantage l'athéisme du personnage que les qualités intrinsèques de la pièce :

Le Don Juan de Tirso rit des hommes et trompe les femmes. Ce n'est point un athée comme chez Molière mais un séducteur de profession, un fat et un raffiné orgueilleux. [...] On pourra donc, en ordonnant mieux les intrigues décousues de l'original espagnol, à qui l'on doit ce caractère principal, faire un meilleur « Festin de pierre » ; mais je doute qu'on fasse un meilleur athée¹.

Au cours de ce même siècle, en 1851, D. António da Costa de Sousa de Macedo signe un « drama histórico original português em cinco actos » intitulé *Molière*, dans lequel la vie du grand homme est retracée avec un souci réduit de réalité historique. La pièce a néanmoins le mérite d'évoquer bon nombre de ses comédies, voire, pour certaines d'entre elles, d'en citer de larges extraits (*Le malade imaginaire*, par exemple, p. 55-60). *Dom Juan*, lui, est passé sous silence, un silence quelque peu assourdissant. Méconnaissance de la pièce ? Crainte de la censure ? En tout état de cause, le texte ne semble pas appartenir aux références classiques de Molière au Portugal.

Le XX^e siècle, qui s'affranchit d'un certain nombre de craintes, peut-être de tabous religieux, permet la divulgation presque généralisée de l'œuvre moliéresque par le biais des traductions... sauf celle de *Dom Juan* qui, bien qu'effectuée en 1915, n'est publiée pour la première fois intégralement qu'en 1971, ainsi qu'on le verra dans la première partie de cette étude. António Manuel Couto Viana qui, à son

1. Luís Carlos Mardel FERREIRA, *Molière* (biographie manuscrite), XIX^e siècle, B.N.L., Reservados, cód. 10950, f^{os}. 143 et 146.

tour, consacre à Molière un ouvrage de vulgarisation¹, propose de larges extraits traduits à ses lecteurs à l'exception, une fois encore, de *Dom Juan*. Cela étant, le silence ne vaut-il pas mieux, au fond, que la contre-vérité ? C'est pourtant une pratique adoptée par António Lopes qui, dans son étude intitulée *Enigma Pombal*, assure, au mépris de la plus élémentaire vérification dans les archives de la Real Mesa Censória, que *Dom Juan* a été « aprovado pela Real Mesa Censória » et représenté tout comme *Monsieur de Pourceaugnac*². Il était donc important de revenir sur les erreurs, les méprises, les oublis qui sont le lot du *Dom Juan* de Molière au Portugal et qui expliquent les obstacles rencontrés dans ce pays par la pièce et, plus généralement, par le personnage de Don Juan lui-même. Pourtant, le mythe avait des raisons d'y trouver une certaine résonance dans la mesure où l'on recense dans le substrat littéraire traditionnel l'histoire du convive de pierre, du mort invité à la table des vivants, thème qui apparaît également dans de nombreuses littératures traditionnelles européennes.

La démarche de cette étude consiste donc à entreprendre, en premier lieu, l'étude de la fortune du *Dom Juan* de Molière, à travers l'analyse de ses traductions, puisque c'est cette pièce, et non celle Tirso de Molina, qui est à l'origine de l'introduction du personnage au Portugal. Cette analyse permet de remarquer la frilosité portugaise face à un séducteur qui dérange encore de nos jours et nous contraint à admettre l'échec relatif du donjuanisme dans ce pays. Une seconde partie s'intéresse à l'évolution du personnage qui, de façon sporadique toutefois, surgit dans la littérature portugaise sous des formes souvent dramatisées, dialoguées, qui rappellent l'origine théâtrale du personnage. On aura l'occasion de remarquer la courbe irrégulière qu'y suit la fortune du personnage, au gré des courants littéraires.

Or, il était intéressant de s'interroger sur les raisons profondes de cette frilosité concernant Don Juan au Portugal. L'aspect relatif à la séduction et au libertinage, bien qu'il ait toujours bénéficié de davantage d'intérêt de la part du public, fait de l'ombre au thème plus grave de la mort qui explique, lui, de façon beaucoup plus pertinente la

1. António Manuel Couto VIANA, *Molière*, Lisboa, Ed. Verbo, Col. « Os Gigantes da Literatura Universal », 1972, p. 100-102.

2. António LOPES, *Enigma Pombal*, Lisboa, Roma Editora, 2002, p. 143. Pour le texte du *parecer* négatif de *Porconhaço*, voir Marie-Noëlle Ciccía, *Le théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e siècle*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2003, p. 228-229.

réception mitigée du personnage. Le sujet est fort tabou en raison du poids de la religion catholique dans le pays qui est sans doute le critère fondamental à prendre en compte. On remarque, en fait, que la plupart des D. João portugais échappent à la mort et que, lorsque cela n'est pas le cas, leur trépas leur ouvre la voie de la transcendance et non pas, comme dans le cas du héros de Tirso, la précipitation irrémédiable dans les abîmes infernaux. La dernière partie de cette étude s'attache donc à montrer, à l'aide d'outils anthropologiques et philosophiques, les divers traitements littéraires de la mort dans les ouvrages portugais relatifs à Don Juan.

La bibliographie proposée s'ordonne également en trois sections, très inégales, et l'on en comprendra aisément la raison. Faisant pendant au premier aspect de cette étude, un premier classement recense l'ensemble (malheureusement réduit) des traductions du *Dom Juan* de Molière au Portugal suivi du corpus des textes relatifs au mythe de Don Juan dans la littérature portugaise, en parallèle avec la deuxième partie du présent ouvrage. Enfin, la part la plus volumineuse des références bibliographiques embrasse l'ensemble des ouvrages consultés, classés par ordre alphabétique, afin de faciliter la recherche du lecteur.

Il reste à clarifier le point relatif à l'orthographe délicate de « Don Juan » selon que le terme est employé comme nom propre ou comme substantif. Les dictionnaires se contredisent souvent et évitent d'imposer une règle, de sorte qu'une norme fixe semble utile à l'harmonisation de l'ensemble de cette étude. De fait, l'usage ou non de la majuscule à Don est aléatoire selon les références, de même que celui du pluriel. On adoptera donc ici les codes suivants, le plus souvent en accord avec les choix de Jean Rousset :

- Don Juan (avec majuscule à « Don ») est le personnage de Tirso de Molina et, par extension, la désignation générique du type du séducteur dans les diverses littératures où il surgit. Même au pluriel, elle ne prend pas de S : par exemple, « les Don Juan de Tirso de Molina et de Lord Byron ».
- Dom Juan désigne toujours le héros de Molière.
- don juan, sans majuscules, est le substantif synonyme le plus souvent de séducteur, de libertin. Les dictionnaires proposent deux solutions pour le pluriel : dons juans ou don juans. C'est la seconde solution qui a été adoptée, ses occurrences étant plus nombreuses.

— D. João, enfin, désigne toujours le personnage dans la littérature portugaise.

Notons enfin que dans la langue orale, lorsqu'il s'agit de se référer au personnage de Tirso, les Portugais adoptent le plus souvent la prononciation à l'espagnole (en utilisant la jota, [x]) afin de distinguer le personnage mythique des noms de rois portugais.

Chapitre premier

La fortune du *Dom Juan* de Molière au Portugal

1 Les traductions de la pièce du XVIII^e au XX^e siècle

Le *Dom Juan* de Molière dans le Portugal du XVIII^e siècle

C'est en 1769 que, pour la première fois, le *Dom Juan* de Molière connaît sa version portugaise. Pour autant, il y a loin du texte initial aux planches d'un théâtre et, pire encore, aux presses d'un imprimeur. La version en portugais de la célèbre comédie fut considérablement transformée par son traducteur anonyme, bien plus encore que les autres transpositions des pièces moliéresques à la même période. Pourtant, en dépit des nombreuses édulcorations subies, la *Real Mesa Censória* refusa catégoriquement de lui attribuer un imprimatur.

L'étude de cette traduction a déjà été menée par Laureano Carreira¹ et reprise par António Coimbra Martins². Carreira compare de façon systématique et méticuleuse les quatre versions connues de la pièce au XVIII^e siècle. Ses conclusions, le plus souvent convaincantes, dispensent de procéder à une étude comparative et on se bornera ici à apporter ponctuellement un point de vue complémentaire à certains points de sa démonstration. Toutefois, son analyse s'achève sur une interrogation qui ne trouve pas de réponse définitive : L. Carreira constate que les critères censoriaux qui ont présidé à l'interdiction d'imprimer n'ont pas pour autant interdit la représentation de la pièce. Pourquoi cette incongruité dans les décisions des *deputados* de la

1. Laureano CARREIRA, *Uma Adaptação Portuguesa (1771) do Dom Juan de Molière*, Lisboa, Hugin, 2003, 201 p. Il s'agit de l'édition de sa thèse présentée devant l'École Pratique des Hautes Études de Paris, en 1973.

2. António COIMBRA MARTINS, « D. João cortado às postas », *República*, 7-11-73, p. 2-4.

Real Mesa Censória ? Carreira évoque, et à juste titre, les raisons tant politiques que religieuses responsables de cet état de fait. Quelques éléments pouvant probablement compléter sa théorie méritent d'être signalés.

Les quatre versions dont on a retrouvé les textes sont les suivantes :

- 1771 *O Dissoluto* (manuscrit). Interdit par la *Real Mesa Censória* le 12 décembre 1771, AN/TT, RMC, n° 884, non paginé.
- 17? *O Convidado de Pedra*, manuscrito, B.N.L., cód. 4566, ff. 151-186, interdit par la *Real Mesa Censória*, s. d. (postérieur à 1771)
- 17? *O Libertino*, opéra manuscrit, B.N. Paris, in *Manuscrits Portugais*, t. XIX, ff. 188-239. (postérieur à 1771)
Également : B.N.L., Res. Cód. 1369, 1790.
- 1785 *O Convidado de Pedra ou D. João Tonório [sic] o Dissoluto*, Lisboa, Oficina de Francisco Borges de Sousa, 31 p. (deux éditions la même année).
3^e édition : 1837, Lisboa, Tipografia de António Lino de Oliveira, 31 p.

Si l'on dispose du premier *parecer* négatif de la Real Mesa Censória relatif à *Dom Juan* (celui du 22 septembre 1769), le texte qui en a fait l'objet n'a pas été conservé à la Torre do Tombo où ne se trouve que celui, censuré, de 1771. Entre les deux premières versions le titre a changé : en 1769, la comédie s'intitule *O Convidado de Pedra* pour devenir *O Dissoluto* deux ans plus tard. Le libellé du censeur apprend au lecteur que la version de 1769 est déjà une adaptation de la pièce de Molière.

Comédia intitulada *O Convidado de Pedra*, traduzida do idioma francês e posta segundo o gosto do teatro português.

O traductor diz que esta comédia está posta segundo o gosto do Teatro Português, e nisto mesmo infama o Teatro e a Nação. Porque o gosto com que está ordenada a sobredita comédia é péssimo; sim, contém um bom argumento, que é advertir um homem dissoluto a que regule a vida e tema o Céu; porém este mesmo argumento está pouco ou nada persuadido e destituído de todas aquelas peças que são próprias do teatro. Não duvido seja comédia de autor insigne, mas por sua tradução e nova ordem se faz indigna de se expor ao público. Este o meu parecer. Foram do mesmo parecer os deputados adjuntos. Lisboa, 22 de Setembro de 1769.

Frei Joaquim de Santa Ana

Frei João Baptista de São Caetano

Frei Manuel da Ressurreição¹

1. AN/TT, RMC, Cens. 1769, caixa 115.

On pourrait considérer cette censure bien rigoureuse car la comparaison des pièces française et portugaise prouve que le traducteur anonyme n'a pu se fonder, pour réaliser sa traduction, que sur un texte déjà expurgé par la censure française de passages jugés trop tendancieux vis-à-vis de la religion parmi lesquels une bonne partie de la scène du pauvre et le dialogue entre Dom Juan et Sganarelle sur Dieu et le diable¹. En conséquence, c'est à un texte source déjà grandement édulcoré que le traducteur portugais a affaire. Il va pourtant, à son tour, l'« adapter » *ao gosto português*. En dépit de tous ces efforts, la censure juge violemment son travail. Il est « péssimo », il insulte le Théâtre et la Nation ; il est donc indigne d'être présenté au public (« indign[o] de se expor ao público »). Cette dernière formule est ambiguë et n'indique pas clairement si la demande concernait la représentation ou l'impression du texte. Quoi qu'il en soit, aucun élément ne permet de savoir ce qu'il est advenu de cette première adaptation.

Le 27 juin 1771, une demande d'autorisation de publication est à nouveau présentée à la Real Mesa Censória par le typographe Manuel Coelho Amado pour la pièce *O Convidado de Pedra*. Le *parecer* a disparu mais il semble évident qu'il fut négatif puisqu'une troisième demande voit le jour le 5 décembre de la même année. Outre le titre, le corps du texte lui-même a probablement subi quelques nouvelles modifications ; c'est à présent *O Dissoluto* qui obtient une fin de non recevoir une semaine plus tard, le 12 décembre, sous la forme abrupte et implacable de « escusado » (que l'on trouve en fin de texte assortie de quatre signatures totalement illisibles). C'est ce document qui constitue à présent le plus ancien témoignage d'une traduction du *Dom Juan* de Molière et c'est sur lui que Laureano Carreira fonde son étude, comptabilisant avec précision les coupes opérées, celles, inévitables, inhérentes à l'édition française utilisée, et surtout celles relevant de la propre initiative du traducteur soucieux de satisfaire aux exigences censoriales. C'est le cas de la scène relative à la médecine (Acte III, sc. 1). Laureano Carreira explique cette suppression par le fait que les médecins appartenaient à une classe sociale inattaquable et que cette scène pouvait susciter des vocations illicites de

1. Laureano CARREIRA, *op. cit.*, p. 39.

Pour connaître les détails de la censure française de *Dom Juan*, voir par exemple, la notice de la pièce par Georges Couton in MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, p. 3-30.

pratique illégale de la médecine (p. 55), pratique sévèrement réprimée par la loi. António Coimbra Martins¹ rappelle que, pourtant, *Le malade imaginaire*, satire de la médecine s'il en est, a été traduit, représenté et publié avec l'autorisation de la Real Mesa Censória, et il suggère que le traducteur du *Dissoluto* était peut-être médecin lui-même, un médecin qui aurait donc singulièrement manqué d'humour et d'autodérision. Il ne fait pas de doute qu'une partie de la réponse réside dans le fait que la satire attaque sur un ton bien plus sarcastique que burlesque une discipline faisant l'objet d'une réforme sous le gouvernement de Pombal qui adopte la philosophie des Lumières en accordant une large place aux sciences et à l'expérimentation scientifique. En 1761, Ribeiro Sanches publie à Paris *Método para Aprender e Estudar a Medicina*, ouvrage en parfait accord avec les vues du ministre². C'est le 28 août 1772 que sont publiés les *Estatutos da Universidade* dont le troisième chapitre concerne la Faculté de Médecine³. On y apprend l'organisation toute scientifique désormais des études médicales, avec une attention particulière accordée à la méthodologie : l'enseignement doit former ses élèves et « habituá-los com solidez ao verdadeiro raciocínio da Medicina⁴ ». La médecine est, en conséquence, une discipline rigoureuse que Pombal lui-même s'est appliqué à réglementer et la tourner en dérision pouvait passer, effectivement, pour une attaque envers la politique du ministre.

Un autre élément, néanmoins, nous semble mériter d'être pris en considération. Les hypothèses de Laureano Carreira et d'António Coimbra Martins sont valables en particulier pour la première partie de la scène, dans laquelle Sganarelle raconte comment le simple fait d'avoir revêtu un habit de médecin l'avait fait passer pour tel auprès des paysans qu'il avait rencontrés. Ses répliques, bien qu'empreintes d'ironie, ne sont que de l'ordre de la moquerie. Néanmoins, si dans *Le malade imaginaire* les Diafoirus de tous poils se font épingler, c'est aussi, et avant tout, dans une perspective burlesque et le texte ne fait allusion à aucun lien entre médecine et croyance religieuse, ce

1. A. COIMBRA MARTINS, « D. João cortado às postas », *op. cit.*, p. 4.

2. « Ribeiro Sanches foi o mais proficiente dos oráculos do Marquês, visto que ninguém como ele estava em posição de colher maior e melhor número de ideias sobre o que convinha de fazer », Miller GUERRA, « A Reforma Pombalina dos Estudos Médicos », *Como Interpretar Pombal?* Lisboa, Edições Brotéria et Porto, Livraria A.I., 1983, p. 287.

3. *Ibid.*, p. 289.

4. *Ibid.*, p. 290.

qui n'est pas le cas dans *Dom Juan*. En effet, le libertin fait prendre à l'anecdote de Sganarelle un tournant qui la place sur un plan plus philosophique en affirmant que seule la nature décide de la guérison ou non d'un malade, et en exprimant son athéisme matérialiste :

DOM JUAN :

[...] tu peux profiter comme eux [les médecins] du bonheur du malade, et voir attribuer à tes remèdes tout ce qui peut venir des **faveurs du hasard et des forces de la nature**.

Dans l'échange qui s'ensuit, le lexique est clairement de l'ordre du religieux et de la croyance, croyance réfutée par Dom Juan. La médecine est, pour Sganarelle, une véritable religion, une pratique propre à l'accomplissement de miracles :

SGANARELLE :

Comment, monsieur, vous êtes aussi **impie en médecine**¹ ?

DOM JUAN :

C'est une des grandes erreurs qui soient parmi les hommes.

SGANARELLE :

Quoi, vous ne **croyez** pas au séné, ni à la casse, ni au vin émétique ?

DOM JUAN :

Et pourquoi veux-tu que j'y **croie** ?

SGANARELLE :

Vous avez l'**âme bien mécréante**. Cependant, vous voyez que, depuis un temps, le vin émétique fait bruire ses fuseaux. Ses **miracles** ont **converti** les plus **incrédulés esprits**, et il n'y a pas trois semaines que j'en ai vu, moi qui vous parle, un effet **merveilleux**.

L'impiété est un péril, pas uniquement dans le domaine de la foi en Dieu mais également dans des domaines aussi « terrestres » et concrets que celui la médecine car cet « athéisme » peut contaminer d'autres corps que celui des médecins. Si l'on émet des doutes, pire, si l'on rejette l'autorité médicale (le médecin est un être doté de pouvoirs, de connaissances inconnues de la majeure partie de la population, une espèce de dieu en qui l'on place toute sa confiance dans les moments graves et douloureux de la vie), pourquoi ne pas aller jusqu'à douter de l'autorité de l'État ? La science de la médecine est « une des grandes erreurs qui soient parmi les hommes », affirme Dom Juan. Or, réfuter l'un des piliers de l'éducation selon Pombal, et

1. C'est nous qui mettons ces termes en gras.

notamment l'éducation scientifique (rappelons que les Oratoriens ont désormais en charge l'enseignement¹), revient, d'une certaine façon, à porter le discrédit sur toute une politique d'éducation et de réforme sociale. Ce risque, le traducteur, refuse, et à juste titre, de le prendre. Il est aisé pour les esprits trop simples de confondre science et superstition et d'assimiler l'incompréhension des phénomènes naturels aux mystères sacrés et aux miracles, comme c'est le cas pour Sganarelle qui parle d'« effet merveilleux » des remèdes. Le fait s'est révélé de façon exemplaire lors du tremblement de terre de Lisbonne que bon nombre d'ecclésiastiques, en particulier les jésuites en la personne du père Gabriel Malagrida, ont attribué à un châtement divin (voir son opuscule *O Juízo da Verdadeira Causa do Terremoto*²). Pombal a combattu personnellement cette position et l'on sait ce qu'il est advenu du malheureux père jésuite³. Or, une question sérieuse se pose aux

intelectuais católicos que, sem perda das referências espirituais e teológicas que balizavam os seus modos de pensar e de viver, se viam confrontados com o emergir de novos conhecimentos científicos, propugnando uma visão do mundo físico por vezes radicalmente diversa da perspectiva tradicional. Harmonizar a fé com a ciência moderna tornou-se uma necessidade imperiosa para quantos aceitaram o desafio⁴.

De fait, selon les *Estatutos da Universidade*,

1. « A Congregação do Oratório [foi um] instituto que por seu turno desempenhou um papel capital no processo de renovação cultural portuguesa de Setecentos ». Francisco Contente DOMINGUES, *Ilustração e Catolicismo — Teodoro de Almeida*, Lisboa, Edições Colibri, 1994, p. 11.

2. Padre Gabriel MALAGRIDA, *Juizo da Verdadeira Causa do Terremoto que padeceu a Corte de Lisboa no Primeiro de Novembro de 1755*, impresso pela primeira vez em Lisboa na Oficina de Manuel Soares, no ano de 1756, Porto, Tipografia Particular do Visconde de Azevedo, 1866, 15 p.

3. « O sobredito papel fora uma maquinação inventada para estender o sedicioso e perniciosíssimo fanatismo [...] para iludir os espíritos fracos e superficiais, comover e perturbar o povo simples e rude, por sua ignorância e pusilanimidade muito capaz de succumbir a toda e qualquer impressão inspirada pelo temor na presença de algum fatal acontecimento. » (Censura do livro *Juizo da Verdadeira Causa do Terremoto que padeceu a Corte de Lisboa no Primeiro de Novembro de 1755*, in António FERRÃO, *A Censura Literária durante o Governo Pombalino*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, p. 26).

4. Francisco Contente DOMINGUES, *op. cit.*, *loc. cit.*

O lente devia expor as Seitas e Sistemas, e os males que daí resultaram, chamando a atenção para o verdadeiro caminho de filosofar da Medicina ou, como diríamos hoje, para as ciências médicas, libertando-as dos absurdos e extravagâncias. [...] A « nova ciência » parte da observação objectiva dos factos, tenta uma explicação provi-sória, e procura confirmá-la por meio de novas observações e, sobretudo, pela experimentação. A autoridade, comparada com a experiência e com a demonstração racional, de nada vale¹.

C'est précisément dans cet esprit qu'il convient d'envisager l'explication de la suppression de la scène sur la médecine. Il ne s'agit pas seulement d'épargner la caste des médecins protégée par le pouvoir mais surtout d'éliminer toute allusion aux superstitions et croyances liées à une pratique médicale encore bien hésitante et le plus souvent hasardeuse. L'enjeu, placé maintenant à un niveau plus spirituel que matériel, est trop sérieux pour être débattu avec légèreté sur les planches d'un théâtre. La vigilance des *deputados* de la Real Mesa Censória n'aurait, en tout état de cause, pas laissé échapper cet échange entre Sganarelle et son maître si le traducteur avait osé l'inclure dans sa version. L'autocensure de la satire de la médecine s'est donc opérée en amont du premier examen de la pièce par la Real Mesa Censória.

Les répliques suivantes de la scène sont moins connotées sur le plan spirituel mais elles n'en restent pas moins corrosives. La satire, lorsqu'elle déclenche un rire moqueur envers les avars ou les petits maîtres, a toutes les chances d'être acceptée ; elle n'est pas nuisible puisqu'elle se révèle même plutôt salutaire dans la mesure où elle vise la correction des mœurs. Mais si, comme ici, elle provoque des grincements de dents et s'affiche nettement subversive, elle devient dangereuse. On ne peut pas accorder la même valeur et la même portée aux farces du *Malade imaginaire* ou de *L'amour médecin* et à cette scène de *Dom Juan*. Dans les deux premières comédies, les médecins sont ridicules, certes, mais au fond, assez inoffensifs. Ils ne tuent personne et sont mystifiés par valets et soubrettes qui se glissent dans leurs habits pour aider au mariage de leurs jeunes maîtres amoureux. Rien de tel dans *Dom Juan* ; ici, le médecin est un assassin ; il provoque la mort. La satire se veut dévastatrice :

1. Miller GUERRA, « A Reforma Pombalina dos Estudos Médicos », *op. cit.*, p. 292-293.

SGANARELLE :

Il y avait un homme qui, depuis six jours, était à l'agonie ; on ne savait plus que lui ordonner, et tous les remèdes ne faisaient rien ; on s'avisa à la fin de lui donner de l'émétique.

DOM JUAN :

Il réchappa, n'est-ce pas ?

SGANARELLE :

Non, il mourut.

DOM JUAN :

L'effet est admirable.

SGANARELLE :

Comment ? Il y avait six jours entiers qu'il ne pouvait mourir, et cela le fit mourir tout d'un coup. Voulez-vous rien de plus efficace ?

DOM JUAN :

Tu as raison.

On notera que Molière lui-même se garde de préciser que c'est un médecin qui ordonne le vin émétique au mourant. L'indéfini « on » (« on s'avisa de... ») permet à la fois de généraliser à toute une profession et éviter frontalement un individu.

La suppression de cette scène relève donc en réalité de raisons liées à la fois à la politique et à la religion, et pas seulement de critères sociaux. La corporation des médecins n'est pas nécessairement intouchable par le théâtre, comme l'affirme Laureano Carreira ; tout dépend de la manière dont l'attaque est menée contre elle.

Plus loin, Carreira s'étonne de la suppression d'une partie du dialogue entre Dom Juan et Dom Carlos (Acte V, sc. 3) où le héros feint la dévotion et se montre particulièrement hypocrite. Pourquoi avoir éludé cet aspect du personnage puisque son comportement rejoint tout à fait celui du dévot de *Tartuffe* dont la traduction a été, selon toute vraisemblance, commandée par Pombal au capitaine Manuel de Sousa, représentée et éditée en 1768 avec la bénédiction de la Real Mesa Censória¹ ? Pourquoi éliminer ici une satire qui a fait l'objet, à elle seule, d'une comédie encouragée trois ans plus tôt ? Carreira justifie le fait brièvement :

Os organismos de censura sempre foram organismos com objetivos políticos, pelo que aquilo que é válido para um texto poderá não o

1. Marie-Noëlle CICCIA, *Le théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 195-221.

ser para outro se o interesse político for outro, como era o caso no que se refere à representação e edição do *Tartufo*. (p. 60)

Il paraît évident que l'objectif politique de lutter contre l'hypocrisie et la fausse dévotion n'est pas au centre de ce débat. En autorisant *Tartuffe*, le pouvoir n'a pas pour cible prioritaire l'hypocrite et le faux dévot, mais bien le jésuite qui se trouve être taxé d'hypocrisie et de fausse dévotion. Si le jésuite avait eu la réputation d'être hypocondriaque, le choix de la pièce de Molière pour le satiriser aurait été différent. Laisser Dom Juan (qui n'a rien d'un jésuite) feindre la dévotion était autrement plus hasardeux car le message pouvait être mal perçu. À partir du moment où il ne s'agissait plus de s'attaquer à un groupe humain spécifique, comme ce fut le cas pour *Tartufo* et la Compagnie de Jésus, mais de combattre un défaut applicable à n'importe quel être humain (et donc à n'importe quel public), il convenait d'être plus circonspect. Il n'était pas assuré que l'ensemble des spectateurs/lecteurs eût mesuré le cynisme de Dom Juan répétant à D. Carlos que « le Ciel » lui imposait sa conversion. Il était donc logique d'accorder la diffusion d'un *Tartuffe* dont le but éminemment politique était la lutte anti-jésuitique et d'interdire un *Dom Juan* qui risquait de passer pour l'apologie de déviances religieuses auxquelles tout être humain peut être associé.

Laureano Carreira explique par ailleurs de façon judicieuse la suppression de plusieurs autres passages (la réplique de Dom Juan sur l'hypocrisie — Acte V, sc. 2, par exemple) ainsi que les ajouts du traducteur (en particulier les didascalies). Mais surtout, il commente la transformation fondamentale que subit la version portugaise et qui concerne son dénouement. Dans la comédie de Molière, Dom Juan, impie et blasphémateur jusqu'au bout, sera attiré dans les feux de l'enfer par la statue du Commandeur et mourra. Or, le traducteur portugais, contre toute attente, fait opérer à son héros un revirement complet de sa conduite dans les dernières secondes de la pièce. D. João se repent brutalement de ses erreurs et de ses actes ignobles lorsqu'il commence à sentir la chaleur du feu qui le dévore. Se souvenant de son épouse, il l'appelle à son secours et D. Elvira lui ouvre miséricordieusement les bras sans l'ombre d'une hésitation. Les frères de cette dernière, prêts à pourfendre le traître de leurs épées, sont arrêtés par l'aimante femme, et finissent par pardonner aussi à D. João à qui revient le mot de la fin :

E de mim pode aprender o mundo inteiro que, se o Céu, como justo, sabe vingar agravos, não deixa de perdoar, benigno, ainda os delitos mais execrandos.

Laureano Carreira juge que la modification du dénouement obéit à des critères de deux ordres, l'un moral, l'autre théâtral (p. 60). Le premier ne fait aucun doute car — cela a été souvent répété — le théâtre est avant tout destiné à l'éducation du peuple, et l'obstination de Dom Juan, même si elle est punie chez Molière, pouvait constituer un mauvais exemple pour le public. Carreira ajoute que la censure aurait sans doute regimbé à voir se mêler dans un même spectacle le réel et le merveilleux, le profane et le sacré (un mortel précipité dans les feux de l'Enfer). Sur le plan théâtral, il explique cette bascule complète de l'intrigue par le goût du public portugais pour les farces et les intermèdes, « les réconciliations générales au milieu des fleurs et des guimauves ». Cela est vrai ; mais ce serait oublier le goût non moins prononcé de ce public pour les tragédies dont le nombre dans les catalogues de théâtre de *cordel* suffit à prouver l'intérêt des spectateurs. Il faut sans doute pousser plus loin la réflexion. Pour tenter d'expliquer le dénouement, des raisons d'ordre strictement moral doivent être avancées. Si Dom Juan meurt, il ne peut pas laver le déshonneur d'Elvire, femme séduite, enlevée d'un couvent, épousée puis trompée et abandonnée, et ce déshonneur rejaillira inévitablement sur toute sa famille. Or, salir un nom aristocratique n'est pas acceptable. C'est pourquoi le traducteur insiste sur cet aspect au point qu'il finit par laisser croire que D. João n'était pas uni officiellement à D. Elvira. La pièce manque de cohérence à cet égard. Chez Molière, dès l'acte I, Dom Juan est clairement l'époux de D. Elvire :

DOM JUAN :

J'ai fait réflexion que, **pour vous épouser**, je vous ai dérobée à la clôture d'un couvent. [...] Le repentir m'a pris, et j'ai craint le courroux céleste ; j'ai cru que **notre mariage** n'était qu'un adultère déguisé [...].
(Acte I, sc. 3)

De fait, le traducteur traduit assez fidèlement (excepté l'allusion perfide au courroux céleste à laquelle il n'ose pas se frotter) :

D. JOÃO :

[...] e refleti que para vos **desposar** vos tirei de uma clausura ; [...] Arrependi-me e creio que o **nosso casamento** é um adultério colorado [...]. (Acto I, cena 3)

Cependant, le dénouement, quatre actes plus loin, laisse penser que D. João n'avait rien fait d'autre qu'une promesse de mariage à D. Elvira, ce qui justifiait l'intervention des frères de celle-ci pour laver l'injure. Si le mariage avait été réalisé, leur démarche n'aurait pas eu lieu d'être, ce qui est évident dans les répliques suivantes de D. Carlos et D. Afonso :

D. ELVIRA :

Suspendei, senhores, que até agora tivestes justos motivos de vos sentires [sic], não tendes agora menos de vos alegrares [sic]. D. João é meu esposo. Há poucos instantes que acabou de **reiterar a promessa que me fez**, e os motivos, que a isso o obrigaram, me fazem crer **sincera a sua vontade**.

D. CARLOS :

Pois **D. João vos declarou por esposa sua** ? Se assim é, eu sou o mais empenhado na defesa da sua vida.

D. JOÃO :

Sim, D. Carlos ! **Eu sou esposo de D. Elvira**. [...]

D. AFONSO :

[...] Nós não pretendíamos outra coisa mais que **satisfazer a injúria que fizeste [sic] à nossa irmã**. E como, **declarada por vossa esposa, tendes satisfeito ao mundo**, recebei neste abraço uma prova do nosso contentamento e da nossa amizade.

Ce qui peut être mis sur le compte d'une très grosse maladresse de la part du traducteur (l'incohérence de la situation : le mariage a-t-il été célébré ou pas ?) ne pouvait pas échapper aux censeurs : l'insistance sur la femme séduite mais non épousée est trop grande et surtout à un moment trop crucial de la pièce, c'est-à-dire au dénouement, au moment précis de la « leçon » au public. De plus, cette heureuse fin semble entériner un véritable péché : il n'est pas si répréhensible d'avoir des relations sexuelles hors mariage puisqu'il suffit de se repentir et de promettre réparation pour que tout rentre dans l'ordre. Certes, un tel péché ne saurait se commettre et D. João a senti de près la chaleur des flammes de l'enfer prêtes à le punir. Toutefois, la faute n'est pas irrémédiable dans la mesure où elle peut se rache-

ter, comme le prône ce dénouement inattendu. Un tel encouragement au laisser-aller était inconcevable et l'on comprend mieux les termes de la censure : pièce infamante, « argumento pouco ou nada persuadido ». En réalité, en guise de leçon, on assiste ici, pour les censeurs, à une véritable incitation à la débauche, ce qui a vraisemblablement motivé, du moins en partie, l'avis défavorable.

D'autres passages adventices de la part du traducteur, ont été consciencieusement relevés et analysés par L. Carreira et l'on renverra à la lecture de son ouvrage. Mais, outre ces altérations du texte source, le critique passe en revue des erreurs de traduction d'ordre linguistique et rend compte notamment du passage du terme « libertin » à celui de *dissoluto* :

A palavra « libertino » entra nesta época na língua portuguesa. É frequente nas comédias de Manuel de Figueiredo, mas Blutteau não a considera ainda. O tradutor do *Dom Juan* preferiu para o seu herói o epíteto de « dissoluto », que deu como subtítulo à comédia. (p. 81)

Laureano Carreira ne s'interroge pas davantage sur ce choix. Il importe pourtant de préciser que le libertin du XVII^e siècle n'est en rien le coureur de jupons du siècle suivant, époque où le terme a évolué et a perdu de son sens originel. Le traducteur a, selon toute vraisemblance, simplement cherché à allier la clarté du substantif « dissoluto » à la simple logique car « libertino » évoque à la fois la conduite sexuelle débridée et le refus de la religion¹. Or, la pièce a été expurgée de tout aspect religieux de cet ordre. Il ne reste donc à D. João que le défaut du débauché. C'est pourquoi le qualificatif de *dissoluto* convient ici parfaitement.

1. Les libertins au XVII^e siècle ont en commun l'esprit d'indépendance mais leur « philosophie » comporte de nombreuses variantes, depuis le déiste qui se fait une telle idée de Dieu qu'il ne peut se résoudre à admettre les dogmes chrétiens jusqu'à l'athée le plus tenace. Pour beaucoup, la mort est l'ultime tragédie de l'homme après laquelle ne se trouve plus que le néant ; par conséquent, il importe de profiter le plus possible de la vie, de ses joies et de ses plaisirs, y compris sexuels (mais pas nécessairement pour tous les libertins). C'est cependant cet aspect du libertinage qui a le plus souvent frappé les esprits et a fait évoluer le sens du terme vers celui de débauche. Mais il importe de bien le préciser : un don juan n'est pas un casanova. Son attitude est liée à une philosophie de la vie et de la mort, pas exclusivement aux plaisirs de la chair.

À ce sujet, voir, par exemple, Antoine ADAM, *Les libertins au XVII^e siècle*, Paris, Buchet/Chastel, 1964, 323 p.

Avant de retranscrire l'intégralité du *Dissoluto*, Laureano Carreira compare enfin les quatre textes du XVIII^e siècle et propose des conclusions logiques à son analyse. En premier lieu, il croit à l'existence d'un texte initial qui se serait perdu mais dont découleraient les quatre versions. Il lui semble indubitable qu'aucun des quatre textes ne dérive l'un de l'autre mais tous d'une même source qui ne serait pas le texte de Molière mais une traduction assez proche bien que présentant de nombreuses erreurs (réitérées dans chacun des textes). Ce « textomatrix » aurait, selon le critique, donné lieu à la représentation de la pièce au théâtre de la Rua dos Condes (p. 127-129). En effet, le frontispice du *Dissoluto* précise : « que se representou no Teatro da Rua dos Condes ». La logique de sa démonstration est parfaitement recevable à un détail près qui, sauf erreur, n'a pas été analysé : le titre de la seule version imprimée qui est, rappelons-le, *O Convidado de Pedra, ou D. João Tonório* [sic], *o Dissoluto*. Ce titre semble, à lui seul, faire la synthèse des titres des manuscrits antérieurs (hormis le livret d'opéra) et, de fait, donne à penser que son auteur les a tous deux compulsés. Remarquons aussi qu'il est le seul à proposer un titre assorti d'un sous-titre, comme chez Molière. En revanche, il est également le seul à attribuer un nom complet de D. João (encore qu'avec une erreur de typographie). Cette idée ne pouvant lui être suggérée ni par le titre de l'original espagnol de Tirso de Molina ni par la pièce de Molière (aucun des deux titres ne comporte le patronyme de D. João), il a pu l'emprunter à la liste des personnages de l'un des manuscrits, voire des deux puisque chacun donne le nom complet du personnage principal¹. Une telle synthèse, éclairée par les conclusions de Carreira faisant apparaître les liens entre chaque version de la même pièce, amène à suggérer que, d'une part, on a toujours affaire au même auteur qui aura remanié son texte à plusieurs reprises, d'autre part que même si le texte imprimé date de 1785, son élaboration est probablement antérieure et, pourquoi pas, assez proche de celle des deux manuscrits.

Il est à présent important de revenir sur la conclusion générale de L. Carreira (p. 134-137) : associant *Tartufo* et *O Dissoluto*, il suggère la même stratégie de la part de Pombal pour chacune des deux pièces.

1. Il existe bien la pièce de Goldoni intitulée *Giovanni Tenorio, ossia il dissoluto punito* (1735), mais nous ne relevons aucune trace de son éventuel passage au Portugal, bien que, par ailleurs, Goldoni soit largement diffusé à travers toute une série de traductions de ses pièces.

Ce dernier aurait commandé la traduction de *Dom Juan* comme il avait commandé celle de *Tartuffe*, dans le but cette fois de s'en prendre, non plus aux jésuites, mais à la noblesse « que pretendeu, e conseguiu em parte, neutralizar politicamente », ajoute-t-il. D. João est un noble oisif, athée et asocial qui possède toutefois des qualités de bravoure et d'intelligence qu'il pourrait mettre au service de la Nation. De surcroît, ses péchés, même les plus graves, peuvent trouver le pardon grâce à un sincère repentir. Notre héros serait donc un bon exemple pour cette noblesse que Pombal prétendait corriger, notamment par l'éducation (rappelons la création du Colégio dos Nobres précisément en 1771). Cette vision des choses est discutable. Même si l'action de Pombal contre la noblesse est indéniable, le théâtre de *cordel* n'est pas le terrain le plus favorable pour l'attaquer. Les aristocrates fréquentent davantage les spectacles d'opéras. Par ailleurs, comment la Real Mesa Censória eût-elle pu interdire une pièce commandée par le ministre, elle qui obéissait aveuglément à celui qui l'avait créée ? Il nous paraît impossible qu'un travail de cet ordre ait dû passer par trois fois devant les *deputados* sans obtenir d'autorisation si Pombal avait chargé l'un de ses sbires de procéder à son élaboration. Il nous semble au contraire que cette pièce a été perçue comme beaucoup plus dangereuse que *Tartuffe* pour la société portugaise de l'époque dans la mesure où elle s'attaquait, non pas seulement à la fausse dévotion qui reste une notion finalement facile à cerner, mais à plusieurs comportements sociaux (tels que la débauche) et surtout à la religion (athéisme, matérialisme). *Dom Juan* est certainement la comédie de Molière la plus complexe et la plus grave parce qu'elle touche aux fondements mêmes de la société. On peut, par conséquent douter, à l'inverse de ce qu'affirme Carreira, du fait que les *deputados* de la Real Mesa Censória aient fait preuve d'« incongruência¹ » en interdisant à trois reprises la pièce. Bien au contraire, leur démarche est parfaitement cohérente compte tenu du contexte et les décisions apparemment paradoxales de la Real Mesa Censória doivent être reconsidérées à la lumière de l'idéologie du pouvoir en matière sociale.

1. « Há ainda um problema que se levanta, a saber, o da incongruência da RMC, que recusa num dia o que havia concedido anteriormente. Mas, dir-se-á por certo com razão, as censuras, quaisquer que sejam e uma vez que obedecem a imperativos políticos, não têm de ser coerentes. » CARREIRA, *op. cit.*, p. 135.

Il n'en reste pas moins que plusieurs traductions de pièces de Molière ont reçu un avis censorial favorable. En outre, ce *Dissoluto* totalement défigurée, ayant perdu beaucoup de sa dangerosité, aurait pu, lui aussi, obtenir l'imprimatur souhaité. Il importe alors de formuler d'autres hypothèses pour justifier un tel refus et, premièrement, de s'interroger sur l'identité même du censeur de la pièce. Il se trouve que la plupart des *pareceres* positifs accordés aux traductions portugaises de Molière ont été signés par António Pereira de Figueiredo et que celui, négatif, attribué à *Dom Juan* est de la main de Frei Joaquim de Santa Ana e Silva. Voyons ce tableau récapitulatif, p. 34-35 des *pareceres* positifs (+) et négatifs (–) élaboré à partir des informations recueillies aux Archives Nationales (Torre do Tombo).

Le nom de Fr. Joaquim de Santa Ana est indiqué en gras et celui d'António Pereira de Figueiredo est souligné pour plus de commodité dans la lecture du tableau. Une première remarque porte sur le fait suivant : la plupart des *pareceres* positifs émanent du groupe António Pereira de Figueiredo/Fr. João Baptista de São Caetano/Fr. Luís do Monte Carmelo, ou au moins de deux *deputados* sur ces trois. Quand un autre groupe reste présidé par A. Pereira de Figueiredo, le *parecer* est là encore la plupart du temps positif. En revanche, lorsque Fr. Joaquim de Santa Ana fait partie des *deputados*, le *parecer* est très souvent négatif (sauf pour *O Avarento* et *O Casamento por Força* mais ces deux pièces ne présentent guère de risques), même s'il fait équipe avec Pereira de Figueiredo (cf. *O Matrimónio mal Surtido*). On connaît pourtant la sévérité des jugements de Pereira de Figueiredo mais il semble de Frei Joaquim de Santa Ana le surpasse dans ce domaine. L'un comme l'autre prônent la soumission de l'Église nationale à l'État. Pereira de Figueiredo est un Oratorien qui avait déjà défendu cette thèse régaliennne en 1765¹ avant d'être nommé premier *deputado* ordinaire de la Real Mesa Censória par Pombal. Quant à Fr. Joaquim de Santa Ana, moine de Saint-Paul Ermite et *deputado* extraordinaire spécialisé dans le domaine théâtral², il est le « collaborateur de vieille date » de Frei Manuel do Cenáculo Vilas-

1. Jacques MARCADÉ, « Les courants religieux au Portugal au XVIII^e siècle », *Histoire du Portugal, Histoire européenne*, Actes du Colloque, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 155.

2. Laureano CARREIRA, *O Teatro e a Censura em Portugal na segunda Metade do Século XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 56.

Tableau 1. –

Pièce	Date <i>Parecer</i> representation	Deputados RMC	Date <i>Parecer</i> édition	Deputados RMC
<i>Tartufo</i>	(+) 1768		(+) 1768	
<i>O Peão Fidalgo</i>	(+) 1769		(+) 1769	
<i>O Avarento</i>	(+) 5-6-1769	A. <u>Pereira de Figueiredo</u> Fr. J. B. de São Caetano Fr. L. do Monte Carmelo	(+) 28-6-1770	Fr. J. de Santa Ana Fr. J. B. de São Caetano Fr. M. da Ressurreição A. P. de <u>Figueiredo</u> Fr. J. de Santa Ana Fr. Francisco de Sá
<i>O Vilão Enfronhado em Fidalguia</i>			(+) 18-1-1769	A. P. de <u>Figueiredo</u>
<i>Escola de Mulheres</i>	(+) 1-6-1769	A. <u>Pereira de Figueiredo</u> Fr. J. B. de São Caetano Fr. L. do Monte Carmelo		
<i>O Amor Médico</i>			(+) 26-6-1769	A. P. de <u>Figueiredo</u> Fr. J. B. de São Caetano Fr. L. do Monte Carmelo
<i>O Casamento por Força</i>			(+) 22-2-1769	Fr. J. de Santa Ana Fr. J. B. de São Caetano Fr. M. da Ressurreição
<i>O Convidado de Pedra</i>	(-) 22-9-1769	Fr. J. de Santa Ana Fr. J. B. de São Caetano Fr. M. da Ressurreição	(-) 27-6-1771	?
			(-) 12-12-1771	?

Tableau 1.— (suite)

Pièce	Date Parecer représentation	Deputados RMC	Date Parecer édition	Deputados RMC
<i>O Médico por Força</i>			(-) 22-9-1769	Fr. J. de Santa Ana Fr. J. B. de São Caetano Fr. M. da Ressurreição
<i>O Doente Imaginativo</i>	(+) 5-4-1769	<u>A. Pereira de Figueiredo</u> Fr. L. do Monte Carmelo Fr. F. de Santo Amaro	(+) 5-4-1769	<u>A. Pereira de Figueiredo</u> Fr. L. do Monte Carmelo Fr. F. de Santo Amaro
<i>O Matrimónio mal Surtido</i>	(-) 7-5-1770	A. Pereira de Figueiredo Fr. J. de Santa Ana		
<i>O Escapim</i>	(+) 20-12-1770	<u>A. Pereira de Figueiredo</u> Fr. L. do Monte Carmelo Fr. Francisco de Sá		
<i>Porconhaço</i>			(-) 29-9-1770	Fr. J. de Santa Ana Fr. J. B. de São Caetano Fr. F. Xavier de Santa Ana
<i>Os Amantes Zelosos</i>			(+) 8-8-1771	?
<i>O Amor Pintor</i>			(+) 8-8-1771	?
<i>O Dissoluto</i>			(-) 12-12-1771	signatures illisibles
<i>As Preciosas Rídículas</i>			(+) 8-7-1771	

Boas¹. Or, ce dernier est l'une des éminences grises de Pombal, un conseiller dont les thèses régaliennes sont particulièrement tranchées. Son intransigeance et son conservatisme en font un homme qui n'aurait pas déparé au siècle précédent. Jacques Marcadé informe que

pour lui, il ne saurait y avoir de lutte, ou même de remise en cause, de son univers de pensée. Sa foi est trop intransigeante pour qu'il mette en doute la supériorité de la religion révélée².

Mais surtout, Cenáculo, qui était déjà l'un des *deputados* ordinaires de la Real Mesa depuis 1768, en devient le président le 16 mars 1770, ce qui explique peut-être le zèle particulier de Fr. Joaquim de Santa Ana, son proche collègue, d'autant que l'on apprend qu'

aucune décision [de la RMC] ne pouvait être prise sans son accord [celui de Cenáculo], sans qu'il ait statué en dernier ressort³.

Ce président était un homme d'une poigne peu commune que Santa Ana admirait. Pour preuve de la confiance mutuelle des deux hommes, cette information :

[...] dès la création de la *Junta do Subsídio Literário*, le 10 novembre 1772, Cenáculo fut nommé président. En décembre 1775, il est reconduit dans ses fonctions ; mais en cas d'absence, il est prévu un suppléant en la personne de Fr. Joaquim de Sant'Ana e Silva⁴.

Il y a tout lieu de penser qu'une corrélation étroite s'établit entre la rigueur de Santa Ana et celle de son ami Cenáculo, comme si l'un emboîtait systématiquement le pas de l'autre. Lorsqu'il rédige un *parecer*, Santa Ana est bien des fois plus tranché et plus « violent » dans l'expression que d'autres *deputados* alors que les *pareceres* d'António Pereira de Figueiredo sont généralement plus laconiques, plus brefs, même s'ils ne manquent pas de rigueur. Par exemple, s'agissant de *Candide* de Voltaire, Santa Ana réclame non seulement l'interdiction de l'ouvrage mais aussi

1. Jacques MARCADÉ, *Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, évêque de Beja, archevêque d'Évora (1777-1814)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1978, p. 77.

2. MARCADÉ, *Ibid.*, p. 205.

3. MARCADÉ, *Ibid.*, p. 68.

4. MARCADÉ, *Ibid.*, p. 77.

que sejam buscados os armazéns de todos os negociantes de livros para serem sequestrados todos os exemplares, sem que se lhe permita mandarem-nos para fora deste Reino em pena de introduzirem nele um livro tal, que desautoriza a Nação e infama o seu Inquisidor Maior. Foram do mesmo parecer os deputados adjuntos¹.

Lisboa, 12 de Janeiro de 1769.

Fr. Joaquim de Santa Ana

Fr. João Baptista de São Caetano

Fr. Luís do Monte Carmelo²

Cette virulence, que l'on peut comprendre s'agissant du conte philosophique sulfureux de Voltaire, s'applique aussi à *La Princesse de Clèves*, qui, pourtant ne relève pas de l'écrit polémique mais traite d'un thème redouté par la censure, l'amour adultère :

Este livro é de natureza e contextura de muitos outros que já se têm proibido nesta Mesa, mandando-se sair destes Reinos; trata dos amores profanos desta princesa : ele só pode ser útil aos mercadores e negociantes, porque com ele extraem a nossa moeda; e aos naturais é pernicioso, não só por sua matéria, mas também porque lhes consome o tempo que poderão empregar na lição de livros úteis e interessantes. É, pois, o meu parecer que se mande sair destes Reinos e seus Domínios. Foram do mesmo parecer os deputados adjuntos.

Lisboa, em Mesa, 10 de Fevereiro de 1769.

Fr. Joaquim de Santa Ana

Fr. João Baptista de São Caetano

Fr. Manuel da Ressurreição³

C'est que Fr. Joaquim de Santa n'a pas une réputation de tendresse⁴. Il suit à la lettre les critères préconisés par Cenáculo pour être un bon censeur :

As bases em que desejámos ver assentadas as pessoas cometidas ao nosso cuidado são as seguintes : regulamento sincero e sábio de consciência ; amor da religião e dos bons costumes ; sujeição à Lei ; rectos

1. Cette dernière phrase est en quelque sorte la « marque de fabrique » de Fr. Joaquim de Santa Ana qui achève presque toujours ses *pareceres* ainsi, ce qui n'est pas le cas d'António de Figueiredo par exemple.

2. On notera au passage que c'est encore le même triumvirat qui sévit ici.

3. José Timóteo da Silva BASTOS, *História da Censura Literária em Portugal. Ensaio sobre a Compressão do Pensamento Português*, Lisbonne, Moraes, 1983 (1^{re} édition : 1926), p. 100.

4. « Fr. Joaquim de Santa Ana e Silva [...] está longe de ser um dos censores mais brandos da RMC. », Laureano CARREIRA, *O Teatro e a Censura...*, op. cit., p. 197.

fins de tais leituras; licenças competentes; convencimento decidido sobre os danos emergentes da lição enganadora e funesta; ilustração no espírito pelo exame das Matérias, sagaz e vagaroso a fim de penetrar e haver-se judiciosamente com as malícias dos escritores, e ter sobre elas a segurança que não deixe preocupar o leitor, mas antes que saiba este distinguir os motivos das proibições¹.

L'une des préoccupations les plus éminentes de Santa Ana est, bien évidemment, l'éventuelle atteinte à la religion et à l'État, de sorte que lorsqu'il se trouve à court d'arguments devant une pièce insipide, il accorde son imprimatur sous le prétexte que la pièce ne vise pas ces deux corps². Mais lorsque la pièce allie, de surcroît, des qualités littéraires, il devient enthousiaste, comme pour *A Clemência de Tito*, de Métastase :

A comédia intitulada *A Clemência de Tito*, composta pelo abade Pietro Metastásio, e vertida na língua portuguesa, é uma das melhores peças do teatro que têm aparecido e em que o sobredito abade mostrou o seu talento e o singular génio sobre as sobreditas composições. Ela está cheia de erudição e instrução, e posto que nela se atente contra a vida de um imperador, está tão eficazmente persuadido o feio, o indigno e o horroroso de tão execrável delito, que os ouvintes mais facilmente conspirarão contra os traidores que contra os soberanos. A versão é mais que suficientemente boa. Conserva o gosto e a erudição que a sobredita comédia tem no próprio idioma em que foi ordenada por seu autor. É meu parecer que se deixe imprimir. Foram do mesmo parecer os deputados adjuntos.

Lisboa, em Mesa, 17 de Agosto de 1770.

Fr. Joaquim de Santa Ana

1. Frei Manuel do CENÁCULO, *Cuidados Literários do Prelado de Beja*, Lisboa, na Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1791, p. 530. Cité par L. CARREIRA, *O Teatro e a Censura...*, *op. cit.*, p. 56.

2. C'est le cas pour la comédie d'António Pinto de CARVALHO, *Inconstâncias da Fortuna e Lealdades do Amor* :

António Pinto de Carvalho pede licença a esta Mesa para fazer representar no Teatro da Calçada da Graça, desta Corte, a comédia que tem por título *Inconstâncias da Fortuna e Lealdades do Amor*. Eu não descubro nesta peça género algum de instrução; como porém, se não encontra nela passagem alguma contra as Leis da Religião ou do Estado, é meu parecer que se permita licença para ser representada.

8 de Agosto de 1776.

Fr. Joaquim de Santa Ana

Fr. Francisco de Sá

Fr. Francisco Xavier de Santa Ana

(L. CARREIRA, *O Teatro e a Censura...*, *op. cit.*, p. 124)

Fr. João Baptista de São Caetano
Fr. Francisco Xavier de Santa Ana¹

Pourtant, après ce premier *parecer* favorable, la pièce fut rejetée par un second le 5 novembre 1770, de même *qu'Artaxerxe*, du même Métastase, *parecer* toujours signé par Santa Ana :

A comédia intitulada *O mais Heróico Segredo, ou Artaxerxe*, composta pelo abade Pietro Metastásio, e traduzida numa nova forma em a língua portuguesa, e já impressa nesta Corte em o ano de 1758, está muito desfigurada do seu original. [...] Acresce que na sobredita comédia se trata do homicídio do rei Xerxe, feito por um seu vassalo, o qual entra no escandalosíssimo projecto de matar também o rei Artaxerxe. Todas as sobreditas razões persuadem não ser conveniente que a sobredita comédia se imprima nem se represente. É pois o meu parecer que a sobredita comédia fique suprimida. Foram do mesmo parecer os deputados adjuntos. Lisboa, 14 de Dezembro de 1770.

Fr. Joaquim de Santa Ana
Fr. João Baptista de São Caetano
Fr. Francisco Xavier de Santa Ana²

Comment expliquer une telle variation dans le jugement ? Dans le premier avis relatif à la *Clemência de Tito*, représenter l'atteinte à la vie d'un souverain est tolérable puisque cela doit décourager quiconque de perpétrer de tels actes ; dans l'autre, c'est prendre le risque inverse que de suggérer cette folle idée à la population. Laureano Carreira³ analyse bien la conjoncture des deux *pareceres*, aux antipodes l'un de l'autre et cependant tous deux signés par Fr. Joaquim de Santa Ana et ses deux acolytes, et s'étonne qu'en l'espace de trois mois, leur opinion ait pris un tel virage. « Ter-se-ia a Real Mesa Censória apercebido inopinadamente da importância política do teatro?... », s'interroge-t-il avec ironie. Il semble, au vu des relations entre Cenáculo et Santa Ana qu'il faille simplement chercher l'explication dans une consigne stricte venue du tout nouveau président de la Mesa (rappelons que Cenáculo a été nommé à ce poste en mars 1770, c'est-à-dire la même année). Il est aisé d'imaginer le nouveau responsable désireux de se démarquer de son prédécesseur et d'imposer son autorité à des *deputados* tout prêts à le suivre, par

1. Reproduit par L. CARREIRA, *ibid.*, p. 190.

2. *Ibid.*, p. 199-200.

3. *Ibid.*, p. 190-210.

fidélité ou par intérêt, au prix d'une volte-face complète de leur opinion sur des textes déjà censurés. Santa Ana semble à ce point inféodé à Cenáculo que, sur son ordre, il expédie en prison certains malheureux auteurs¹, comme dans le cas suivant, où il s'agit de punir Lucas Tavares, responsable de la bluette intitulée *Conversa entre dois amigos que se encontrando com grande calma ao pé de um bosque donde reprechendo um ao outro na forma de namorar lhe dá seus documentos e forma para o fazer com bizzarria e cautela*, qui est une série de conseils sur la meilleure manière de conquérir les dames. Entrer dans ce type de détails ne peut que choquer des ecclésiastiques et renvoie à une autre possible justification de la censure de *Dom Juan* : le héros, lui aussi, évoque longuement des penchants amoureux et montre lui-même sur scène comment séduire les jeunes filles. Le censeur a pris au pied de la lettre le point n° 6 relatif à l'élaboration de l'Index Expurgatoire de 1768 :

Seriam prohibidos [...] os livros obscenos que corrompessem os costumes e a moral do país².

Il se fait le serviteur zélé de l'institution censoriale mais surtout de son président. Même s'il ne s'agit que d'une hypothèse, c'est sans doute dans cette direction qu'il convient de chercher la justification des arrêts par trois fois négatifs envers *Dom Juan* en portugais : la pièce est tombée entre les mains d'un censeur particulièrement intransigeant, et avec de bonnes raisons de l'être puisqu'il entretient un certain degré d'intimité avec son propre président, Cenáculo.

Cependant, cette piste peut être complétée par d'autres arguments d'ordre théologique. Pourquoi la traduction de 1771 a-t-elle été rejetée par la Real Mesa Censória puisqu'elle semble aller dans le droit fil d'une doctrine catholique accordant à Dieu une bonté infinie ? Le cadre politico-théologique peut apporter des éléments de réponse à cette interrogation. Il importe de rappeler ici le poids des jansénistes dans la politique pombaline :

A seita jansenico-galicana servia admiravelmente ao Marquês de Pombal para a realização do sonho da onnipotência política, desde

1. *Ibid.*, p. 262.

2. Maria Adelaide Salvador MARQUES, *A Real Mesa Censória e a Cultura Nacional — Aspectos da Geografia Cultural portuguesa no século XVIII*, Coimbra, sep. do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXVI, p. 48.

que os jansenistas, vencidos nas lutas teológicas, se tinham mancomunado com o poder real na luta contra a Santa Sé¹.

En échange de leur adhésion totale aux thèses régaliennes du ministre de Joseph I^{er}, les jansénistes obtiennent les postes-clefs du royaume², à commencer par la mainmise sur la Real Mesa Censória. L'oratorien António Pereira de Figueiredo a grandement sympathisé avec l'idéologie janséniste au point qu'il devient l'un des piliers de la censure dès 1768³. Quant à Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas, même si Jacques Marcadé ne le juge pas fondamentalement janséniste, il lui en reconnaît la rigueur et l'austérité⁴. En outre, le prélat a une conception de l'homme qui n'est pas sans rappeler les thèses jansénistes :

Cenáculo a une vision pessimiste de l'homme. C'est, pour lui, un être pervers qui répète les erreurs, ne tire pas de leçons de ses expériences, aime se tromper. [...] L'homme, à cause de sa faiblesse, est incapable de comprendre le message de la nature. [...] Aussi, pour Cenáculo, n'y a-t-il qu'un seul recours, la Grâce, cette condition *sine qua non* des scolastiques⁵.

Cette notion de grâce est probablement au cœur du problème du *Dissoluto* de 1771. Pour le jansénisme, qui fait sienne la doctrine

1. Fortunato de ALMEIDA, *História da Igreja em Portugal*, Porto, Portucalense Editora, 1967, vol. III, p. 342.

2. « [...] le jansénisme portugais, très marqué par le régaliisme, était très attaché à l'absolutisme monarchique qui avait permis, et parfois même motivé, sa diffusion dans le monde lusitain. » (Evergton Sales SOUZA, *Jansénisme et réforme de l'Église dans l'Empire portugais — 1640 à 1790*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2004, p. 432).

3. « À vrai dire, à partir de 1768, l'inclination janséniste du père Pereira de Figueiredo était déjà très claire. » (E. Sales SOUZA, *ibid.*, p. 420).

4. « Pareille insistance sur la faiblesse humaine doit-elle nous faire ranger Cenáculo parmi les jansénistes ? Cette accusation a été aussi lancée contre lui. Il est vrai que c'était chose facile au Portugal : quiconque n'était pas favorable aux jésuites était janséniste ! Certes, Cenáculo est favorable à un certain rigorisme moral, mais il n'est nullement janséniste. Par son affectation d'austérité, il a pu paraître solidaire de Port-Royal ; par sa recherche de la pureté antique, il peut se rapprocher de certains jansénistes, mais il n'est nullement janséniste au sens strict du terme. » (Jacques MARCADÉ, *Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, évêque de Beja, archevêque d'Évora (1777-1814)*, *op. cit.*, p. 208).

5. *Ibid.*, p. 206-207.

augustinienne relative à la grâce, la grâce divine subordonne totalement l'homme et son libre arbitre à Dieu.

Si le péché originel est cause de la chute de l'homme, il peut cependant se racheter par la grâce divine, si toutefois Dieu veut bien la lui accorder. Le molinisme, qui substitue à la notion de grâce efficace (qui atteint infailliblement son but) celle de grâce suffisante (qui implique le libre arbitre de l'homme et sous-entend l'exaltation de la liberté), est âprement combattu. Evergton Sales Souza montre bien, par exemple, le poids de la notion de la religion/morale (deux notions inséparables à ce moment-là) dans les statuts de la Real Mesa¹. Ce n'est, en effet, « pas le libre arbitre qui rend efficace la grâce mais la grâce qui détermine le libre arbitre² ». Ainsi, l'homme doit sa liberté à Dieu et en aucune manière ne peut l'exercer au détriment d'un respect absolu envers le Créateur. Or, le Dom Juan de Molière sort totalement de ce cadre. Il use de son libre arbitre, non pas pour se rapprocher de Dieu, mériter sa grâce au jour de sa mort, mais au contraire pour heurter les préceptes les plus fondamentaux : il est un défi permanent à Dieu, tue sans scrupule, cumule les conquêtes féminines, méprise son père et, à travers lui, Dieu le Père... L'exaltation de sa propre personne et son refus de se conformer aux interdits le poussent à se jouer des lois du sacré et du social. Le mariage, par exemple, qui est un contrat social mais aussi un contrat sacré, est systématiquement bafoué. Son désir d'être libre de tout lien le détache nécessairement de Dieu, une attitude inenvisageable dans le Portugal pombalin influencé par la doctrine janséniste. L'homme doit être rabaissé devant Dieu, il est absolument dépendant du Créateur et la notion de prédestination divine induit un profond pessimisme dans la mesure où l'homme fondamentalement mauvais est considéré comme incapable d'amélioration sans le soutien divin. Seule la grâce efficace octroyée par Dieu peut lui faire préférer la délectation du Ciel à la délectation terrestre. Les jésuites s'opposent à ces principes à travers la notion de grâce suffisante (théorie de Molina) qui, pour eux, apporte en toute circonstance le concours divin et laisse à l'homme le choix (libre arbitre) d'utiliser ou non ce concours. C'est ce débat théologique entre la grâce efficace et la grâce suffisante qui alimente

1. Evergton Sales SOUZA, *Jansénisme et réforme de l'Église dans l'empire portugais (1640 à 1790)*, *op. cit.*, p. 325 et suiv.

2. *Ibid.*, p. 440.

les luttes entre jansénistes et jésuites. Pereira de Figueiredo est, sur ce point, clairement augustinien :

Pereira de Figueiredo ne nie évidemment pas la contribution essentielle qu'apporte le libre arbitre aux actions méritoires. Mais comme tout augustinien strict, il ne manque pas de mettre l'accent sur la toute-puissance divine, sans le recours de laquelle l'homme ne peut faire d'action méritoire, ni ne peut être sauvé. [...] Cette primauté de la volonté divine sur la volonté humaine, de la grâce divine sur le libre arbitre est tout à fait perceptible dans la façon dont la doctrine de la grâce et du libre arbitre est exposée par Pereira de Figueiredo dans ses notes sur la Bible¹.

Or, dans le *Dissoluto*, la voix de Dieu, à travers la statue², laisse encore trop de liberté au héros. La réplique expose longuement, et sur un ton presque pédagogique, les méfaits du séducteur pour lui en faire prendre conscience ; les termes de *persuasão*, de *paciência* et le verbe *convencer* appliqués à Dieu faisant face à l'homme peuvent laisser supposer une faiblesse de la part du divin. La longue série de questions — tout aussi pédagogiques puisqu'en substance elles expriment la nécessité d'une introspection de la part du héros (« Ne voyez-vous pas que... », « Ne pensez-vous pas que... ») — retarde l'application d'une peine qui aurait déjà dû être rendue. Ces questions sont encore des menaces et non pas des condamnations. La phrase : « O Céu começa a dar mais claras demonstrações da sua ira » peut être entendue comme l'aveu d'une trop grande tolérance et d'une trop grande bonté puisque Dieu ne fait que « commencer » à manifester sa colère. Enfin, et en dépit de toutes les mauvaises actions du héros, la réplique s'achève non pas sur une sentence sévère et implacable mais sur une menace conditionnée par le choix devant lequel D. João est placé : « Se com o teu arrependimento não desvias o golpe, irás para o abismo... ». D. João a encore la possibilité de réfléchir et de demander son rachat (« Se... não desvias o golpe... ») au moment où la condamnation et la punition devraient s'imposer. La notion de libre arbitre est ici relativement manifeste et il n'est pas impossible que les censeurs proches des jansénistes y aient vu une atteinte à leurs convictions.

1. Evergton Sales SOUZA, *ibid.*, p. 440-441.

2. L. Carreira, *op. cit.*, p. 193.

Un autre détail « théologique » confirme, semble-t-il, le refus de la pièce de la part de la censure. Pereira de Figueiredo est également un oratorien. Les membres de cette congrégation fondée par Pierre de Bérulle considèrent que les âmes doivent adopter une attitude d'humilité envers Dieu. En outre, il ne suffit pas à l'homme d'implorer le pardon pour l'obtenir : avant son absolution, il doit entrer dans une période de longue pénitence, faire retraite, afin de prouver la sincérité de son désir. Or, D. João ne passe pas par cette phase de pénitence et de recueillement. Sitôt son repentir exprimé, il retrouve la douceur d'Elvire et la paix avec ses adversaires d'hier. L'ultime phrase proférée par D. João suggère une bonté céleste trop permissive : « Se o Céu, como justo, sabe vingar agravos, não deixa de perdoar, benigno, ainda os delitos mais execrandos ». Pour un oratorien très marqué par la pensée janséniste, le héros se tire trop facilement d'affaire avec un Dieu bien généreux envers lui. Les crimes qu'il a commis n'ont pas trouvé leur juste punition ; pour efficace qu'elle soit, la grâce divine n'en doit pas moins être stricte. Ce qui n'est pas le cas ici. C'est là une explication logique à une censure qui, à première vue, ne le semblait pas. Rappelons le terme d' « incongruência » utilisé par Laureano Carreira au sujet de la décision des censeurs pour cette pièce). En dépit de la bonne volonté — apparente — du traducteur qui s'est appliqué à poncer toutes les rugosités d'un texte polémique, le *Dom Juan* de Molière s'est arrêté au seuil de la notoriété au Portugal pour des raisons de grâce divine !

Enfin, une dernière question est posée par Laureano Carreira, celle de la représentation du *Convidado de Pedra*. Il juge, en effet, qu'elle a bien eu lieu, d'une part parce qu'il en est fait mention sur le frontispice du *Dissoluto*, d'autre part parce que Manuel de Figueiredo y fait référence dans sa comédie *Os Censores de Teatro*, datée d'avril 1776¹. Cela étant, la date et la durée de la représentation restent des inconnues. Revenons, en premier lieu, sur l'information donnée par le frontispice. Au fond, celle-ci est-elle digne de confiance ? Aucun document ni aucun témoignage ne l'a jusqu'à présent corroboré. Le copiste (car le manuscrit n'est pas l'original de la traduction puisqu'il ne comporte aucune rature) n'aurait-il pas pu confondre avec une autre pièce de Molière ou bien ajouter ce détail dans l'espoir d'influencer la décision des censeurs ? Il serait difficile d'être affirmatif

1. L. CARREIRA, *op. cit.*, p. 23-24.

sur ce point. Admettons donc que la représentation a bien eu lieu. *O Dissoluto* aurait-il alors obtenu l'autorisation d'être monté et non celle d'être publié ? Il n'est pas impossible qu'il ait fait partie de ces quelques pièces ayant anticipé l'autorisation de la censure pour être jouées. Mais cela n'est qu'une hypothèse ténue. Ajoutons également un détail concernant le lieu même de la représentation. Toutes les pièces de Molière représentées entre 1668 et 1770 l'ont été au Teatro do Bairro Alto alors que c'est le Teatro da Rua dos Condes qui aurait abrité *O Convidado de Pedra*. Or, il se trouve que le Teatro do Bairro Alto a changé de propriétaire en 1770. Son directeur, João Gomes Varela, le quitte pour fonder le Teatro do Salitre en juillet¹. À partir de cette date, le Bairro Alto héberge uniquement des opéras italiens jusqu'à l'année suivante où, en vertu de l'*alvará* du 17 juillet 1771, la *Sociedade para Subsistência dos Teatros Públicos* est créée. Entre autres mesures, il est décidé que seuls deux théâtres publics seront subventionnés, l'un pour les représentations musicales (le Condes), l'autre pour le théâtre déclamé (le Bairro Alto²). Il semble donc que le *O Convidado de Pedra* n'ait pu être représenté qu'entre les mois de juillet 1770 et juillet 1771, si tant est que la représentation ait bel et bien été autorisée.

Revenons à présent sur l'évocation du *Convidado de Pedra* dans la comédie en un acte de Manuel de Figueiredo, *Os Censores do Teatro*. Au cours d'une conversation sur le théâtre (scène VII), Contino, personnage ridicule — parce qu'il est sourd et comprend de travers ce qu'on lui dit mais surtout parce qu'il a du goût pour les pièces à machineries — prononce la réplique suivante :

CONTINO : *Convidado de Pedra ?*

É boa, é boa ; vi-a em castelhano, com Inferno e tudo. Mas cá, já sei que a fazem sem ele ; que os Franceses — v.m. perdoe — dizem-me que são maricas, que não têm ânimo para ver estas coisas espantosas, atroz e horrorosas no teatro : e isso então é o meu comer. Uma alma do outro mundo com a sua tocha na mão³.

Voici le commentaire de L. Carreira à propos de cette réplique :

1. M. N. CICCIA, *op. cit.*, p. 89.

2. *Ibid.*, p. 80.

3. Manuel de FIGUEIREDO, *Os Censores do Teatro, Teatro*, t. VI, Lisboa, Imprensa Régia, 1804, p. 25.

Comprovando o interesse à volta do *Dom Juan* de Molière, eis que Manuel de Figueiredo, numa das suas comédias intitulada *Os Censores do Teatro* e datada de 29 de Abril de 1776, faz evocar por uma das suas personagens uma peça que se representava em Portugal sob o título *O Convidado de Pedra*, sublinhando as diferenças entre esta versão e a que se podia presenciar em Espanha. O texto português deixa de lado todo o fantástico à espanhola e o autor precisa que essa ausência é devida, sem dúvida, à influência das versões francesas, já que os franceses tinham repugnância pela peripécias macabras.

Le critique accorde vraisemblablement trop de foi aux informations contenues dans la réplique, ou plutôt établit-il des conclusions un peu trop hâtives. Tout d'abord, à y regarder de près, rien ne permet d'affirmer que Contino parle de la pièce de Molière. Rappelons que le sous-titre de celle de Tirso de Molina est également *El convidado de piedra* et, du reste, si la traduction du *Dom Juan* de Molière devait être connue au Portugal, ce serait plutôt sous le titre de *Dissoluto*. Ensuite, si Contino a vu la pièce en castillan, il y a peu de chances que cela se soit passé au Portugal dans les années 1770. Comment la Real Mesa Censória aurait-elle autorisé la représentation de la pièce s'achevant sur l'engloutissement de Don Juan dans l'enfer ? Or, on apprend plus loin dans la pièce que Contino a été élevé à Madrid (« Criou-se em Madrid », p. 29) : il est alors logique qu'il ait vu représenter la comédie de Tirso en Espagne. Du reste, il ne prétend pas avoir assisté à sa représentation au Portugal ; il parle, au contraire, par ouï-dire (« já sei que... ») et son allusion ne permet pas de conclure que la pièce ait indiscutablement connu les planches de Lisbonne. Il est donc un peu hasardeux de la part de Laureano Carreira d'utiliser à l'imparfait le verbe *representar* (« que se representava então em Portugal »), laissant ainsi supposer une certaine fréquence et une certaine régularité dans les représentations, ce qui est tout à fait improbable.

En outre, il importe de reprendre le point sur les « différences » entre les versions française et espagnole telles qu'elles sont présentées par le critique. En fait, dans la réplique de Contino il n'y en aurait qu'une : la représentation ou non de la scène de l'Enfer sur scène. Les Espagnols auraient du goût pour ce type de spectacle accompagné de machineries, alors que les Français seraient trop mièvres pour supporter ces visions terribles et, jouissant d'un grand pouvoir d'influence sur le théâtre portugais, ils auraient dissuadé les Portugais d'imiter leurs voisins ibériques. S'en tenir là conduit à oublier

totalement l'idéologue de théâtre qu'était Manuel de Figueiredo. La réplique de Contino doit être prise exactement à revers : le personnage étant ridicule, ses propos sont une leçon *a contrario*. Pour le dramaturge néo-classique, les pièces à machineries sont à bannir ; elles rappellent le temps révolu où les *comedias* espagnoles faisaient les délices des spectateurs portugais (c'est-à-dire au début du règne de Jean V) et si Contino se moque des Français et de leurs attitudes de « maricas », c'est le contraire qu'il faut comprendre : le théâtre français est subtil et raffiné (et non efféminé) et son influence est non seulement juste mais bénéfique pour le théâtre portugais. L'art de Manuel de Figueiredo lui-même est grandement nourri des lectures de Molière, Racine et Corneille. C'est pourquoi, lorsque Contino, page 28, s'écrit « pois sinto, que eu gosto do *Convidado de Pedra* », c'est encore à l'envers qu'il faut prendre la réplique car Figueiredo avait une véritable adoration pour le théâtre de Molière à l'exception de *Dom Juan*. Il est étonnant de constater que dans le nombre impressionnant d'allusions à Molière et aux titres de ses comédies dans les prologues et les discours qui précèdent invariablement chacun des treize tomes de son *Teatro*, voire dans le texte même de ses comédies, jamais aucune n'est faite à *Dom Juan*, comme si la comédie, qui n'est pourtant pas des moindres dans l'œuvre du Français, n'était pas arrivée jusqu'au Portugal. De fait, Figueiredo, en fidèle inconditionnel de la Real Mesa Censória et de la politique pombaline, occulte systématiquement dans ses écrits l'œuvre sans doute la plus sulfureuse de Molière, dans la mesure où elle n'a pas eu l'aval du pouvoir. C'est pourquoi l'allusion de Contino au *Convidado de Pedra* dans *Os Censores de Teatro* concerne bien la pièce espagnole de Tirso et non celle du Français car Figueiredo a résolu de rayer le *Dom Juan* de Molière de son esprit. Cela étant, il se trahit lui-même lorsqu'il évoque « a alma do outro mundo com uma tocha na mão » car la statue de pierre n'est munie de cet accessoire ni dans la pièce de Molière ni dans celle de Tirso. En revanche, Molière lui fait dire, alors que Dom Juan demande à Sganarelle de raccompagner le Commandeur avec une torche « On n'a pas besoin de lumière quand on est conduit par le Ciel » (Acte IV, sc. 8). Très certainement à son corps défendant, Figueiredo a laissé échapper un détail prouvant qu'il connaissait non seulement la comédie française mais aussi sa traduction (il savait que l'enfer avait été supprimé de la scène finale), ce qui semble indiquer qu'il avait des contacts suivis avec certains membres de la Real Mesa

Censória puisque la pièce était interdite, donc inédite et théoriquement enfermée dans les coffres censoriaux. Or, en effet, Maria Luísa Malato da Rosa Borralho indique que le fonds documentaire de Frei Manuel do Cenáculo, «com quem Manuel de Figueiredo tão de perto privou¹», possède plusieurs lettres du dramaturge au prélat. L'une d'elles, datée du 5 novembre 1777, semble assez bien refléter les rapports entre ces deux personnes et surtout l'admiration de l'homme de Lettres pour l'homme d'Église :

Ex.^{mo} e Rev.^{mo} Sr.

Recebi a carta de V. Ex.^a, do vinte e três do mês passado, com aquela consolação que V. Ex.^a deve presumir da paixão e do amor que eu lhe tenho, porque as expressões dela correspondem às ideias que eu faço da sua honra, da sua Filosofia e da sua política².

Dans une autre, on apprend que Cenáculo s'intéresse à l'avancée des publications de Figueiredo³, ce qui laisse peu de place au doute quant aux facilités que le dramaturge a pu obtenir pour avoir accès aux documents conservés à la Real Mesa Censória. Figueiredo connaissait donc bien la comédie de Molière ainsi que son avatar portugais mais avait jeté un voile opaque sur cette pièce, suivant ainsi les instructions de ses amis censeurs.

Par conséquent, l'allusion au *Convidado de Pedra* dans la comédie de Figueiredo ne permet en rien d'affirmer que la traduction de la pièce de Molière connaissait des représentations au Portugal. Au contraire, si elle a effectivement été représentée au théâtre de la Rua dos Condes, c'est probablement pour fort peu de soirées et elle a ensuite été totalement occultée pour ne resurgir qu'en 1785, dans un texte imprimé, totalement défiguré par une adaptation conforme aux règles de moralité exigées par le pouvoir de Marie I^{re}.

Dom Juan ignoré des traducteurs au XIX^e siècle

En Europe, le XVIII^e siècle marque une évolution du mythe de Don Juan. Du personnage rigide et figé dans des caractéristiques strictement définies, le siècle des Lumières fait une figure de divertisse-

1. Maria Luísa Malato da Rosa BORRALHO, *Manuel de Figueiredo — Uma perspectiva do neoclassicismo português (1745-1777)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 171.

2. *Ibid.*, p. 382.

3. *Ibid.*, p. 381.

ment : la franche comédie (Zamora¹, Goldoni²...) et l'opéra (Gazzaniga³, Mozart⁴) remodelent le mythe. Dans son article « Dix-huitième siècle », Olivier H. Bonnetot⁵ inclut la traduction portugaise de 1785 (il la date par erreur de 1783) à l'intérieur de ce cadre d'ouvrages de divertissement, en la prenant pour la création véritable d'un auteur anonyme. En dépit de cette erreur, il est légitime de la classer dans cette catégorie, avec la restriction suivante toutefois : s'agissant du Portugal du XVIII^e siècle, le divertissement est fortement lié à l'utilité de la leçon dramatique ; il lui est même subordonné. Derrière le rire, le sérieux l'emporte. O. H. Bonnetot note, par ailleurs, que « la dialectique baroque de la jouissance et de la mort ne fonctionne plus » (p. 330) à cette période et, de fait, ce schéma est totalement absent de l'adaptation portugaise de Molière. Bien que modestement, l'ouvrage s'intègre donc dans une perspective contemporaine aux autres pièces traitant le mythe.

En revanche, le XIX^e siècle portugais va presque totalement se désintéresser du *Dom Juan* de Molière. Par mépris ? Par méfiance ? C'est probablement pour cette dernière raison car la traduction de 1785 va connaître une nouvelle édition en 1837⁶, pour ainsi dire identique à la précédente, à l'exception de quelques détails typographiques. Le texte, lui, n'a subi aucune retouche⁷, ce qui confirme l'idée que les situations présentées sur scène conservaient des accents d'actualité et que le personnage n'était en rien dépassé. Il est vrai qu'en 1837, la réforme des théâtres et de l'art dramatique menée par Garrett n'est pas encore amorcée. Cette édition ne présente, par consé-

1. Antonio de ZAMORA, *No hay deuda que no se pague y el convidado de piedra*, dans *Comedias de Don Antonio de Zamora*, Madrid, Joaquin Sánchez, 1744, t. II, p. 287-322.

2. Carlo GOLDONI, *Giovanni Tenorio ossia il dissoluto punito*, 1735 (publié en 1760).

3. Giuseppe GAZZANIGA, *Don Giovanni Tenorio ossia Il Convitato di pietra*, opéra-bouffe en un acte représenté à Venise le 5 mars 1787.

4. Wolfgang Amadeus MOZART, *Don Giovanni*, opéra sur un livret de Lorenzo DA PONTE, 1787.

5. In Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999, p. 329.

6. ANONYME, *O Convidado de Pedra ou D. João Tenório o Dissoluto*, Lisboa, Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1785, 31 p. Deuxième édition : Lisboa, Tipografia de António Lino de Oliveira, 1837, 31 p.

7. Laureano CARREIRA, *Uma Adaptação Portuguesa (1771) do Dom Juan de Molière*, *op. cit.*, p. 25.

quent, aucune hardiesse et peut sans encombre recevoir l'imprimatur.

Pour autant, tout au long du siècle, le *Dom Juan* de Molière ne rencontre pas davantage la gloire. Le dramaturge français n'est pas en cause puisque, bien que de manière beaucoup plus sporadique qu'au siècle précédent, plusieurs de ses pièces susciteront de nouvelles traductions ou des éditions nombreuses pour certaines d'entre elles. En 1841, par exemple, est publiée pour la première fois la traduction de *George Dandin* réalisée un siècle plus tôt par Alexandre de Gusmão sous le titre *O Marido Confundido*¹. *Le mariage forcé* connaît sept rééditions entre 1813 et 1880, de même que *Le médecin malgré lui* (quatre publications entre 1818 et 1891)². Mais ce sont essentiellement les six « adaptações libérrimas » de Feliciano de Castilho (*O Médico à Força*, *O Tartufo*, *O Avaro*, *O Misanthropo*, *O Doente de Cisma* et *As Sabichonas*) qui redonneront pour longtemps à Molière un lustre quelque peu terni par la médiocrité des transpositions du XVIII^e siècle. En effet, jusqu'au milieu du XX^e siècle, le dramaturge français n'est représenté en portugais qu'à travers les versions de Castilho. Toutefois, et malheureusement pour *Dom Juan*, Castilho s'est gardé de se colleter avec le texte sulfureux de Molière, lui préférant *Tartuffe*, une pièce fortement polémique — cela est vrai — mais qui, en attaquant les faux dévots, se garde bien de s'en prendre à la vraie religion³. Un grand silence entoure désormais *Dom Juan* qui, pourtant, est connu mais rarement cité de manière explicite et encore moins traduit. Hormis la réédition en 1837 de la version défigurée de 1785, il faut attendre 1915⁴ pour qu'enfin, dans une version intégrale bien que défectueuse, soit offert au lecteur (et non pas encore au public) portugais le chef-d'œuvre de Molière. La pièce n'entre plus dans les nouveaux modèles dramatiques du courant romantique et la fortune de Don Juan passera en d'autres mains que celles des traducteurs.

Eça de Queirós en propose un commentaire personnel, bien que

1. Alexandre de GUSMÃO, *O Marido Confundido*, in *Colecção de Vários Escritos Méritos, Políticos e Literários de Alexandre de Gusmão*, Porto, Tipografia Faria Guimarães, 1841, p. 252-319.

2. Marie-Noëlle CICCIA, *op. cit.*, p. 558-559.

3. *Ibid.*, p. 363-383.

4. Cette traduction de 1915 due à Henrique Braga n'a connu son impression qu'en 1971 à Porto chez Lello e Irmão. Elle est analysée dans le chapitre suivant.

très succinct, dans un article intitulé « Sinfonia de Abertura », daté d'octobre 1866, destiné à la *Gazeta de Portugal* et inclus par la suite dans *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*¹. Dans cet article, axé principalement sur la musique allemande, Eça met en parallèle trois grands textes donjuanesques, celui de Molière, celui de Mozart et celui d'Hoffmann. Jean Girodon montre, dans une judicieuse analyse², que l'idée de comparer ces textes n'est pas personnelle à Eça mais lui a été inspirée par l'ouvrage d'Alfred de Musset, *Namouna*. En effet, la plupart des arguments du romancier concernant *Dom Juan* se retrouvent dans les vers du poète romantique, parfois mal interprétés, du reste. Jean Girodon se montre néanmoins circonspect et se garde d'affirmer qu'Eça n'avait pas lu Molière. Une allusion à « l'honneur » dont il n'est pas question chez Musset permet de lui accorder le bénéfice du doute mais Jean Girodon reste prudent en employant le conditionnel : « [...] cela suffirait à prouver qu'il la [la comédie de Molière] connaissait » (p. 707).

Il s'agit à présent de confronter les textes :

Namouna, Musset

Quant au roué français, au don Juan ordinaire,
Ivre, riche, joyeux, raillant l'homme de pierre,
Ne demandant partout qu'à trouver le vin bon,
Bernant monsieur Dimanche et disant à son père
Qu'il serait mieux assis pour lui faire un sermon,
C'est l'ombre d'un roué qui ne vaut pas Valmont³.

« D. Juan », Eça de Queirós

O D. Juan de Molière é ateu, incrédulo : aceita os nervos como uma religião e a devoção como uma ironia.
Tem paixões e arrebatamentos — contanto que não lhe amarrotem as rendas da gola.
Derrama-se em astúcias e respeitos para burlar o Sr. Dimanche, e um dia que seu pai lhe vem falar da honra, recomenda-lhe que tome primeiro uma atitude de púlpito. Encoleriza-se com Elvira, que quer que ele ame, e com Esganarelo, que quer que ele creia. Convida o comendador de pedra, por descrença, e quando se ouvem os passos sinistros na escadaria e a estátua lhe estende a mão, morre em convulsões de medo.

Les deux premiers arguments ne doivent, en effet, rien au texte de Musset. En revanche, Girodon montre bien que si le vers relatif à monsieur Dimanche est bien rendu, « a attitude de púlpito » ne correspond pas à « qu'il serait mieux assis pour lui faire un sermon ». Plus loin, dans le commentaire enthousiaste du *Don Giovanni* de Mozart, le critique français repère à nouveau de troublantes similitudes avec

1. José Maria EÇA DE QUEIRÓS, *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*, in *Obras de Eça de Queirós*, vol. III, Porto, Lello e Irmão Editores, 1966, p. 869-872.

2. Jean GIRODON, « Eça de Queiroz, Musset et 'D. Juan' », *Arquivos do Centro Cultural Português*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 1972, p. 704-710.

3. Alfred de MUSSET, *Namouna*, in *Poésies Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 260.

Namouna et conclut, avec justesse, qu'Eça a largement emprunté à Musset.

Sans affirmer formellement qu'Eça n'a pas lu Molière, cette comparaison persuade en revanche que sa lecture était pour le moins lointaine, si l'on en juge par la série d'erreurs apparaissant dans son texte : Dom Juan ne s'emporte pas plus contre Done Elvire qu'il n'entend de pas dans l'escalier (emprunt à Mozart). Enfin, il ne meurt pas dans des « convulsões de medo » mais dans la douleur des flammes de l'enfer.

Le but ici n'est évidemment pas d'entrer dans une polémique sans grande portée mais de remarquer, une fois encore, à travers l'exemple d'Eça de Queirós, que la pièce de Molière ne fait plus l'actualité des lectures dans cette seconde moitié du XIX^e siècle. La dimension préromantique du *Don Giovanni* et celle véritablement romantique d'Hoffmann¹, reprise par Musset, retiennent bien davantage l'intérêt que celle très baroque, de Molière. Le Dom Juan français n'est plus de saison !

Cela ne signifie pas qu'il n'ait en aucun cas pu inspirer à Eça le personnage du cousin Basílio. Urbano Tavares Rodrigues l'inclut de fait dans son étude sur le donjuanisme au Portugal. Cette classification manque pourtant de pertinence parce que *O Primo Basílio* ne remplit pas les critères du mythe ; il n'emprunte au personnage que son caractère mais se désintéresse de la dimension philosophique, lui préférant la dimension sociale. Pour autant, on pourrait établir une liste consistante d'éléments de comparaison entre les personnages : Basílio montre une certaine brutalité (une certaine fougue, si l'on préfère les euphémismes) dans son entreprise de séduction ; c'est un froid prédateur, méprisant envers Luísa. Il est, par ailleurs, hypocrite, menteur, parjure, calculateur, orgueilleux, dur et finalement lâche. C'est un vrai dandy qui, sans aucun doute, a de sérieux points communs avec Dom Juan. Mais, à la différence de Don Juan, le dandy n'est pas confronté à l'expérience fatale de la mort ; il ne transgresse pas de tabous, il ne défie pas Dieu : il se contente de bousculer les lois mondaines. Cet « oseur qui a du tact » (Barbey d'Aurevilly) est inoffensif :

1. Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Don Juan. Une aventure fabuleuse, qui arriva à un voyageur enthousiaste, ou plutôt à un enthousiaste voyageant*, in *Contes fantastiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, t. 1, p. 39-50.

il va très loin mais il sait s'arrêter à temps ; il ne brise pas les règles, il joue avec, et c'est pourquoi il n'est pas condamné¹.

On le voit, le célèbre personnage de Molière vit une véritable traversée du désert durant tout le XIX^e siècle au Portugal. Ses traductions interdites de la fin du siècle précédent demeureront les seules tentatives de l'acclimater en portugais jusqu'à 1915.

Les traductions au XX^e siècle

Il faut attendre le XX^e siècle pour que la sulfureuse comédie de Molière reçoive au Portugal un traitement véritablement digne du terme de « traduction ». On aura pu constater combien les versions censurées du Siècle des Lumières portugais ont subi de manipulations de la part de leurs traducteurs au point d'en être défigurées². Cependant, malgré les contraintes censoriales, les pièces de Molière dans leur ensemble ont bien souvent tenté les traducteurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Au XIX^e en revanche, rares sont ceux qui se sont plongés dans les œuvres du dramaturge français pour en proposer de nouvelles versions aux lecteurs et/ou aux spectateurs portugais. António Feliciano de Castilho appartient à ce cercle restreint mais s'il s'est attelé à la traduction de six comédies de Molière (parmi les plus importantes³), il semble n'avoir jamais songé à *Dom Juan* qui, pourtant, est l'une des plus remarquables. Il importe de souligner que le personnage de Don Juan dans le XIX^e siècle européen a beaucoup évolué et que les manifestations littéraires du mythe contrastent grandement avec le libertin athée et coureur de jupons des origines. Respecter le message de Molière dans une traduction revenait peut-être pour Castilho à renier sa propre sensibilité, alors que les autres comédies « très librement adaptées » par ses soins n'engageaient pas ses propres convictions de la même manière. Le personnage de Don

1. Marie-Christine NATTA, article « Dandysme et donjuanisme », *Dictionnaire de Don Juan*, *op. cit.*, p. 245.

2. Voir António COIMBRA MARTINS, « As versões pombalinas de Molière reprovadas pela Real Mesa Censória », *Actas do Colóquio Pombal Revisitado*, 1984, p. 191-245 ; Laureano CARREIRA, *Uma Adaptação Portuguesa (1771) do Dom Juan de Molière*, *op. cit.* ; *id.*, *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, *op. cit.*

3. *L'avare*, *Tartuffe*, *Le malade imaginaire*, *Les femmes savantes*, *Le médecin malgré lui* et *Le misanthrope*. Voir, à ce propos, l'étude de Bernard MARTOCQ, « Molière revu par Castilho : Traduttore-Traditore ? », *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 23, Paris-Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 681-708.

Juan à l'époque ultra romantique portugaise heurtait de plein fouet la délicatesse des âmes exacerbées. C'est probablement pourquoi cette période est bien plus propice aux réappropriations du mythe et à ses transformations qu'à de « simples » transpositions en portugais.

Il faut attendre le XX^e siècle pour que l'exaltation se calme autour de la pièce et du personnage de Molière. Il ne s'agit plus de déchaîner des passions mais de donner à connaître, grâce à la traduction, un texte qui n'est jamais parvenu au lecteur portugais dans son intégralité (et dans son intégrité) avant 1971.

Trois traducteurs se sont livrés à l'exercice ; le premier, Henrique Braga, a traduit de nombreuses comédies de Molière¹. Laureano Carreira affirme, après consultation des Éditions Lello e Irmão, que sa traduction de *Dom Juan* date, environ, de l'année 1915². Elle ne sera pourtant publiée qu'en 1971³. Trois ans plus tard, Maria Valentina Trigo de Sousa produit sa propre version, rééditée en 1998⁴. Outre ces deux traductions, il existe celle d'António Coimbra Martins⁵, datant de 1985, que ce dernier a effectuée en vue de sa représentation au Théâtre D. Maria II en 1986, du 15 février au 14 avril. La pièce a été jouée avec succès⁶ mais n'a cependant pas connu d'impression à ce moment-là. Cette série de représentations du *Dom*

1. Corpus des traductions portugaises des pièces de Molière dans : Marie-Noëlle CICCIA, *op. cit.*, p. 551-562.

2. Ce détail apparaît dans l'original dactylographié de sa thèse (vol. 1, note 135, p. 171) mais n'est pas reproduit dans la version publiée indiquée plus haut.

3. *Dom João ou O Convidado de Pedra*, Tradução de Henrique Braga, Porto, Lello e Irmãos Editores, 172 p. (dans le même volume *O Médico Volante*).

4. *Dom João*, tradução de Maria Valentina Trigo de Sousa, Mem Martins, Clássicos Europa-América, 1974, 143 p. (dans le même volume *Escola de Mulheres*). Deuxième édition : 1998, ed. Bilingue, 184 p. Les références aux pages renvoient à cette dernière édition.

5. Cette analyse se fonde sur le texte que nous a confié A. Coimbra Martins lui-même, annoté et corrigé de sa main et qu'il convient de considérer comme la version initiale de la traduction, telle que l'a voulue son auteur. Cela étant, à la bibliothèque du Teatro Nacional est conservé le texte qui semble être celui, définitif, qui a servi à la représentation. Il ne contient aucune correction manuscrite, a été copié sur quatre machines à écrire distinctes (107 p.) et présente de légères différences avec l'original. Sur le frontispice, aucune indication de l'identité du traducteur n'apparaît.

6. Mise en scène de Jean-Marie Villégier avec la troupe du Teatro Nacional D. Maria II. Le projet fut rendu possible par l'accord entre António Coimbra Martins et Jack Lang, tous deux ministres de la culture à cette époque, A. Coimbra Martins ayant la tutelle du Teatro Nacional. Cependant, le projet prit du retard et quand la pièce fut jouée, le gouvernement auquel appartenait A. Coimbra Martins était tombé et ce dernier se trouvait en tournée électorale, de sorte qu'il ne put avoir de regard

Juan fut la première au Portugal depuis la création du personnage par Tirso de Molina.

Quelques vingt ans plus tard, pour l'inauguration du nouveau Teatro Municipal de Almada, la traduction de Coimbra Martins a fait l'objet d'une nouvelle série de représentations (du 28 septembre au 22 octobre 2006) mais également d'une édition¹. Rares sont les modifications qui ont été apportées à la version initiale de 1985 dans cette toute récente publication.

Les problèmes liés à la traduction ne se posent désormais plus dans les mêmes termes qu'aux siècles précédents. De fait, chacun des trois traducteurs a en perspective le désir de proposer une version fidèle à son original. Les contingences politiques et sociales n'opposent plus de censure au texte source et les exigences « scientifiques » de notre époque impliquent la connaissance rigoureuse des écrits. Il n'en reste pas moins que ces trois traductions sont bien distinctes les unes des autres et le seul critère de la fidélité, pour sincère et véritable qu'elle soit, ne suffit pas, tant s'en faut, à obtenir des résultats similaires. La question est bien plus complexe et exige que la notion de fidélité au texte soit clairement définie. La « fidélité » est-elle synonyme de « littéralité » en matière de traduction ?

Il importe donc de s'interroger sur ce qu'est l'acte de traduction pour en venir à un constat de l'échec presque inévitable de la traduction littérale dans le domaine spécifique qu'est le théâtre. Mais si la traduction ne peut pas être littérale, elle prend nécessairement des libertés avec le texte source et, par là, des risques. Peut-on alors parler de trahison de l'original ? Les options prises par les traducteurs visent-elles le respect de la lettre ou celui de l'esprit de Molière dont la production dramatique est, avant tout, axée sur la représentation ? En quoi réside la véritable trahison dans ce domaine particulier de l'écrit qu'est le théâtre ? Qui, au fond, des trois traducteurs s'est révélé le moins « traître » ? Ce sont les points sur lesquels sera fondée la prochaine analyse, illustrée par la comparaison des trois versions du *Dom Juan* au XX^e siècle.

sur le texte effectivement joué. En dépit des exigences du traducteur relatives à la fidélité à sa version, Villégier fit opérer des modifications sur le texte « dans le sens de l'atténuation et de la réorganisation. Pas en maints endroits mais en des endroits significatifs », selon les termes d'A. Coimbra Martins (lettre du 12 novembre 2004 que l'auteur nous a adressée).

1. *D. João ou o Festim de Pedra*, s.l., Ed. Livros de Areia, 2006, 147 p.

La faillite de la traduction littérale au théâtre

Nombreux sont les théoriciens qui se sont longuement interrogés sur l'acte de traduire et il serait stérile de reprendre une fois de plus ce débat¹ qui mène à la conclusion qu'une traduction, aussi proche et fidèle soit-elle du texte source (ou « hypotexte² »), est nécessairement une adaptation, une « transposition³ ». Pousser jusqu'au bout le raisonnement amène à affirmer que traduire est impossible⁴ dans la mesure où le sens d'un écrit est indissociable des éléments concrets constitutifs de ce sens, phénomène particulièrement sensible dans le domaine de la poésie⁵. Résignons-nous donc au fait qu'une bonne transposition est celle qui recrée autant que possible les mêmes effets que ceux du texte source en usant de moyens nécessairement différents.

Au XVIII^e siècle, la perspective du traducteur était tout autre. Il s'agissait davantage pour lui de se réapproprier le texte source, ce qui renvoyait au second plan la nécessité de transmettre au lecteur étranger l'esprit même de l'œuvre originale. Sa « traduction » était avant tout l'occasion d'exercer ses propres talents d'écrivain en joignant l'exercice de style à la tâche plus arbitraire de la transmission du message, quand il ne modifiait pas à des fins idéologiques, politiques ou autres, le message en question⁶. En outre, la notion de plagiat, voire de pillage du texte d'autrui, n'avait pas la portée « morale » qu'on lui confère aujourd'hui. Cette valeur appliquée à la fidélité due à un écrit est censée permettre au destinataire de s'approcher au plus près de la connaissance de cet écrit, d'être dans une situation de contact maximal avec lui, et, par conséquent, avec son auteur. Il apparaît pourtant qu'en dépit de la prise en compte de ce critère d'honnêteté intellectuelle, critère à priori irréprochable, les résultats de la traduction d'un même texte par des traducteurs distincts, sont

1. Marie-Noëlle CICCIA, *Le théâtre de Molière...*, *op. cit.*, p. 289-302.

2. Gérard GENETTE, *Palimpsestes — La littérature au second degré*, Paris, Points, 1992, p. 13.

3. *Ibid.*, p. 293.

4. « Aucune traduction ne peut être totalement fidèle, et tout acte de traduire touche au sens du texte traduit », *Ibid.*, p. 294.

5. « Le premier caractère de la signification poétique c'est qu'elle est liée, sans changement possible, au langage qui la manifeste ». Cette affirmation de Maurice Blanchot est citée par G. GENETTE, *loc. cit.*

6. Un exemple en est donné avec la « traduction » du *Tartuffe* de Molière, traduit en portugais dans une perspective de propagande politique au service du marquis de Pombal (Marie-Noëlle CICCIA, *op. cit.*, p. 195-221).

souvent très dissemblables, voire radicalement opposés¹. Ici s'engage le long débat entre « sourciers » et « ciblistes », selon les termes proposés par Jean-René Ladmiraal².

Les trois traductions en question dans ce chapitre se répartissent très globalement entre ces deux catégories. Il importera de nuancer cette classification un peu arbitraire car sitôt qu'on entre dans le détail des textes, les clivages apparaissent bien plus confusément. L'analyse proposée ici se fonde essentiellement sur la « forme » des transpositions, et non véritablement sur l'esprit, car le temps de la traduction (le XX^e siècle) étant très éloigné de celui de l'écriture, les propos éventuellement choquants et passibles de censure aux XVII^e et XVIII^e siècles, n'ont plus la portée subversive qu'on leur attribuait autrefois et qui leur valut une sérieuse défiguration. Globalement donc, les traductions d'Henrique Braga et de Valentina Trigo de Sousa se rangent plutôt dans la catégorie des « sourciers », alors que celle d'António Coimbra Martins appartiendrait davantage au camp des « ciblistes » même s'il ne peut être question ici d'une « mise à distance » de l'hypotexte instaurant « des formes et des significations nouvelles³ ». Dans son souci de fidélité à Molière, Braga a souvent confondu cette notion avec la « littéralité », comme on le verra plus loin. Ainsi que l'observe António Coimbra Martins⁴, la version de Trigo de Sousa doit beaucoup à son prédécesseur ; cependant, on constate que la remarque est essentiellement valable pour le premier acte où elle semble pour ainsi dire copier Braga. Par la suite, elle s'en émancipe peu à peu et prend une assurance bienvenue. Malheureusement, en dépit des améliorations apportées, elle demeure très en deçà de l'hypotexte. Il importe ici de préciser ce qui distingue fondamentalement ces trois textes, c'est-à-dire la perspective de traduction choisie. Braga et Trigo de Sousa produisent ce que l'on qualifiera de traduction « académique » du texte de Molière. Leur but est de donner à connaître la comédie au

1. Voir, par exemple, l'étude des diverses traductions du monologue d'Hamlet par Fortunato ISRAEL, « Shakespeare en français : être ou ne pas être », Revue *Palimpsestes*, n° 3 — Traduction/Adaptation, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, octobre 1990, p. 11-23.

2. M. N. CICCIA, *op. cit.*, p. 301.

3. Paul BENSIMON, Présentation de *Palimpsestes* n° 3, *op. cit.*, p. XI.

4. « Deve-lhe muito, porém, e repete os seus defeitos, outra versão mais moderna [...] sob assinatura de Maria Valentina Trigo de Sousa. », in António COIMBRA MARTINS, « Boas-vindas a Dom João », *Programa do Teatro Nacional D. Maria II, Dom João ou o Convidado de Pedra*, Tradução do texto integral por A. Coimbra Martins, 1986, p. 13.

lecteur portugais et, partant, d'être au plus près du texte source afin de le transposer aussi scrupuleusement que possible (c'est-à-dire tant que la littéralité reste porteuse de sens et conserve son caractère naturel à la langue portugaise). Leur traduction n'est que le vecteur mettant à la disposition du récepteur un texte qu'il n'aurait pas compris sans ce procédé. Le parti pris est par conséquent la traduction littérale (tant qu'elle demeure possible, il importe de le répéter) mais qui, bien évidemment, ne produit pas toujours les effets attendus de la comédie incisive de Molière car le temps séparant le texte initial de sa traduction implique une adaptation de la langue cible. Il eut été, en effet, bien difficile de proposer une traduction en portugais du XVII^e siècle. On constate donc parfois un décalage linguistique très net entre l'original et la version traduite. Coimbra Martins l'a bien compris qui manie avec une bien plus grande virtuosité à la fois la traduction presque mot à mot, lorsqu'elle fait sens, et l'adaptation à une langue portugaise qui cherche le plus souvent à retrouver le rythme, les accents, la spontanéité mais aussi, lorsque c'est le cas, la gravité du texte français, cela sans chercher à s'exprimer dans une langue ancienne. C'est pourquoi, voulant (ou croyant) employer les mêmes moyens (des correspondances strictes entre les termes français et portugais, des mots souvent « transparents », une syntaxe parallèle), Braga et Trigo de Sousa ne reflètent pas toujours fidèlement les caractéristiques de la comédie de Molière. À la question : « Une traduction littérale est-elle une traduction fidèle ? », la réponse est nécessairement non, tout particulièrement s'agissant de textes littéraires où l'agencement de l'ensemble du discours répond à une série de choix spécifiques de la part de l'auteur, choix qui connaissent rarement une correspondance exacte dans la langue cible. Le problème se pose avec moins d'acuité dans le langage strictement pratique où le signifié est prépondérant sur le signifiant. À l'inverse, la restitution mot pour mot d'un discours littéraire dans une autre langue mène bien souvent à l'échec. Toutefois, estimer que la trahison se cache derrière la littéralité n'est paradoxal qu'en apparence. De fait, le rythme, la musicalité, la liaison entre les mots, la résonance de l'ensemble du discours diffèrent selon les langues, et la traduction, libérée de la contrainte de littéralité mais attachée à ces éléments moins palpables du discours, restituera d'autant mieux l'esprit de l'œuvre. Il va de soi que cet exercice implique une connaissance approfondie de la langue source et une sensibilité capable de cerner les nuances les plus subtiles du discours. C'est le

cas de Coimbra Martins qui allie le plus souvent une grande maîtrise de la langue française du XVII^e siècle à une grâce dans l'expression moderne de sa propre langue. La combinaison de ces deux qualités essentielles se manifeste plus rarement chez Trigo de Sousa et bien moins encore chez Henrique Braga. Du reste, la traduction de Coimbra Martins ne doit strictement rien à ses prédécesseurs. Il n'a pas la même perspective académique de traduction. Même s'il tient à ne pas trahir Molière, il vise en priorité à produire un texte destiné à la représentation théâtrale. Son récepteur n'est pas le lecteur mais le spectateur et l'auditeur à qui il entend délivrer le texte moliéresque dans son intégralité (lors d'une conversation, il a grandement insisté sur « la fidélité au message ») ainsi que dans son esprit (rythme, vivacité des dialogues, burlesque de certaines situations...). Il ose même des ajouts au texte source, ajouts parfois « gratuits » (si l'on s'en tient à la stricte notion de transposition) mais qui tendent à rendre plus « naturelle » la réplique, comme, par exemple dans cette question de Dom Juan à Sganarelle :

Molière

D. Juan : Et ne trouves-tu pas que j'ai raison d'en user de la sorte ? (Acte I, sc. 2)

Version de Coimbra Martins

D. João : E não reconheces, **confessa lá, que a natureza a isso obriga**, e que muito bem faço eu em proceder de acordo com **os impulsos do coração**? (p. 7)

Généralement, les quelques passages adventices que l'on trouve chez Coimbra Martins ne transforment pas l'esprit du texte. On sent, au contraire, le besoin pour le traducteur d'apporter quelques mots de plus pour éclairer son propos, pour lui conférer davantage de naturel et de modernité comme si la langue française, si synthétique, ne pouvait trouver un strict équivalent en portugais au risque de rendre l'expression trop abrupte. Cela est perceptible dans une réplique de Dom Juan à la paysanne Charlotte qu'il tente de séduire (Acte II, sc. 2) :

Molière

D. Juan : D'où me vient, la belle, une rencontre si agréable ? Quoi ? dans ces lieux champêtres, parmi ces arbres et ces rochers, on trouve des personnes faites comme vous êtes ?

[...]

Ah, la belle personne, et que ses yeux sont pénétrants !

Version de Coimbra Martins

D. João, para Carlota : A que deverei, minha bela, tão agradável surpresa ? Como assim ? Por estes sítios campestres, entre árvores **frondosas** e rochedos **escarpados**, encontram-se pessoas tão bem feitas **como a que me encanta os olhos** ? (p. 27)

[...]

Bela criatura **na verdade** ! E os **raios abrasadores que dardejamos** os seus olhos ! (p. 28)

Les termes en gras sont les apports du traducteur à l'original qui fleurissent le langage amoureux, le rendant plus lyrique, plus baroque

en portugais, en conformité avec une langue plus « enrobée », plus « figurative » que ne l'est le français ici. Comparons ces répliques avec celles de Braga et de Trigo de Sousa :

Version de Braga

D. João : Que encontro tão agradável! Será possível que nestes sítios campestres, entre estas árvores e estes penedos, haja pessoas tão bonitas como a menina? (p. 42)

[...]

Ah! Que bonita! Que olhos tão penetrantes! (p. 43)

Version de Trigo de Sousa

D. João : Mas que encontro tão agradável! Pois quê? Será possível que no meio destes campos e penedos se encontrem pessoas tão bonitas?

[...]

Ah! Que bonita! Que olhos tão penetrantes! (p. 43)

Sans être incorrectes, ces versions n'en dévoilent pas moins une expression plus sèche (la version de Trigo de Sousa est carrément tronquée), moins spontanée. En revanche, elles recherchent une littéralité aussi systématique que possible, proposant la stricte équivalence du lexique et de la syntaxe avec le texte source. Les résultats de ce parti pris ne sont pas incohérents mais n'en sont pas moins variables et souvent décevants si l'on imagine le texte joué sur une scène. Il semble évident, du reste, que cela ne fut pas leur but. Dans ce passage, ils manquent de la vigueur alliée à la montée du désir chez Dom Juan lorsqu'il aperçoit la paysanne Charlotte. Cette langue moins fleurie, plus « pauvre », ne rend pas avec la force que l'on trouve chez Coimbra Martins l'impression de la flagornerie douce-reuse du personnage qui attire sa proie par des paroles de miel. Certes, l'expression française du XVII^e siècle maintient, pour le récepteur d'aujourd'hui, des distances entre les personnages; elle appartient pourtant nettement à ce langage courtois que Coimbra Martins restitue en tenant compte des liens sociaux moins rigides que tissent ses contemporains.

Cela étant, ces exemples empruntés à Braga et à Trigo de Sousa ne sont pas dignes de la plus grande répréhension. Ils reflètent simplement de la part des traducteurs une sensibilité moins grande à projeter leur travail sur les planches d'un théâtre, une moindre capacité à envisager leur texte dans une situation d'oralité. Cependant, au fil de la comparaison, d'autres illustrations de la littéralité en montrent les limites avec plus de rigueur. La littéralité est, en effet, souvent source d'une grande platitude, comme ici, à l'acte II, sc. 2, après le naufrage heureusement manqué de Dom Juan et Sganarelle. Pour la réplique du héros : « Nous avons manqué notre coup, Sganarelle », sont proposées les traductions suivantes :

Braga

D. João : Perdemos o tempo, Esganarello. (p. 42)

Trigo de Sousa

D. João : Falhámos o golpe, Esganarello. (p. 33)

Coimbra Martins

D. João : Frustraram-se os nossos intentos, Esganarello. (p. 27)

Braga est ici proche du contresens ; la version Trigo de Sousa est très platement littérale et sans relief ; quant à Coimbra Martins, même si l'on peut lui reprocher une certaine préciosité absente dans ce cas précis chez Molière (mais qui est perceptible dans bien des répliques de Dom Juan par ailleurs), on doit, à l'inverse, lui reconnaître non seulement de l'élégance mais également la précision du sens du texte source.

Limitons à deux autres exemples l'illustration de cette platitude. Dans le premier, Dom Juan vient d'apercevoir Mathurine, la seconde paysanne et adresse à Sganarelle un discours où pointe la concupis-
cence envers les jeunes filles :

Molière	Braga	Trigo de Sousa	Coimbra Martins
D. Juan : As-tu rien vu de plus joli? et ne trouves-tu pas, dis-moi, que celle-ci vaut bien l'autre? (Acte II, sc. 2)	D. João : Viste alguma rapariga tão bonita? Que te parece? Esta vale bem a outra , pois não vale? (p. 42)	D. João : Já viste coisa mais bonita? E não achas, diz-me cá, que esta vale muito mais que a outra? (p. 84)	D. João : Viste alguma vez coisa mais linda? E não achas, diz, que a segunda pede meças à primeira? (p. 27)

On remarque que Braga opte pour un mot à mot peu satisfaisant ; Trigo de Sousa frôle à son tour le contresens mais a le mérite de préférer une meilleure solution que celle de son aîné. Coimbra Martins propose, lui, une expression populaire, mais parfaitement correcte, qui colle tout à fait au sens du texte de Molière et qui rend bien le sous-entendu quelque peu trivial.

Le second exemple ci-dessous met en évidence la platitude, ou plutôt la lourdeur, des répétitions dans les deux premières traductions. Dans la version de Coimbra Martins, on notera le parti pris de découper le discours en phrases plus courtes (nous reparlerons de ce choix assez systématique chez ce traducteur) qui allège la réplique et la modernise. Cet aménagement s'opère néanmoins au prix d'un éloignement de la lettre mais non de l'esprit du texte source qui est préservé, notamment dans le rendu du cynisme donjuanesque face à D. Elvire :

Molière	Braga	Trigo de Sousa	Coimbra Martins
D. Juan : Sais-tu bien que j'ai encore senti quelque peu d'émotion pour elle, que j'ai trouvé de l'agrément dans cette nouveauté bizarre, et que son habit négligé, son air languissant et ses larmes ont réveillé en moi quelques petits restes d'un feu éteint? (Acte IV, sc. 7)	D. João : Queres crer que senti não sei que emoção por ela? Que achei não sei quê de picante nesta esquisita visita, e que até aquela negligência no trajar despertou em mim não sei que fagulhas de um fogo já apagado? (p. 108)	D. João : Acreditas que ainda senti uma certa emoção ao vê-la, que senti prazer nesta estranha aparição e que o seu traje descuidado, o seu ar lânguido e as suas lágrimas despertaram em mim alguns restos de um fogo extinto? (p. 84)	D. João : Sabes o que te digo. Esta nova maneira de se apresentar não deixa de ter encanto. Voltei a sentir uma ponta de emoção por D. Elvira. A severidade do traje ¹ , a atitude dolorosa e as lágrimas despertaram em mim uns pequenos restos do fogo extinto. (p. 97)

1. On notera toutefois ici une proposition de traduction qui est un vrai faux-sens.

De fait, l'alourdissement des répliques est un défaut récurrent dans les trois traductions mais procède d'attitudes différentes. Braga et, à un moindre degré, Trigo de Sousa ont le style pesant de la littéralité à tout prix. António Coimbra Martins préfère par endroits des répliques plus longues et peut-être plus laborieuses que celles de Molière mais précisément parce qu'il sent la nécessité de se détacher du mot à mot maladroit. Il s'oblige par des périphrases à rendre l'esprit de l'original à défaut de la lettre¹. Lors de notre conversation avec lui (le 22 mars 2005), il a affirmé à plusieurs reprises : « Je voulais que le dialogue 'coule', qu'il n'y ait aucun obstacle à la perception ; je voulais une non-réaction à l'étrangeté ». Là encore, deux exemples suffiront à illustrer son propos. Dans le premier, Dom Juan est à table et Sganarelle a chipé un morceau de son plat. Son maître lui propose alors de s'asseoir pour dîner à son tour :

Molière	Braga	Trigo de Sousa	Coimbra Martins
D. Juan : Allons, mets-toi là et mange. J'ai affaire de toi quand j'aurai soupé. (Acte IV, sc. 7)	D. João : Anda ; sentate aí e come. Em acabando de cear, hei-de precisar de ti. (p. 110)	D. João : Vamos, sentate e come. Vou precisar de ti, quando acabares. (p. 85)	D. João : Vamos, sentate aí e come. Vou precisar de ti no fim do jantar. (p. 98)

L'emploi de la structure gérondive chez Braga, pour correcte qu'elle soit, ôte toutefois du naturel à la réplique. Valentina Trigo de Sousa fait à nouveau un contresens puisque Dom Juan n'a pas l'intention d'attendre la fin du dîner de Sganarelle (du reste, la suite de la scène le confirme). Là encore, dans la simplicité de la réplique, Coimbra Martins est le plus proche du texte source.

Ce n'est pas le cas dans l'exemple suivant où il surtraduit, se livrant à la pratique d'une certaine glose parfois inutile à la transposition du propos, même si, malgré tout, la réplique est assez « coulée² ». Ici, c'est Dom Louis, le père de Dom Juan, qui vient lui reprocher sa vie de débauché :

1. Par exemple :

Molière	Coimbra Martins
Sganarelle : Quiconque vous dira cela, vous lui direz qu'il en a menti. (Acte II, sc. 4)	Esganarello : Quando lhes vierem dizer o que eu lhes disse, já sabem : são calúnias e são enredos. (p. 44)

2. « [...] o que nós tentámos foi [...] que não houvesse nenhuma barreira, o mínimo obstáculo, a mínima rugosidade, na comunicação ao público de uma obra-prima [...] », A. COIMBRA MARTINS, « Boas-vindas a D. João », *op. cit.*, p. 14.

<p>Molière D. Louis : Et ce fils, que j'obtiens en fatiguant le Ciel de vœux, est le chagrin et le supplice de cette vie même dont je croyais qu'il devait être la joie et la consolation. (Acte IV, sc. 4)</p>	<p>Braga D. Luís : E esse filho, que obtive à força de cansar o Céu com as minhas súplicas, é o tormento e o suplício desta vida da qual pensava seria a alegria e a consolação. (p. 101)</p>	<p>Trigo de Sousa D. Luís : Esse filho, que me foi dado à força de cansar o Céu com súplicas, é a desgraça e o suplício desta vida, da qual eu julgava que devia ser a alegria e a a consolação. (p. 77)</p>	<p>Coimbra Martins D. Luís : E esse filho, que obtive fatigando o Céu com as minhas súplicas, veio a ser o desgosto e o suplício desta vida que já vai longa, e à qual eu esperava que ele traria a maior das alegrias e a suprema consolação. (p. 88)</p>
--	---	--	--

L'incise « que já vai longa » est une « coquetterie » de la part d'António Coimbra Martins, ainsi que les adjectifs *maior* et *suprema* dont l'absence n'aurait en rien gêné la compréhension de l'ensemble. On remarquera, également qu'aucun des trois traducteurs n'a évité l'assonance des deux termes *súplicas* et *suplício*.

Outre la lourdeur, l'attachement à la littéralité peut mener à certaines gaucheries, en particulier chez Henrique Braga. Ainsi, dans la même scène que précédemment, Dom Louis s'exclame, s'adressant à son fils : « Ne rougissez-vous point de mériter si peu votre naissance ? ». Le verbe « rougir » est traduit naturellement par *corar* chez Trigo de Sousa et Coimbra Martins, alors que Braga préfère *ruborizar*, textuel et correct mais assez artificiel ici, à notre sens :

<p>Braga D. Louis : Não se ruboriza de tão pouco merecer o nascimento que teve ? (p. 101)</p>	<p>Trigo de Sousa D. Luís : Não se sente corar por merecer tão pouco o seu nascimento ? (p. 78)</p>	<p>Coimbra Martins D. Luís : Não cora o meu filho de se mostrar tão pouco digno do seu nascimento ? (p. 89)</p>
---	---	---

De même, loin de se préoccuper de la compréhension de son lecteur, Braga propose de traduire par *um luís de ouro* le « louis d'or » que Dom Juan offre au pauvre homme (dans la fameuse « scène du pauvre ») en échange d'un blasphème. Trigo de Sousa et Coimbra Martins évitent cette traduction malencontreuse ainsi que la répétition systématique et pesante en portugais du même verbe « jurer » (*rogar uma praga*, alors que le verbe français « jurer » est plus bref et souffre moins de la répétition) :

<p>Molière Dom Juan : Je m'en vais te donner un louis d'or tout à l'heure, pourvu que tu veuilles jurer. [...] Tu n'as qu'à voir si tu veux gagner un louis d'or ou non. En voici un que je te donne, si tu jures : tiens, il faut jurer. (Acte III, sc. 2)</p>	<p>Braga D. João : [...] Vou dar-te um luís de ouro, mas há-de rogar uma praga. [...] Só tens de ver se queres ou não ganhar um luís de ouro; se rogares uma praga, aqui tens um que te dou. Anda, roga uma praga. (p. 73)</p>	<p>Trigo de Sousa D. João : Vou dar-te uma moeda de ouro, mas tens de rogar uma praga. [...] Só tens de pensar se queres ganhar ou não a moeda de ouro. Aqui está uma que te darei se rogares uma praga. Anda, tens de praguejar. (p. 55)</p>	<p>Coimbra Martins D. João : Olha, estou com vontade de te deixar uma moeda de ouro, mas só se blasfemares do nome de Deus. [...] Tu é que sabes que queres ganhar a moeda ou não. Olha, aqui está uma. Se blasfemares, é tua. Toma, solta a blasfémia. (p. 57)</p>
--	--	---	---

Enfin, la littéralité peut mener aux limites du non-sens. Alors que Charlotte est tentée de succomber aux promesses de mariage de Dom Juan, elle se souvient de sa vertu et affirme au séducteur : « Je suis une pauvre paysanne mais j'ai l'honneur en recommandation », expression diversement rendue en portugais :

Braga
Carlota : Sou uma pobre aldeã ;
mas tenho a honra em recomen-
dação. (p. 45)

Trigo de Sousa
Carlota : Sou uma simples cam-
ponesa mas a honra vale muito
para mim. (p. 36)

Coimbra Martins
Carlota : Que eu cá, sempre le
digo, nã passo de uma campo-
nesa. Mas conheço o que bale a
birtude. (p. 30)

Le mot à mot de Braga est presque grotesque, ce qu'a bien senti Valentina Trigo de Sousa en proposant une version sans grand relief mais convenable. Coimbra Martins se distingue là encore car, faute de trouver une expression à la fois amusante et naïve à la façon de Molière, il compense la maladresse du propos de Charlotte par la retranscription de l'accent très marqué des paysans du Nord du Portugal ainsi que par l'addition de « tics » de langage oral (« que eu cá, sempre le digo »).

Les exemples proposés ici montrent la faillite de la littéralité. En cherchant coûte que coûte à rester fidèles à Molière, Henrique Braga et Valentina Trigo de Sousa le trahissent parfois dans la mesure où ils ne sont pas toujours capables de transposer dans leur langue la force et le caractère de celle du dramaturge français. Il serait tout à fait injuste, néanmoins, d'accabler de tous les maux les deux premières versions du Dom Juan au XX^e siècle (en particulier celle de Braga). Le parti pris de littéralité peut également donner des résultats convenables, voire bienvenus. Malheureusement, les deux textes sont en quelque sorte « gâchés » par de nombreux passages médiocres ou artificiels. Il faut toutefois leur reconnaître de rarissimes contresens et une langue généralement soignée bien que manquant souvent de fluidité. On peut également reprocher à Coimbra Martins d'abuser des ajouts dans sa version, mais son objectif est précisément inverse. C'est par souci de s'éloigner de la stricte littéralité, d'un mot à mot impropre, qu'il explore d'autres pistes. Ce sont ces libertés prises sur le texte source qui vont être analysées ici.

Les risques de la liberté sur le texte source

António Coimbra Martins nous l'affirme lui-même dans une lettre : « J'ai voulu que ma traduction fût la première non édulcorée¹. »

1. Termes soulignés par leur auteur.

(Lettre du 6 octobre 2004). Comme on l'a déjà remarqué, sa version de *Dom Juan* était parfaitement fidèle à l'esprit de la comédie de Molière, au contraire des versions du XVIII^e siècle, gravement amputées ou « adoucies » par la crainte de la censure. Mais la « non édulcoration » n'implique pas la servilité. Dans une lettre datée du 10 décembre 2004, il précise avoir procédé à la révision de son texte

aux fins de ne rien laisser qui pût porter tort à l'euphonie de la diction et aux archaïsmes auxquels conduirait la littéralité. Exemple : il est impossible de traduire Vous aimez par vós amais ; l'ancienneté de la formule de traitement éloigne immédiatement l'attention du spectateur.

On voit clairement qu'au centre de ses préoccupations se trouve la crainte de l'usage d'une langue archaïque qui découragerait le destinataire du texte. Car l'objectif est évident : la traduction vise fondamentalement la représentation qui, pour recueillir l'adhésion du public, se doit d'utiliser une langue plus moderne. Le traducteur « sourcier » conclurait à la trahison du texte de Molière. Comment le récepteur peut-il ressentir un texte ancien si sa transposition ne possède pas précisément cette caractéristique de l'ancienneté ? La réponse *a contrario* s'impose d'elle-même : cela supposerait un public formé dans son ensemble à la compréhension d'un langage d'autrefois. Or, si la langue est trop absconse pour la plupart des spectateurs, le message ne passe pas et, au théâtre, dans la mesure où le texte n'est proposé, par définition, qu'oralement au récepteur, l'usage de l'archaïsme est une entrave considérable à sa réception. Ce critère est tellement primordial aux yeux d'A. Coimbra Martins qu'il s'en justifie lui-même dans la présentation de son travail contenue dans le programme théâtral édité en vue de la représentation au Teatro Nacional en 1986 :

A [versão] que fizemos, quisemo-la fiel, réplica a réplica, não palavra a palavra. A fim de que o texto fosse comunicável, inteligível, e tanto quanto possível agradável, como o autêntico. Não tentámos uma reconstituição da linguagem seiscentista, nem isso seria ser fiel, porquanto, em linguagem do séc. XVII, o português dista mais que o francês do falar actual¹.

1. António COIMBRA MARTINS, « Boas-vindas a Dom João », *op. cit.*, p. 13-14.

De fait, Coimbra Martins présente de nombreux aspects modernes. Mais l'exercice est assez périlleux et l'équilibre difficile à trouver entre une langue le plus souvent relevée (mais ancienne) et une langue moderne (mais pouvant être taxée d'infidélité). Ainsi, dans l'exemple suivant, Sganarelle, dans la première scène de la comédie, fait l'éloge du tabac :

Molière

Sganarelle : [...] il n'est rien d'égal au **tabac** : c'est la passion des gens de bien et qui vit sans **tabac** n'est pas digne de vivre. Non seulement il purge les cerveaux humains, mais encore il instruit les âmes à la vertu, et l'on apprend avec lui à devenir honnête homme. (Acte I, sc. 1)

Coimbra Martins

Esganarelo : Não há nada que valha o rapé; é o verdadeiro distintivo da condição social e quem vive sem fungar não é digno de viver. Virtudes do tabaco! Não só alegre e purga os cérebros humanos, como ainda prepara as almas para a virtude, e é com ele que se aprende o bom tom. (p. 2)

La traduction de ce passage s'avère judicieuse sous certains aspects, plus discutable sous d'autres. La première remarque concerne le choix du terme *rapé* que Coimbra Martins évite de reprendre comme le fait Molière dans la phrase suivante alors que cette répétition même a une valeur emphatique. Il est possible qu'il ait hésité à s'appesantir sur un terme encore assez connu au Portugal mais appartenant toutefois à un registre ancien qui aurait peut-être trop « daté » son texte. En second lieu, la répétition de « tabac » chez Molière s'accompagne d'un alexandrin : « et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre », alexandrin dont le rythme intrinsèque confère à la phrase une autorité, un caractère indiscutable de vérité universelle. Ce rythme est rendu avec bonheur en portugais par un mètre typique de la poésie portugaise (deux *redondilhas maiores* en l'occurrence : « E quem vive sem fungar/Não é digno de viver¹ »). Au demeurant, le choix du terme *fungar* est judicieux et convient bien au contexte ; en revanche, il ne restitue pas la force de la répétition en français du terme « tabac ». Enfin, « les gens de bien », parmi lesquels s'inclut comiquement Sganarelle, a une portée à la fois sociale et morale en français. Les gens de bien sont les gens de classes sociales élevées mais le sens premier de l'expression peut aussi désigner simplement

1. Il s'avère parfois plus difficile de proposer un rythme équivalent au français, comme dans la traduction de cette réplique célèbre de la statue du Commandeur : « On n'a pas besoin de lumière quand on est conduit par le Ciel » (Acte IV, sc. 8). La sentence se découpe en deux hémistiches comportant un nombre de pieds équivalents (huit). Cette symétrie confère un ton grave et sentencieux à la phrase. Coimbra Martins traduit ainsi : « Quem o Céu alumia, não precisa de outra luz. » (p. 102), c'est-à-dire un hexassyllabe suivi d'un heptassyllabe. Outre la racine commune aux termes *luz* et *alumiar*, la symétrie n'est pas exacte ici ; en revanche la syntaxe savante de la subordonnée compense cette faiblesse.

les honnêtes gens. L'option de *distinção social* n'offre pas cette double lecture et appauvrit un peu l'aspect comique. En outre, l'expression s'apparente à un langage assez intellectuel (les termes en sont abstraits, à l'inverse du français¹) qui cadre mal avec la personnalité de Sganarelle. On le constate, l'art du traducteur est mis à rude épreuve dès les premières lignes du texte car concilier toutes les connotations et les dénnotations de la comédie française relève de l'impossible. En revanche, Coimbra Martins a, et à juste titre, fait un ajout par rapport au texte de Molière (*virtudes do tabaco!*), ce qui, tout à coup, rend plus vivante la réplique et éclipse certaines « faiblesses » de la transposition par la qualité du texte destiné à être dit et « vécu » sur scène. Naturellement, le puriste pourrait lui objecter que cet ajout relève de la glose puisqu'il est inutile au propos sur le plan strictement sémantique. C'est vrai en un sens mais on doit reconnaître qu'il est bienvenu dans le débit du discours de Sganarelle et fait effet sur le plan scénique. Quant à la transposition de la fin du passage, elle est d'autant meilleure qu'elle parvient à allier, lorsque c'est possible, le mot à mot et l'idiomatisme (*se aprende o bom tom*) qui est un excellent équivalent à « apprendre à devenir honnête homme ». Le résultat s'en trouve satisfaisant². La modernité de l'expression (liberté

1. Ainsi qu'on le constatera plus loin, Coimbra Martins a souvent tendance à adopter un lexique trop moderne ou trop intellectuel qui peut mettre en inadéquation sa traduction avec l'hypotexte. Voici quelques exemples de répliques ou d'expressions qui paraissent décalées par rapport au contexte :

Molière

Sganarelle : [...] ceci nous cache bien mieux que tout ce que vous vouliez faire. (Acte III, sc. 1)

Gusman : Et la raison encore ? (Acte I, sc. 1)

« à vue de pays » (Acte I, sc. 2)

« En dépit que j'en aie » (Acte I, sc. 1)

Coimbra Martins

Esganarello : [...] a vestimenta que arranjei para um e outro esconde muito melhor a identidade de ambos que a troca projectada pelo meu fidalgo. (p. 48)

Gusmão : Não entendo o teu pessimismo. (p. 3)

« Pelos efeitos que vejo » (p. 3)

« por maior repugnância que ele me inspire » (p. 5)

Cependant, p. 50, on remarque au contraire une volonté de simplification, destinée à la compréhension plus immédiate du public, lorsqu'il emploie les termes de *sangrias* et *cataplasmas* au lieu de la casse et du séné de Molière, autant de remèdes qui n'ont plus cours.

2. À titre de comparaison, voici les versions littérales, très proches, de Braga et Valentina Trigo de Sousa :

Braga

Esganarello : [...] nada iguala o rapé : é o vício das pessoas de bem, e quem não toma rapé não é digno de viver. O rapé não só purga os cérebros humanos, mas até instrui a alma para a virtude, ensinando-nos a tornarmo-nos pessoas bem-educadas. (p. 13)

Trigo de Sousa

Esganarello : [...] não há nada como o rapé. É o vício das pessoas de bem, e quem não toma rapé não é digno de viver. O rapé não só estimula e purifica os cérebros humanos como até educa as almas para a virtude, ensinando-nos a sermos pessoas bem-educadas. (p. 11)

prise sur le texte source) n'entrave pas le sens et, surtout, facilite la communication avec le spectateur.

On le voit à cet exemple, Coimbra Martins est fidèle à ce qu'il entend être une bonne transposition : la capacité à trouver l'équivalent dans la langue cible du signifié de la langue source. Nous expliquant dans une lettre du 20 novembre 2004 ses difficultés avec le metteur en scène Jean-Marie Villégier, il lui reproche d'avoir laissé retourner le texte à une version littérale quand il fallait, en bonne fidélité, employer l'équivalent portugais.

De toute évidence, l'équivalence n'est pas la littéralité. C'est, répétons-le, la possibilité de produire les mêmes effets avec des moyens différents, ce qui est particulièrement ardu dès lors qu'il s'agit de transposer des expressions idiomatiques ou populaires et, dans ce domaine, Coimbra Martins s'y entend souvent bien en dépit d'une tendance à l'enflure du texte. Innombrables sont les exemples de cette maîtrise tels que ceux proposés ici, accompagnés des propositions d'Henrique Braga et de Valentina Trigo de Sousa pour montrer, lorsque c'est le cas, la faiblesse de ces dernières :

	Molière	Coimbra Martins	Braga	Trigo de Sousa
1	Gusman : Un homme de sa qualité (Acte I, sc. 1)	Gusmão : Um homem da sua estirpe (p. 3)	Gusmão : Um homem da sua classe (p. 15)	Gusmão : Um homem da sua classe (p. 12)
2	Sganarelle : [...] pour en achever le portrait, il faudrait bien d'autres coups de pinceaux. (Acte I, sc. 1)	Esganarello : [...] para acabar o retrato, seriam precisos muito mais tinta e pincel. (p. 5)	Esganarello : [...] para acabar o retrato, seria ainda precisa muita pincelada. (p. 17)	Esganarello : [...] para acabar o retrato precisava ainda de muita pincelada. (p. 14)
3	Sganarelle : Petit myrmidon que vous êtes. (Acte I, sc. 2)	Esganarello : Um pigmeu insignificante (p. 12)	Esganarello : Bonifrate de engonços. (p. 24)	Esganarello : Incipiente que é. (p. 19)
4	Sganarelle : Ô Ciel, puisqu'il s'agit de mort, fais-moi la grâce de n'être pas pris pour un autre. (Acte II, sc. 5)	Esganarello : Deus misericordioso! Se o caso for às do cabo, que o teu pobre Esganarello não seja tomado por quem não é. (p. 47)	Esganarello : Céus! Já que se trata de morte, fazei-me a mercê de não ser levado por outro. (p. 63)	Esganarello : Ó Céu, visto que se trata de morte, concede-me a graça de não ser tomado por outro. (p. 47)
5	Sganarelle : Cet habit me donne de l'esprit et je me sens en humeur de disputer contre vous. (Acte III, sc. 1)	Esganarello : Na verdade, o traje que enverguei abre-me os olhos da inteligência e sinto-me desta feita com capacidade para debater com o mais pintado. (p. 51)	Esganarello : É que este traje dá-me talento, e eu sinto-me com ânimo para disputer consigo. (p. 67)	Esganarello : [...] este vestuário dá-me talento e disposição para discutir consigo. (p. 51)
6	D. Juan : Voilà ton raisonnement qui se casse le nez. (Acte III, sc. 1)	D. João : Lá foi o teu raciocínio de ventas ao tapete! (p. 55)	D. João : Bom! O teu raciocínio quebrou o nariz. (p. 70)	D. João : Bom! O teu raciocínio quebrou o nariz. (p. 53)
7	Dom Juan : [...] te rouer de mille coups. (Acte IV, sc. 1)	D. João : [...] zurrir-te até perderes de vez a fala. (p. 75)	D. João : [...] desfaçote com mil vergastadas. (p. 90)	D. João : [...] desanco-te. (p. 69)

8	Sganarelle : Vous dites les choses avec une netteté admirable. (Acte IV, sc. 1)	Esganarelo : Saem-lhe as palavras tão certas como os botes da sua espada. (p. 76)	Esganarelo : Diz as coisas com uma clareza admirável. (p. 90)	Esganarelo : Diz as coisas com uma clareza admirável. (p. 70)
9	Sganarelle : Ventrebleu, petit compère! (Acte IV, sc. 7)	Esganarelo : Apre, meu compadre! (p. 99)	Esganarelo : Irra! (p. 110)	Esganarelo : Irra! meu compadre! (p. 85)

Les exemples 1 et 6 illustrent clairement les limites de la traduction mot à mot de la part de Braga et de Trigo de Sousa dont les propositions sont d'une grande platitude à l'inverse de celle de Coimbra Martins qui fait preuve d'une inspiration plus heureuse dans le registre populaire. En ce qui concerne la traduction du « Ciel » (exemple 4), António Coimbra Martins s'est montré très précis lors de notre conversation, assurant que les Portugais n'emploieraient pas le terme *Céu(s)* pour désigner Dieu mais bien celui de *Deus*, ce qu'il met en pratique ici, alors que ses prédécesseurs maintiennent un mot à mot peut-être moins idiomatique. L'exemple 3 révèle la faiblesse de la version de Trigo de Sousa, alors que Braga et Coimbra Martins offrent à « myrmidon » un équivalent à la fois imagé et « naturel ». Les exemples 2 et 5 sont plus révélateurs de la liberté de Coimbra Martins dans la mesure où les « coups de pinceaux », rendus littéralement par *pin-celada* chez Braga et Trigo de Sousa n'avaient rien d'incorrect. En revanche, l'expression *tinta e pincel* transforme l'idée originale. Par ailleurs, dans l'exemple 5, on notera la tendance à la glose, déjà repérée chez Coimbra Martins, dans l'expression du *trajo que enverguei* et la modernité du *abre-me os olhos da inteligênciã* qui accompagnent une distance clairement prise avec le texte de Molière dans la transposition de « disputer avec vous ». En effet, aussi populaire et amusante que soit l'expression « o mais pintado », elle ne rend pas fidèlement la situation. Sganarelle n'a pas l'intention de débattre avec n'importe quel interlocuteur, fût-il malin, mais bien avec son maître, ce qu'il n'ose pas faire en temps normal, dans ses habits de valet. Les exemples 7 et 9 font valoir des qualités différentes chez chacun des traducteurs en particulier l'heureuse trouvaille de la rime intérieure dans « Apre, meu compadre », de Coimbra Martins. Reste l'exemple 8 qui est le plus symptomatique de la divergence entre Braga et Trigo de Sousa d'un côté, Coimbra Martins de l'autre. Si les deux premiers conservent une traduction strictement littérale, correcte et fidèle, Coimbra Martins préfère une expression populaire là où elle ne s'imposait pas car le texte de Molière en est exempt. Certes, l'évocation de l'épée renvoie à un contexte ancien et rappelle le temps

de l'écriture. Mais, sur le plan sémantique, on peut avoir l'impression qu'Esganarelo plaisante encore avec D. João alors que c'est loin d'être le cas. Il vient d'essayer de repousser les limites de l'audace avec son maître et ce dernier lui a rappelé en peu de mots sa place de valet. Ce n'est pas de l'admiration que l'on doit sentir dans les paroles de Sganarelle, mais, bien au contraire, de la crainte. La recherche d'une expression idiomatique de la part de Coimbra Martins, alliée à une certaine propension à fleurir son propre texte, détourne le propos initial. De fait, il lui arrive de trop en faire, nouvelle preuve — s'il en fallait encore — de la difficulté à trouver l'équilibre en traduction :

Molière

D. Juan : Touchez donc là, Monsieur Dimanche.
(Acte IV, sc. 3)

Coimbra Martins

D. João : Pois então, Sr. Domingos, venham de lá
esses ossos! (p. 82)

L'expression proposée ici est excellente du point de vue du sens mais plus triviale qu'en français. On convient toutefois de souligner que la scène est burlesque entre Dom Juan et son créancier M. Dimanche et si Coimbra Martins surenchérit sur Molière dans l'expression, il ne perd pas de vue son but : faire rire, rencontrer l'adhésion du public. Là encore, il se montre fidèle au maître français non pas dans la lettre mais dans l'esprit, à l'inverse de ses prédécesseurs dont on peut se demander s'ils ont vraiment compris l'expression (Trigo de Sousa croyant ne prendre aucun risque, copie servilement son aîné) :

Braga

Esganarelo : Toque, senhor Domingo. (p. 95)

Trigo de Sousa

Esganarelo : Toque, senhor Domingo. (p. 74)

À l'inverse, néanmoins, Coimbra Martins reste dans certains cas en deçà du texte source, c'est-à-dire qu'il propose une transposition plus « plate ». Les exemples suivants illustrent cette difficulté à trouver l'équivalence :

Molière

Sganarelle : Vous le prenez comme il faut. (Acte I, sc. 2)

D. Juan : Vos premières chaînes. (Acte I, sc. 3)

Sganarelle : C'est l'épouseur du genre humain
(Acte II, sc. 4)

Sganarelle : J'en ai pris par où j'en ai pu attraper.
(Acte III, sc. 1)

D. Juan : C'est une bagatelle. (Acte IV, sc. 1)

Sganarelle : Je vous rends grâce, il est demain
jeûne pour moi. (Acte IV, sc. 8)

D. Juan : La peste le benêt! (Acte V, sc. 2)

Coimbra Martins

Esganarelo : Os seus planos são maravilhosos.
(p. 14)

D. João : Os seus compromissos anteriores (p. 18)

Esganarelo : Casa a seu modo com todo o género
humano. (p. 44)

Esganarelo : Desembaracei-me conforme pude
(p. 49)

D. João : Não tem importância nenhuma. (p. 75)

Esganarelo : Muito obrigado, prefiro ficar em casa.
Amanhã é o meu dia de jejum. (p. 102)

Não te faças mais parvo do que és. (p. 105)

Cela étant, jusqu'ici, les « risques » encourus par le choix d'une certaine liberté par rapport à l'original sont relativement minimes.

Ils n'induisent pas une interprétation radicalement différente de l'ensemble de la pièce. Le souci de la modernité du style chez Coimbra Martins lui est dicté par celui de la communication (il importe d'être compris), comme ici, par exemple :

Molière	Coimbra Martins
M. Dimanche : Vous me devez quelque chose en votre particulier (Acte IV, sc. 3) « Le crocheteur » (Acte IV, sc. 4)	Sr. Domingo : Também o Sr. Esganarelo me deve algumas coisas que me estão a fazer falta. (p. 86) « O moço-de-fretes » (p. 89)

Il se trouve, cependant, que l'application de ce principe ne se justifie par toujours et Coimbra Martins pêche ici ou là par un excès de modernité qui rompt avec l'adéquation recherchée entre lui et Molière :

Molière	Coimbra Martins
1 D. Juan : Un homme qui prie le Ciel tout le jour ne peut pas manquer d'être bien dans ses affaires. (Acte III, sc. 2)	D. João : Um homem que todo o dia pede a Deus, está com certeza bem instalado na vida. (p. 57)
2 D. Alonse : [...] et loin d'être saisi à son aspect des mêmes transports que je sens, vous faites voir pour lui des sentiments pleins de douceur. (Acte III, sc. 4)	D. Alonso : E, longe de o arrebatado, à vista do celerado, a mesma cólera que me anima, dá provas de compreensão pelos seus crimes, e de solidariedade pelo infame que os cometeu ? (p. 66)
3 Sganarelle : Je crois que cet habit est purgatif, et que c'est prendre médecine que de le porter. (Acte III, sc. 5) ¹	Esganarelo : Com tantos produtos de farmácia , acho que o meu traje de Esculápio é purgativo. Senti-lhe os efeitos, como se me tivessem medicado. (p. 69)
4 D. Juan : Parbleu! Coquins... ! (Acte IV, sc. 3)	D. João : Incrível! Irresponsáveis! (p. 78) ²

Ces termes modernes, tels que *solidariedade*, *irresponsáveis* ou *farmácia* sont en outre inclus dans des répliques parfois peu synthétiques, contrairement à celles de Molière, comme si la langue portugaise ne pouvait se satisfaire de la simplicité, ce qui est particulièrement patent dans les exemples 2 et 3.

Hormis les options lexicales de Coimbra Martins qui s'éloignent de l'hypotexte, c'est parfois dans le rythme des phrases que l'on perçoit les limites de sa traduction. D'une part, il pratique de façon assez systématique le découpage des phrases longues et semble à tel point

1. À ce sujet, le comique de Molière tombe un peu à plat chez Coimbra Martins, et plus encore chez Henrique Braga (« Parece-me que este balandrau é purgativo, e só com trazê-lo me purguei », p. 83) et chez Trigo de Sousa (« Parece-me que este traje é purgativo e usá-lo é como se tivesse sido purgado », p. 64), non seulement en raison des répétitions mais aussi de la syntaxe.

2. Cette expression moderne est d'autant plus étonnante que quatre lignes plus loin, Coimbra Martins utilise à l'inverse un verbe assez ancien, *agastar-se*, rarement employé de nos jours (et peut-être déjà quelque peu vieillot au XVIII^e siècle — voir Marie-Noëlle Ciccia, *op. cit.*, p. 430-436), mais qui, en revanche, convient bien à la transposition de la langue de Molière.

redouter les unités syntagmatiques trop étendues qu'il corrige parfois le premier jet de son manuscrit pour les réduire à de simples propositions indépendantes¹. Procédant toujours dans une perspective de modernisation et de communicabilité de la langue, il rompt le débit du phrasé, parfois avec justesse, mais peut-être parfois aussi de façon malencontreuse. Les exemples seraient ici encore trop nombreux à relever dans leur ensemble et seuls deux d'entre eux illustrent ce propos. Dans le premier, le découpage ne semble pas nuire à la réplique :

Molière

D. Juan : Ah! n'allons point songer au mal qui nous peut arriver, et songeons seulement à ce qui nous peut donner du plaisir. La personne dont je te parle est une jeune fiancée, la plus agréable du monde, qui a été conduite ici par celui même qu'elle y vient épouser; et le hasard me fit voir ce couple d'amants trois ou quatre jours avant leur voyage. (Acte I, sc. 2)

Coimbra Martins

D. João : Ora! Não vamos agora imaginar tudo quanto nos possa suceder de mau. É muito mais agradável idear o prazer fazer-lhe a cama. A pessoa, de que te falo, é uma rapariga que está noiva. Não conheço cara mais linda. E foi conduzida aqui pelo rapaz com quem vai casar. O acaso permitiu que eu admirasse o casal de pombos três ou quatro dias antes de se meterem a caminho. (p. 13)

D. João parle ici avec une certaine exaltation qui admet aisément un langage plus « haché », permettant au personnage de reprendre, par exemple, sa respiration après avoir évoqué les attraits de la jeune beauté. En revanche, Coimbra Martins applique aussi ce procédé dans des répliques où, au contraire, le tragique ou la gravité l'emportent, comme celle d'Elvire, par exemple, où l'urgence de sa déclaration justifie un flot assez ininterrompu de paroles :

Molière

D. Elvire : Oui, Dom Juan, je sais tous les dérèglements de votre vie, et ce même Ciel, qui m'a touché le cœur et fait jeter les yeux sur les égarements de ma conduite, m'a inspiré de venir vous trouver, et de vous dire, de sa part, que vos offenses ont épuisé sa miséricorde, que sa colère redoutable est prête de tomber sur vous, qu'il est en vous de l'éviter par un prompt repentir, et que peut-être vous n'avez pas encore un jour à vous pouvoir soustraire au plus grand de tous les malheurs. (Acte IV, sc. 6)

Coimbra Martins

D. Elvira : Sim, meu amigo, eu conheço agora todos os desregramentos da sua vida, e o mesmo Céu bondoso que me falou ao coração, e me abriu os olhos para os erros da minha própria conduta, inspirou-me a decisão de vir ter consigo, e de lhe dizer, como estou dizendo, em nome do Céu, que as ofensas que lhe faz D. João esgotaram a misericórdia divina. É agora a cólera do Senhor que está prestes a desencadear-se contra si. Um pronto e sincero arrependimento poderia evitá-lo mas resta muito pouco tempo ao pecador para conjurar o que seria para ele a maior de todas as desgraças : talvez nem um dia inteiro. (p. 94)

Le risque est ici de faire perdre de sa force dramatique à la tirade.

Toujours sur le plan du rythme, mais à présent non plus au sujet du découpage des phrases, on peut regretter dans le cas présenté ci-dessous que la liberté de Coimbra Martins le mène au-delà de l'acte

1. Par exemple, p. 18, la phrase, fidèle à Molière sur le plan syntaxique, « Confesso-lhe, Senhora, que não tenho artes para dissimular e que o meu coração é sincero. » a été corrigée sur le manuscrit : « Confesso-lhe, Senhora, que não tenho artes para dissimular. O meu coração é sincero. ».

de traduire, c'est-à-dire au-delà de la restitution non seulement de l'idée mais aussi du ton et du rythme du texte source. Cette tendance à l'adjonction de certains ajouts inutiles a déjà été soulignée ; c'est à l'inverse ici la suppression d'effets qui est à relever. Ces effets disparus, la réplique perd en saveur et en spécificité. Coimbra Martins frôle alors la trahison puisque, n'étant pas liées à des exigences linguistiques mais bien à une volonté propre au traducteur, ces transformations n'avaient pas lieu d'être. Même s'il ne touche pas radicalement au sens, Coimbra Martins omet par endroits ce qui caractérise cette tirade célèbre de Sganarelle dans laquelle le valet s'emploie à morigéner son maître, enchaînant les préceptes inattaquables pris individuellement mais rendus saugrenus par l'absence de lien de cause à effet entre eux. En les reliant par les mêmes mots, il crée une chaîne loufoque de sentences, un peu à la façon des fatrasies du Moyen Âge :

Molière

Sganarelle : Sachez, Monsieur, que tant va la cruche à l'eau qu'enfin elle se brise ; et que comme dit fort bien cet auteur que je ne connais pas, l'homme est en ce monde ainsi que l'oiseau sur la branche ; la branche est attachée à l'arbre ; qui s'attache à l'arbre suit de bons préceptes ; les bons préceptes valent mieux que les belles paroles ; les belles paroles se trouvent à la cour ; à la cour sont les courtisans ; les courtisans suivent la mode ; la mode vient de la fantaisie ; la fantaisie est une faculté de l'âme ; l'âme est ce qui nous donne la vie ; la vie finit par la mort ; la mort nous fait penser au Ciel ; le Ciel est audessus de la terre ; la terre n'est point la mer ; la mer est sujette aux orages ; les orages tourmentent les vaisseaux ; les vaisseaux ont besoin d'un bon pilote ; un bon pilote a de la prudence ; la prudence n'est point dans les jeunes gens ; les jeunes gens doivent obéissance aux vieux ; les vieux aiment les richesses ; les richesses font les riches ; les riches ne sont pas pauvres ; les pauvres ont de la nécessité, nécessité n'a point de loi ; qui n'a point de loi vit en bête brute ; et par conséquent vous serez damné à tous les diables. (Acte V, sc. 2)

Coimbra Martins

Esganarello : Senhor, saiba que tantas vezes vai a cantarinha à fonte, que lá fica o pescoco ; e, como muito bem ensina um grande filósofo, que eu nunca li, o homem acha-se neste mundo assim como o pássaro no ramo ; o ramo é da árvore que brota, e da árvore nos vem a sombra ; quem se ampara à árvore, bons preceitos segue ; **ora**, os bons preceitos valem mais que as palavras bonitas ; bonitas palavras ouvem-se na corte ; na corte prosperam os cortesãos ; os cortesãos andam à moda ; a moda nasce da imaginação ; a imaginação é uma faculdade da alma ; a alma é que nos dá a vida ; a vida desemboca na morte ; a morte faz-nos pensar no Pai do Céu ; o Céu é a abóbada da terra ; a terra acaba onde começa o mar ; no mar, depois da tempestade vem a bonança ; **além disso**, grande nau, **grande tormenta ; sem bom piloto**, não vão as naus a bom porto ; e **sem prudência** não valem os bons pilotos. **Ainda lhe digo mais** : a mocidade é que não conhece a **prudência... mas deve obediência aos mais velhos ; por sua vez** os mais velhos prezam as riquezas ; e as riquezas é que fazem os ricos. **Agora, atente bem nisto**, os ricos não são pobres ; os pobres conhecem as piores necessidades ; a necessidade aguça o engenho, e dita-nos a sua lei ; **quem não tem lei**, vive como besta bruta ; e por conseguinte o meu fidalgo perderá a sua alma e não tardará a dar consigo nas profundas do Inferno. (p. 109)

Sont soulignés en gras les passages ajoutés ainsi que les enchaînements qui ne sont pas calqués sur ceux de Molière et qui, ici, manquent de cette cocasserie propre au texte français. On remarque que cela ne se produit qu'à partir du milieu de la tirade, comme si le traducteur avait peur de lasser son auditoire et désirait échapper à cet amoncellement de sonnettes qui serait monotone s'il n'était pas

si amusant. Ce refus de suivre ici Molière pas à pas constitue une liberté difficilement justifiable car elle casse véritablement le rythme ternaire des phrases du Français (sujet — verbe — complément). Enfin, la dernière sentence, brutale chez Molière qui semble compter ses mots pour ôter toute fioriture à la condamnation, se trouve enflée d'une « excroissance » inutile (*perderá a sua alma*) qui en noie un peu le caractère prophétique et tragique. Le choc qui résulte de cette série d'enchaînements comiques brutalement conclus par une peine sans appel (l'emploi du futur rend ici l'impression de l'inéluctable) est amorti en portugais par l'ajout en question. En outre, Molière emploie une image plus concrète (« damné à tous les diables »), en accord avec la personnalité du valet Sganarelle, alors que Coimbra Martins préfère l'abstraction avec *dar consigo nas profundas do inferno*.

Il ne faut pas conclure que de cette analyse détaillée résulte une critique négative de la traduction de Coimbra Martins. Le texte se doit d'être envisagé dans son ensemble et l'impression générale qu'en donne la lecture est positive. Le ton est vif, percutant ; la diversité des styles est toujours respectée (contrairement aux versions trop « timides » d'Henrique Braga et de Valentina Trigo de Sousa), ainsi que s'en justifie le traducteur :

Empenhámo-nos em conservar a diversidade dos estilos : estilo espadachim dos irmãos de D. Elvira ; noble, dorido e pomposo do pai de D. João... O rústico dos camponeses do segundo acto, como em Molière, não tem qualquer coerência analógica. Com formas estropiadas próprias a diversos falares, ou forjadas, pretende ser o anti-padrão¹.

De fait, la fidélité à Molière est surprenante sur ce plan. L'aspect populaire de la langue est particulièrement bien restitué, notamment dans la transposition des parlers rustiques des paysans Charlotte, Mathurine et Pierrot. Mais cette fidélité ne rime pas avec littéralité. Être littéral dans ce cas eût été aussi ridicule qu'impossible. La fidélité consiste bien ici à rendre les mêmes effets que ceux de l'hypotexte mais avec des moyens différents. Pour échapper à l'impossibilité de la littéralité, Coimbra Martins choisit de donner à ses personnages un accent rural rappelant les paysans du Nord du Portugal, ce qui rend savoureuses les répliques. Ainsi, sur le plan phonétique, de nombreux métaplasmes se font jour :

1. António COIMBRA MARTINS, « Boas-vindas... », *op. cit.*, p. 14.

1. La confusion systématique de la constrictive labio-dentale sonore [v] avec l'occlusive labiale sonore [b] ; par exemple : *estabas, o bento, birou a varca* (pour *virou a barca*) (p. 20A).
2. La dédiphthongaison de certaines diphtongues nasales. Par ex. : *nã* pour *não* (p. 20A) ; *atã* pour *então* (p. 20B) ; home et marge pour *homem* et *margem* (p. 20A et 20B).
3. La dédiphthongaison des diphtongues orales : *enxerguê, brincadêra* et *primêro* pour *enxerguei, brincadeira* et *primeiro* (p. 20A) ; *tôtiço* pour *toutiço* (p. 20A) ; *ê* pour *eu*, *ó* pour *ao*.
4. La paragoge systématique du son [i] des mots terminés par un [r] ; ainsi à *bêra-mári* pour à *beira-mar* (p. 20A) ; *pra te oubíri* pour *para te ouvir* (p. 22).
5. La fermeture de la voyelle atone [α] en [ə] : *atellar rezões* pour *atalhar razões* (p. 20A) ; ou, à l'inverse, l'ouverture du [ə] en [α] : *sassenta* pour *sessenta* ; *enxargado* pour *enxergado* (p. 20B).
6. L'ouverture de la voyelle [i] en [ə] : *o mê denhêrinho* pour *o meu dinheirinho* (p. 20B) ; *o mê fedalgo* pour *o meu fidalgo* ; *adebenhaste* pour *adivin haste* (p. 26) ; ou, à l'inverse, la fermeture du [ə] en [i] : *piqueno* pour *pequeno* (p. 26).
7. La dépalatalisation du son [λ], par exemple : *disse-l'eu* pour *disse-lhe eu*.
8. La chute de certaines occlusives sonores (en particulier le [b]) dans un groupe consonnantique : *tamém* pour *também* (p. 20B) ; *ósserbado* pour *observado* (p. 21-22).
9. Les métathèses :
 - du [r] : *dromir* pour *dormir* (p. 20B) ; *o braço a trocar* pour *o braço a torcer* (p. 41) ; *a profia* pour *a porfia* (p. 42).
 - de la syllabe [də] dans l'expression *ades dêxar* pour *hás-de deixar* (p. 20B) (phénomène particulièrement populaire dans l'ensemble du Portugal).
 - du son [ʃ] comme dans *sastefêtu* pour *satisfeito* (p. 23).
 - de la semi-consonne [w], essentiellement pour le mot *auga* mis pour *água*. On obtient, en plus, une diphtongaison lorsque le terme est précédé de l'article défini *a = ai auga* (cette diphtongaison résulte du hiatus entre les deux [α]).

10. L'éclipse¹ : *ca pança chêa d'auga* pour *com a pança cheia de água* (p. 21).
11. L'aphérèse du [α] dans *mor* mis pour *amor* (p. 23) ou de la première syllabe de *minha* ('*nha Carlota*, p. 22).
12. La syncope du [α] dans *pra* mis pour *para* (p. 22), du [u] dans *Jaquim* mis pour *Joaquim*.

L'ensemble donne un baragouin des plus réjouissants, surtout si l'on a en perspective la représentation, et tout à fait équivalent au joyeux charabia des personnages de Molière. À la phonétique, Coimbra Martins n'oublie pas de lier les incorrections de langage et les expressions populaires dont on ne donnera ici qu'un aperçu :

Incorrections de langage

Adonde pour *onde* (p. 20A)

Ir a buscári pour *ir buscar* (p. 20B)

A gente temos de pôr tudo em pratos limpos pour *Nós temos/a gente tem de...* (p. 41)

Lebamos-o pour *levamo-lo* (p. 21)

Inté pour *até* (p. 21)

Ódespois pour *ao depois* (ce qui est déjà une incorrection) (p. 20B)

Nã tenho inlustração pra le respondêri (p. 29)² (« je n'ai pas d'esprit pour vous répondre », Acte II, sc. 2)

Expressions populaires

Por uma unha negra (p. 20A) = « il ne s'en est pas fallu l'époisseur d'une épingle. » (Acte II, sc. 1)

Tens cataratas na vista. (p. 20B) = « t'as la bar-lue. »

Com tanta aforteza como quem veve uma tar-raxada de binho (p. 20B) = « aussi hardiment que si j'avois avalé un verre de vin. »

Eu nã daba dois passos que nã quebrasse as bentas (p. 22) = « je me romprois le cou avec. »

Quero que tu gostes cá do rapaz! (p. 23) = « je veux que tu m'aimes. »

Olha agora, Joaquim de uma figa! Se tu tens amor por mim, tamém eu gosto da ti. [...] ó home que me atazanas! (p. 24) = « Mais, mon guieu, je t'aime aussi. [...] Quement veux-tu donc qu'on fasse? »

Nossas conbersadas (p. 33) = « nos accordées. »

Caçar sem licença na coutada dos outros (p. 40) = « ça n'est pas bien de courir sur le marché des autres. » (Acte II, sc. 4)

Outre l'heureuse transposition de « la grosse Thomasse » par *a Tomásia das bacas*, on achèvera cet échantillonnage de la transposition libre mais parfaitement équivalente (puisqu'elle produit les mêmes effets) des parlars paysans par cette réplique de Joaquim, véritable florilège des déformations rustiques de la langue portugaise :

Porca da bida! Mas dêxa estar, 'nha Carlota, que eu cá bou contar à tua tia as bonitas linhas com que te coses (p. 36) (= « Jarni! je vas dire à sa tante tout ce ménage-ci », Acte II, sc. 3)

1. Terme employé par Celso CUNHA e Lindley CINTRA, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1995, p. 668.

2. Dans ce cas, Coimbra Martins va avec bonheur au-delà de l'expression de Molière.

De leur côté, Braga et Trigo de Sousa s'emploient aussi à transposer ce parler amusant, mais avec une immense timidité, pour ne pas parler d'une certaine répugnance. Braga justifie la difficulté dans une note au sujet de cette fameuse scène I, acte II :

Esta cena é inimitável numa língua que, como a portuguesa, não tenha *patois*; salvo um ou outro solecismo popular que a escrita pode representar, toda a graça e todo o efeito ficam em português dependentes do modo de falar e de pronunciar as palavras¹.

En d'autres termes, il renonce à trouver des équivalences sous prétexte que le portugais n'a pas de patois. C'est oublier, par exemple, que le *mirandês* pouvait remplir cet office (même s'il s'agit d'un dialecte); c'est oublier aussi que l'on peut retranscrire, jusqu'à un certain point naturellement, un accent régional, comme s'y emploie Coimbra Martins. De fait, Trigo de Sousa plus encore que Braga s'attache à traduire essentiellement le sens du parler paysan, sans toujours parvenir à en transmettre la saveur. Reprenons pour exemple quelques extraits relevés plus haut pour les comparer aux versions de Braga et de Trigo de Sousa :

Coimbra Martins	Braga	Trigo de Sousa
<i>Por uma unha negra.</i>	Não lhes faltou a grossura dum arfinete. (p. 33)	Não lhes faltou a grossura dum arfinete. (p. 27)
<i>Tens cataratas na vista</i>	Tens catratas. (p. 34)	'Tas com poeira nos olhos. (p. 28)
<i>Com tanta aforteza como quem veve uma tarraxada de binho.</i>	Tão valente como se estivesse a baber uma caneca de vinho. (p. 34)	Como se bebesse um copo (p. 28)
<i>Eu nã daba dois passos que nã quebrasse as bentas.</i>	Caía logo dos calções abaxo. (p. 36)	Tombava logo no chão. (p. 29)
<i>Quero que tu gostes cá do rapaz!</i>	Pois quero que me queiras. (p. 38)	Quero que gostes de mim. (p. 30)
<i>Olha agora, Joaquim de uma figa! Se tu tens amor por mim, tamém eu gosto da ti. [...] ó home que me atazanas.</i>	Mas eu quero-te bem. [...] Que querias então que te fizesse? (p. 38)	Mas, Santo Deus, eu quero-te bem. [...] Como queres atão que te fizesse? (p. 30-31)
<i>Nossas conbersadas.</i>	As nossas prometidas. (p. 48)	As nossas pormetidas. (p. 38)
<i>Caçar sem lecença na coutada dos outros.</i>	Olá Calrota, não sabes que não é bonito roubar o chouriço da panela dos oitros? (p. 55)	Não é bonito andar atrás do que é dos oitros. (p. 42)

On remarque bien quelques audaces sur le plan phonétique ; mais leur manque de systématisation est la preuve de la trop grande retenue de l'ensemble. En revanche, il faut reconnaître la trouvaille de Braga dans le dernier exemple proposé où l'on perçoit à la fois le comique de la métaphore très imagée et la source rurale où a puisé son imagination. De même, dans l'exemple suivant, Braga lâche

1. Henrique BRAGA, *op. cit.*, p. 128.

quelque peu la bride à son inspiration et le résultat est convaincant, un peu moins dans le cas de Valentina Trigo de Sousa :

Molière	Braga	Trigo de Sousa
Pierrot : Ventrequenne! je gni en porterai jamais, quand tu m'en pourrais deux fois autant. Est-ce donc comme ça que t'écoutes ce qu'il te dit? Morquenne! si j'avais su ça tantost, je me serais bian gardé de le tirer de gliau, et je gli aurais baillé un bon coup d'aviron sur la teste. (Acte II, sc. 3)	Pedrote : Ventralhetas! num levo, não; ainda que mos pagasses pelo dobrado. E tu fazes caso do que ele te dixe. Trestalhetas! que se tal indovinho não seria o filho de mé pai que o tirasse da auga : antes lhe dava uma pazada com o remo na cachola. (p. 50)	Pierrot : Com mil raios! Nunca, nem que me pagasses do drobo. É atão assim que acarditas no que ele diz? Traste! Se tivesse sabido antes, bem o tinha botado na iauga e le tinha dado uma boa pazada na cabeça com o remo. (p. 39)

Malheureusement, ces qualités ne sont ni suffisamment ni régulièrement exploitées par les traducteurs, craignant de s'arroger trop de liberté sur le texte source. La transposition s'en trouve atteinte et prend l'allure d'une trahison.

Cela étant, trahir la lettre en se croyant fidèle relève parfois tout simplement de l'erreur linguistique. Rappelons ici que, d'une manière générale, on est agréablement surpris de la bonne compréhension de la comédie de Molière. Toutefois, certains contresens émaillent les traductions, comme ici par exemple, où Trigo de Sousa évite de reproduire l'erreur de Braga, mais en fait une autre :

Molière	Braga	Trigo de Sousa
D. Juan : Sganarelle, le Ciel! Sganarelle : Vraiment oui, nous nous moquons bien de cela nous autres. (Acte I, sc. 3)	D. João : Esganarelo, o Céu! Esganarelo : Sim, o Céu! cá para nós é que ele vem de carrinho, o Céu! (p. 31)	D. João : Esganarelo, o Céu! Esganarelo : Sim, na verdade, o Céu, nós bem nos havemos de rir do Céu. (p. 25)

L'expression *vir de carrinho* signifie « Apresentar-se quando já se conhecem as suas manhas e habilidades¹ », ce qui ne rend pas l'idée de l'athéisme. Quant au futur analytique employé dans la seconde traduction, il n'a pas lieu d'être, pas plus que le verbe *rir-se de* qui renvoie à l'idée de *troça* et non pas à celle du désintéret des personnages pour Dieu.

Il ne s'agit pas ici de dresser un catalogue des maladroites, faiblesses, « oublis » (quand le traducteur ne comprend pas le texte) ou fautes de langue rencontrées ça et là dans ces traductions. Elles ne génèrent que rarement des confusions graves de sens. Il est peut-être plus justifié de signaler les irrégularités de ton, les répétitions, la cacophonie qui sont bien plus directement liées à la parole dite, plutôt que lue, et, par conséquent, à la perspective de la représentation. C'est là que réside la principale trahison du texte, c'est-à-dire, l'incapacité

1. Guilherme Augusto SIMÕES, *Dicionário de Expressões Populares Portuguesas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 688.

d'en faire un vrai texte de théâtre pour le limiter à un exercice de potache. Henrique Braga est le plus souvent coutumier du fait. Par exemple :

Molière	Braga
Sganarelle : Assurément que vous avez raison, si vous le voulez ; on ne peut pas aller là contre. Mais si vous ne le voulez pas, ce serait peut-être une autre affaire. (Acte I, sc. 2)	Esganarelo : Certamente que tem razão se a quer ter : contra isso é que não há razões . Mas se não a quisesse ter talvez a tivesse melhor. (p. 19)
Mais savez-vous, monsieur, que cet habit me met déjà en considération [...] ? (Acte III, sc. 1)	[...] mas quer o senhor crer que este trajo faz com que me tenham em consideração [...]. (p. 65)
La Violette : [...] mais il ne veut pas le croire [...] (Acte IV, sc. 2)	Violetto : [...] Não o quer crer [...] (p. 91)

Le phénomène se remarque beaucoup plus ponctuellement chez Trigo de Sousa et Coimbra Martins qui, de toute évidence, font un réel effort sur le plan phonétique¹.

Mais il va de soi que l'acte de traduire ne se borne pas à opérer des choix linguistiques qui, à eux seuls sont insuffisants à fournir une transposition satisfaisante pour le récepteur. Certains choix culturels s'imposent parfois et les ignorer sous prétexte de fidélité peut, là encore, mener à la trahison. La traduction d'un roman (destinée, par définition, à la lecture) ne pose pas ce type de problème avec la même acuité dans la mesure où une réalité culturelle inexistante dans le pays de la langue de réception peut trouver son explication dans une note. Le lecteur curieux est éventuellement amené à faire des recherches (dans une encyclopédie par exemple), ce qui est bien évidemment impossible au spectateur dans son fauteuil. Le texte de théâtre doit être en adéquation minimale avec le récepteur, sous peine de manquer sa cible et nuire à la connivence entre public et personnages.

Le premier aspect, le plus parlant, est la transposition du nom des personnages. Dans l'ensemble des trois textes, leur équivalent portugais a été respecté, sauf dans les cas où cet équivalent n'existait pas et où le traducteur a dû fournir un nom différent :

Molière	Braga	Trigo de Sousa	Coimbra Martins
Dom Juan	Dom João	Dom João	Dom João
Sganarelle	Esganarelo	Esganarelo	Esganarelo
Elvire	D. Elvira	D. Elvira	D. Elvira
Gusman	Gusmão	Gusmão	Gusmão
Dom Carlos	Dom Carlos	Dom Carlos	Dom Carlos
Dom Alonse	Dom Afonso	Dom Afonso	Dom Alonso
Dom Louis	Dom Luís	Dom Luís	Dom Luís
Francisque, pauvre	Francisco	Francisco	Um pobre

1. Seul un *contrariaríamos* chez A. Coimbra Martins (p. 112) aurait peut-être pu être évité.

Charlotte	Carlota	Carlota	Carlota
Mathurine	Maturina	Maturina	Maturina
Pierrot	Pedrote	Pierrot	Joaquim
La statue du Comman- deur	A estátua do Comen- dador	A estátua do Comen- dador	A estátua do Comen- dador
La Violette	Violeto	Violeto	Baptista
Ragotin	Ragotino	Ragotim	Ragotim
M. Dimanche	Sr. Domingo	Sr. Domingo	Sr. Domingos
La Ramée	La Ramée	La Ramée	Expedito

En gras sont indiqués les divergences d'une traduction à l'autre. La traduction du diminutif Pierrot exigeait un traitement particulier car même si Pedrote existe en portugais, ce n'est certes pas une forme courante. La proposition de Braga n'est donc pas très intéressante, mais elle est toujours plus audacieuse que celle de Trigo de Sousa qui se refuse à traduire, comme si la langue portugaise ignorait les diminutifs. Coimbra Martins opte pour un changement radical en proposant Joaquim, un prénom qui peut être déformé de façon humoristique par Charlotte en *Jaquim*. Il agit de même avec La Violette, devenu *Baptista*¹ alors que Braga et Trigo de Sousa traduisent platement en *Violeto*, barbarisme qui perd quelque peu la coloration de surnom rustique. Ragotin subit un traitement qui, dans l'ensemble, peut passer pour portugais. Quant à La Ramée, on notera que, curieusement, Braga et Trigo de Sousa renoncent à lui trouver un équivalent, ce qui semble saugrenu puisque tous les autres personnages ont leur traduction. Le détail n'a toutefois que bien peu d'importance dans l'économie de l'œuvre mais relève presque de l'absurdité lorsque le phénomène apparaît au sein même de la réplique. Ainsi, quand Dom Juan demande des nouvelles de sa famille à M. Dimanche (Acte IV, sc. 3), il ne manque pas de mentionner le prénom de son fils, Colin, et du petit chien de ce dernier, Brusquet. Coimbra Martins trouve tout naturellement des noms spécifiquement portugais sans correspondance directe avec le français. Le petit Colin devient *o Tonecas* et le chiot *Béu-Béu*. Braga s'arrête en cours de processus, proposant *Nicolauzinho* pour « Colin » mais conservant curieusement *Brusquet* pour désigner l'animal. Quant à Trigo de Sousa, elle opte pour *pequenito Colin* et *Brusquet*, ce qui est totalement incohérent puisque M. Dimanche est traduit par Sr. Domingo. De toute évidence, ce manque de bon sens n'atteint pas Coimbra Martins qui se libère, quand il le juge nécessaire, de l'original sans pour autant le trahir par

1. Au cours de notre conversation avec lui, A. Coimbra Martins nous a assurée avec humour que tous les majordomes portugais portaient ce prénom !

des solutions hors de propos. Il justifie ainsi son choix de rebaptiser ses personnages avec des noms portugais :

Como em Molière, a acção não está localizada. Por isso se substituíram os nomes das personagens que, vista a comédia em Portugal, a prenderiam com demasiada evidência a França¹.

De fait, l'action ne se passe pas en France mais en Sicile et Molière lui-même, en dépit de ce détail, donne bien à ses personnages — ainsi que le voulait l'usage de l'époque — des prénoms français. Que Coimbra Martins nationalise ces prénoms n'est en rien répréhensible. Mais la confusion s'installe sitôt qu'on s'attache au terme de « délocalisation » car sa version a bien un ancrage dans le domaine portugais. António Coimbra Martins s'en défend dans sa lettre du 6 octobre 2004 :

[ma traduction] est strictement fidèle sauf en ceci que je l'ai « délocalisée ». J'ai gardé le temps de l'intrigue mais remplacé les mots susceptibles de l'attacher à un pays plutôt qu'à un autre.

Il nous a précisé plus tard qu'à son sens, délocaliser aurait signifié « concrétiser » alors que son intention était précisément d'assurer une portée universelle au texte. « Délocaliser » signifierait alors « placer hors de tout contexte géographique » ? Il serait plus judicieux d'attribuer à ce verbe le sens de « déplacer d'un lieu vers un autre », en particulier ici car, même si Coimbra Martins ne précise pas concrètement le lieu de l'action (comme le font Braga et Trigo de Sousa : « A acção passa-se na Sicília »), sa traduction est adaptée non seulement au contexte portugais mais également au temps de la traduction. L'attachement à utiliser une langue moderne a déjà été souligné en tant que vecteur d'une meilleure communication, ce qui constitue en soi une translation temporelle². D'autres éléments corroborent cet état

1. António COIMBRA MARTINS, « Boas-vindas... », *op. cit.*, p. 14.

2. Le *tratamento* subit, ainsi, les nécessaires adaptations indispensables à l'usage de la langue portugaise. Si, là encore Braga et Trigo de Sousa sont en deçà des espérances d'une bonne transposition, Coimbra Martins, lui, manie parfaitement l'adaptation, comme par exemple lorsqu'il s'agit pour Dom Juan de réclamer à M. Dimanche des nouvelles de son épouse :

Molière	Braga	Trigo de Sousa	Coimbra Martins
Dom Juan : Comment se porte Madame Dimanche, votre épouse ? (Acte IV, sc. 3)	D. João : E como passa Mme Domingo, a sua esposa ? (p. 95)	D. João : E como vai a Sra Domingo, sua esposa ? (p. 73)	D. João : E como tem passado a Sra. D. Maria Domingos, sua excelentíssima esposa ? (p. 81)

de fait. Ainsi, par exemple, Dom Juan illustre pour Sganarelle son penchant pour les aventures amoureuses sans cesse renouvelées par une comparaison avec les conquérants qui parcouraient le monde :

Molière

Dom Juan : [...] j'ai sur ce sujet l'ambition des **conquérants**, qui **volent** perpétuellement de victoire en victoire, et ne **peuvent** se résoudre à borner leurs souhaits. [...] Et comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses. (Acte I, sc. 2)

Coimbra Martins

D. João : [...] e sinto nessas lutas a ambição dos **antigos capitães** que **voavam** perpetuamente de vitória em vitória, e não **podiam** resolver-se a limitar os seus planos. [...] e, como Alexandre Magno, desejaría que houvesse outros mundos para levar mais longe as minhas conquistas amorosas. (p. 9-10)

Coimbra Martins traduit la phrase au passé, renvoyant, d'une part, implicitement aux Grandes Découvertes, puisqu'au terme générique de « conquérant », il substitue *capitães*, allusion que tout Portugais saisira comme une référence au passé glorieux de son pays ; d'autre part, le fait de rendre à l'imparfait (*voavam*, *podiam*) les verbes conjugués au présent en français, est une datation implicite du temps présent, une actualisation du discours, puisque, naturellement, on ne fait plus de conquête de ce type aujourd'hui. Du reste, Coimbra Martins se trahit lui-même car, lorsque Sganarelle est obligé par son maître de justifier le départ précipité de ce dernier devant D. Elvire (scène suivante), il reprend ce même terme de « conquérant », alors que la version portugaise en propose un différent, ce qui retire son humour au procédé, voire même détruit l'effet recherché par Molière :

Molière

Sganarelle : Madame, les conquérants, Alexandre et les autres mondes sont causes de notre départ. (Acte I, sc. 3)

Coimbra Martins

Esganarello : Senhora, os conquistadores, Alexandre Magno e os outros mundos são a verdadeira causa da nossa partida. (p. 17)

Bien qu'elle soit sans grande conséquence dans l'économie de l'ensemble, cette « liberté » prise sur le texte source est signe de l'incapacité de faire une totale abstraction du contexte national auquel appartient le traducteur. Un autre détail le montre : dans l'impossibilité de traduire cette réalité inconnue au Portugal du Moine-Bourru¹ (Acte III, sc. 1), chacun des traducteurs s'est vu tenu de proposer un équivalent non pas exclusivement linguistique, mais aussi, nécessairement culturel ; d'où une évidente localisation dans un contexte familier au récepteur portugais :

Braga

Os lobisomens (p. 68)

Trigo de Sousa

As almas do outro mundo (p. 52)

Coimbra Martins

As bruxas (p. 53)

1. « Le *moine-bourru* est un fantôme qu'on fait craindre au peuple, qui s' imagine que c'est une âme en peine qui court les rues pendant les Avents de Noël, qui maltraite les passants. » (Dictionnaire de FURETIÈRE).

C'est sans doute une des caractéristiques de la traduction que de ne pouvoir échapper totalement au substrat culturel de la langue cible, puisque langue et culture sont indissociables. Cependant, ces délocalisations restent encore anecdotiques. L'élément de la version de Coimbra Martins indiquant le plus clairement cette transposition du temps et du lieu de la traduction est celui des gages de Sganarelle à la fin de la pièce :

Molière

Sganarelle : Ah! mes gages, mes gages! [...]. Mes gages, mes gages, mes gages! (Acte V, sc. 6)

Coimbra Martins

Esganarello : Ai, que lá se vão com ele os meus ordenados. Rico dinheirinho da minha alma, quem mo pagará? [...] Sim, onde irei buscar o dinheirinho de tantos meses acumulados? Quem pagará os meus salários em atraso? (p. 119)

En 1985, date de la traduction, la réplique portugaise a une portée particulière et Coimbra Martins se réapproprie ici le texte de Molière pour l'utiliser dans un contexte que seuls les spectateurs portugais d'alors pouvaient saisir et apprécier. En effet, les deux années précédentes au Portugal avaient été une période de sérieuse crise économique dont l'une des conséquences fut un terrible retard dans le paiement des salaires de 92 000 ouvriers de près de 600 entreprises¹. Cet événement social des « salários em atraso » eut un impact tel qu'en 1986, le Code du Travail portugais fut augmenté par une loi, la « Lei dos salários em atraso », loi n° 17-86 du 14 juillet. La réplique de Sganarelle devient alors « politique » et Coimbra Martins juge nécessaire d'être plus explicite. C'est peut-être par crainte d'un ancrage trop contemporain de la comédie que le metteur en scène de l'époque, Jean-Marie Villégier, a fait transformer cette dernière réplique en « Minha paga, a minha paga, a minha paga! ». Il semble que cette décision de modifier la réplique ait été prise assez tard car le texte dactylographié conservé à la bibliothèque du Teatro Nacional D. Maria II est le suivant : « Quem pagará meus salários em atraso. Os meus salários, os meus salários, salários! », texte à la fois différent de celui de Coimbra Martins (plus long et plus lourd) et de celui prononcé sur scène.

1. « Na recessão de 1983-84, os salários diminuíram fortemente em termos reais. Num contexto de uma taxa de inflação que atingiu 29,3 por cento em 1984, o salário real médio descreceu fortemente. A importância das condições adversas do mercado do trabalho na forte contracção dos salários reais foi dramaticamente amplificada pelos trabalhadores com salários em atraso, que preferiram manter o vínculo laboral, mesmo quando legalmente o podiam cessar. », *Impacto do euro na Economia Portuguesa*, Ministério das Finanças, p. 240. Édition électronique disponible sur www.min-financas.pt/v30:gabinete/impacto/Cap5.doc.

António Coimbra Martins n'a pas été averti de cette modification et ne l'a constatée qu'en assistant à la représentation. Outre l'irrespect du procédé, il reproche à cette version son inexactitude, comme il nous l'explique dans sa lettre du 20 novembre 2004 :

Dans le texte que j'ai entendu, Sganarelle réclamait « A minha paga, a minha paga, a minha paga ! ». Or ce mot « paga » qui atténue, a pris en portugais un sens moral : « Como provedores no mundo, vereis na outra vida a sua paga ». Et, dans le langage des Portugais de France, il signifie par gallicisme « la paie »... Ex : jour de paie. Dans le contexte de la pièce, le terme portugais paga sonne mal et insolite.

On comprend bien l'intention : il s'agissait de traduire l'aspect dramatique de la fin de la pièce (la situation de Sganarelle qui, non seulement a perdu son maître mais a travaillé sans rétribution, renvoie à la situation grave des familles portugaises au moment des salaires en retard) ainsi que la préoccupation très concrète de Sganarelle, plus soucieux de son propre cas personnel que de la disparition de Dom Juan, et donc assez peu atteint moralement par l'événement. Cependant, même si l'opportunité du choix de *paga* selon le sens que lui attribue Coimbra Martins peut être discutée, à l'inverse, son propre choix des *salários em atraso* lui fait indiscutablement courir le risque d'une traduction un peu lourde mais surtout trop datée et, en conséquence, vite dépassée car la référence historique aux salaires en retard n'est plus perceptible aujourd'hui et, quand elle le serait, elle renvoie nécessairement à un temps qui n'est ni le temps présent, ni le temps de Molière, d'où un anachronisme gênant. Ce décalage chronologique était d'autant plus perceptible au moment de la représentation que les costumes anciens des personnages ne renvoyaient bien évidemment pas à la contemporanéité¹. Dans ce cas précis, Henrique Braga et Valentina Trigo de Sousa n'auraient-ils pas fait preuve d'une plus grande prudence, mais aussi d'une certaine précision en proposant le terme de *soldadas*, qui convient parfaitement à désigner le salaire d'un serviteur ? A. Coimbra Martins le reconnaît lui-même

1. A. Coimbra Martins nous a fait part de ses souvenirs concernant la mise en scène : le personnage de D. Juan s'agitait beaucoup sur scène, courait sans cesse tel un enfant. Le choix de la représentation du tombeau du Commandeur l'a également surpris. Villégier l'a matérialisé dans la loge présidentielle du Théâtre D. Maria II, de sorte que lorsque D. Juan se sent emporté dans les feux de l'enfer, c'est vers cette loge qu'il se tourne. Ce parti-pris contemporain et symbolique s'accordait mal, à son avis, avec le texte de Molière et sa perspective d'une traduction fidèle à son esprit.

aujourd'hui et nous l'a confié : son parti-pris est, d'une certaine façon, une trahison à Molière.

Les exemples proposés ci-dessus tentent donc de présenter le problème de la liberté par rapport au texte source. Prendre le risque de cette liberté, c'est s'estimer capable de maîtriser l'équilibre entre le signifiant et le signifié. Mais cette maîtrise est précaire. Tant l'excès de littéralité que de hardiesse sont nuisibles à des résultats convaincants. Pour ce qui concerne ces trois traductions, c'est essentiellement sur le chapitre linguistique qu'il convient de se prononcer car, comme cela a déjà été souligné, elles s'efforcent de respecter au plus près l'esprit de Molière. Nulle tentative (volontaire en tout cas) ici de détourner le sens de la pièce, de l'élaguer, de l'édulcorer pour satisfaire à une idéologie, du moins au sein même du texte car, pour ce qui est de la présentation, Henrique Braga frise la malhonnêteté par la subjectivité de son prologue. Critiquant Molière pour la médiocrité de la construction temporelle de la pièce, il dévie très vite le débat sur *Tartuffe* comparant son hypocrisie à celle dont D. Juan fait preuve devant certains personnages au cours de la pièce. Le traducteur ne manque pas, du reste, de faire le relevé des passages censurés au XVII^e siècle à ce sujet. Or, si, de toute évidence, Dom Juan joue les hypocrites dans certaines circonstances, c'est essentiellement un autre aspect de sa personnalité qui a choqué le censeur du XVII^e siècle, ainsi que celui du XVIII^e portugais. Braga glisse sur le thème de la religion pour s'exaspérer et même s'enflammer contre l'hypocrisie. Son prologue devient alors un réquisitoire contre cette « tare » et, du même coup, élude, à notre sens, l'essentiel c'est-à-dire l'athéisme de Dom Juan qui reçoit le châtement divin précisément en raison de son absence de foi. En cela, Braga est tendancieux. Non seulement il se garde de louer la valeur de la comédie mais, de surcroît, il s'efforce d'en détourner le sujet, un sujet dérangeant, il est vrai, encore aujourd'hui dans certains milieux, et, à plus forte raison dans le Portugal du début du XX^e siècle :

Mas o escândalo principal estava na cena segunda do acto quinto. Os hipócritas que perseguiram Molière por os haver encarnado no corpo de D. João nessa cena, nem sequer lhe souberam levar em conta a sã filosofia com que, na cena inicial do acto terceiro, Esganarello combate o ateísmo de seu amo. É que, a esses, que lhes importa a religião? A crença? A fé? Qualquer coisa que eleve o homem acima da sua torpe animalidade? Bem se importa o hipócrita com que haja quem não creia em Deus; com que haja quem na terra se arrisque

aos perigos possíveis de toda uma eternidade ; com que haja espíritos áridos que nunca recebem em si uma gota de bálsamo que se encerra em qualquer teísmo. Bem se lhes importa, a eles, com isso : o que esses não querem é que se lhes tire a máscara com que vão representando o seu papel na sociedade. (p. 10-11)

La « saine philosophie » de Sganarelle, le « baume » qu'est la foi pour l'âme sont les indices d'une idéologie qui n'admet pas l'athéisme et qui lui trouve un bouc émissaire, l'hypocrisie, ce qui est en soi un détournement de l'esprit de la comédie de Molière. Dom Juan ne peut se résumer à cette caractéristique.

Donc, sans toucher au texte lui-même, Braga fausse l'esprit du lecteur par sa présentation, flagrant délit d'infidélité s'il en est. Quoi qu'il en soit, et comme nous l'avons annoncé plus haut, dans le domaine particulier de la dramaturgie, la véritable déloyauté envers le texte source consiste à oublier son but final : le passage à la scène.

Trahison ou Respect ? La perspective de la représentation

Pour Pirandello, le théâtre est une « action parlée¹ ». En conséquence, « parler, c'est faire ». La parole théâtrale détient une autre fonction que celle de faire vivre le présent : celle de donner des informations sur le passé ou sur le futur, de commenter l'intrigue ou de déclencher une action, autant d'éléments qui se juxtaposent au décor et à la situation de la scène. Si donc action et parole sont interdépendantes, si l'une se nourrit de l'autre, la qualité de chacune influe sur l'ensemble du spectacle. Le plan strictement linguistique joue ici un rôle important. Une belle idée desservie par un méchant texte fera long feu et l'auteur dramatique qui n'aurait pas ce postulat en tête s'expose à l'échec. Le texte théâtral doit contenir en soi le germe de la représentation et l'académisme des pièces du théâtre néoclassique dans le Portugal du XVIII^e siècle sont le bon exemple *a contrario* de la nécessité de privilégier la représentation².

1. Cité par Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 90.

2. Souvenons-nous des échecs retentissants sur les planches des pièces de Correia Garção ou de Manuel de Figueiredo tant le texte, aussi intelligent et soigné fût-il, se trouvait inadapté aux attentes des spectateurs. La pièce *Teatro Novo* de Correia Garção est tristement célèbre pour n'être pas parvenue à la fin de son unique représentation au Teatro do Bairro Alto, le 22 janvier 1766 (Duarte Ivo CRUZ, *História do Teatro Português*, Lisboa, Editorial Verbo, 2001, p. 108). Figueiredo eut aussi peu

Le traducteur de théâtre doit, à son tour, garder en perspective la fidélité au message de la pièce, afin de ne pas laisser son récepteur en manque d'informations nécessaires à la compréhension de l'ensemble, mais il doit aussi apporter un soin particulier à l'expression de ce message. Le discours théâtral est indissociable du jeu théâtral. Le théâtre est fait pour être vu et entendu et, de ce fait,

[l]e mode d'expression au théâtre ne consiste pas en mots, mais en personnages qui se meuvent sur scène en employant des mots¹.

S'agissant du théâtre de Molière, la rigueur dans le choix des mots est une exigence. Même si le discours théâtral n'est pas la conversation, il doit au moins imiter le naturel dans une certaine mesure pour restituer l'illusion d'une réalité minimale qui permette à son tour au spectateur de s'identifier d'une manière ou d'une autre aux personnages. Dans le dialogue théâtral, « la parole est toujours en quête de son destinataire² ». C'est pourquoi, « il faut, au théâtre, des mots qui entrent bien en bouche³ ». Par exemple, que dire de ce passage rendu cacophonique par l'assonance du son [k] : « E quantos crês tu que eu conheço que, por este estratagema, conseguiram desfazer-se das desordens da juventude ? » (Braga, p. 117) ?

La vraie trahison de la part d'un traducteur de théâtre, plus que l'éloignement du mot à mot, plus que la découpe intempestive des scènes à l'entrée ou à la sortie d'un personnage de la scène⁴, c'est l'irrespect du rythme, de la résonance des mots. Voyons cet exemple concernant le rythme :

Molière

Sganarelle : Ma foi ! Monsieur, j'ai toujours ouï dire que c'est une méchante raillerie que de se railler du Ciel, et que les libertins ne font jamais une bonne fin. (Acte I, sc. 2)

Coimbra Martins

Esganarelo : Valha-me Deus, meu fidalgo ! Sempre ouvi dizer que é muito má brincadeira brincar uma pessoa com as coisas do Céu. Os libertinos acabam mal. (p. 11)

de succès avec ses ouvrages. Maria Luísa Malato da Rosa Borralho dit de sa pièce *Ensaio Cómico* : « A 6 de Março de 1774 vai à cena a referida comédia, e tudo leva a crer que por um só dia. » (Maria Luísa Malato da Rosa BORRALHO, *op. cit.*, p. 45).

1. Ezra POUND, citée par Jean-Pierre RYNGAERT, *op. cit.*, p. 91.

2. *Ibid.*, p. 96.

3. *Ibid.*, p. 42.

4. Braga découpe les actes en nombres de scènes différentes lorsqu'un personnage sort, ne serait-ce que temporairement, de la scène. Ceci n'apporte strictement rien à l'ensemble mais, de ce fait, l'acte I comporte quatre scènes (trois chez Molière) ; l'acte II, dix scènes (cinq chez Molière), l'acte III, six scènes (cinq chez Molière), l'acte IV, douze scènes (huit chez Molière) et enfin l'acte V, sept scènes (contre six pour Molière).

Si le début de la version portugaise est excellent, il est regrettable que Coimbra Martins refuse de conserver la phrase dans son ensemble et détache distinctement la seconde complétive pour en faire une proposition indépendante. D'une part, il rompt le rythme initial exprimant la pensée de Sganarelle. D'autre part, il fait fi de cette maxime (« les libertins ne font jamais une bonne fin ») à laquelle la rime intérieure (libertins/fin) confère des allures d'adage populaire. Mais surtout, il n'est pas loin du contresens car si Sganarelle rapporte des rumeurs (« j'ai ouï dire que... »), son homologue portugais se présente en moralisateur. C'est lui qui affirme que les libertins finissent toujours mal, ce qui est bien différent. Le valet français est beaucoup plus prudent lorsqu'il s'adresse à son maître.

D'autres exemples ont déjà été donnés pour illustrer le manque de rythme ou la cacophonie de certaines répliques nuisant à l'image de l'original. La poésie d'un texte, les choix lexicaux, les répétitions, les assonances, les échos sont l'œuvre du dramaturge et prennent une part importante, quoique plus subtile, à la communication. Le texte théâtral relève donc à la fois de la communication ordinaire, de la communication auteur/spectateur et de l'art de l'écriture (ce qui est particulièrement patent pour ce qui est du théâtre en vers). Il importe d'ajouter à cela le prisme du travail du metteur en scène qui plonge au cœur du texte et, selon sa perception, sa sensibilité, imprimera à l'œuvre un sens particulier. Il devient lui-même adaptateur. Coimbra Martins a bien pris en compte ce risque supplémentaire d'éloignement du texte source en ajoutant ici et là des didascalies mais surtout des éléments nouveaux au texte, sortes de petits clins d'œil à la mise en scène, comme ici :

Molière
Sganarelle : Veux-tu qu'entre nous je te dise ma pensée ? (Acte I, sc. 1)

Coimbra Martins
Esganarelo : Aqui entre nós, que **ninguém nos ouve**, queres que te dê a minha opinião ? (p. 2)

La liberté de l'ajout n'entame pas l'esprit de la réplique car on imagine aisément l'espièglerie de Sganarelle chuchotant à l'oreille de Gusmão tout en roulant des yeux de tous côtés pour surveiller les éventuels témoins de ses paroles. Toutefois, cette excroissance du texte confine au pléonasme et c'est le travail du metteur en scène que de faire preuve d'assez d'imagination pour proposer un jeu de scène correspondant à l'esprit de la réplique.

Ce type d'ajout mène parfois Coimbra Martins à des excès de « pédagogie ». En effet, on a l'impression que le traducteur cherche

à tout prix à éclairer son texte, toujours par crainte de rompre avec la compréhension du public. Sa version s'en trouve, par endroits, plus imagée, comme ici :

Molière

Pierrot : Tout doucement, Monsieur, tenez-vous, s'il vous plaît. Vous vous échauffez trop, et vous pourriez gagner la purésie. (Acte II, sc. 3)

Coimbra Martins

Joaquim : Olá, mais debagar, Senhor Fedalgo de uma figa. Tenha lá mais tento, faça-me o osséquio, que está munt'aquecido. Se lhe dêtam um balde de auga fria, inda me apanha algum resfriamento. (p. 33)

L'heureuse transposition de la « purésie » en l'expression du contraste chaud/froid dont D. João pourrait souffrir, évite l'écueil de l'équivalence du terme ancien et déformé de « pleurésie », mal connu aujourd'hui.

Dans d'autres cas, Coimbra Martins renseigne le spectateur pour s'assurer de sa compréhension. Ainsi, D. João s'enquiert en ces termes d'Esganarelo qui a cessé de le suivre pour tenter d'avertir les paysannes des mauvaises intentions de son maître :

Molière

D. Juan : Je voudrais bien savoir pourquoi Sganarelle ne me suit pas. (Acte II, sc. 4)

Coimbra Martins

D. João : Sempre quero saber porque é que o **meu valente** Esganarelo não abalou comigo. (p. 43)

L'apport de Coimbra Martins à la réplique permet de rappeler au récepteur l'un des défauts du valet, la couardise, par un amusant effet d'ironie ; cela étant, on peut considérer cette pratique comme une sorte d'« assistanat » au public, comme si ce dernier avait pu ne pas déduire de lui-même cette remarque¹. Ce trait de caractère de Sganarelle semble, du reste, tenir à cœur du traducteur car dans la réplique suivante adressée aux paysannes, le valet, qui avait commencé par une exhortation à la prudence envers Dom Juan, change lâchement de discours lorsqu'il le voit approcher. Ce retournement comique subit un traitement en portugais qui enfle le discours. Il en résulte une espèce de glose qui, certes, permet d'insister « didactiquement » sur la lâcheté de Sganarelle mais prend des libertés, à notre

1. Cette impression est perceptible également dans l'exemple suivant où Coimbra Martins a senti le besoin d'expliquer, encore une fois « pédagogiquement », l'idée de Molière. Dom Juan et Sganarelle ont rencontré la statue du Commandeur pour la première fois ; Sganarelle est effrayé, alors que son maître refuse d'associer l'apparition à un phénomène surnaturel :

Molière

Dom Juan : Quoi qu'il en soit, laissons cela : c'est une bagatelle, et nous pouvons avoir été trompés par un faux jour [...]. (Acte IV, sc. 1)

Coimbra Martins

D. João : Quero lá saber da estátua. Não pensemos mais no caso, que não tem importância nenhuma. Foi talvez um efeito de luz, que nos deu aquela impressão de movimento [...]. (p. 75)

sens, inutiles sur le texte car elles « noient » la reprise exacte, mais en négatif, des termes de la première partie de la réplique :

Molière

Sganarelle : Mon maître est un fourbe ; il n'a dessein que de vous abuser, et en a abusé bien d'autres ; c'est l'épouseur du genre humain et... (*Il aperçoit Dom Juan*). Cela est faux ; et quiconque vous dira cela, vous lui direz qu'il en a menti. Mon maître n'est point l'épouseur du genre humain, il n'est point fourbe, il n'a pas de dessein de vous tromper, et n'en a point abusé d'autres. Ah ! tenez, le voilà ; demandez-le plutôt à lui-même. (Acte II, sc. 4)

Coimbra Martins

Esganarelo : O meu amo é um velhaco. Só lhe interessa uma coisa, que é desgraçar as raparigas. E, cuidado! que vai desgraçá-las a ambas, como tem feito a tantas outras. Não sabe fazer outra coisa. Casa a seu modo com todo o género humano, e... (*dá por D. João*) Pois aqui está, minhas amigas, o que dizem dele os maldosos e os mentirosos. Por isso eu as quis avisar. Quando lhes vierem dizer o que eu lhes disse, já sabem : são calúnias e são enredos. E as meninas devem atirar-lhes à cara que estão a mentir. Assim mesmo. Não julguem que o meu amo casa a seu modo com todo o género humano. Não, senhor. Só há-de casar com quem amar. Não tem duas caras e não é capaz de duas paixões. Não é velhaco. Nunca enganou mulher nenhuma, valha-me Deus! Se alguém tentar um dia enganar as meninas, não será ele com certeza. Essa lhes garanto eu. Olhem, tem graça! Aqui temos o meu amo. Perguntem-lhe lá se não é verdade o que estou a dizer. (p. 44)

Ce penchant pour la glose n'est pas généralisé à l'ensemble de la traduction mais s'avère par endroits gênant. Il rappelle le travers beaucoup plus systématique de Feliciano de Castilho, le célèbre adaptateur de six comédies de Molière au XIX^e siècle. Dans son analyse, Bernard Martocq souligne que « le style même de la traduction [de Castilho] dénature l'original en le boursoufflant comme à plaisir¹ ». Cela étant, dans la perspective de la représentation, cette réplique permet une mise en scène plus expressive du caractère burlesque du valet. En cela elle est recevable car elle respecte, non pas dans le détail mais dans sa globalité, l'esprit moliéresque. De même que ce que Castilho « tentait de donner, c'était une version de Molière qui fût jouable devant le public du Teatro D. Maria II ou du Teatro da Trindade² », Coimbra Martins s'attache plus que tout à l'adhésion du public. Cette comparaison avec Castilho, pour justifiée qu'elle

1. Bernard MARTOCQ, « Molière revu par Castilho : 'Traduttore traditore' ? », *op. cit.*, p. 688. Voici un autre exemple de cette particularité de la traduction castilhienne tiré de sa libre adaptation de *Tartuffe* (António Feliciano de Castilho, *Tartufo*, por ordem e na Tipografia da Real Academia das Ciências de Lisboa, 1870) :

Molière

Elmire : Votre zèle pour moi s'est trop inquiété.
Tartuffe : On ne peut trop chérir votre chère santé,
Et pour la rétablir j'aurais donné la mienne. (Acte III, sc. 3)

Castilho

D. Isaura : Talvez se isso não fosse eu não
[convalescera!
Muito lhe devo.
Tartufo : Nada ; o valor dessa vida
É para mim tamanho, é glória tão subida
Concorrer para ela ; e tanto empenho eu tinha
Em n-a salvar ; que até... dera por ela a minha.
(p. 87)

2. Bernard MARTOCQ, *ibid.*, p. 695.

soit par endroits, ne peut s'appliquer à l'ensemble de sa version et il serait injuste de taxer le traducteur de libre adaptateur, comme s'est autoproclamé Castilho (ses versions de Molière étaient *libérrimas*). Il semble simplement avoir du mal à freiner son enthousiasme face au texte français. Par endroits, les ajouts par rapport à l'original donnent la sensation d'un traducteur qui se délecte du texte, qui s'en divertit. Ailleurs, son sens « pédagogique » s'avère plus pesant au point qu'il complète certaines répliques laissées volontairement en suspens par Molière. Par exemple, Dom Juan, poursuivi par les frères d'Elvire demande à Sganarelle d'échanger avec lui ses habits et le valet, qui a bien vite compris le stratagème, ne lui laisse pas le temps d'achever sa phrase, montrant par là sa vivacité d'esprit, à défaut de son courage :

Molière

Dom Juan : Je veux que Sganarelle revête mes habits et moi...

Sganarelle : Monsieur, vous vous moquez. (Acte II, sc. 5)

Coimbra Martins

D. João : Esganarelo! Trata de te despir e vê se te ficam bem as minhas roupas. **Quero experimentar, por meu lado, como me sentirei nas tuas.**

Esganarelo : Meu fidalgo, meu rico fidalgo, está a mangar com certeza. (p. 46-47)

Ici, le rythme de la mise en scène en pâtit et l'inquiétude d'Esganarelo se fait moindre puisqu'il réagit avec plus de lenteur.

Il ne s'agit cependant pas d'accuser Coimbra Martins de négliger l'aspect scénique de son texte. Bien au contraire, il semble, comme nous l'avons déjà dit, qu'il ait presque visualisé sa traduction, comme l'indiquent les didascalies qu'il ajoute par endroits, comme pour préfigurer le rôle du metteur en scène français. L'ensemble de ces libertés sur le texte source visent essentiellement ce but.

Ainsi, faisant sien le précepte qu'il faut obtenir du récepteur qu'il « entende en cliché » la traduction, tout comme le récepteur primitif aurait pu entendre le texte primitif, Coimbra Martins se livre à des transpositions souvent nécessaires. Il adapte dans une certaine mesure son texte au temps (cf. « os salários em atraso »), au contexte portugais et même à la mentalité de l'auditoire.

La difficulté supplémentaire dans la traduction d'un texte ancien est liée, bien évidemment, à la distance temporelle entre la langue source et la langue cible. Se référant aux traductions françaises de Dante ou de Shakespeare, Gérard Genette affirme :

Traduire en français moderne c'est supprimer la distance de l'historicité linguistique et renoncer à mettre le lecteur français dans une situation comparable à celle du lecteur italien ou anglais de l'original ;

traduire en français d'époque, c'est se condamner à l'archaïsme artificiel, à l'exercice « difficile et dangereux » de ce que Mario Roques appelait la traduction-pastiche¹.

António Coimbra Martins opte pour la première attitude dans son souci de moderniser la langue. Puisque, de toute façon, l'équivalence exacte est impossible, le moindre mal est d'être entendu. Il faut malheureusement, en traduction théâtrale, peut-être encore plus que dans d'autres domaines, se méfier d'une fidélité qui, selon les cas, peut mener à la servilité et privilégier la vitalité du texte si la traduction littérale manque de spontanéité et de naturel.

Il faut, comme disait Mérimée, non pas traduire l'ouvrage (écrit) mais traduire la pièce (jouée)².

Henrique Braga et Valentina Trigo de Sousa ont trop souvent opéré le premier choix. Coimbra Martins, en dépit de quelques hardiesses trop poussées, a opté avec bonheur pour le plaisir du spectateur d'aujourd'hui.

La réception du Dom Juan de Molière dans la traduction d'António Coimbra Martins

La réception au Portugal Le *Dom Juan* de Molière dans l'adaptation d'António Coimbra Martins a donc été joué du 15 février (jour anniversaire de la création de la pièce par Molière, en 1665) au 13 avril 1986 au Teatro Nacional D. Maria II. Dans des propos recueillis par Raymond Temkine, Jean-Marie Villégier, le metteur en scène français, affirme que la pièce a été un succès : 47 représentations sans interruption, entre le 15 février et le 13 avril 1986³.

Cela n'est pas tout à fait exact. La pièce a effectivement été jouée jusqu'au 13 avril mais avec une interruption de quelques jours pendant lesquels elle a été remplacée à l'affiche du TNDM par *Godot sempre*

1. Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 297.

2. Georges MOUNIN, *Linguistique et traduction*, chapitre « La traduction au théâtre », Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976, p. 164.

3. Malheureusement, la provenance de cet article trouvé dans le dossier de presse « D. João » de la bibliothèque du Teatro Nacional D. Maria II est inconnue puisque le documentaliste a omis d'en préciser l'origine et la date. C'est également le cas pour plusieurs autres textes de presse tirés de ce même dossier.

chegou (à partir du 21 mars). Du reste, le *Diário de Notícias* précise bien dans un article du 9 décembre 1986 :

D. João obteve grande êxito em Lisboa nas duas séries de espectáculos realizados no espaço do D. Maria.

Ce qui semble être exact, c'est le succès obtenu, rappelé dans le *Diário de Notícias* du 18-11-86 et du 16-12-86 et dans l'article signé de Raymond Temkine « D. João : un Dom Juan lusitanien » :

Le spectacle a pratiquement fait le plein tout au long des représentations. (propos de J. M. Villégier ¹)

Jacques Drillon le souligne également :

A Lisbonne, la pièce avait connu un vrai triomphe. Le public, tout simplement, n'en revenait pas ².

La presse portugaise s'est naturellement fait l'écho de l'événement et présente un éventail d'opinions variées, généralement plutôt favorables, voire extrêmement élogieuses. La veille de la première, celle-ci était annoncée par le *Diário de Notícias* (14-2-86). Le lendemain, le journaliste anonyme titre « Assistimos ao ensaio geral. Gostámos » (15-2-86, p. 16). Sa critique est cependant assez neutre ; elle s'appuie sur un entretien avec Villégier, mais se garde d'un jugement véritable sur l'ensemble du spectacle et élude totalement le problème de la traduction du texte lui-même. Le 23-2-86, le critique, toujours anonyme mais sans doute différent du précédent, ne montre qu'un enthousiasme modéré dans un nouvel article inclus dans l'encart « Cultura » du journal (p. VIII). De fait, son papier figure dans la rubrique « Gostamos » et non pas dans la rubrique « Gostamos muito » (qui la côtoie), preuve de la tiédeur de son impression. Soulignant l'excellente performance des acteurs, il regrette à la fois une adaptation trop fidèle, et donc souvent ennuyeuse, ainsi qu'une mise en scène trop conventionnelle :

D. João de Molière é apresentado pela primeira vez entre nós. É bom como erudição mas não ajuda o espectáculo porque o torna muitas vezes desnecessariamente maçador. Está no Teatro Nacional

1. Source non spécifiée dans le dossier de presse du TNDMII.

2. Jacques DRILLON, « Molière est beau comme Mozart », *Le Nouvel Observateur*, 9-12-86.

D. Maria II, numa encenação convencional e sem qualquer criatividade que utiliza, no plano da marcação, opções inconcebíveis. O melhor, o que vale a pena (para além do texto molieresco, claro) são os actores. [...] Vá vê-los. Por eles, não perde tempo.

Même si elle émane d'un journaliste non spécialiste d'art dramatique — et peut-être justement pour cette raison — cette opinion pointe du doigt la difficulté à adapter dans une langue étrangère un texte qui peut déjà être considéré comme ancien. Malgré les efforts de Coimbra Martins pour rendre accessible la langue de Molière et la moderniser afin d'atteindre un public élargi, la comédie n'est pas à la portée de tous et le spectacle vaut, selon le journaliste, essentiellement pour l'enrichissement culturel des érudits. Pour mal fondée et injuste qu'elle soit, la critique témoigne néanmoins de la difficulté à toucher le spectateur moyen lorsqu'il s'agit de monter des textes classiques étrangers.

Par ailleurs, le moins que l'on puisse dire c'est que cette critique est mitigée envers la mise en scène. Elle est le reflet de certains des articles concernant la représentation : sans être négatifs, quelques-uns expriment, avec une certaine gêne semble-t-il, une réticence face aux choix de Villégier. En revanche, l'unanimité est faite autour du jeu des acteurs, notamment des plus jeunes, Carlos Daniel en tête (rôle-titre).

Le seul journal qui propose une vraie critique artistique est le *Diário de Lisboa* qui publie deux articles en une semaine. Le premier, daté du 18-2-86 (p. 18-19) et intitulé « Conversa com um Dom Juan — Silêncios com alguns outros », accomplit l'exploit d'occuper deux pages sans avancer la moindre opinion sur le spectacle lui-même, comme si le journaliste n'avait pas vu la pièce. Y figurent le compte rendu d'un entretien avec Villégier, la liste complète des acteurs et des techniciens, la biographie de Molière ; en revanche, nul commentaire du spectacle et encore moins du texte adapté par Coimbra Martins. Il faut attendre le 25-2-86 pour lire, page 19 du même journal, l'excellent article de Carlos Porto, « D. João : 321 anos depois », article qui analyse en détails et avec intelligence le travail du metteur en scène et des comédiens, et surtout — pour ce qui intéresse le plus ici — l'adaptation du texte, notant la pertinence des équivalences en portugais des langages régionaux ou archaïques des paysans de

Molière¹, confirmant ainsi l'analyse comparée des textes proposée plus haut :

Respeito muito grande pelo texto, por parte do tradutor que encontrou geralmente as soluções mais justas e ajustadas, sob o ponto de vista literário e teatral, à parte uma ou outra expressão possivelmente menos adequada (só a leitura da tradução permitiria ajuizá-lo com mais rigor).

Carlos Porto se place dans la position du spectateur-type qui, bien évidemment, ne lit pas le texte, ne peut que l'entendre et a parfois le sentiment qu'une expression est « moins adequada » mais qui, le plus souvent, considère la réplique comme « ajustada », c'est-à-dire, comme le désirait son traducteur, une réplique « qui coule » dans l'oreille du spectateur et ne connaît pas d'obstacle à la compréhension d'une langue naturelle et spontanée. Cela ne semble pas exactement l'avis du journaliste précédent qui regrettait, rappelons-le, que l'érudition du texte le rende parfois « inutilement » ennuyeux. De toute évidence, Carlos Porto représente le spectateur lettré et cultivé alors que le précédent est un peu la voix de « Monsieur tout le monde », ce qui suggère que, malgré les efforts d'adaptation, le résultat n'est pas accessible à une large majorité de spectateurs. Carlos Porto propose un commentaire analytique de l'aspect scénique du spectacle et fait part de judicieuses remarques sur les choix de mise en scène, tels que l'emplacement de la statue du Commandeur dans la loge présidentielle ou les interpellations directes au public de la part de Sganarelle qui permettent « um jogo que atravessa toda a sala ». Si sa critique est globalement positive, Carlos Porto regrette d'une part la mauvaise prestation des acteurs jouant respectivement Gusmão, D. Alonso et D. Carlos, d'autre part la mise en scène trop plate de la dernière scène qui, selon lui, doit être traitée comme du « Grand Guignol ».

1. Villégier souligne l'efficacité de la transposition des paroles des paysans en un « langage composite » créé par Coimbra Martins et qui a beaucoup amusé le public : « C'est une mixture de différents dialectes portugais, beaucoup plus transposée que le langage des paysans de Molière. C'est ressenti comme très comique par le public. » (propos recueillis par Raymond Temkine).

[j]á que não deve representar o castigo da personagem mas sim o disfarce utilizado pelo autor para fazer passar o seu recado. Nesta encenação, o facto não me parece suficientemente sublinhado.

Même si cette vision du dénouement de la comédie de Molière peut être débattue, Carlos Porto fait part d'un travail sérieux de critique éclairé, ce qui est trop rare dans l'ensemble des articles écrits sur cet événement.

Manuel Rio Carvalho, lui, ne cache pas son franc enthousiasme pour le spectacle et appartient au groupe de journalistes qui ne trouvent que des qualités à la pièce. Il titre « Je vous salue Jean-Marie » et affirme en substance :

J. M. Villégier deu a Lisboa um espectáculo como há muito não se via ; um Molière erudito, problemático, actualizado mas profundamente divertido¹.

Carvalho loue également l'efficacité des décors et surtout de l'éclairage et réserve une note particulièrement dithyrambique

[à] excelente tradução de Coimbra Martins [que] conseguiu dar em português a diversidade de estilos do original. Grande parte do sucesso da noite deve-se a esta tradução, pois foi sobre ela que se trabalhou.

Cela étant, c'est un journaliste et non un véritable critique artistique comme l'est Carlos Porto qui s'exprime ici ; du reste, le commentaire s'arrête là.

Comme on le constate, ces divers articles tirés de la presse portugaise ne sont pour ainsi dire jamais des analyses poussées mais de simples comptes rendus de l'événement théâtral. Leur synthèse permet de mettre au jour une critique voilée, dissimulée sous l'apparence de l'éloge : on apprécie les acteurs, les décors et la mise en scène, mais la difficulté réside dans la perception même du texte. Molière offre ici une comédie qui amuse (lorsqu'on se limite à évoquer les parlars pittoresques des paysans) mais qui exige de véritables efforts de compréhension quant au fond.

La réception en France Il se trouve que le spectacle a été donné quelques mois plus tard à Paris, au Théâtre de l'Europe-Odéon, du 9

1. La typographie de l'article nous laisse penser qu'il s'agit de l'hebdomadaire *Sete*, aujourd'hui disparu.

au 14 décembre 1986 en version portugaise. Si plusieurs journaux portugais ont souligné ce fait peu commun¹, un nombre intéressant d'articles de la presse française ont également rapporté l'événement avec bonheur. Il est rare de trouver de vraies critiques de fond sur le spectacle — *Le Monde* du 12 décembre 1986 se distingue à ce titre — mais des organes de presse aussi divers que *Télérama*, *Le Matin* ou *Le Nouvel Observateur* se réjouissent du spectacle d'autant plus que la partie n'était pas gagnée d'avance en raison de l'obstacle représenté par la langue portugaise. Dans son article intitulé « Lumineux », Armelle Héliot (*Le Quotidien de Paris* du 12-12-86) évoque sa frustration initiale de ne pas comprendre la langue mais souligne que ce handicap fut vite dépassé par la finesse de la mise en scène, par

la joliesse ravissante du spectacle servi par [...] de remarquables comédiens. Tout ici respire l'esprit, le goût du jeu, l'énergie rayonnante.

L'éloge de Jacques Drillon dans *Le Nouvel Observateur*² est du même ordre, tout comme celui de Gilles Costaz, dans *Le Matin* du 11-12-86, qui attire l'attention sur le décor particulièrement spartiate :

C'est très beau, cette nouvelle vie d'un texte livré à des acteurs sans accessoires, d'autant plus vifs qu'ils n'ont pour d'autre point d'appui qu'un décor d'une élégance froide et nue.

Michel Cournot (*Le Monde* du 12-12-86) propose une critique plus en profondeur concernant les choix de décors et de costumes. Il considère comme une infidélité à Molière de la part de Villégier que de n'avoir pas misé sur les splendeurs des décors³, tels que ceux de l'époque du dramaturge, ainsi que sur le costume de Sganarelle dont

1. *Diário de Notícias*, du 18-11-86 (« Êxito no D. Maria II no Odéon de Paris »), du 9-12-86 (« D. Maria II leva Molière a Paris »), du 11-12-86 (« Aplausos do público parisiense para a Companhia do D. Maria II »), et du 16-12-86 (« Êxito de D. João em Paris consagrou os nossos actores » : cet article insiste essentiellement sur la qualité de l'interprétation des comédiens); *Êxito* du 11-12-86 (« D. Maria II no Quartier Latin »); *Comércio do Porto* du 4-12-86 (« Brecht em estreia lisboeta e Molière em português »); *O Século* du 27-11-86 (« Companhia Nacional representa em Paris »); *O Diário Popular* du 27-11-86 (« D. João à portuguesa na pátria de Molière »).

2. *Op. cit.*

3. Le *Diário de Notícias* du 11-12-86 évoque aussi « a encenação muito original, apesar do imobilismo dos cenários ». (article intitulé « Aplausos do público parisiense para a companhia do D. Maria II », 11-12-86).

il a été prouvé que l'original (revêtu par Molière lui-même) était « féerique ». Néanmoins, il n'en tient pas rigueur au metteur en scène, reconnaissant que « les impertinences de Molière n'exigent plus, de notre temps, des alibis décoratifs ». Sa seule véritable gêne a résidé dans la difficulté de comprendre le portugais qui l'a empêché d'apprécier totalement le spectacle.

On remarquera donc un consensus global entre les critiques portugaises et françaises au sujet du décor et de la mise en scène mais il apparaît que, du côté français, les commentaires sont plus clairement laudateurs.

Le *Diário de Notícias*¹ ne manque pas de relever, comme les autres articles, la grande qualité de jeu des acteurs palliant l'obstacle de la langue dans la perception du public parisien, un public exigeant qui a néanmoins réagi positivement à une interprétation « que galvanizou o público da estreia ». Aucun article ne précise formellement l'origine des spectateurs : la majorité était-elle composée de lusophones ? Il semblerait que non.

Quoi qu'il en soit, tant à Lisbonne qu'à Paris le spectacle de Villégier a reçu un accueil favorable, voire franchement enthousiaste, si l'on excepte certains bémols relatifs à des décors jugés parfois trop réduits et un langage considéré comme trop érudit². António Coimbra Martins était bien conscient de cet obstacle et, en dépit du soin apporté à la modernisation du texte, il n'a pas aplani totalement les difficultés. Cela étant, le fallait-il ? Le théâtre doit-il servilement se limiter aux capacités d'entendement des spectateurs, ou, à l'inverse, doit-il s'appliquer à hisser ces derniers vers la réflexion, à les « éduquer », en quelque sorte ? Le théâtre n'est-il pas autre chose qu'un banal divertissement plus propre à endormir le peuple qu'à éveiller en lui une conscience, qu'à lui donner à penser ? C'est cette grande question qui sous-tend le théâtre populaire au Portugal depuis le XVIII^e siècle et a fait réagir tant de théoriciens de l'art dramatique depuis ce temps.

1. *Ibid.*

2. Seul un journaliste brésilien apporte une voix discordante à ce concert de louanges. Outre qu'il n'a pas été convaincu par la prestation de Carlos Daniel dans le rôle de D. João, Sabato Magaldi a trouvé illogique la participation de deux Français dans le montage de ce spectacle portugais à l'Odéon (le metteur en scène et le scénographe) : « Se em Lisboa se justifica esse exercício intelectual, em Paris, eu preferia ver os eventuais erros de um encenador português. » (*Diário de Lisboa*, 16-1-87 ; ce même article figure dans *O Comércio do Porto*, 15-1-87 et dans *O Dia*, 13-1-87).

Dom Juan à l'aube du troisième millénaire : la traduction de Nuno Júdice

Au début de l'année 2006, le *Dom Juan* de Molière retrouve les planches portugaises, celles du Théâtre National de Porto, le *Teatro de São João*, dans une traduction signée par Nuno Júdice et publiée en avril de la même année¹. C'est le directeur du théâtre, Ricardo Pais, qui commanda à Nuno Júdice cette traduction dont les représentations furent programmées entre le 16 février et le 5 mars 2006, puis reprises du 18 au 29 avril. Ricardo Pais se chargea de la mise en scène dans laquelle, de son propre aveu, il chercha à supprimer, notamment à travers le dépouillement du décor, la plupart des marques de temporalité afin de restituer l'universalité du mythe de Don Juan et son caractère *transepocal*. Ce choix semble avoir été bien accueilli par le public et la critique.

La publication de la version de Júdice présente — entre autres — l'intérêt de comporter deux petits textes liminaires, l'un de Ricardo Pais, l'autre du traducteur lui-même, qui donnent de plus amples indications quant à leurs motivations et leurs objectifs. Le premier d'entre eux est, bien évidemment, de donner à connaître dans son intégralité la comédie de Molière et, de fait, on ne constate aucune transformation majeure dans la structure du texte. L'objectif de fidélité maximale est fortement perceptible dans la mesure où Nuno Júdice s'interdit toute coupe ou rupture dans le rythme, tout ajout, contrairement à la version d'António Coimbra Martins où ce dernier osait souvent des apports personnels au texte initial dans le but de le rendre plus fluide. De toute évidence, une plus grande sobriété, voire une certaine « sécheresse » émane de la version proposée par Nuno Júdice qui semble avoir obéi aux instances de Ricardo Pais, désireux d'une mise en scène sans artifices :

A tradução de Nuno Júdice foi encomendada para este espectáculo e os seus principais pressupostos foram naturalmente desenhados a partir do conceito de encenação revisto².

Cette sobriété de la langue trouve sans doute une part de son explication dans la perception du personnage par le traducteur. Nuno Júdice considère en effet *Dom Juan* comme un personnage tragique :

1. Nuno JÚDICE, *D. João ou O Banquete de Pedra*, Porto, Campo das Letras, 2006, 128 p.

2. Ricardo PAIS, « Sobre a introdução do falar “caxineiro” neste texto e neste espectáculo », *Ibid.*, p. 7.

Nesta incapacidade de se fixar num amor, vizinha da impotência, D. João é, portanto, o personagem trágico, por absoluta definição¹.

Considérant la langue de Molière dans cette comédie comme « uma linguagem quase chã, em que tudo é dado de uma forma objectiva e “positiva²” », Júdice recherche l’adhésion du public non pas par l’usage d’une langue fleurie et réjouissante, comme celle de Coimbra Martins, mais au contraire par celui d’une expression aussi claire que possible et dépourvue de fioritures dans la mesure où la tentative de restitution du français du XVII^e siècle eût mené à un double échec, d’une part celui, inévitable, de l’incapacité à s’exprimer dans une langue portugaise également du XVII^e siècle, d’autre part celui de la perte de l’adhésion du public. Nuno Júdice, à juste titre, est parfaitement clair sur ce point :

Sendo o teatro uma arte que implica necessariamente a questão da recepção, o texto é escrito em função do público que deve ser estimulado e atraído ao seu universo³.

Ainsi, en dépit des mêmes raisons (la priorité donnée au bon rapport texte/récepteur, la volonté d’attirer le destinataire du texte dans l’univers moliéresque), les deux derniers traducteurs offrent des versions très différentes, parfois même très opposées, mais cependant comportant chacune de nombreuses qualités. Coimbra Martins préfère jouer sur l’humour tandis que Júdice fait le choix de la gravité. Tous deux, bien évidemment, optent pour la modernisation de la langue ce qui, dans chacun des cas, fait prendre le risque « de perdre algo de um contexto epocal⁴ ». De fait, comme Coimbra Martins, Júdice a parfois (mais le plus parcimonieusement possible) été contraint d’ajouter, de soustraire ou de transformer son texte afin

1. Nuno JÚDICE, « A Palavra e o Mito », *Ibid.* p. 12. Cette remarque de Júdice n’est toutefois pas toujours vérifiable et, dans ce cas, sous prétexte de modernisation et de clarté du message, il ôte à certaines répliques la richesse de la langue de Molière. Par exemple :

Molière	Júdice
Sganarelle : Cependant vous voyez depuis un temps que le vin émétique fait bruire ses fuseaux. (Acte III, sc. 1)	Esganarelo : E no entanto sabeis que o vinho emético tem feito com que falem dele. (p. 69)

La version du Portugais est ici infiniment plus plate que l’original.

2. *Ibid.*, p. 13.

3. *Loc. cit.*

4. *Loc. cit.*

d'être compris du public. Ainsi, à la réplique de Sganarelle s'écriant « Quoi, vous ne croyez pas au séné, ni à la casse ni au vin émétique ? » (Acte III, sc. 1) Nuno Júdice ajoute le terme « purgantes » qui permet d'explicitier les effets de ces produits aujourd'hui tout à fait inconnus de la plupart des gens :

O quê, não acreditais em purgantes, o sene, a cássia, o vinho emético ?
(p. 69)

De même, des termes totalement disparus du français moderne ont à leur tour subi une modernisation logique, comme par exemple lorsque M. Dimanche, parlant de son petit chien, dit : « nous ne saurions en chevir » (Acte IV, sc. 3). L'équivalent proposé par Nuno Júdice « não o conseguimos amansar » convient ici dans le cadre d'un langage actualisé.

Par ailleurs, le « Moine-Bourru » n'ayant aucune réalité pour le public portugais, il est logiquement devenu un « lobisomem » (p. 71, par exemple), plus évocateur dans la culture portugaise.

Il est assez rare de voir Nuno Júdice se laisser aller à ne pas respecter au plus près le fond, le signifiant, de la langue de Molière. Il obéit par exemple à peu près systématiquement au découpage des phrases et, partant, les rares infidélités au dramaturge français n'en sont que plus manifestes, par exemple lorsqu'il ose l'ajout d'une expression idiomatique là où elle n'était pas utile :

Molière

Dom Juan : Ah, ah, ton avis est intéressé à ce que je vois. (Acte III, sc. 2)

Júdice

D. João : Ah, ah, a tua advertência tinha água no bico, pelo que vejo. (p. 74)

Les contresens sont pour ainsi dire absents de sa traduction, si ce n'est l'exemple suivant qui est probablement volontaire :

Molière

Dom Juan : Ah, ah, je m'en vais te donner un Louis d'or tout-à-l'heure, pourvu que tu veuilles jurer. (Acte III, sc. 2)

Júdice

D. João : Ah, ah, vou-te dar uma moeda de ouro mais logo, desde que consintas em renegar a tua fé. (p. 74)

En effet, aujourd'hui l'action de « jurer » a totalement perdu de son aspect blasphématoire et le grand public ignore les conséquences dramatiques qui découlaient du blasphème au XVII^e siècle, lorsque le blasphémateur était pris en flagrant délit ou dénoncé par une âme charitable. En traduisant simplement par *blasfemar*, Júdice aurait manqué son objectif, celui de faire percevoir la gravité de ce que

Dom Juan exige du pauvre. *Renegar a fé* est, à l'inverse, une expression beaucoup plus « parlante » pour le public portugais, en grande majorité catholique.

Compte-tenu de toutes ces observations dont le vecteur commun est la fidélité à Molière liée à la nécessaire modernisation de la langue, le choix d'utiliser la deuxième personne du pluriel dans le cadre du vouvoiement (qu'il s'adresse à une ou plusieurs personnes) s'avère très surprenant mais est revendiqué par Júdice comme un moyen de rendre un peu du contexte de l'époque que le traducteur a cherché à rendre « visível nas formas de tratamento e num discurso baseado na retórica cortesã¹ ». De fait, l'usage systématique du *Vós* se fait sans distinction du nombre d'interlocuteurs, soit entre Sganarelle et son maître, entre D. João et Dona Elvira mais aussi entre D. João et le groupe des paysannes Carlota et Maturina. En revanche, D. João tutoie toujours son valet, en français comme en portugais, sauf à une occasion où le maître, se mettant en colère, donne du « vous » à Sganarelle afin de lui faire sentir le caractère sentencieux de sa réplique, sensée couper court à toute réplique :

Molière	Júdice
Dom Juan : Holà, maître sot, vous savez que je vous ai dit que je n'aime pas les faiseurs de remontrances. (Acte I, sc. 2)	D. João : Ai, parvo doutor, sabes que te disse que não gosto dos críticos. (p. 30)

Comme on le voit, Júdice conserve le tutoiement qui ôte de la vigueur à la réplique quand, justement ici, l'emploi de *vós* aurait restitué ce ton autoritaire. Quoi qu'il en soit, l'usage de la deuxième personne du pluriel est fortement daté et n'appartient pour ainsi dire, dans le Portugal d'aujourd'hui, pas plus à la langue orale qu'à la langue écrite. Ce choix, dicté par le désir de marquer une distance temporelle entre la contemporanéité de la traduction et le temps de l'écriture de la comédie française, semble contredire les objectifs d'atemporalité et d'universalité affichés par le metteur en scène. C'est probablement la critique la plus sérieuse que l'on puisse apporter à cette version qui, par ailleurs, est satisfaisante, et tout particulièrement en ce qui concerne la transposition du parler des paysans des premières scènes de l'acte II.

D'après le texte liminaire de Ricardo Pais, Nuno Júdice a commencé sa traduction par ces passages, ainsi que le lui avait demandé le metteur en scène, soucieux de travailler sur la plasticité de la

1. *Loc. cit.*

langue, sur ses variations, sur ce matériau noble qu'elle constitue, ce qui, à son sens, est une démarche trop rare dans le théâtre portugais¹. Avec la collaboration de João Veloso, linguiste et professeur à l'Université de Porto, Júdice a cherché à restituer à l'écrit, en transcrivant en mots une langue extrêmement phonétique, le parler des pêcheurs du quartier de Caxinas, à Vila do Conde. José Coutinhas, spécialiste de ce langage qu'il a étudié, a revu cette retranscription avec l'aide de deux autres professeurs d'école primaire de Caxinas, de sorte que la version des quatre scènes faisant apparaître les paysans est un travail collectif dont le résultat, qui rappelle assez souvent celui de Coimbra Martins, est fort réjouissant et même assez jubilatoire. Il serait fastidieux de faire un relevé systématique des distorsions linguistiques qui s'y trouvent restituées et la lecture à haute voix de ces scènes est le meilleur moyen d'en sentir les effets. Il n'en sera proposé ici que deux exemples dans lesquels apparaissent les principales altérations d'ordre phonétique ou syntaxiques faites à la langue portugaise :

CARLOTA :

Atão foi a nortade de manhãozinha que os botou ao mare ?

PIERROT :

Oi, Carlota, ispera e oube. Bou-te contar-te d'reitinho com'a coisa se passou-se. Como diz o oitro, foi eu o prumeiro a bere. Eu e o gordo — o Luques, sabes ? — 'tábanos na borda do mar àtirar torrõeses contra a cabeça um do oitro qu'ele gosta de se adebertir e eu às bezes tamém. E 'taba atão a gente a brincare como os cachopos quando eu bi-te quaurquer coise a boiare na auga e a bire d'reito a nós òs rabolões... Eu num tirab'os olhos daquilo e num arrepenete eu bi que já num bia nada. — Eh, Luques, disse l'eu, acho que 'tão ali dois homes a nadare. — nosse, diz ele, tu fostes mas é ao entierro dum gato e 'tas co'as bistes trubés².

CARLOTA :

É assim a modos de berdade, Sinhore, que num sei que fazere quando falaindes. O que dezendes põe-me à buntade, e tinha todo o desejo do mundo pr'acuarditar'em bós ; mas dissero-me sempre que num se debe cunfiare nos sinhores, e que bós os fidaurgos sendes uns fala-baratos, que só pensaindes abusare das cachopes³.

1. Ricardo Pais, « Sobre a introdução... », *op. cit.*, *loc. cit.*

2. *D. João*, trad. de Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 39-40.

3. *Ibid.*, p. 50.

Plusieurs phénomènes linguistiques ont déjà été repérés dans la version de Coimbra Martins, tels que les métathèses (*auga* pour *água*), la confusion b/v ou la réduction de certains groupes consonnantiques (*tamém* pour *também*). On note chez Júdice une fermeture encore plus systématique des voyelles atones vers la voyelle inférieure (*nortade* pour *nortada*, *ispera* pour *espera...*) ainsi que la diphtongaison associée à l'ajout de la consonne [r] dans les termes comportant une syllabe en -al. Par exemple, *qualquer* devient *quaurquer*, de même que *falta* devient *faurta* ou bien *alma* se transforme en *aurma*. La diphtongue [ou] est généralement remplacée par [oi] et la diphtongue nasale finale « ões » se voit prolongée par la marque d'un double pluriel en -es. Ainsi, les *torrõeses* ou les *beliscõeses*. La diphtongaison s'opère également dans les cas des [e] fermés et toniques ; par exemple, *entierro* est mis pour *enterro*, *quier* pour *quer*, *piernes* pour *pernas*, *abierta* pour *aberta*. Sur le plan syntactique, uniquement dans le cas où la proclise serait d'un emploi correct, on repère l'usage du double pronom complément entourant les verbes pronominaux : « como a coisa se passou-se », « assim como te digo-te ». Enfin, et ce sera là la dernière remarque, le caractère archaïque de ce « patois » est marqué par l'emploi des verbes avec une forme en « d » à la deuxième personne du pluriel, ce qui est déjà dans le théâtre de Gil Vicente, la marque du langage ancien des *comadres*. Cela étant, cette forme en « d » n'est pas exactement celle du XVI^e siècle puisqu'elle s'associe dans certains cas avec la diphtongaison ayant résulté de la chute de ce même « d », ce qui donne par exemple : *vós estaindes*, pour *estais*, *pensaindes* pour *pensais*, *fazaindes* pour *fazeis*. Dans d'autres cas, c'est la nasalisation de la dernière voyelle du radical qui cohabite avec le « d » : *fazendes*, *dezendes* (pour *fazeis*, *dizeis*). Comme on le constate avec l'exemple du verbe *fazer* (*fazaindes* ou *fazendes*), le système est cependant fluctuant et l'on comprend mieux l'utilité d'enregistrer les locuteurs (ce qui a été entrepris, selon Ricardo Pais) pour retranscrire au plus juste leur langage.

La traduction de Júdice s'acquitte donc assez brillamment des contraintes liées aux aspects linguistiques de la comédie de Molière, quel que soit le niveau langagier, depuis l'art de la rhétorique de D. João jusqu'au parler paysan. Cette fidélité, fort honorable au demeurant, limite toutefois par endroits l'élasticité de l'expression portugaise, lorsque le mot-à-mot semble moins convaincant. Elle a, en revanche, l'immense mérite de rendre encore possible et parfait-

tement compréhensible la transmission d'un texte étranger vieux de près de 350 ans.

2 Le personnage du libertin et le « libertinage » au Portugal

Lorsque le terme de « libertin » circule dans le Portugal de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, ce n'est pas avec le sens originel qu'il faut l'entendre. Le terme a perdu, déjà en France à cette époque, sa signification initiale du siècle précédent¹ et revêt à présent celle du séducteur débauché s'adonnant à des activités que la morale réproouve, telles que le jeu et les plaisirs charnels. Le Portugal ne retient que cette acception du terme, encore que sa littérature n'en fasse état que de manière très atténuée. Dans un pays qui subit le joug pesant d'une Église dont la puissance est soutenue par l'État lui-même, on chercherait en vain des manifestations contre la religion comme celles de la plupart des courants libertins français du début du XVII^e siècle². On a, par exemple, pu constater que toute évocation religieuse avait été soigneusement éliminée dans la traduction du *Dom Juan* de Molière en 1771, ce qui, pourtant, n'avait pas suffi aux *deputados* de la Real Mesa Censória pour lui accorder l'imprimatur demandé. C'est pourquoi l'athéisme du personnage français ne trouve aucun écho, que l'on sache, dans la littérature portugaise du XVIII^e siècle. S'il arrive que, d'une manière ou d'une autre, référence soit faite à Dom Juan dans un écrit, c'est à l'individu léger et séducteur qu'il convient de penser et non pas à l'athée hypocrite. Officiellement donc, la comédie de Molière n'est pas autorisée à circuler sur le territoire portugais. Néanmoins, elle est connue puisque quelques signes discrets en sont perceptibles dans le théâtre populaire du XVIII^e siècle. Par la suite, et bien que sa traduction intégrale n'ait été effective qu'au XX^e siècle, on pourra en retrouver quelques timides traces dans la

1. « [...] peu à peu le terme de libertin signifiera libre penseur, rationaliste, ennemi de toute croyance religieuse ; s'y associe naturellement l'idée d'une conduite amoral, voire débauchée. C'est son sens habituel au XVIII^e siècle. » René TAVENEAU, *Le catholicisme dans la France classique, 1610-1715*, t. 1, Paris, SEDES, 1994, p. 246.

2. « Le libertin a quelque sentiment de Dieu, mais il n'a point de respect pour ses ordres, ni de crainte pour ses foudres, et le malicieux raisonne faiblement, et traite avec bassesse ou en ridicule les choses saintes ». B. A. Sr. D. R[ochemont], *Observations sur une comédie de Molière intitulée le Festin de Pierre*, à Paris, chez N. Pépingué, 1765. Reproduit dans Molière, *Œuvres complètes*, Paris Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, p. 1205.

poésie romantique et réaliste, puis dans un poème de 1920 et deux pièces, l'une de 1987, l'autre de 2000 (éditée en 2002). Ce sont ces avatars du *Dom Juan* moliéresque, avatars dont le nombre est malheureusement réduit et qui, souvent, prennent le contre-pied de leur modèle, qui sont analysés dans ce chapitre.

XVIII^e siècle : Dom Juan et le théâtre de *cordel*

Dans le domaine théâtral, le terme *libertin* est peu employé à l'inverse de celui de *casquilho*, de *peralta* ou de *taful*. Il est pour ainsi dire absent des titres de pièces. Il semble même qu'il soit connoté d'une charge morale négative que n'ont pas les termes précédemment cités dans la mesure où ils font davantage référence à la façon ridicule dont s'habillaient les jeunes hommes plutôt qu'à leur attitude morale.

Si le théâtre (de *cordel* en particulier) se moque, et même satirise les *casquilhos* et les *peraltas*, le ton se fait plus grave et le châtement découlant de la faute plus sévère lorsque l'on a affaire à des *libertinos*. On quitte alors le domaine superficiel des apparences et des modes propres aux jeunes gens écervelés pour pénétrer dans celui de la morale bafouée et de la perversion ouvertement assumée. Il serait erroné d'affirmer que seule la comédie de Molière a généré le portrait de ce type social dans le théâtre populaire. La société portugaise ne manque pas de représentants de cette catégorie et, tout naturellement, le théâtre s'en fait le reflet, tout comme il se fait le reflet des avars ou des valets facétieux. Ainsi en est-il de la comédie anonyme, mais attribuée à Nicolau Luís da Silva, *Dom João de Alvarado, o Criado de si mesmo*, imprimée en 1782¹. Cette pièce, tenue pour originale par la critique, est en réalité l'adaptation « ao gosto português » d'une *comedia* espagnole de Francisco de Rojas Zorrilla, *Donde hay agravios, no hay celos, y amo criado*², ouvrage non daté mais appartenant à la première moitié du XVII^e siècle. Nicolau Luís doit essentiellement à Zorrilla, hormis le fait que la jeune fille violée et enceinte dans la pièce espagnole échappe totalement à ces affreux tourments lors de son passage sur les planches portugaises, pour cause de moralité,

1. ANONYME, *Dom João de Alvarado, o Criado de Si Mesmo* (comédie attribuée à Nicolau Luís da Silva), Lisboa, Oficina Domingos Gonçalves, 1782, 40 p.

2. Francisco de Rojas ZORRILLA (1607-1648), *Donde hay agravios no hay celos, y amo criado*, in *comedias escogidas de D. Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1918. Le texte intégral est consultable sur le site : www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2571.

cela va sans dire. Même si, de toute évidence, l'essentiel de l'inspiration du dramaturge portugais lui vient du pays voisin, il apparaît cependant possible de comparer certains détails à ceux de la comédie de Molière. Cela étant, il va de soi que ces parallèles tiennent pour beaucoup au contexte du théâtre espagnol du XVII^e siècle, qui a beaucoup influencé le théâtre français de la même période, et notamment le dramaturge français, et que, par conséquent, ils peuvent être parfois fortuits. Il n'en reste pas moins qu'ils existent et participent de ce vaste réseau intertextuel qui, dans le XVIII^e siècle portugais, offre aux auteurs de nombreuses pistes d'inspiration.

Partant du canevas de Zorrilla, Nicolau Luís glisse un certain nombre de détails appartenant également à la pièce de Molière mais aussi à celle de Tirso de Molina. En premier lieu, on remarquera qu'il a renoncé totalement à traduire le titre de la *comedia* espagnole pour en proposer un dans lequel est inclus le nom du personnage principal, identité dont le caractère exceptionnel dans le théâtre de *cordel* mérite l'attention pour trois raisons :

- D. João est un *fidalgo* et il est très rare que la comédie populaire mette en scène des aristocrates.
- Son prénom, João, est quasi inédit dans le *cordel* et, de ce fait, se charge d'une forte connotation qui renvoie inmanquablement au Don Juan originel (celui de Tirso) et bien évidemment à celui de Molière, pour qui possède ce type de références culturelles dans le domaine théâtral de cette période.
- L'ajout d'un patronyme au prénom d'un personnage de théâtre relève également de l'exception et donne le sentiment que l'auteur tient à se démarquer de celui des Tenorio (probablement connu) en attribuant à son personnage celui d'Alvarado. Cela étant, il n'a pas fait preuve d'une grande inventivité puisque ce patronyme est aussi celui choisi par Zorrilla. Le rapprochement entre les titres des pièces de Molière et de Tirso, pour implicite qu'il soit, n'en demeure pas moins troublant. Il est, en outre corroboré, selon toute vraisemblance, par le choix du prénom de D. Carlos (pièce de Molière) pour désigner le frère de D. João. Mais surtout, les personnages portant le patronyme de Rojas dans la pièce de Zorrilla, sont baptisés Ulloa dans celle de Nicolau Luís, de même que dans l'ouvrage de Tirso.

Le parallèle ne s'arrête pas aux noms des protagonistes puisque

l'on apprend dès la première scène de la comédie de Nicolau Luís que D. João revient d'un séjour de quatre ans en Espagne où il a servi comme soldat pour être marié à une demoiselle (D. Ignês) qu'il n'a jamais rencontrée. Cette situation de comédie qui constitue le nœud de l'intrigue principale existe aussi chez Tirso puisque Don Juan doit, à son retour d'Italie, épouser Doña Ana de Ulloa, fille de D. Gonzalo. On peut donc penser à des concomitances entre Zorrilla et le créateur de Don Juan. Mais une intrigue secondaire s'y greffe : D. Lopo a enlevé D. Ana et tué D. Carlos qui tentait de s'opposer au rapt. Cet événement est à confronter au meurtre du Commandeur perpétré par Don Juan à la fois dans la pièce de Tirso et dans celle de Molière. Même si ce n'est plus le père de la jeune fille mais son frère qui périt, cela n'en fait pas moins une affaire strictement familiale devant trouver sa solution dans la réparation de l'honneur. Quelques-uns des traits du Don Juan originel (si tel est le cas) ont donc été projetés sur le personnage de D. Lopo. Dans la pièce, ce dernier est le méchant homme et D. João de Alvarado endosse le rôle du personnage vertueux, souffrant de la perte de son frère et de l'honneur bafoué de la famille. Ainsi, hormis la source directe de Zorrilla, divers ingrédients appartenant à Tirso et à Molière sont introduits dans une comédie qui se prétend originale (« Comédia nova », indique le frontispice) mais qui n'est ni une habile transposition ni un texte de grande qualité. La construction de l'intrigue manque d'harmonie et de cohérence. Tout le premier acte porte sur le thème de la vengeance recherchée par le héros, mais le deuxième, beaucoup plus burlesque, oublie ce sujet pour gloser sur un quiproquo entre maîtres et valets qui ont échangé leurs vêtements afin de mettre au jour les véritables sentiments de leurs amant(e)s (Sancho a, en effet, jeté son dévolu sur la soubrette Beatriz). C'est au troisième acte (la troisième *jornada*, dans la pièce espagnole) que le thème de départ est repris et que l'esprit de vengeance pour l'honneur anime les personnages masculins. Par chance, cet honneur est sauf puisque D. Lopo avoue n'avoir pas abusé de D. Ana après son enlèvement, contrairement à ce qui se produit dans la *comedia* de Zorrilla, puisque, cela a été signalé précédemment, la demoiselle se retrouve enceinte. On remarque que, d'une façon systématique, la morale en matière de comportement sexuel est préservée dans le théâtre de *cordel* : le contexte du théâtre populaire portugais interdit, en effet, des annonces telles que la perte de la virginité de la jeune fille. Le dramaturge s'est conformé strictement au code moral

de l'époque, aux attentes des spectateurs, aux exigences du genre et, surtout, à celles des *deputados* de la Real Mesa.

En revanche, on peut noter des détails qui confirment l'origine commune de ses sources et de celles de Molière lorsque ce dernier emprunte à la *comedia* espagnole. C'est le cas, par exemple, du thème de l'échange de vêtements pour démasquer un personnage ou chercher à connaître sa pensée par tromperie. Rappelons que Dom Juan veut troquer ses habits contre ceux de son valet Sganarelle pour échapper à ses poursuivants et que ce dernier refuse par couardise (cet aspect burlesque du personnage de Sancho est largement décliné tout au long de la pièce¹), espérant ainsi échapper à la mort (Acte II, sc. 5). Plus probante encore, cette réplique du valet Sancho qui réagit aux propos de D. João faisant l'exposé de sa triste situation (après une absence de quatre ans, son mariage prévu est compromis par l'affront fait à sa sœur) :

SANCHO :
Aristóteles contigo
vá : filosofia no caso. (p. 8)

Cette réflexion n'est-elle pas à comparer aux premières paroles de Sganarelle à Gusman dans le *Dom Juan* de Molière (« Quoi que puisse dire Aristote et toute la philosophie, il n'est rien d'égal au tabac », Acte I, sc. 1) ? Il est toujours possible que ce rapprochement doive tout au hasard mais il n'est pas incongru d'imaginer Molière débiteur de Zorrilla dans ce cas précis. L'idée de placer dans la bouche d'un valet ignorant le nom d'un philosophe majeur semble avoir séduit le dramaturge français, et plus encore Nicolau Luís, à tel point qu'il joue quatre fois sur le même ressort (une « tarte à la crème », en quelque sorte) en attribuant à Sancho la réplique : « filosofia no caso » en réponse à toutes les lamentations de son maître (p. 8-9). De même, l'échange verbal entre D. João et D. Lopo au troisième acte rappelle la scène de l'affrontement entre D. Carlos et Dom Juan (Molière, Acte V, sc. 3).

Malheureusement, la comédie n'échappe guère à la platitude de la plupart des autres pièces de *cordel*. S'il a indéniablement puisé chez Zorrilla pour ce qui est des thèmes du crime, de la vengeance, de

1. Sancho fait également preuve d'une lucidité toute matérielle qui n'est pas sans rappeler le bon sens populaire de Sganarelle.

l'honneur et de l'amour et, plus indirectement chez Molière et Tirso pour un certain nombre de détails, le dramaturge n'ose pas (ou ne sait pas...) s'aventurer au-delà de l'anecdote. Il ébauche tout juste le caractère du libertin (papillon des cœurs féminins) avec le personnage de D. Lopo :

D. FERNANDO :

Vós, D. Lopo, haveis cumprir
a essa Dama o prometido.

D. LOPO :

Não cumprirei certamente ;
Juro-vos à fé de amigo.
Porque tenho em outro objecto
Preocupados os sentidos. (p. 15)

C'est ici la seule allusion à l'inconstance sentimentale du personnage¹ qui, une fois la jeune fille entre ses mains, s'en désintéresse pour courir d'autres jupons². Il serait également vain de chercher un quelconque substrat philosophique à cette intrigue : toute considération liée à la mort, à la crainte de la justice divine est oblitérée. C'est le code de l'honneur qui régit encore les relations entre les hommes, tout comme au XVII^e siècle. Par ailleurs, le retournement de situation qui mène au dénouement est aussi brutal qu'improbable et, comme dans la traduction de la comédie de Molière interdite en 1771, le débauché D. Lopo se range soudain au « justo prometimento » (p. 39) qu'il fait à D. Ana, reconnaissant ses torts et suppliant D. João de lui pardonner ses extravagances passées (et parmi elles le meurtre de son frère). Cette étonnante prise de conscience (qui diffère assez de celle de la pièce originale de Zorrilla) lui est dictée par le comportement irréprochable du héros éponyme qui le bouleverse et l'incite au repentir et à la réparation de ses fautes (p. 38). Par ailleurs, au mépris de toute logique psychologique, la soubrette qui détestait Sancho, le serviteur de D. João, se prend d'un amour inattendu pour lui, sous prétexte qu'il a été *fidalgo* le temps d'un déguisement (p. 40).

1. « A D. João, uma vez conseguida a mulher, o que importa é abandoná-la para que não estorve a sua conquista futura. Se outro homem o ajuda, enamorando a primeira, tanto melhor. » Gregorio MARAÑÓN, *D. João — Ensaio sobre a Origem da sua Lenda*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1947, p. 116.

2. À noter, là aussi, les derniers vers de D. Lopo qui sonnent à l'oreille comme la réplique de Dom Juan à Sganarelle : « Je dois t'avouer qu'un autre objet a chassé Elvire de ma pensée » (Acte I, sc. 2).

Tout s'achève enfin pour le mieux, comme il se doit systématiquement dans le monde idéal du théâtre moral du XVIII^e siècle.

De toute évidence, l'esprit corrosif de l'œuvre de Molière n'habite guère cette comédie de Nicolau Luís. On n'en décèle pas moins des traces (l'ébauche de certaines caractéristiques propres au libertin séducteur, certaines répliques) qui permettent de penser que la pièce française — ainsi, probablement, que celle de Tirso de Molina (noms de personnages, situations...) — a pu nourrir l'inspiration du dramaturge attitré du Théâtre du Bairro Alto, en dehors, bien évidemment de sa source principale qui est la pièce de Zorrilla.

Si, dans la comédie de Nicolau Luís, le terme *libertino* n'est pas employé, certains aspects néanmoins propres au libertin sont évoqués de façon atténuée (inconstance, non regret du crime). Mais le terme est de plus en plus galvaudé. En 1786, par exemple, il a le sens d'ivrogne, comme on le constate dans ce *Raio Poético sobre as Desordens e Abusos que os Libertinos e Gulosos indevidamente têm introduzido no Dia de São Martinho*. On notera toutefois que c'est l'association boisson/perturbation des rites religieux qui lui confère cette désignation de *libertino* qui transgresse véritablement un ordre moral fondé sur le respect de la religion :

[...] os beberões,
Libertinos, fanáticos malditos,
Perturbadores dos sagrados ritos [...] ¹.

Trois ans plus tard, le terme semble perdre totalement son sens pour devenir presque synonyme de *peralta*. L'*entremez* anonyme *O Libertino Castigado e a Prisão no Jogo de Bilhar*², datant de 1789, présente l'intérêt de faire usage du terme si peu courant dans le lexique du théâtre de *cordel*. La lecture de cette petite pièce est décevante si l'on s'attend à déceler des similitudes avec le caractère du *Dom Juan* de Molière. En dehors de son goût pour les jeunes filles, Faceto, le *libertino*, est ici un banal *peralta*, comme l'indique

1. Matúcio Matoso Matos da MATA, (Pseud. de Manuel Rodrigues MAIA), *Raio Poético sobre as Desordens e Abusos que os Libertinos e Gulosos indevidamente têm introduzido no Dia de São Martinho : Obra muito útil ao Autor, e muito mais aos Cegos se tiver boa venda, Composta por um Mestre de Poesia Coxa e dada à Luz por*, Lisboa, Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1786, p. 16.

2. ANONYME, *O Libertino Castigado e a Prisão no Jogo de Bilhar*, Lisboa, Simão Tadeu Ferreira, 1789, 15 p.

la liste des personnages sur le frontispice (« Faceto, peralta, filho [de Leopoldo] »). De toute évidence, le terme est vidé de son sens originel. En revanche, associé à *castigado* et à *prisão*, il conserve une signification implicite franchement dépréciative et l'on suppose déjà que les mœurs relâchées du jeune homme vont le conduire à subir un châtement rigoureux (l'emprisonnement), qui aurait sans doute été disproportionné par rapport à sa faute s'il n'avait été que *peralta*. En effet, le théâtre de *cordel* regorge véritablement de *peraltas*, *tafuis* et autres petits-maîtres qui, s'ils reçoivent une bonne leçon en réponse à leurs mauvais comportements, n'en arrivent tout de même pas à subir l'épreuve de la prison. Il importe toutefois de rappeler que nous sommes en 1789, sous le règne de Marie I^{re} et, surtout, sous la terrible autorité de l'intendant de police Pina Manique. L'exemplarité des condamnations était censée décourager les déviances en matière comportementale. La répression était si forte que

[o] namoro à distância na Lisboa beata e apostólica de Pina Manique, reduziu-se afinal a uma sucessão rítmica de movimentos de leque e de chapéu, executados com [...] gravidade e [...] solenidade¹.

En outre, si, dans *l'entremez*, les mœurs relâchées du jeune homme sont mises en cause, il n'y transparaît pas la moindre allusion à son système de valeurs morales ou à ses croyances. Cet aspect de la question ne se discute en aucune manière et le libertin est dépourvu de toute pensée d'ordre conceptuel et abstrait. Son existence se résume à la recherche du plaisir le plus terre-à-terre :

FACETO :

Não há vida melhor do que a de um peralta, casquilhar à custa de um pai ginja, e com bem cascalho², é a ventura maior a que pode chegar um verdadeiro taful. (p. 2)

1. Júlio DANTAS, *O Amor em Portugal no século XVIII*, Porto, Livraria Chardron, de Lello e Irmão, 1916, p. 332.

2. Dans le langage argotique, *o cascalho* est l'argent en pièces de monnaie. L'usage de cette expression corrobore l'état d'esprit éminemment matériel du *libertino* qui a une notion toute physique de l'argent et en aucun cas n'envisage les biens de son père en termes abstraits de fortune à gérer ou de chiffres à aligner dans un livre de comptes.

Le libertin a un besoin frénétique d'argent et dilapide la fortune de son père¹ dans des activités rythmant un emploi du temps de dilettante :

FACETO [à son valet] :

Ora, não sejas maricas, mostra que és teful, tem ânimo. À noite, have-mos ir à forma do costume ao bilhar jogar com aqueles basóffios [...]; depois ceia, e cama, e pela manhã, novo giro. (p. 3)

Son apparence physique (coiffure, chapeaux...) est tout son souci puisqu'il vise essentiellement à courtiser les jeunes filles (« Temos galantes moças a quem rendemos os nossos corações », p. 3) et à fréquenter les salles de théâtre et de billard. Cette vie faite d'insouciance est à mille lieues de la conception grave et mûrement réfléchie de celle de Dom Juan. C'est dans les sentiments qu'il nourrit pour Leopoldo, son père, que l'on peut éventuellement le comparer au personnage de Molière. Il affiche en effet un mépris ouvert à son égard, le défie même (p. 5). Dans l'optique moralisante du théâtre de *cordel*, son effronterie (p. 4, par exemple) mérite, à coup sûr, une punition. Cette dernière est déjà perceptible dès le début de la pièce, lorsque Leopoldo le menace de l'expédier « até à Índia ». Une autre similitude avec Dom Juan est sa capacité à enjôler les jeunes filles par ses belles paroles et ses grands serments. Bien que ce trait de sa personnalité soit brossé de façon rapide et superficielle, c'est tout de même un rappel de l'art du langage amoureux que déploie avec succès son prédécesseur français, promettant à toutes ses victimes de les épouser :

FACETO [à Laurinda, son amante] :

Falo-te sério, e de noite não considero em outra coisa mais do que o instante feliz em que te hei-de dar a mão. (p. 8)

Lorsque Faceto sera pris sur le vif en train de s'adonner au vice du jeu de billard, ni ses jérémiades, ni ses larmes ni ses promesses de s'amender ne viendront à bout de l'intransigeance paternelle et il recevra la terrible sanction de l'incarcération puis de l'exil vers Goa. La sentence est ici fort sévère. D'ordinaire, dans les *entremeses* analogues, le jeune *peralta* promet de se corriger, regrette ses extrava-

1. « Parece-te bem estragares dessa sorte o dinheiro de teu pai, que tanto lhe custou a adquirir ? », lui reproche son père (p. 5).

gances, obtient le plus souvent le pardon mais ne subit jamais un châ-timent aussi implacable. Dans le pire des cas, sa punition tient dans le fait qu'il se trouve démasqué, humilié, et, par conséquent, cesse de nuire puisque son entourage n'est plus sa dupe. Notre Faceto, lui, n'est pas un *peralta* mais un *libertino*, et sa peine est proportionnelle à sa « qualité ». C'est pourquoi il est envisageable de rapprocher cet *entremes* de la comédie de Molière dans la mesure où, même si le héros ne subit pas la mort sur scène, devant les yeux du public, il n'en est pas moins condamné puisqu'il s'écrie en pleurant dans les ultimes répliques de la pièce : « Eu morro no caminho [para Goa] » (p. 15). En outre, le spectacle s'achève sur les deux vers suivants, déclamés par l'ensemble des personnages sur scène : « Quem é libertino/É bem castigado », vers qui font écho à une réplique précédente, également déclamée par l'ensemble des comédiens pour donner davantage de poids au message : « Desta sorte saberão todos os seus delitos, e verão para seu exemplo/O libertino castigado » (p. 15). L'association finale et martelée de ces deux derniers termes confirme la connotation presque criminelle du libertinage et, en cela, entérine le parallèle entre les deux comédies.

La donnée fondamentale qu'est l'athéisme dans le *Dom Juan* de Molière¹ est, on le voit, totalement ignorée au Portugal, non par désintérêt pour ce sujet, mais, bien au contraire, parce qu'il est inconcevable d'oser nier l'existence de Dieu et de se détourner de la religion. Le corollaire à cet état de fait est l'impossibilité absolue de forger un Don Juan portugais se jouant de la mort². Face à ces censures d'ordre dogmatique résolument insurmontables, il ne reste à évoquer du caractère de Dom Juan que son penchant pour les femmes et la vie de débauche, penchant condamnable, certes, mais sans lien direct avec la spiritualité et, en conséquence, abordable sur une scène de théâtre, pour y être fustigé, cela va sans dire.

XIX^e siècle : Dom Juan dans la poésie

Avec le temps, le terme de *libertinagem* acquiert une signification de plus en plus liée à la débauche sexuelle et s'apparente à une véri-

1. « Dans la formation de Don Juan, l'athéisme représente l'élément fondamental » in Giovanni MACCHIA, *Vie, aventures et mort de Don Juan*, Paris, Éditions Desjonquères, 1990, p. 13.

2. « Le donjuanisme naît du goût de la mort : c'est la plus violente protestation contre le culte de la mort instauré entre le XVI^e et le XVII^e siècles », *loc. cit.*

table maladie mentale, comme le décrit António Fernandes de Figueiredo Farol Ferrer dans sa thèse de médecine :

A libertinagem, olhada à luz da medicina, é o flagelo que mais corrompe a humanidade. Paixão violenta, sedutora aos olhos da mocidade inexperiente, essencialmente devastadora, é a libertinagem a causa próxima de horrosos estados mórbidos que aniquilam a vitalidade mais resistente¹.

Et Ferrer de réclamer l'émancipation de la femme car, plus celle-ci est cloîtrée chez elle ou dans un couvent, sous prétexte d'échapper aux assauts masculins, plus elle cherche à y répondre, à enfreindre les règles, participant ainsi de la débauche des hommes. Ferrer déplore en 1865 le fait d'être le seul à adhérer frénétiquement à cette idée, ce qui tend à prouver que, de ce point de vue, les mœurs portugaises n'avaient guère changé depuis le XVIII^e siècle. Júlio Dantas décrit avec légèreté et humour le type du mari cocu, qui subit ce triste sort non pas parce que la femme est d'une nature lascive mais parce que la jalousie masculine est à ce point excessive qu'elle incite bien plus qu'elle ne décourage la bonne épouse à faire fi des interdictions. La jalousie n'est pas la conséquence mais bien la cause de l'infidélité². Du reste, les jeunes filles, avant même leur mariage, l'ont compris et se prêtent à la mascarade conventuelle pour mieux profiter de leur liberté :

Sabem para que era que, no século XVIII, as meninas fidalgas se faziam freiras? [...] Para terem liberdade. [...] Porque era severa a tirania patriarcal das famílias? Porque era rigorosa a reclusão quase monacal do lar? Porque a casa paterna era um cárcere? Por todas estas razões³.

C'est pourquoi Ferrer préconise le mariage d'amour librement consenti, sans quoi l'homme se vouera au libertinage, à la débauche ou bien maintiendra une « rigorosa abstenção do coito » (p. 66), ce qui, dans les deux cas l'amènera à être dominé par la morbidité.

1. António Fernandes de Figueiredo Farol FERRER, *A Libertinagem perante a História, a Filosofia e a Patologia em Geral*, Tese apresentada à Escola Médico-cirúrgica do Porto, Porto, Tipografia de José Pereira da Silva, 1865, p. 10.

2. Júlio DANTAS, *op. cit.*, p. 215 et suiv.

3. *Ibid.*, p. 303.

De manière très atténuée, c'est toutefois ainsi que le poète romantique José Simões Dias envisage le type du libertin, c'est-à-dire comme un débauché sexuel. Son poème intitulé « O Libertino » présente un jeune homme désespéré, croyant pouvoir trouver dans les plaisirs d'un sombre lupanar un peu de réconfort à sa frustration d'amour bien qu'il ait pleine conscience que ce lieu est le temple du vice et de la turpitude :

Ó prostíbulo, irmão e pai do vício!
Ó vendeiras do amor, sou vicioso!
Dos vossos braços lindos o cilício
Rasgue-me o seio, mate-me de gozo !!

Car le nom de Tenório porte désormais l'estampille de débauché sexuel, comme l'indique une chronique signée G. B., parue dans le *Boletim de Bibliografia Portuguesa*² et intitulée « Tradições sobre D. João Tenório em Portugal ». Après une très rapide évocation de l'opéra de Mozart ainsi que du roi Jean V « cujas peripécias nocturnas ainda o povo lembra », il est essentiellement fait mention de la réputation de D. João de Castro, « alternadamente devasso, sedutor e covarde, tudo isto ele foi como o Espanhol ». En réalité, la chronique ne tient pas les promesses de son titre et on n'apprend rien sur le Tenório au Portugal si ce n'est que le nom est synonyme d'homme corrompu sur le plan des mœurs sexuelles.

Un peu plus tard dans le siècle, le libertinage portugais prend encore une autre teinte, celle, généralisante, de la corruption. La satire de José Fagundes dos Caracóis, datée de 1881³, est une longue et véhémement diatribe en vers contre la malhonnêteté du roi D. Luis et la stupidité du peuple mais qui passe totalement sous silence les débordements d'ordre sexuel du libertin pour s'attacher à fustiger la politique tant intérieure qu'extérieure d'un Portugal soumis à la fois à l'Angleterre et à la paresse de ses concitoyens, régulièrement assimilés à divers animaux de basse-cour :

Este país compõe-se de pedintes
E cada um que pede já entende

1. José SIMÕES DIAS, « O Libertino », *O Mundo Interior*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1867, p. 47.

2. G. B., « Tradições sobre D. João Tenório em Portugal », in *Boletim de Bibliografia Portuguesa*, vol. 2, n° 2, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1879, p. 155-156.

3. José Fagundes dos CARACÓIS, *A Libertinagem*, 1881, s.l., s.n., 32 p.

Que também pede o rei — contribuintes.
[...]
Todos mastigam palha — o caso é dá-la
Com pomada cheirosa como aquela
que o *galo* do Brasil trouxe na mala. (p. 10-11)

Seuls le Christ et la liberté pourraient mettre fin à la situation apocalyptique d'un pays en pleine décadence :

Mas onde iremos nós achar um Cristo
Que enxote do país tanto labrego,
Malavindos que fazem tudo isto ? (p. 16)

Antigamente sim, valia a missa,
A confissão, o credo, a paciência,
Para não desesperarmos da justiça ;

Hoje porém, progresso da ciência,
Somos todos ateus! Uns darwinistas
Herdeiros do macaco! E a consciência ? (p. 21)

Cette satire désabusée et cynique a le mérite de montrer que le sens du libertinage a donc encore évolué puisqu'il peut à présent désigner une débauche autre que sexuelle.

Le grand nom de la lutte poétique contre le libertinage effréné dans la seconde moitié du XIX^e siècle est Guerra Junqueiro, l'auteur de *A Morte de D. João*, qui prône « la poésie scientifique, l'art de caractère socialement progressif », propre à dénoncer « cette corruption et ce libertinage dont le romantisme est le grand responsable¹ ». En dépit de la référence à Tartuffe et à Dom Juan² dans l'œuvre citée, son personnage ne doit guère à Molière, mais davantage à Byron, de sorte que l'analyse de ce texte n'a pas sa place ici. Il semble également difficile d'emboîter le pas à Cristina Marinho³ lorsqu'elle affirme, au sujet de Gomes Leal, que son poème « A Última Fase de D. Juan » le

1. José-Augusto FRANÇA, *Le romantisme au Portugal*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975, p. 615.

2. « Que Tartufo conspire e D. João seduza » ou encore « É o sátiro Tartufo, o D. João viscoso/O lobo sensual que habita a sacristia », Abílio Guerra JUNQUEIRO, *A Morte de D. João*, Rio de Janeiro, Serafim José Alvim — Editor, 1887 (4^e édition ; 1^{re} édition : 1874), p. 22 et 35.

3. Cristina MARINHO, « Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro e Gomes Leal : A Queda de um D. João », *Intercâmbio*, n^o 7, 1996, p. 263.

lie à la tradition libertine du Dom Juan de Molière en raison « da área semântica do religioso » que l'on peut y discerner. Il est incontestable que son anticléricalisme moqueur y trouve une place de choix mais n'a rien à voir avec l'attitude franchement athéiste et avec le goût de la provocation du héros de Molière.

C'est néanmoins cet esprit de lutte contre la corruption et le libertinage qui transparaît dans les poèmes de Cláudio José Nunes qui, selon l'analyse qu'en fait Urbano Tavares Rodrigues¹, éprouve de l'antipathie « pela dissolução dos costumes e pelo hedonismo plutocrático ». Cláudio José Nunes est un poète que la postérité a négligé et que Camilo Castelo Branco évoque ici :

CLÁUDIO JOSÉ NUNES :

Escrevia versos franceses como Vítor Hugo e versos portuguesas como nenhum dos seus coevos em Portugal. Nem pétala de flor lírica. [...]

Ele morreu na opulência do talento aos quarenta anos de idade. Há muito que não li palavra que recorde o assombroso poeta. Envergonho-me de lhes perguntar se o conhecem².

Son recueil *Cenas contemporâneas* comporte un poème intitulé « D. João e Elvira³ » dans lequel il semble, contrairement à ce qu'en dit Tavares Rodrigues, faire preuve de bienveillance à l'égard du héros séducteur. C'est le prénom choisi pour désigner la femme séduite qui donne à penser que la source de Nunes est Molière⁴. Si c'est bien le cas, le poète n'a retenu que la pratique de la séduction par le langage. D. João est ici un beau parleur conversant sur un ton lyrique avec une Elvira qu'il s'emploie à convaincre de s'aban-

1. Urbano Tavares RODRIGUES, *O Mito de Don Juan e o Donjuanismo em Portugal*, Lisboa, Edições Ática, 1960, p. 36-37.

2. Extraits recueillis sur le site <http://web.ipn.pt/literatura/vercial.htm>.

3. Cláudio José NUNES, *Cenas Contemporâneas*, Lisboa, Editores Rolland e Semiond, 1873, p. 59-61.

4. « Elvira » est également l'antonomase choisie par Guilherme de AZEVEDO pour désigner les femmes victimes de D. Juan, devenu vermine rongeur des cadavres (« O Último D. Juan », in *A Alma Nova*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981 — 1^{re} édition : 1874 —, p. 103). Cela étant, c'est la seule marque de la « présence » de Molière dans ce poème car, s'il évoque aussi, dans une strophe différente, les « monjas virginais » déflorées par le séducteur, il semblerait trop partial d'y voir aussi une référence à Done Elvire que Dom Juan a enlevée de son couvent, les anecdotes concernant les nonnettes séduites abondant dans l'histoire et la littérature portugaises.

donner à lui. On pourrait faire une lecture désabusée du poème et du personnage en considérant le discours de D. João sous l'angle du cynisme. Mais il semble plutôt que, dans ces sept quatrains en forme de dialogue, D. João se présente comme un être d'une sensibilité toute romantique, incapable de se contenter des limites imposées par l'espace terrestre. Il a soif d'immensité, d'absolu et recherche l'infini à travers l'amour :

Como é curto o céu, querida,
Para as penas estender,
Quando voa a asa da vida
Sobre as rosas do prazer!
[...]
Voemos na imensidade!

Son discours est persuasif face à Elvira qui demeure muette et apparemment insensible à ses avances langoureuses. Comme le Dom Juan de Molière, c'est le plaisir qui l'anime (« O mundo é a mocidade! / O prazer, o canto e a luz! ») mais, à l'inverse du héros moliéresque qui est marqué par l'idée de la mort et chemine inexorablement vers elle, le D. João de Nunes a la totale inconscience de la jeunesse, ne mène aucune réflexion sur le sens de l'existence, se laisse guider par ses sensations et semble en harmonie avec une nature amène qui est pour lui source de vie. Les références à la lumière s'opposant au « brumoso olhar » d'Elvira semblent baigner le héros dans un fluide vital. L'eau de la source et ses cristaux, les fleurs (des roses), les parfums, les fruits (l'orange), les oiseaux (le rossignol) sont autant d'éléments de la nature que le séducteur apprivoise par ses cinq sens, alors que son homologue du XVII^e siècle marque la plus grande indifférence au monde naturel qui l'entoure. Le D. João de Nunes est un charmeur sympathique, sensible, réceptif à la vie : en somme, le portrait en négatif de son prédécesseur, ce qui n'est guère étonnant, compte tenu de l'évolution générale du mythe de Don Juan dans l'Europe du XIX^e siècle.

Peut-être plus intéressant que lui est le personnage d'Elvira qui marque peu de trouble face aux discours galants de son amant. Contrairement à l'Elvire de Molière, celle-ci doute du séducteur, elle se méfie, se tait et soupire en réponse aux élans amoureux. Elle est perdue dans ses pensées au point de demeurer indifférente aux appels d'une nature qui a choisi de servir les intérêts de l'homme. Elle

laisse son soupirant monologuer pour ne prendre la parole qu'aux deux derniers vers du poème :

Elvira
(*Como que acordando sobressaltada e triste*)

Desculpa. Andava perdida
Pelo azul dos céus do amor!

C'est une Elvira qui semble symboliser une certaine évolution de la condition féminine ; du reste, le titre du recueil de Nunes tend à exprimer une certaine modernité. Bien que sentant qu'elle ne parviendra pas à résister aux assauts amoureux de D. João, elle commence à prendre conscience de sa faiblesse et de sa fragilité et cette conscience l'attriste. Elle n'obéit plus aveuglément aux élans de son cœur et, éprouvant peut-être la nécessité de faire front aux paroles douces-reuses, elle perçoit néanmoins que sa raison ne dominera pas sa vulnérabilité féminine. Perdue dans ses pensées (« *acordando sobressaltada* ») qui pourraient être lumineuses (« *o azul dos céus do amor* ») si un voile de mélancolie (« *triste* » et « *perdida* ») ne venait les assombrir, elle est à la fois bercée par le discours enjôleur et perturbée par la faute qu'elle va commettre. Mais, preuve de son infériorité, elle finit par s'excuser, reconnaissant implicitement que l'homme est le vainqueur puisqu'elle va céder. C'est une « Elvira lamartiniana », selon les termes de Fidelino de Figueiredo¹, de même que D. João est un vrai romantique qui semble animé d'une affection indéniable pour sa compagne et non d'un froid plaisir manipulateur, comme le Don Juan originel². Elvira n'est plus ici une proie, une victime ; elle est une jeune femme qui a la possibilité, mais malheureusement pas la force mentale, de le repousser. En effet, si D. João capte de tout son être les appels de la nature, si donc il réagit de manière presque instinctive, animale, à cette nature printanière, si son amour est essentiellement ressenti sur le plan physique, Elvira, elle, répond à un amour élaboré mentalement, « *cérébralement* ». Le désir de l'homme est de

1. Fidelino de FIGUEIREDO, « Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal », in *Crítica do Exílio*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1930, p. 242.

2. Évoquant son « *incapacidade para sentir o agravo amoroso* », Gregorio Marañón commente : « *Atentemos em que não se conhece um único caso de um D. João entristecido ou irritado nas profundezas do seu instinto — talvez na sua vaidade — pelo abandono ou a traição de qualquer das suas amantes.* » G. MARAÑÓN, *op. cit.*, p. 115-116.

l'ordre de la pulsion naturelle ; celui d'Elvira, tout symbolique, est une construction de l'esprit. Elle se fait une représentation mentale de ce sentiment ; elle y met des couleurs, alors que D. João se laisse guider par ses sens. Cette idée est manifestement nouvelle par rapport au héros de Molière et suggère une interrogation : pourquoi avoir donné ces prénoms aux personnages du poème, en les fixant clairement dans le mythe, puisque, de toute évidence — hormis le thème de la séduction — rien ne les rattache vraiment à ceux de la comédie française ? Cette scène entre amoureux est, après tout, d'une immense banalité si elle ne fait pas référence au mythe donjuanesque et les personnages auraient pu porter des prénoms tout autres sans que le message (s'il y en a un) en fût modifié. C'est probablement le signe qu'au Portugal, comme ailleurs au XIX^e siècle, le mythe de Don Juan s'essouffle, a perdu la vigueur de son rattachement au concept de la mort et se limite à présent à suggérer l'inconstance amoureuse. Ce poème de Nunes a, selon toute vraisemblance, inspiré un autre poète, João Saraiva, qui, quelques années après lui, publie en 1890 un texte comportant le même titre « D. João e Elvira ¹ », se présentant sous la même forme dialoguée et faisant appel aux mêmes métaphores empruntées à la nature. D. João y campe un jeune homme épris d'une Elvira qui sent confusément un malaise à se laisser attendrir mais qui, en dépit de tout, perdra sa virginité dans les bras du séducteur. « Sero-diamente romântico », comme le qualifie Fidelino de Figueiredo ², ce texte manque cruellement d'originalité. De même que celui de Nunes, il n'a pas fait date, et à juste titre, dans l'histoire de la littérature portugaise. Il n'en demeure pas moins un jalon dans celle du donjuanisme lusitanien et mérite, à ce titre, de figurer dans cette étude.

XX^e siècle : Un Dom Juan à bout de souffle

Il faut bien le dire, si ce siècle est relativement propice aux avatars portugais du mythe, l'influence de Molière est totalement diluée dans la masse des ouvrages qui sont à présent accessibles au Portugal. Les auteurs d'œuvres concernant Don Juan disposent du texte fondateur du mythe originel mais aussi de ses nombreuses manifestations

1. João SARAIVA, « D. João e Elvira », *Líricas*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1890, p. 20-22. Réédité in *Líricas e Sátiras (Poesias Escolhidas e Outras Inéditas)*, Porto, Renascença Portuguesa, 1916, p. 105-108.

2. Fidelino de FIGUEIREDO, *op. cit.*, *loc. cit.*

étrangères et nationales, qui sont le plus souvent des lectures nouvelles de la légende, et cherchent eux aussi à se démarquer soit par la forme (fantaisie en vers, long poème, roman, pièce dramatique...), soit par leur interprétation personnelle d'un mythe déstructuré puis reconstruit. L'un des spécialistes du personnage, Giovanni Macchia, souligne qu'aujourd'hui le mythe n'a plus d'avenir car il n'est plus adapté aux mentalités occidentales en matière de mœurs mais aussi de religion :

[Q]uant au don Juan naturel, vivant, la société actuelle ne lui offre sans doute pas les conditions nécessaires pour naître et prospérer. [...] Ce n'est plus à travers l'amour, comme le don Juan du XVIII^e siècle, que l'homme peut aujourd'hui exprimer sa révolte contre la morale, son goût de la violence, de la profanation des grands sentiments. La société n'est pas assez rigoriste pour qu'un hors-la-loi de ce genre ait un sens¹.

Les Don Juan de la littérature portugaise n'échappent pas à cette « décadence » mais peut-être dans une moindre mesure que dans d'autres littératures, étant donné que le poids de la censure — associé à la prépondérance de la morale religieuse catholique — est demeuré bien plus lourd et pendant bien plus longtemps qu'ailleurs. On découvre ainsi au XX^e siècle des Don Juan portugais évoluant dans une atmosphère encore sacralisée, tels que le *D. João* de João de Barros². C'est, avec la pièce de Norberto Ávila, *D. João no Jardim das Delícias*³, peut-être le seul ouvrage où l'on peut percevoir une touche moliéresque, encore que ténue. Dans ces deux œuvres, D. João s'éprend d'une jeune religieuse et s'emploie à l'enlever du couvent et à la détourner de ses engagements religieux afin qu'elle s'abandonne à lui, de même que le héros du dramaturge français qui a séduit Done Elvire. Malheureusement, les liens exclusifs qui pourraient unir ces trois textes se limitent à ce fait et il serait malhonnête de chercher à prouver artificiellement une unicité ou, du moins, une prépondérance de la source moliéresque. Le poème de João de

1. Giovanni MACCHIA, *op. cit.*, p. 80-81. C'est également le constat d'un « personnage en fin de cycle » que fait Jean de Palacio dans l'article « Décadence de Don Juan » du *Dictionnaire de Don Juan* (*op. cit.*, p. 264-274).

2. João de BARROS, *D. João*, Porto, Livraria Chardron, Lisboa-Paris, Livraria Aillaud e Bertrand, 1920, 77 p.

3. Norberto ÁVILA, *D. João no Jardim das Delícias*, tragicomédia em duas partes, Lisboa, Edições Rolim, 1987, 220 p.

Barros baigne dans une sacralité qui lui est propre et les caractéristiques du héros appartiennent également à Tirso de Molina, Molière ou Mozart. Quant à celui de Norberto Ávila, il semblerait que son modèle doive plutôt se chercher du côté espagnol (en ce qui concerne le nom de deux personnages, D. Gonçalo de Ulloa et D. Ana, et la foi en Dieu que manifeste D. João).

Enfin, la pièce de Regina Guimarães, *Don Juan em sua Companhia*¹, doit, de l'aveu même de son auteur, son inspiration à Molière entre autres sources littéraires et personnelles. C'est en tout cas ce qu'indique la dédicace placée sous le titre : « Um texto para teatro, com Molière, Baudelaire e António Patrício, com o a voz do Sague-nail, com a madrastra literatura, com o meu pai e a minha mãe confundidos. » En réalité, l'influence moliéresque est complexe à cerner hormis dans le prénom donné à l'héroïne, Elvira. Le cynisme et l'insolence du séducteur rappellent en effet le héros français, ainsi que l'allusion à un créancier que le serviteur est chargé de maintenir à distance et qui serait le Monsieur Dimanche de Molière. Cela étant, le langage abscons employé dans cette courte pièce interdit un commentaire définitif et il semble que l'empreinte d'António Patrício soit plus marquée que celle de Molière, notamment par l'évocation répétée de l'Automne.

Ainsi, le *Dom Juan* de Molière aura eu au Portugal une fortune bien limitée pour des raisons à la fois censoriales et morales. Plus globalement, c'est le phénomène du donjuanisme lui-même qui s'est maintenu fort discret dans le pays en dépit de la proximité avec l'Espagne et des rapports culturels privilégiés avec la France. La littérature portugaise n'a pas laissé éclore une manifestation particulièrement éclatante de ce personnage mythique, à l'inverse de bon nombre de brillants Don Juan européens.

3 Échec relatif du donjuanisme au Portugal

Ce sont, bien évidemment, des raisons d'ordre culturel qui ont présidé à cet état de fait. Sur le plan de la mentalité, Don Juan est un être aimé mais qui n'aime pas. C'est un prédateur qui fond sur ses proies sans distinction de classe, une caractéristique difficilement acceptable

1. Regina GUIMARÃES, *Don Juan em sua Companhia*, in *Cinco Peças Breves*, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 17-38.

par le caractère portugais dont les Espagnols aiment à se moquer, considérant leurs voisins comme trop (stupidement ?) sentimentaux. L'amour exige une réciprocité et la tendresse est une donnée majeure de l'idéal amoureux, « o gosto lusitano da doce submissão e adoração que caracteriza o nosso lirismo matriarcal e em grande parte mariânico¹ ». Cette affirmation sans grand fondement sociologique contient un fond de réalité mais qu'il serait incongru et naïf d'attribuer à la bonté naturelle et idéalisée du Portugais. Urbano Tavares Rodrigues voit en revanche assez juste lorsqu'il attribue au goût lusitan pour l'amour une dimension religieuse car il semble bien, et c'est là un leitmotiv qui traverse l'ensemble de cette étude, que l'attitude du séducteur lusitanien lui est dictée en bonne partie par la crainte, la censure de la religion catholique. Le Don Juan portugais ne peut en aucun cas se permettre l'audace de l'athéisme ou du blasphème et s'il ne suit pas toujours les préceptes de l'Église relatifs à la modération en matière sexuelle, il en est grandement puni et il connaît assez les risques encourus pour, dans la plupart des cas, se racheter. C'est pourquoi, comme on le verra, José Cardoso Pires ne croit pas à l'existence d'un donjuanisme au Portugal, mais à celle d'un « marialvisme » nettement plus méprisable, qui découle de contingences liées à l'histoire socio-religieuse de son pays.

Le séducteur

Très vite, et pour ainsi dire exclusivement, Don Juan au Portugal est devenu synonyme de coureur de jupons, perdant ainsi l'une de ses caractéristiques fondamentales, son lien avec la religion et la mort. Jorge, l'époux de Luísa, l'héroïne du *Primo Basílio* d'Eça de Queirós, n'est-il pas épinglé comme « um Don Juan do Alentejo² », simplement parce que son origine lisbonnaise et sa position sociale séduisent les dames provinciales en mal de distraction ? L'expression est, du reste, à prendre avec l'ironie qui convient car ce malheureux Jorge craint pour sa pauvre vertu, se sentant à la merci des bourgeoises provinciales ! Sa séduction opère à son corps défendant et il devient la victime de la femme d'un marchand de tabac.

1. Urbano Tavares RODRIGUES, *op. cit.*, p. 31.

2. José Maria Eça de QUEIRÓS, *O Primo Basílio*, Lisboa, Livros do Brasil, s. d., p. 275.

On a vu qu'au XVIII^e siècle, les rares manifestations de donjuanisme avaient trait à la débauche et aux vices des jeunes gens écervelés. Le XIX^e siècle va également punir le don juan, mais exclusivement parce que son oisiveté et son goût pour les femmes compromettent une société qui cherche à se construire sur les bases solides de la moralité sociale. Guerra Junqueiro est le chef de file d'une génération qui ne voit dans ce personnage que le corrupteur des mœurs, le profanateur de la paix familiale. Son anticléricalisme le mène à rejeter la justice divine pour son D. João et à le livrer à celle des hommes, faisant ainsi perdre au mythe sa composante fantastique. La subversion du héros tient dans la séduction et dans le défi lancé à la société mais non à Dieu. Il n'est guère envisageable de le considérer comme un suborneur de la foi et c'est cette image de galant pouvant se révéler parfaitement cynique qui prévaut mais est réprouvée car

Menos forte que na alma espanhola é na portuguesa o sentido do pecado em si, porém mais vivo o do pecado contra os outros. E já essa condição se opõe no Ocidente da Península ao triunfo de D. Juan. Falta-lhe o indispensável clima de admiração. O D. Juan autêntico repugna à sensibilidade portuguesa¹.

En dépit d'un certain lyrisme parfois malvenu, Urbano Tavares Rodrigues exprime cette méfiance toute portugaise envers le séducteur mais se limite à cet aspect du personnage, n'abordant jamais la caractéristique plus sombre de son matérialisme. Il rejoint en cela Fidelino de Figueiredo, son prédécesseur dans l'étude de ce sujet, qui soutenait avant lui la thèse d'un donjuanisme typiquement portugais, dont la violence libertine était très atténuée en raison du fort ancrage du culte de l'éternel féminin dans l'esprit lusitanien mais également de la notion de fidélité dans le couple :

No nosso lirismo há um conceito do amor fiel e constante como grave finalidade da vida [...] que, defendendo-nos do donjuanismo estreme, impediu também a entrada do mito, mesmo com o antidote imediato da sanção ultra-terrena do Convidado de Pedra².

Pour touchante et poétique qu'elle soit, cette théorie, qu'il ne fonde sur aucune étude sociologique préalable, ne résiste pas aux faits his-

1. Urbano Tavares RODRIGUES, *op. cit.*, *loc. cit.*

2. Fidelino de FIGUEIREDO, « Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal », *op. cit.*, p. 187-188.

toriques propres au Portugal, dans le domaine de la religion et de la morale.

Le *marialva*

En 1960, José Cardoso Pires rédige un pamphlet politique fondé sur une réflexion sociologique concernant le machisme de l'Estado Novo dont il recherche les sources dans l'histoire de la mentalité portugaise. Ce texte polémique, intitulé *Cartilha do Marialva ou das Negações Libertinas, redigida a propósito de alguns provincianismos comuns e ilustrada com exemplos reais*¹, pose le problème du *marialva*, ce type masculin que l'écrivain considère ancré dans le provincialisme rural portugais et réfractaire au progrès, à l'évolution scientifique et morale, caractéristiques de la ville. Le substantif *marialva* doit son origine au marquis de Marialva et la définition commune recensée dans les dictionnaires tient en quatre points :

- « indivíduo que monta bem a cavalo segundo as regras do marquês de Marialva » ;
- « indivíduo de vida ociosa só interessado em touradas e cavalos » ;
- « farrista da alta classe » ;
- « indivíduo conquistador de mulheres ».

Cette dernière acception du terme engendre tout particulièrement la polémique de José Cardoso Pires puisque ce dernier fait précéder son premier chapitre d'un petit paragraphe dans lequel il propose sa propre définition du *marialva*. Dans un premier temps, il le décrit comme « o antilibertino português [...] cuja configuração social e intelectual se define, nas suas tonalidades mais vincadas, no decorrer do século XVIII ». Au cours de son essai, Cardoso Pires s'attachera à distinguer le don juan du *marialva* sur le plan de ses rapports avec les femmes, faisant de lui un voluptueux séducteur, certes, mais en aucun cas un libre penseur, un esprit indépendant et détaché des règles sociales qui lui interdisent l'expression de sa personnalité propre. Une seconde étape de la pensée de Cardoso Pires fait du *marialva*, sur le plan social, « um indivíduo interessado em certo tipo de economia e em certa fisionomia política assente no irracionalismo² ». Ce sont ces

1. José Cardoso PIRES, *Cartilha do Marialva*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 8^e édition : 1999 (1^{re} édition : 1960), 119 p.

2. *Ibid.*, p. 13.

deux aspects du *marialva* (l'homme à femmes et l'homme irrationnel) qui intéressent la présente étude car ils expriment clairement le sentiment confus que donnait jusque là le donjuanisme portugais : le séducteur machiste (ou du moins se prétendant attiré par les femmes, *machista* étant le terme employé à maintes reprises par José Cardoso Pires) a systématiquement le dessus sur l'homme d'esprit rigoureux¹ qu'est Don Juan parce que son lien avec la religion (qui le soumet à des croyances de l'ordre du surnaturel, telles que les miracles, les manifestations divines, les apparitions...) lui interdit de s'engager dans une pensée plus rationnelle qui pourrait suggérer l'hérésie ou le matérialisme des athées et, partant, le soumettre au châtement des hommes (inquisition, censure) ou au châtement divin (Enfer...).

En dépit du ton manifestement polémique — et donc fortement subjectif — de l'auteur qui, de fait, procède à une vive critique de l'idéologie de l'Estado Novo, bon nombre de ses constatations sont recevables, notamment lorsqu'elles touchent à la représentation littéraire de ce type social. Le *marialva* est le spécimen du noble provincial, « um fidalgo de antiga cepa » (p. 17), que les réformes pombalines favorables à la noblesse citadine ont renforcé dans un conservatisme dépassé, un immobilisme hors du temps, au lieu de l'engager sur le chemin de l'évolution des mentalités. Ce représentant de l'aristocratie remontant au Moyen Âge, au « Portugal Velho », refuse le pragmatisme scientifique des Lumières et l'humiliation qu'il subit de la part de Pombal le conforte dans un rejet systématique de l'européisation. Le *marialva* est un conservateur, un adepte des traditions d'un autre âge qui perpétue un patriarcat borné et provincial contraire à la vision élargie du libertin éclairé et urbain. Il exerce une autorité sur l'ensemble de son domaine y compris, naturellement, sur la femme. Selon Cardoso Pires, si le *marialva* est un « homme à femmes », si l'accumulation des conquêtes amoureuses le comble, il n'en est pas pour autant un don juan, un vrai libertin, car sa mentalité désuète et machiste l'empêche de voir en elles des êtres égaux à lui. Sans respect pour ses partenaires mais, bien au contraire, convaincu de sa supériorité naturelle, il prend pour base les préceptes énoncés par D. Francisco Manuel de Melo dans sa *Carta de Guia de Casados*, un véritable manifeste machiste renvoyant la femme à l'état de servante humble et résignée de l'homme. Se fondant sur diverses pres-

1. « O seu destino [dos libertinos] é serem rigorosos para lá da morte », *ibid.*, p. 20.

criptions de Melo pour mieux les attaquer, Cardoso Pires montre que non seulement le Portugal n'a pas connu le donjuanisme, et cela jusqu'à nos jours, mais en est même resté au « marialvisme » le plus rétrograde, parfois masqué par un pseudo libéralisme vis-à-vis du groupe féminin. Don Juan n'a pas d'instinct de domination sur la femme, ne connaît pas la jalousie, ne cherche pas à lui donner le rôle de mère. On peut considérer qu'elle n'est pour lui qu'un objet propre à satisfaire des désirs sexuels mais ce serait une vision restrictive d'un séducteur qui, bien sûr, abandonne sa proie une fois le forfait accompli, mais n'exige pas d'elle une soumission éternelle. Un Don Juan admettrait la « Don Juane », si elle existait ; pas le *marialva*. Un vrai Don Juan ne dénigre pas plus la séductrice que l'humble paysanne ; le *marialva* oui, car il a besoin d'affirmer sa supériorité masculine. Don Juan impose la suprématie de son esprit (par exemple par ses belles paroles charmeuses). Le libertin est « le voluptueux qui raisonne » selon des termes de Casanova, cités par Cardoso Pires (p. 38) qui fait du plaisir physique un moyen alors que le *marialva* en fait une fin (p. 48). Le libertin ne peut se satisfaire des conquêtes et des plaisirs aisément acquis quand le conquérant *marialva* s'en nourrit et s'y complaît. Pour ce dernier, l'acte sexuel est un acte de bravoure qui implique une nécessaire inégalité entre les amants ; il lui faut exercer sa supériorité sur la femme, y compris sur le plan social. Toutes ces caractéristiques apparaissent dans la *Carta de Guia de Casados* dont l'auteur est tenu pour un véritable *marialva* avant l'heure par Cardoso Pires qui remet en cause la traditionnelle réputation de don juan que Melo avait acquise. Ce dernier est un « discreto » provincial qui prône le « lar português à velha maneira », c'est-à-dire la soumission totale de la femme aux lois de la maison et de la maternité. Pour le *marialva*, la femme est :

- faible ;
- naturellement inférieure en esprit et en intelligence à l'homme ;
- impure : elle est un instrument du diable, comme au Moyen Âge ;
- résignée¹.

À elle le soin des enfants, la douce soumission, l'entretien et l'économie de la maison. À lui l'ouverture vers l'extérieur, la position sociale. Le machisme implique la fidélité de l'épouse, la souveraineté du père

1. « Na realidade, a resignação é a virtude maior da mulher aos olhos do perfeito marialva », *ibid.*, p. 117.

de famille, la défense de la faible femme, l'adultère masculin non seulement autorisé mais même encouragé avec des partenaires de classe sociale inférieure (p. 67). En revanche, si l'épouse se rend infidèle, elle viole l'accord moral et sentimental établi avec son mari, elle viole aussi la loi religieuse et exprime une révolte contre la supériorité tacitement établie du *marialva*. Ce crime qu'est l'adultère féminin confirme que la femme est une créature destinée à céder au péché diabolique de la chair et, partant, une créature à surveiller de près.

Le corollaire à ces comportements plus instinctifs que réfléchis est l'aliénation du *marialva* sur le plan culturel et spirituel et son autoritarisme primaire (p. 45), une réponse en négatif aux idées progressistes du Portugal en marche vers l'eupérisation. Son mépris pour les choses de l'esprit, pour la culture et pour les arts, ces « *costados da doudice* » ainsi que les qualifie D. Francisco Manuel de Melo, le maintient dans un esprit étriqué, tourné vers le passé. Selon José Cardoso Pires, le *marialva* d'aujourd'hui est, comme celui du XVIII^e siècle, rétrograde, injuste, sexiste, fataliste, provincial car attaché à sa terre au mépris de l'évolution et du progrès. Cette attitude, encore vérifiable au XX^e siècle, explique à son avis la situation politique de l'Estado Novo qui a fait du Portugal non plus un pays mais une province européenne, une simple « *comarca* » en marge du progrès des nations alentours.

Car le *marialva* ne se distingue pas du don juan exclusivement par son comportement envers les femmes ; il est aussi irrationnel que Don Juan est pragmatique et raisonneur. Cardoso Pires démontre que ce type d'homme qui a imprégné l'ensemble de la population portugaise est lui-même totalement dominé par le religieux. C'est un mystique irréflecti qui s'en remet au miracle et à la superstition, qui vit dans la crainte féodale de Dieu (un anti Don Juan également sur ce plan). Cardoso Pires s'intéresse à l'impact de la religion dans l'exercice du pouvoir dictatorial de Salazar en illustrant son propos par des exemples de la « *mística político-religiosa* » du président du conseil et de l'« *enfocamento religioso da autoridade política* » (p. 80). Cette divinisation du Pouvoir¹ n'est pas nouvelle au Portugal et justifie, au fond, l'impossible l'éclosion du véritable Don Juan dans ce pays. Le libertin est encore synonyme d'hérétique, d'incroyant, d'homme aux

1. « *Necessariamente, a divinização do Poder conduz à despolitização das populações, já que as dispensa de qualquer compartimentação activa nos destinos colectivos* », *ibid.*, p. 81.

mœurs inavouables. C'est pourquoi la littérature portugaise, naturellement induite par la mentalité empreinte de religiosité de son peuple, n'offre, pour ainsi dire, que des portraits de *marialvas*, parfois dissimulés sous le masque de don juans, mais qui, en réalité, renvoient systématiquement à un message de type éminemment moral :

Os romances marialvas acabam com a consciência repentina do erro. A enganada recolhe ao convento, regressa ao lar, à expiação, vota-se à morte civil ou escolhe o suicídio. Ou entrega-se à loucura, ou à tísica, mortificada pelos remorsos. (p. 53)

O Primo Basílio d'Eça de Queirós entre dans ce schéma : Basílio a abusé de la faible Luísa, qui était incapable de résister à ses avances puisqu'elle n'avait plus la protection de son mari Jorge, parti en mission dans l'Alentejo. Après avoir longtemps profité des charmes de la jeune femme, Basílio finit par abandonner Luísa qui ne l'amuse plus, et celle-ci meurt de chagrin, accablée par les remords de l'adultère. Elle expie véritablement une faute dont, à l'origine, elle n'est pas coupable. Même si Eça a voulu peindre le portrait exécrable d'un séducteur implacable et cynique, c'est bien la femme qui est punie et sa punition est d'ordre d'autant plus métaphysique (sous-entendu divin) qu'aucune explication claire et scientifique est fournie sur les raisons de son décès. La langueur, la fièvre, le délire ne sont expliqués que par la grande agitation de son système nerveux, mais n'ont pas de cause médicale formellement avérée. C'est une sanction qui n'émane pas de la justice des hommes mais bien de celle de Dieu.

Si l'on excepte le parti pris politique initial de José Cardoso Pires, qui est de critiquer les fondements mêmes de l'esprit de l'Estado Novo en faisant le portrait du *marialva* à travers plusieurs siècles, et si l'on n'en retient que l'aspect purement sociologique, sa démonstration ne manque pas d'intérêt et les nombreuses références littéraires confortent la thèse selon laquelle le nombre réduit et les particularités des Don Juan portugais sont liés à une influence particulièrement sclérosante de la religion catholique :

Toda a meditação sobre o marialvismo pressupõe meditação sobre as influências irracionalistas na sociedade portuguesa. (p. 115)

Il est, en effet, patent que le séducteur davantage *marialva* que donjuanesque au Portugal est incapable de faire abstraction de l'irrationnel mystique. En effet, la deuxième partie de cette étude s'at-

tachera à montrer que les textes mettant en scène ce personnage sont tous empreints d'une certaine sacralité, d'une volonté de moraliser ses actes, et cela jusqu'à la fin du XX^e siècle. Même Guerra Junqueiro, qui propose un D. João soumis à l'exclusive justice terrestre, exprime avec rage un anticléricalisme trop outré pour ne pas être suspecté d'un excès de religiosité refoulée. Ce n'est véritablement qu'avec Hugo Santos (*As Mulheres que amaram Juan Tenório*¹) et José Saramago (*Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*²) que le séducteur se libère du poids de ses fautes car à présent, il n'est plus le bourreau mais la victime des femmes...

1. Hugo SANTOS, *A Mulheres que amaram Juan Tenório*, Lisboa, Dom Quixote, 2005, 123 p.

2. José SARAMAGO, *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, Lisboa, Caminho, 2005, 135 p.

Chapitre II

Le personnage de Don Juan dans la littérature portugaise

« Don Juan, [...] sous le regard d'un Dieu défié,
règne sur les frontières sulfureuses de l'amour, du
plaisir et de la transgression. »

Jean D'Ormesson¹

L'introduction du personnage de Tirso de Molina dans le cadre culturel portugais a rencontré bien des obstacles, au premier rang desquels le poids de la morale religieuse. Pourtant, l'origine du mythe de Don Juan est européenne, bien antérieure à la création de Tirso et, surtout, appartient aussi au patrimoine légendaire portugais, à ce fonds populaire empreint de catholicité.

1 L'origine portugaise de la légende de l'« invité de pierre »

Tant dans l'Europe du nord (Allemagne, Suède...) que dans celle du sud (Italie, France, Espagne, Portugal...), des récits populaires mettent en scène un défunt infligeant une punition à un homme coupable de sacrilège. En Espagne notamment, ils prennent la forme de *romances* en vers qui, en dépit de leurs nombreuses variantes, semblent tous issus d'un seul et même texte tant leur matrice de base est similaire. Piero Ménarini² recompose le schéma de ces *romances* :

1. Mouvement du personnage vers l'aventure galante.
2. Première rencontre avec le mort et outrage.

1. Jean D'ORMESSON, *La douane de mer*, Paris, Gallimard, 1993, p. 332.

2. Piero MÉNARINI, « Origines de la légende », *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999, p. 722-725.

3. Offense et première invitation à dîner.
4. Retour du personnage dans sa demeure et préparation du dîner par son serviteur.
5. Arrivée du mort : deuxième invitation et contre-invitation.
6. Église ou cimetière : troisième rencontre avec le mort et deuxième dîner non consommé.
7. Dénouement avec variantes diverses.

De ce schéma très global naît le personnage de Don Juan à la jonction entre deux thèmes apparemment sans relation : celui de l'invité défunt et celui du séducteur. Concernant ce dernier, J.-L. Bachès¹ invite à considérer des sources telles que certains *romances* de Góngora, voire même des pastourelles du XII^e siècle². Il établit, dans une étude convaincante, un lien entre le mythe de Zeus prenant les traits d'Amphitryon pour approcher Alcmène et s'en faire aimer dans le noir, alors que celle-ci croit tenir son époux dans ses bras, et le stratagème de Don Juan pour s'introduire, sous les traits du duc Octavio dans les appartements de D. Ana et la posséder. D'une façon générale, les dieux grecs n'usent-ils pas fréquemment de déguisements lorsque sous l'impulsion d'un désir brutal, ils cherchent à conquérir une jeune fille ? Le thème de la séduction et des manœuvres pour obtenir les faveurs féminines appartient donc au vieux fonds gréco-latin.

Quant à celui de l'invité défunt, Teófilo Braga a cherché à en découvrir les origines dans le folklore européen et tout particulièrement portugais. Ses thèses, difficilement défendables car ne reposant pas sur de solides bases ethnologiques, sont publiées dans *As Lendas Cristãs*, au chapitre « A lenda de D. João³ ». Fidelino de Figueiredo s'emploie dans son étude⁴ à démonter l'édifice de T. Braga qui va

1. J. L. BACHÈS, « Don Juan avant Dom Juan », *L'information littéraire*, n° 5, nov-déc. 1993, p. 13-15.

2. Il n'est pas impossible que le *romance* « D. João », recueilli par Almeida Garrett puisse entrer dans ce cadre. Il n'est pas question ici de mort s'invitant à la table des vivants mais d'un séducteur qui, à l'heure de son trépas, répare sa faute en « épousant » la jeune fille pauvre qu'il avait séduite. (*Obras de Almeida Garrett*, vol. II, Porto, Lello e Irmão Editores, 1966, p. 925-929).

3. Teófilo BRAGA, « A Lenda de D. João », *Lendas Cristãs*, Porto, Livraria Char-dron, 1892, p. 72-97.

4. Fidelino de FIGUEIREDO, « Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal », in *Crítica do Exílio*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1930, chapitre « O D. Juan de Teófilo Braga », p. 222-235.

jusqu'à montrer que non seulement le patronyme Tenório mais le personnage tout entier n'est pas espagnol mais bien portugais (p. 88).

De toute évidence, et de nombreux chercheurs se sont penchés sur la question, le même type d'histoire comprenant un jeune galant outrageant un mort et recevant sa juste punition après l'avoir invité à dîner existe dans le folklore européen. Jean Rousset, grand spécialiste du mythe de Don Juan, en donne deux exemples, l'un appartenant au folklore de Haute-Bretagne, l'autre à la tradition espagnole des *romances*¹. Dans le premier, le jeune homme reçoit la mort ; dans le second, il en réchappe grâce à la présence de reliques offertes à Jésus-Christ dans l'église où il rencontre le défunt. Ce dernier exemple est à confronter avec un conte portugais de l'Algarve, intitulé « O Conto da Mirra », et recueilli par T. Braga². Ce conte cadre bien avec le schéma en sept points de la légende indiqué plus haut :

1. Un jeune homme rentrant chez lui après avoir invité ses amis à fêter son anniversaire,
2. rencontre un squelette à l'entrée d'un cimetière et, en le raillant,
3. l'invite aussi à son anniversaire. Le mort accepte.
4. Le jeune homme va raconter sa mésaventure à son confesseur qui lui affirme qu'il n'a d'autre choix que de faire préparer sa table pour le lendemain.
5. Le mort arrive, mange copieusement et invite à son tour le jeune homme à son souper du jour suivant.
6. Le garçon retourne prendre conseil auprès de son confesseur qui l'exhorte à nouveau de se rendre au rendez-vous et lui prête sa chasuble de messe pour se protéger. Le jeune homme arrive à l'église, rencontre le mort qui, au lieu de lui offrir à dîner,
7. lui montre deux tombes ouvertes, dont l'une est destinée au garçon qui, par bonheur, n'y sera pas jeté car il est « vestido como Cristo ». Il recevra en revanche la leçon de sa vie : il ne faut jamais se moquer des morts.

Il est intéressant de souligner l'apport du christianisme à ce conte. Généralement, dans les *romances* des origines, c'est le rapport vivant/

1. Jean ROUSSET, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 109-111.

2. Teófilo BRAGA, « A Mirra », *Contos tradicionais portugueses*, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1987, vol. 1.

mort qui est privilégié et en cela le conte est davantage lié au paganisme, du moins n'a pas de lien direct avec la religion chrétienne, mais plutôt avec les croyances primitives. Ici, un certain nombre d'éléments empruntés à l'idéologie chrétienne se font jour : tout d'abord, le versant « séduction » du jeune homme est oblitéré (il n'est pas convenable au bon chrétien de courir les jupons) ; ensuite sa première décision après la rencontre effrayante avec le mort est d'aller demander conseil à un prêtre ; enfin, il doit sa sauvegarde aux attributs sacrés de ce dernier. Bref, sa foi dans le Christ lui permet de surmonter la mort, et renvoie ainsi directement au dogme faisant de Jésus le premier homme ressuscité par sa foi en son Père. Cet aspect fondamental du mythe de Don Juan face à la mort, sera développé dans la troisième partie de cette étude. En tout état de cause, il apparaît que dès les premières manifestations de la « légende », l'inspiration chrétienne prévaut et applique d'une certaine manière sa marque au donjuanisme portugais.

2 Les trois grands mouvements du donjuanisme portugais

L'apport étranger

Que l'on sache, avant l'introduction au Portugal du mythe de Don Juan par l'intermédiaire de la traduction de Molière, il n'existe pas de manifestation littéraire du personnage. Les hommes de lettres nationaux ont longtemps répugné à s'emparer de ce thème et ses premières réalisations artistiques ont été importées de l'étranger. L'étude du problème de la traduction du *Dom Juan* de Molière au XVIII^e siècle a montré que de ce côté-là, la barrière censoriale était difficilement franchissable. Il importe également de faire le point sur le *Don Giovanni* de Mozart au Portugal. L'engouement pour l'art lyrique italien aurait pu permettre une large diffusion de cet opéra ; cependant les faits montrent que les mentalités n'y ont pas été réceptives. Un premier opéra¹, issu de la version interdite de Molière, est resté à l'état de manuscrit. Plus tard, *Il Don Giovanni ossia Il Convitato di Pietra*, la version de Giovanni Bertati, sur une musique de Giuseppe Gazzaniga, sera représenté en 1792 au Théâtre de la Rua dos Condes puis, pour la première fois, au Teatro de São Carlos en

1. Anonyme, *O Libertino*, opéra manuscrit, B.N. Paris, in *Manuscrits Portugais*, t. XIX, ff. 188-239. Également : B.N.L., Res. Cód. 1369, 1790.

1795. Il semble, par la suite, que l'œuvre soit tombée dans l'oubli. Quant au chef-d'œuvre de Mozart, il a longtemps été boudé par le public portugais et il faut attendre le deuxième tiers du XIX^e siècle pour qu'une première représentation ait lieu. Prévue en 1837 au Teatro de São Carlos elle fut ajournée au dernier moment pour être remplacée par la *Cenerentola*, de Rossini, donnée le 14 juin. Deux ans plus tard, dans le but d'élargir le répertoire donné au São Carlos, on tente d'imposer le *Don Giovanni* mozartien. Le public, friand d'airs italiens, subit une véritable préparation à la compréhension de l'œuvre par l'intermédiaire des journaux, en particulier du *Diário do Governo*. Almeida Garrett vient d'être chargé de la réforme des théâtres, qui inclut celle des mœurs. Le journal publie donc le 5 janvier 1839 une page entière de « mise en condition » du public, fait apparemment unique dans les annales de la presse, dans laquelle il est question du succès retentissant de l'œuvre dans les autres capitales européennes, de la crainte de la part des précédents directeurs du théâtre que le goût des Portugais « não estivesse ainda tão depurado que não soubesse apreciar uma música diferente da que está acostumado a ouvir », de la flatterie adressée au public sur le raffinement actuel de ses goûts et son progressif éclectisme qui devait lui permettre d'apprécier les « composições das diferentes escolas¹ ». Mais le *Diário do Governo* insiste aussi fortement sur le fait que l'opéra vaut essentiellement pour la musique, que l'aspect théâtral, autrement dit le livret, n'est que secondaire et que dans le cas précis de cet opéra, le spectateur doit concentrer son attention sur l'air et non le texte car celui-ci présente

um libertino, um assassino, um vil sedutor de donzelas, um blasfemo incorrigível, castigado afinal com o inferno à vista do espectador ; é [...] um mesclado do burlesco e do terrível que nos nossos tempos não seria bem aceito, a não ser como um simples pretexto de ouvir música de Mozart².

1. En 1871, le goût des portugais en matière musicale ne semble pas s'être élargi au-delà des horizons italiens, comme s'en plaint avec une fine ironie Eça de Queirós : « Ah! nós não somos bárbaros. Estimamos a música. Meyerbeer, Gluck, Mozart, Beethoven são verdadeiros pensadores. Mas São Carlos canta-os? De modo nenhum, a não ser de dois em dois anos Meyerbeer a fugir e a fingir. De resto, Donizetti, Bellini, todos os sensualistas! Ora, aqueles respeitamo-los como ideais que cantam — estes destestamo-los como erotismos que arrulham. » Eça de QUEIRÓS, *Uma Campanha Alegre*, in *Obras de Eça de Queirós*, Porto, Lello e Irmão, 1966, p. 1130.

2. *Diário do Governo*, 5-01-1839. Cité par Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar*

De toute évidence, la mentalité portugaise n'est encore pas prête à accepter de voir représenter sur la scène les comportements inconvenants et immoraux de Don Juan et, en dépit des efforts pour le préparer, le public boudera le *Don Giovanni*, de Mozart lequel n'excèdera pas 4 ou 5 représentations à une époque où les opéras restaient à l'affiche trois mois de suite. Trente ans plus tard, en 1868, Mozart ne trouvera pas davantage la gloire sur la scène du Teatro de São Carlos puisque les représentations de *Don Giovanni* n'iront pas au-delà de la dizaine. Durant la saison 1885-86, seules quatre représentations seront données dans ce théâtre, ainsi que trois au cours de celle de 1901-1902. Le 11 février 1898, le célèbre chanteur lyrique portugais Francisco de Andrade, se trouvant au sommet de son art et de sa gloire internationale, vient à Lisbonne pour se produire dans le rôle du séducteur mozartien. Sa voix mais surtout son interprétation du héros sur scène en font un artiste que les salles lyriques européennes s'arrachent, tout particulièrement en Allemagne. Mais les Portugais, davantage intéressés par la voix, sont particulièrement déçus du spectacle, ce qui interdira moralement à Francisco de Andrade de se produire une autre fois à Lisbonne. Cependant, le point intéressant réside dans l'analyse que fait Christoff Bitter de l'événement :

A fascinação sensual que se desprende, de forma bem diferente, de ambos os quadros, é o que caracteriza a representação de Andrade e o faz destacar-se da tradição, ao mesmo tempo que o torna fundador de uma nova tradição. Don Giovanni já não como criminoso, como símbolo de um mundo sensual que era preciso superar, mas antes como glorificação do sensual, do erótico — eis o que Andrade fez ressurgir no palco.

No fundo, porém, com este tipo de composição da figura, Andrade adiantava-se imenso relativamente à sua época¹.

À l'approche du XX^e siècle, le personnage choque encore et toujours le public portugais.

Avant la présentation des Don Juan nationaux, il reste à évoquer un ballet-pantomime intitulé *D. João Tenório ou o Convidado de Pedra*, qui fut donné à Lisbonne le 26 février 1802, peu avant le Carnaval. L'information est fournie par Carl Israël Ruders, ce pas-

é *Morrer ou O Teatro de São Carlos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 110-111.

1. Christoff BITTER (1961) cité par Mário Vieira de CARVALHO, *ibid.*, p. 119.

teur suédois ayant séjourné à Lisbonne entre 1798 et 1802. Dans une lettre datée de mars 1802¹, Ruders fait le récit détaillé d'un spectacle du maître de ballet Rossi dont Castelo Branco Chaves, l'auteur des notes apportées au texte de Ruders, dit qu'il est basé sur la pièce de Molière. C'est ce que le titre semble en effet indiquer, mais le déroulement de l'intrigue décrite par Ruders diffère grandement de celle de Molière. Bien que le pasteur ne donne aucune précision sur le compositeur, il semble qu'il s'agisse de Christoph Willibald Gluck qui, en 1761, a créé la musique d'un ballet chorégraphié par Gasparo Angiolini. Les impressions de Ruders, qui dit se souvenir vaguement de la « légende » sans pouvoir néanmoins situer où il l'a lue, sont très comparables à celles qu'en a donné un témoin de l'époque de la création du ballet à Vienne, le comte Zinzendorf, le qualifiant de « triste, lugubre et effrayant à l'extrême² ». Ruders décrit la scène finale comme « um bailado infernal que ultrapassa todos os limites do medonho » (p. 263). Le résumé de l'action du ballet de Gluck est similaire à la description de Ruders qui achève sa lettre par une critique mitigée : les contrastes désagréables entre le burlesque de certaines scènes et la frayeur qu'inspirent d'autres passages portent préjudice à l'ensemble qui contient néanmoins des « tendências moralizadoras » (p. 263). Il semble donc qu'il soit bien question ici du ballet de Gluck que le « Senhor Rossi » aurait emprunté à son concitoyen italien Angiolini. On pourrait considérer curieux que cette représentation ait pu avoir lieu dans la mesure où elle fait état d'un homme débauché, pervers et méprisable, bien que puni à la fin. Cependant, elle s'est déroulée durant le Carnaval, la fête du « monde à l'envers », une période qui ouvre la voie à quelques libertés. Il n'est pas impossible que le spectacle ait bénéficié de cette ambiance particulière.

La transfiguration romantique et la contre-attaque réaliste

Le Don Juan du XIX^e siècle reste inconstant, sans quoi il serait infidèle à son image, mais chaque fois qu'il entreprend de séduire, il aime³.

1. Carl Irsaël RUDERS, *Viagem em Portugal, 1798-1802*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2002, t. 1, p. 262-264.

2. Cité dans l'article « Gluck » du *Dictionnaire de Don Juan*, op. cit., p. 440.

3. Jean ROUSSET, *Le mythe de Don Juan*, op. cit., p. 93.

Fondamentale transformation que celle-ci : le séducteur de Tirso, cynique et implacable, incapable d'éprouver le moindre sentiment d'affection pour son entourage comme pour ses maîtresses, se transfigure à l'époque romantique pour acquérir un cœur et connaître la passion amoureuse. Cette constatation, valable pour la littérature européenne en général, l'est également pour la portugaise bien que, une fois encore, les représentations du mythe y soient peu courantes et, surtout, ne se manifestent que dans la seconde moitié du XIX^e siècle, c'est-à-dire plus tard que dans le reste de l'Europe. À cette période, le mythe s'affranchit de la forme fixe de l'écriture dramatique et occupe à présent le champ de la poésie, à l'exception du conte en prose d'Álvaro do Carvalho, intitulé « Os Canibais¹ », Mais il s'affranchit surtout d'une part importante de sa nature originelle puisque la rencontre avec le mort, la statue, l'invitation au souper en sont totalement absentes. Ne subsiste que la spécificité du personnage qui l'a rendu fameux, c'est-à-dire son fort penchant pour les femmes, sa sensualité, son immoralité, ce goût pour la chair qui caractérisait une bonne part de la société dont le héros n'est que le représentant symbolique (en particulier chez Guerra Junqueiro). Le XIX^e siècle portugais ne s'accommode plus de l'aspect fantastique du mythe, des statues qui se meuvent, des morts qui parlent et s'invitent à la table des vivants. L'accent est mis sur la « survie » matérielle du séducteur dans une société en crise de valeurs morales. Par exemple, dans « Os Canibais », D. João se suicide car, pour la première fois, une femme a résisté à ses caprices et le séducteur a failli dans son entreprise amoureuse. Par ailleurs, le dénouement parfaitement immoral qui suit une scène de cannibalisme involontaire entre bien dans le cadre de la condamnation des mœurs et des mentalités de cette période. Cet ouvrage d'un esprit malade, qui ne sera connu qu'assez confidentiellement, appartient à la vague du romantisme décadent, selon l'appréciation de Fidelino de Figueiredo², et offre la part belle au thème de la

1. Álvaro do CARVALHAL, « Os Canibais », in *Contos*, Porto, Livraria Central de J.E. da Costa Mesquita, 1876, p. 265-329. (Première édition in *Revista de Coimbra*, n° 2, 1865, p. 11 ; n° 3, 1866, p. 17 ; n° 4, 1866, p. 26 ; n° 5, 1866, p. 26 ; n° 6, 1866 ; n° 7, 1866)

2. « Posto que contemporâneo da geração de 1865, Carvalho é ainda um romântico, mas já da decadência, quando os caracteres próprios do romantismo foram, de intenção proposital, repetidos numa crescente artificialização. Carvalho é um esquecido representante da decadência do nosso romantismo. » Fidelino de Figueiredo, « Álvaro do Carvalho », in *Estudos de Literatura*, Primeira série (1910-1916), Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1917, p. 113-127.

mort, de sorte que son analyse prendra place dans la dernière partie de cette étude, D. João n'y occupant pas le rôle principal.

Si l'on s'en tient à la stricte acception du mythe, telle qu'elle est décrite admirablement par Jean Rousset, on constate qu'au Portugal ce mythe s'est dissout avec le romantisme. Parce qu'il est relégué au rang de banal amoureux (et cet état de fait prend ses racines dès le XVIII^e siècle avec les traductions tronquées de la comédie de Molière), on peut même s'étonner que le héros porte encore le nom de D. João, ce qui le fixe dans la tradition du mythe alors que ne devrait lui être attribuée que l'antonomase « don juan » (avec des minuscules), qui caractérise le coureur de jupons. Le personnage ne correspond plus aux critères originels qui transcendent l'intrigue dramatique en un scénario mythique au moyen du contact avec le Mort. C'est sa nature hors normes qui fait d'une histoire réelle un mythe :

Si muerte es el contrapeso del deleite sensual, [...] al mayor gozador de hermosuras se ha de reservar la más terrible de las venganzas. La muerte acabará con él, no de una manera normal. [...] Porque el delito mayor — pudo decirse — es el gozo sin medida. Esta consustancialidad del libertino con el espectro, de la vida con la muerte, hace de la comedia improvisada por Tirso, un drama de valor perenne¹.

Au Portugal, et en dépit — répétons-le — de l'affaiblissement considérable de la portée mythique, le donjuanisme renvoie aux hommes qui ont de l'amour une conception inconvenante envers la doctrine chrétienne, des hommes qui recherchent le plaisir, l'aventure amoureuse, la jouissance hors des liens sacrés du mariage. C'est le non-respect des préceptes religieux dictés par le catholicisme qui fait d'eux des dons Juans, non pas leur soif inextinguible de conquêtes féminines et leur mépris des morts et de la mort. Guerra Junqueiro est, par exemple, très clair sur ce point :

Senão dizei-me : qual é a base fundamental de toda e qualquer sociedade? A família. O que é que esses poetas aconselham nos seus livros? A devassidão idealista, a prostituição do matrimónio, a desordem moral, enfim o amor demagogo, o amor livre².

1. Ángel Valbuena PRAT, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1957, t. II, p. 405.

2. Abílio Guerra JUNQUEIRO, « Préfácio da segunda edição », *A Morte de D. João*, Rio de Janeiro, Tipografia da Escola de Serafim José Alves, 4^e ed., (1^{re} éd. 1874), p. 13.

L'interrogation du mythe par les poètes du XIX^e siècle consiste par conséquent à ôter au séducteur sa dimension allégorique : D. João est devenu un homme sans la moindre portée philosophique, un grand connaisseur de femmes dont l'activité essentielle est la recherche du plaisir des sens qu'il obtient par l'efficacité de son discours amoureux. Cela étant, on distingue deux écoles poétiques dans le corpus de textes du XIX^e siècle : la première, héritière du romantisme, fait de D. João un héros positif, alors que la seconde, contre-attaque réaliste de la première, laisse D. João se traîner dans la médiocrité et la fange sociale.

Chronologiquement, le premier mouvement comprend :

- un poème extrait de *A Ondina do Lago*, de Teófilo Braga, intitulé « Se a guitarra de Dom Juan saberá o nome da encantada Virgem¹? » ;
- deux poèmes de José Simões Dias et leurs variantes respectives, l'un intitulé « D. Juan » (1870)², l'autre « A guitarra de D. João » (1876)³ ;
- un texte poétique de Cláudio José Nunes, « D. João e Elvira » (1873)⁴ ;
- un poème de João Saraiva également intitulé « D. João e Elvira » (1890)⁵.

L'ouvrage de T. Braga, inspiré du cycle médiéval de la Table Ronde, met en scène un chevalier, Raúl, partant à la recherche du nom de

1. BRAGA, Teófilo, *A Ondina do Lago*, Porto, Tipografia Comercial, 1866, p. 118-124.

2. José Simões DIAS, « D. Juan », in *As Peninsulares*, Elvas, Tipografia da Democracia Pacífica, 1870, p. 213-217. Ce poème paraît dans la cinquième édition des *Peninsulares* (1899) sous le titre « A Xácara de D. João ». On peut y noter plusieurs variantes dans la forme mais nullement dans le fond (voir les textes en annexe, p. 301).

3. José Simões Dias, « A guitarra de D. João », in *Poesia Completa de Simões Dias*, 2 tomos, Viseu, Livraria Académica de José Maria d'Almeida, 1876, t. 2, p. 361. Variante publiée sous le titre « O Bandolim de D. João », in *Peninsulares*, Lisboa, Livraria Editora Tavares Cardoso e Irmão, 1899 (5^e édition, 462 p.), p. 237-238.

4. Urbano Tavares Rodrigues dit avec justesse de José Saraiva qu'il est un poète ultra-romantique, « à beira do Decadentismo », dont la poésie est « amorável, triste, chorosa e outonal, um pouco fúnebre. » (*O Mito de Dom João e O Donjuanismo em Portugal*, op. cit., p. 39).

5. João SARAIVA, « D. João e Elvira », *Líricas*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1890, p. 20-22. Réédité in *Líricas e Sátiras (Poesias Escolhidas e Outras Inéditas)*, Porto, Renascença Portuguesa, 1916, p. 105-108.

l'encantada Virgem. Sur son chemin, il fait la rencontre de Dom Juan dont la réputation auprès des femmes le laisse penser qu'il pourrait le renseigner. Le Dom Juan tel que le décrit T. Braga est l'archétype du romantique, cheveux blonds au vent, volupté fatale à toutes les belles qu'il côtoie :

Dom Juan, o loiro,
O voluptuoso Dom Juan, o filho
Das graças e do amor, cabelos soltos,
Por quem se perdem todas as mulheres!
Tem a paixão nas falas que endoudecem [...] (p. 118)

Ce séducteur-là conserve cependant la tradition du dédain qu'il a pour les femmes séduites. Son amour n'est pas l'amour véritable mais le vertige de la chair :

Tem a paixão nas falas que endoudecem,
Mas na alma o gelo, o tédio do abandono.
Vertigem de febril desenvoltura!
Desdenhoso, ao seu bárbaro capricho
As sacrifica todas. As mulheres
São como as rosas duma madrugada,
Ele as desfolha ; assim é mais intenso
O perfume subtil, inebriante. (p. 118-119)

Ce comportement n'est toutefois pas érigé en défaut et le héros romantique apparaît comme un assoiffé d'absolu et non comme l'être nuisible de l'origine du mythe. L'importance de la notion de boulimie de vie, de lumière, de jeunesse qui a été évoquée plus haut, émane également des quatrains de Nunes que Saraiva a imités. Le D. João de Nunes a totalement perdu le masque grave de l'homme lié à la mort et toute sa préoccupation est la recherche du plaisir, alliée à une douceur inédite lorsqu'il s'adresse à la femme aimée (« *minha flor* », « *querida* », « *minha Elvira* »...). Il entend que son plaisir soit partagé, contrairement aux préoccupations du Don Juan originel, et son exaltation en est presque inquiétante pour sa partenaire. Le poème évoque, dans le processus de séduction, la phase de persuasion par la parole que D. João manie avec adresse, comme, du reste, l'ensemble de ses prédécesseurs ; cependant, ici, il n'est nullement question de demande en mariage, de faux serments et de promesses hypocrites (comme chez Tirso et Molière). L'amour naît du désir naturel de la jeunesse,

un désir qu'il faut satisfaire parce que la nature et la bonté innée de l'homme l'imposent. Cette fougue de la jeunesse transparait également chez José Simões Dias (dont Fidelino de Figueiredo affirme — dans un raccourci fort contestable — qu'il est l'introducteur du mythe au Portugal¹), bien que l'atmosphère de la scène de séduction soit moins sereine dans son poème « D. Juan ». Dans ce texte, apparaît le thème qui est récurrent dans l'ensemble des autres poèmes que nous analyserons : D. João y est associé à la nuit, une nuit profonde, silencieuse et souvent obscure, ou bien éclairée par un clair de lune qui annonce souvent, mais pas toujours, la douceur de l'amour. Cette fascination quasi obsessionnelle pour la nuit de la part de tous les poètes se prolonge jusqu'au XX^e siècle. Elle apparaît chez Braga (« Era o luar saudoso », p. 119 ; « E a lua branca/No mágico esplendor não descobria/As doudices de amor que o lago vira. », p. 124). Elle est également une constante chez João Saraiva² dont les personnages subissent l'influence de la lune, parfois avec bénéfice (« A Lua fez-se para o meu caminho », dit D. João), parfois, à l'inverse, pour leur malheur (« A Lua fez-se para o cemitério », murmure Elvira à son tour). La nuit, le silence, la lumière froide de la lune sont des « pré-requis » de l'atmosphère qui baigne le donjuanisme portugais³. Il est vrai que la nuit a toujours été favorable à Don Juan, puisque c'est souvent à la faveur de l'obscurité qu'il trompe ses victimes en se faisant passer pour un autre. Dans la pièce de Tirso de Molina le rideau s'ouvre sur un décor plongé dans le noir (« Sala en el palacio del rey de Nápoles. Noche. No hay luz ») et lorsque qu'Isabel veut allumer un flambeau pour raccompagner l'homme qu'elle croit être son amant Octavio, Don Juan refuse tout net, afin de demeurer dissimulé par les ténèbres. Naturellement, la nuit annonce implicitement et symboliquement le thème de la mort, comme le suggère le quatrain « Na sua última noite,/Ao

1. Fidelino de FIGUEIREDO, « Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal », *op. cit.*, p. 219.

2. João Saraiva, « D. João e Elvira », *op. cit.*, p. 108.

3. Urbano Tavares Rodrigues le perçoit également dans le poème de João Saraiva : « D. João aparece como uma figura lunar (“A lua fez-se para o meu caminho”). Lua essa, sua cúmplice, que sorve a pureza das coisas “É morta a minha flor de linho” — diz Elvira, a melancólica Elvira, atormentada de pressentimentos) e se aproxima da ideia de morte (“A lua fez-se para o cemitério”). O que caracteriza assim este D. Juan romântico-decadente de João Saraiva é o facto de possuir a fascinação, o poder *dissolvente* do luar. » (*Op. cit.*, p. 40).

morrer, disse-me assim, / “Deixo-te o melhor que tenho” / E deu-me o bandolim. » dans « A guitarra de D. João », de Simões Dias.

Dans son poème précédent (« D. Juan »), on note également que la nuit est l’atmosphère de prédilection du personnage :

Olhei o chão, negrejava.
Olhei os astros, escuro.
É tempo, disse comigo ;
Vamos jogar um futuro¹.

Cependant, les sensations de D. João évoluent : il ressent à présent une inquiétude indéfinissable, ce qui est parfaitement nouveau dans son caractère puisqu’il est entendu que, jusqu’ici, le personnage n’a fléchi devant aucune adversité :

A verdade é que o silêncio
E o escuro que então fazia,
Não me aterravam, confesso,
Mas todo eu estremecia.
[...]
Senta-te aqui, me disse ela :
Sentei-me, todo eu tremia.
Não me aterrava o silêncio,
Nem o escuro que fazia.

Le simple fait de réitérer l’expression de son courage indique que le personnage tente de se persuader qu’il ne court aucun danger. Néanmoins, le risque, et cela est nouveau, émane du personnage féminin qui, désormais, a un rôle actif, celui de séductrice. D. João perd de sa personnalité et de sa force car, à présent, il est concurrencé par la femme qui devient un adversaire de plus en plus à sa mesure. Elle n’est plus cet être totalement inoffensif, totalement à sa merci, comme dans les siècles précédents. Elle s’émancipe peu à peu (encore qu’il ne

1. Même atmosphère chez Saraiva qui met les mots suivants dans la bouche de D. João face à Elvira :

Não tenhas medo às sombras, ao mistério
Que vêm do Céu as almas virginais...
[...]
Vendo-te mal é que te adoro mais!...
Não tenhas medo às sombras e descansa
Essa loira cabeça no meu peito...
Não tenhas medo, meu amor... Criança!
As sombras fazem um docel de leito... (p. 106)

faille pas imaginer — ce serait ridicule — une quelconque révolution féministe ; du reste, le poème le précise bien : « E qual de nós perduu mais? —/— Mulher sou... »); elle participe toutefois à l'acte amoureux plutôt qu'elle ne le subit. On a cette même impression à la lecture de la « Barcarola do remador » incluse dans le poème de T. Braga, dans laquelle la *donzela* est à la fois victime et actrice du jeu amoureux entre elle et le séducteur. Dans le poème de Simões Dias, c'est elle qui lui lance l'échelle pour le faire monter jusqu'à son balcon, c'est elle qui lui tend ses mains pour l'aider, c'est elle qui lui ordonne de s'asseoir et de lui donner son bras ; enfin c'est elle qui gagne au jeu de l'amour :

Joguei ; perdi a minha alma,
E a dama generosa que m'a ganhou,
Tão generosa, me disse :
Ainda és livre, eu t'a dou¹.

Bien que l'atmosphère des poèmes soit différente — dans celui de Nunes, la lumière et le plaisir des sens l'emportent, alors que dans les autres, la nuit, le jeu amoureux où chacun des partenaires perd à son tour, induisent une certaine ambiguïté des rôles —, D. João demeure un être transcendé par le rapport charnel, un être parfaitement réceptif aux émotions produites par la femme aimée ; en somme un anti Don Juan :

Mudo, extático, enlevado,
Fitei-a com ansiedade ;
[...]
Nem espero em vida minha
Sentir o que então senti.

C'est aussi le cas du poème de Saraiva (« Beijas-me e vivo nesses lábios teus »). Ce séducteur-là relève davantage du Casanova pour qui la réciprocité des sensations en amour est un ferment du désir et de la volupté. Du reste, le poème de Simões Dias se ferme non pas sur la mort du personnage — inéluctable chez les Don Juan des

1. Du reste, cela semble avoir gêné Simões Dias qui transforme en « match nul » ce jeu dans la variante du poème publiée ultérieurement : Para dizer a verdade/Cuido que o jogo empatou.

siècles précédents — mais sur la légèreté de sa vie, faite de plaisirs et de musique¹ :

Ainda agora, se acaso
 Me lembro desta partida,
 Pego da guitarra e canto
 Os gostos que tem a vida.

Les poèmes de Simões Dias, de Nunes et de Saraiva ne nous paraissent donc pas véritablement représentatifs du mythe de Don Juan. Ils portent un titre qui l'évoque mais le personnage a perdu ses caractéristiques les plus sombres et sa séduction naturelle n'est guère répréhensible. C'est un être voluptueux, sensuel, charmeur, mais non plus prédateur. Cela est un peu moins vrai dans l'ouvrage de Teófilo Braga dans lequel on sent un Dom Juan qui subit quelque peu les effets de ses frasques amoureuses. Il n'en sort pas indemne mais n'en reçoit pas pour autant de punition divine². C'est pourquoi il ne mérite pas de châtiment à la fin de ces poèmes. Par ailleurs, toute allusion à l'invité de pierre y étant absolument absente, si l'on s'en tient à la description du mythe par Jean Rousset, ce personnage-là n'est pas Don Juan : « il [lui] manque d'avoir combattu le Mort³. »

Presque simultanément toutefois, en 1874, un Don Juan bien plus tourmenté et dramatique se fait jour, qui contraste profondément avec ses prédécesseurs portugais : il s'agit du personnage qu'Abílio Manuel Guerra Junqueiro dépeint dans *A Morte de D. João*. Le réalisme

1. Notons l'intérêt de poètes pour l'association Don Juan/musique, à travers le symbole du *bandolim* ou de la *guitarra* dont on repère les récurrences dans bien des ouvrages. Le poème de Simões Dias intitulé « Ao Luar », et inclus dans la partie « O Bandolim de D. João » est sans doute le plus intéressant, bien que la plupart des poèmes qui composent cette section de *O Mundo Interior* aient en réalité peu de liens avec le thème du donjuanisme. Par ailleurs, il reprend ce thème avec « A guitarra de D. João » et sa variante « O bandolim de D. João », cités plus haut. Enfin, José de Sousa Monteiro, à la même époque mais dans une veine poétique un peu différente, publie le sonnet « A guitarra de Don Juan » (in *Sonetos*, Lisboa, Typ. de Castro Irmão, 1882, p. 20.).

2. [Raúl] encontra Dom Juan que sai da selva,
 Afogueada a face, estranho riso
 Nos desbotados lábios. [...] — Eu nunca ouvi, nunca o ouvi! (responde
 O mancebo gentil, que tem nos olhos
 A perdição de todas as mulheres). (p. 124)

3. Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 17.

de Guerra Junqueiro, dont l'influence baudelairienne¹ est manifeste, l'anti-romantisme forcené² qu'il entend imprimer à son long poème font de D. João un être pervers, dépravé, rongé par la lèpre et la vermine, que lui disputera son successeur immédiat sur ce même thème du séducteur, Guilherme de Azevedo, avec son poème inclus dans le recueil *A Alma Nova*, publié également en 1874. L'année suivante, Gomes Leal en fera un couard dans un poème anticlérical où le « héros » est tout autant attiré par les charmes de la bonne d'un curé que par ses qualités de cuisinière. Moins brutalement, dans son sonnet « A guitarra de D. João », José de Sousa Monteiro évoque au moyen d'une métonymie la décadence d'un Don Juan fatigué, usé par

1. Rappelons que Baudelaire est l'auteur du poème « Don Juan aux Enfers », inclus dans le recueil des *Fleurs du mal*. Guerra Junqueiro emploie à plusieurs reprises dans son ouvrage les expressions « a flor do mal » et « o spleen », faisant siens des thèmes chers au poète français. En outre, et comme on le verra également avec le texte de Guilherme de Azevedo, la récurrence de l'image du ver renvoie à la poésie baudelairienne, tout particulièrement au poème « Une charogne » : « engordar os libertinos vermes » (p. 36), « os vermes libertinos » (p. 154), « o verme do amor [pour désigner D. João] » (p. 35), « o tempo, o grande verme » (p. 110).

Oliveira Martins regrette cette forte influence de Baudelaire dans la poésie portugaise : « *A Morte de D. João* é um poema humorístico, vasado, e vasado demais, nos moldes de Espronceda, de Heine, de Baudelaire e de Swinburne. O baudelairianismo na poesia é um vício de gosto que ataca hoje em dia os melhores. [...] Quanto a mim, a tecnologia baudelairiana é o defeito artístico da *Morte de D. João*. » (Propos cités par Álvaro Manuel MACHADO, *Les romantismes au Portugal — Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1986, p. 476.)

Toutefois, Guerra Junqueiro reste en deçà de la profondeur de l'esprit baudelairien et de sa totale liberté de pensée, ainsi que le souligne Pierre Hourcade : « D'où il résulte que Junqueiro est bien à la fois baudelairien et pseudobaudelairien, en fait, dans la forme, et anti-baudelairien en illusion dans les idées. » (Pierre HOURCADE, *Guerra Junqueiro et le problème des influences dans son œuvre*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1932, p. 123).

2. Forcené au point d'en devenir suspect. C'est, du reste, l'avis du journaliste du *Diário de Notícias* (5 juillet 1874), contemporain du poète, qui trouve de grandes qualités formelles à l'ouvrage mais considère que « D. João não foi suficientemente compreendido ; não é um tipo moderno, nem um tipo de tempo algum, e nesta obra, que parece que foi escrita como uma reacção contra o romantismo, D. João é o mais romântico, o mais inverosímil, o mais impossível de todos os heróis. »

Et le journaliste de passer en revue les incohérences, les invraisemblances qui classent le texte dans la catégorie « romantique », ainsi que l'explique Amorim de CARVALHO : « Guerra Junqueiro foi formado numa mentalidade romântica, nunca deixando de ser romântico » (*Guerra Junqueiro e a sua Obra Poética*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1945, p. 21).

les nuits passées à séduire les femmes par ses sérénades au clair de lune. Cet épuisement tant physique que moral est perceptible à travers le jeu languissant des cordes de la guitare, objet qui se substitue au séducteur et qui semble avoir sa vie propre tant le lexique employé la personnifie alors qu'à l'inverse, l'homme paraît absent de la scène. Enfin, José Duro, qui s'est nourri de la lecture de Guerra Junqueiro¹, se glissera, à la toute fin du siècle (1898), sous la forme d'un diptyque de sonnets à la première personne, dans la peau d'un D. João pitoyablement motivé par le besoin physique de la jouissance. Pour lui l'amour n'existe que lorsqu'il est idéalisé ; l'acte d'amour, basement charnel, répugne au poète... mais seulement une fois accompli, quand le désir consommé fait place à la désillusion. Le D. João piteux et exclusivement jouisseur se voit ici aussi dépouillé de sa superbe. Ces poètes seront donc l'objet de la prochaine analyse fondée sur le double profil des textes (réalisme et irrationalité) dans laquelle on constatera que le dernier tiers du XIX^e siècle est la période de la révolte contre le personnage de Tirso, chacun de ces D. João étant tristement cynique et désabusé.

Bien loin du courant baroque, à partir de 1874, les Don Juan portugais sont mûs par une forte composante réaliste néanmoins alliée, dans certains cas, à une dose d'irrationalité qui les ancre clairement dans la littérature lusitane. Le modèle de personnage façonné par Guerra Junqueiro, qui a inspiré les autres poètes², est le reflet en négatif des poèmes de Braga, de Nunes et de Simões Dias précédemment analysés. Outre qu'il précède chronologiquement de peu les productions de Gomes Leal, Guilherme de Azevedo et José Duro, il est le plus important sur le plan du volume et aussi celui qui a le plus marqué littérairement en deçà comme au-delà des frontières du pays³. Pour preuve, dans le *Dictionnaire de Don Juan* qui pousse pourtant très loin l'investigation nationale et internationale l'article « Guerra Junqueiro » est le seul, avec l'article intitulé « Portugal », qui

1. Il évoque dans son poème la prostituée Impéria, qui est un personnage du poème de Guerra Junqueiro.

2. Monteiro semble néanmoins trouver une part de son inspiration dans un certain romantisme décadent.

3. « [...] [l']œuvre de Guerra Junqueiro a eu une certaine influence dans la Péninsule Ibérique. Un bon exemple est *Han matado a Don Juan*, de Federico Oliver, où l'acteur qui jouait le rôle de Don Juan Tenorio avait copié, avant de mourir, huit vers de *A Morte de D. João* ». A. Rodríguez LÓPEZ-VÁSQUEZ, « Guerra Junqueiro », *Dictionnaire de Don Juan*, op. cit., p. 460.

fasse référence au versant portugais de ce mythe occidental. Malheureusement, son auteur se limite à une description de l'œuvre (structure, déroulement de l'intrigue) sans la mettre en perspective avec le contexte littéraire spécifiquement portugais — peut-être faute d'espace dans un ouvrage de cet ordre.

Sous certains aspects représentatifs du courant réaliste, lorsqu'il s'agit de faire le tableau de la misère et de la déchéance humaine par exemple, le texte de Junqueiro n'en est pas moins une vaste allégorie du vice puni, un symbole qu'il importe de décrypter : sa structure déroutante, ses scènes issues d'un imaginaire tourmenté — en particulier celle où, dans une église, D. João ouvre une série de cercueils (p. 112-117) puis converse avec le diable (p. 117-122) — soulignent la large part laissée au message moral lancé par le poète et inspiré par une solide foi christique. Son christianisme réfute en revanche le catholicisme. Aussi anticlérical soit-il, Junqueiro demeure un croyant qui utilise la référence religieuse pour communiquer son idéal social :

Há mais Deus e mais revelação na asa livre dum borboleta ou no gorjeio alado dum cotovia que em muitos desses dogmas incompreensíveis e sinistros, bandada lóbrega de morcegos, entrechocando-se às escuras num pesadelo tumular...

O Evangelho interpretado pela consciência à clara luz do sol, é bem mais divino que interpretado por um bonzo à luz remelosa dum lâmpada¹.

Le donjuanisme portugais est loin de s'être débarrassé du poids de la religion. Bien au contraire, il est, à son corps défendant parfois, totalement façonné par elle. En 1874, Guerra Junqueiro baigne dans l'atmosphère révoltée des « Conferências do Casino » (1870). *A Morte de D. João* est publiée à la même période que les *Odes Modernas* d'Antero de Quental et que *A Alma Nova* de Guilherme de Azevedo, dans la perspective rebelle d'hommes idéalistes avides de transformations sociales. En outre, l'atmosphère noire, pour ne pas dire glauque, de *A Morte de D. João* est en adéquation avec la représentation littéraire de l'esprit tourmenté des poètes de ce temps-là, attirés par la mort, insatisfaits de la vie, angoissés par l'avenir, voués au malheur

1. Guerra JUNQUEIRO, « Sacré-Cœur », in *Alma Nacional* (1910). Propos cités par Amorim de CARVALHO, *op. cit.*, p. 172.

et à la dépression¹. Le thème de la mort liée à D. João sera développé dans la troisième partie de cette étude, mais il importe de mettre ici l'accent sur la composante mystique de ce long poème, qui aura une influence sur les autres : que la mort soit envisagée comme une fin (le passage vers le néant et le néant lui-même) ou comme une transition entre deux états de la vie, elle n'en demeure pas moins omniprésente car elle porte en elle à la fois cette dose de réalité absolue, de vérité crue, et de métaphysique, d'imaginaire, qui transcende l'œuvre.

Cette réalité qu'est la mort viendra sanctionner cette autre réalité qu'est la dépravation sociale et l'oisiveté, c'est-à-dire le refus de travailler alors que le travail de l'ensemble des composantes de la société représente l'un des piliers de la révolution sociale d'influence proudhonienne :

D. João, na sua qualidade de parasita, morre como deve morrer : de fome. Quem não trabalha não tem direito à vida. Apelar para a justiça de Deus, como no quinto acto dos dramas morais, é o supremo cinismo, porque é negar a justiça dos homens, mostrando que a sociedade é impotente para castigar o culpado².

Sa révolte est celle du petit bourgeois fondant sa morale sur le labeur et la famille. Chez Guerra Junqueiro et chez Gomes Leal, D. João n'est plus l'être légendaire et altier du XVII^e siècle, mais un obscur et pathétique amoureux. Le premier laisse la faim venir à bout de lui tandis que le second imagine son personnage mourant d'indigestion mais au fond, ces morts prosaïques expriment la même préoccupation réaliste et matérielle. Chez Gomes Leal, les sentiments de D. João sont tournés en dérision par l'ironique association entre ses désirs sensuels, prétendument romantiques (« E os meus fortes desejos sensuais, / — Desejos que hão-de dar na morte escura! — ») et celle qui les motive : « a ama dum florido cura ». Gentiment provocateur dans ce poème, le poète se plaît à comparer les charmes de la bonne du curé à des éléments qui touchent au religieux ou au sacré : « voz »/« cantos católicos do coro », « lábios vermelhos e discretos »/« as romãs das cercas clericais », « olhos mais pretos que o

1. Le chef de file de cette génération, Antero de Quental, qui finira par se suicider sur les lieux de sa naissance, était profondément obsédé par l'idée de la mort, comme l'attestent la série de six sonnets « Elogio da Morte », écrite en 1875 ainsi que son poème « Mors Liberatrix » (1878).

2. Guerra JUNQUEIRO, « Nota final », *A Morte de D. João*, *op. cit.*, p. 186.

latim escuro dos missais ». Cela étant, cette légèreté « faceira » cache sa véritable inspiration, « a que se furta e joga as formas irónicas [e que] é qualquer coisa de sério, de empenhado pessoalmente, de sofrido¹ » :

O problema religioso é o nodal no seu espírito. Blasfémias e chalaças de pasquim não são mais que biombos de uma realidade que enche Gomes Leal, o prende às fontes da vida pelo sentido do mistério. Já o problema está posto em *Claridades do Sul* : « Em mim vencerá Deus ou ganhará Satã² ? »

Guilherme de Azevedo n'a pas cette coquetterie et va encore plus loin dans le réalisme puisqu'il baptise du nom de Don Juan le ver qui ronge les cadavres. Ce dernier attaque violemment, avec des « vendavais de beijos » jusqu'aux jeunes vierges qui se croyaient protégées par leur pierre tombale. Il est « O Último D. Juan » car il est certain qu'il sera le dernier « galant » des malheureuses défuntes. Mais il atteint ici l'ultime étape de son évolution. Le dégoût que provoque l'image du ver signifie l'aboutissement de la dépravation : D. João est vieux (« o velho D. Juan, feroz conquistador ») et, en dépit du champ lexical tout entier destiné à montrer sa puissance et sa force (« conquistador », « triunfo », « César-Verme »), il est voué au trépas, à la disparition. Il rappellerait un ange de la mort s'il n'était pas assimilé à un ver, un invertébré rampant : sa mutation sociale l'a mené à l'ultime stade de la déchéance : il est le roi de l'ombre et des « grandes corrupções » et puise son pouvoir dans la mort car si l'haleine divine des jeunes filles en vie le fait fuir, celles-ci seront inéluctablement ses victimes une fois ensevelies³ :

mas um dia virá, na cândida epiderme,
na sagrada nudez dos colos virginais,
em hinos de triunfo — o grande César-Verme! —
colher o que ficou de tantos ideais!

1. Vitorino NEMÉSIO, *Destino de Gomes Leal*, Lisboa, Livraria Bertrand, s. d., p. 46.

2. *Ibid.*, p. 47.

3. Le thème de la nécrophagie sera développé en troisième partie.

Clairement inspiré de « Une charogne » de Baudelaire¹, ce poème conserve également le pessimisme, le nihilisme de son modèle et se complaît dans les métaphores obsessives et d'un réalisme cru (on y observe une certaine pauvreté de vocabulaire, une adjectivation relativement banale et récurrente²). Chez G. de Azevedo, abstraction totale est faite de toute morale chrétienne (du moins volontairement) ; c'est la réalité la plus sordide qui est présentée au lecteur et elle est d'autant plus marquante qu'elle n'est nuancée par aucun sentiment d'affection ou de compassion ; au contraire, D. Juan est avide de chair et tout son amour se résume à la satisfaction de son estomac : « E em muitos seios bons dá pasto ao coração » lorsqu'il s'attaque indistinctement à tous les corps de jeunes filles. Cependant, la morale chrétienne serait effectivement absente si le poète ne trahissait sa culture religieuse en évoquant les « virgens sem desejos » et les « monjas virginsais ». Malgré son athéisme avoué, il se sent troublé par la défloration des vierges en dehors du mariage et de celles qui ont prononcé leurs vœux devant Dieu, ce qui est un péché pour la doctrine chrétienne. Cette insistance à évoquer la virginité des femmes pures, blanches et ingénues ne dissimule-t-elle pas une fascination de la part du poète pour la femme dissolue et dominatrice ? En effet, selon la rapide lecture psychanalytique de Saraiva et Lopes,

O poeta trai a cada passo o seu romantismo erótico, pois as metáforas exprimem, ao contrário do que ele próprio defende, a fascinação pela mulher requintadamente perversa e fria³.

On compte, en effet, dans ce poème de 36 vers, donc relativement court, un lexique récurrent lié à la pureté, à la blancheur — *virgens, cândidas, ideal, seios* (deux fois), *virginais* (trois fois), *pudicos, níveo, pálidas, lírio* (une fois) —, qui peut dissimuler le refoulement d'une série de fantasmes que la morale chrétienne réprouve.

1. Comparons également ces deux vers, l'un de BAUDELAIRE (« Une charogne »), l'autre de G. de AZEVEDO (« A Vala », *A Alma Nova, op. cit.*, p. 95) : « Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride »/« um pobre seminu coberto já de moscas ».

2. António José SARAIVA et Óscar LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1979, p. 977. L'image de la vermine est particulièrement obsessionnelle chez G. de Azevedo qui la reprend, par exemple, dans son poème « A Vala », cité ci-dessus : « Num beijo os lábios cola à frígida epiderme/e o D. Juan da morte, o cavalheiro Verme,/que viva e goze enfim ! » (p. 96) ou encore dans « Graça Póstuma » : « depois do verme vil teu seio poluir » (p. 45).

3. *Loc. cit.*

Se mêlent là encore la réalité la plus crue et volontiers provocante et l'irrationalité de l'esprit torturé de Guilherme de Azevedo.

De la même manière, José Duro est marqué par un certain baudelairianisme dans sa production poétique. Son véritable goût pour l'expression du macabre, qui lui permet peut-être de conjurer l'angoisse de sa propre mort prochaine, est une constante de sa poésie. Par exemple, la leçon donnée à la femme aimée dans « O meu riso », sonne comme certaines strophes de « Une charogne » :

Quando o coveiro, um dia, arremessar, sombrio,
O teu corpo gentil aos vermes resolutos,
De lá, na esfera azul dos astros impolutos,
Verás então, Mulher, verás como me rio !...

Dans les deux sonnets intitulés « D. Juan », il s'applique à employer un lexique prosaïque et à éviter toute référence religieuse dans l'évocation de son désir charnel pour les femmes, donnant le sentiment de refuser tout jugement moral, par exemple en qualifiant — dans un but presque blasphématoire — de « bendita » la « lama das luxúrias ». Cependant, il reconnaît que Dame Nature le pousse « aos pecados da Treva », expression chrétienne, s'il en est, comme le confirme Guerra Junqueiro, désireux de « riscar da doutrina cristã um pecado escandaloso — a luxúria » (p. 11).

On constate donc que les Don Juan portugais de ce dernier quart de XIX^e siècle, en dépit de leur empreinte anti-religieuse (ou parfois plus simplement anticléricale), sont façonnés malgré eux par un catholicisme qui érige la vertu et la morale en lois sociales difficiles à outrepasser. C'est la raison pour laquelle on ne peut guère adhérer à l'affirmation de Fortunato de Almeida, relative à l'agnosticisme et à l'impunité des membres des « Conferências do Casino » :

Largamente se tem sentido em Portugal o agnosticismo, não como sistema filosófico, impossível por falta de condições do meio; mas

1. José DURO, *Fel*, Lisboa, Guimarães Editores, 3^a edição, 1923 (1^{re} édition : 1898), p. 27. Dans le poème « O coveiro » (p. 34), ce même thème obsessionnel apparaît :

Um corpo escultural, imaculado, inerme,
Entregue à sedução fantástica do Verme,
Que o desfigura, a rir, numa vertigem louca...
Um corpo que exumei, alucinadamente,
Em ânsias de remorso, em raivas de demente,
Para poder beijar-lhe a apodrecida boca !

apenas sob a forma prática da indiferença, derivada da ausência de educação religiosa e alimentada já pelo fogo das paixões [...]. Da indiferença se passou facilmente ao negativismo, impunemente confessado nas cátedras, nos livros e nos jornais; e finalmente não faltaram as mais audaciosas manifestações de impiedade. A anarquia moral assim estabelecida [...] imprimiu no carácter nacional sinais que nos abstemos de pôr em relevo¹.

Fortunato de Almeida ne se contredit-il pas lorsqu'il affirme en même temps que l'athéisme n'a pas pu s'ériger en système philosophique car le contexte (« o meio ») le lui interdisait (ce qui nous paraît exact) et lorsqu'il prétend que ce même contexte était propice à l'impie? Les quelques poèmes présentés ici paraissent démontrer que le poids de l'héritage chrétien triomphe de l'athéisme. Cet athéisme, loin d'être une doctrine sereinement assumée, cherche à heurter les esprits bien-pensants mais se révèle, en fait, incapable de s'affranchir d'un fond religieux irrémédiablement imprimé dans l'esprit portugais².

A Morte de D. João oscille sans cesse entre la rationalité et la matérialité de la tâche que Guerra Junqueiro s'est impartie, c'est-à-dire le rôle de modérateur social, de redresseur de torts³, et une ardente spiritualité alliée à une foi solide en Jésus Christ, sauveur des hommes au même titre que Prométhée (auquel il est souvent associé) :

Prometeu e Jesus, a liberdade e a crença,
Unidos num braço estreito e fraternal,
Farão da natureza uma harmonia imensa,
Farão do velho Deus um Deus universal. (p. 38)

1. Fortunato de ALMEIDA, *História da Igreja em Portugal*, Porto-Lisboa, Livraria Civilização Editora, 1970, vol. III, p. 355-356.

2. Dans le sonnet de Monteiro, aucune allusion directe n'est faite à Dieu; cependant, les « doces pecadoras » que Dante aurait condamnées à l'Enfer (allusion religieuse s'il en est) échappent à la punition éternelle :

As doces pecadoras que condenas,
Nos doudos turbilhões, a eternas penas,
Fugiram, Dante, à vingadora garra.

José de Sousa Monteiro, *op. cit.*, p. 20.

3. « Hei-de vos esmagar, espíritos do mal », p. 48 ou encore, dans la préface de la seconde édition : « O assunto do meu poema é a corrupção e a libertinagem duma parte da sociedade, corrupção manifestada na literatura desde o idealismo ingénuo e dissoluto do Raphaël de Lamartine, até ao realismo descarado e vil dos escritores do segundo império. », p. 9.

Ce déisme dont l'irrationalité transparait « concrètement » dans la structure relativement décousue du poème¹, dans le message éminemment codifié des situations que traverse D. João, est sans cesse confronté à une symbolique soutenue par des images, des métaphores et un vocabulaire du plus grand réalisme, par une croyance en la science² qui l'amène tantôt à oser une expression crue et directe, tantôt à se laisser aller à une logorrhée verbale et outrée, propice aux répétitions maladroitement. Au beau milieu d'un monde absurde et désespéré de lupanars et de ruelles immondes, le D. João de Guerra Junqueiro erre, son cheminement s'opérant, dans un premier temps, selon une courbe ascendante, pour ensuite redescendre jusqu'au tréfonds de la misère physique et psychologique, obéissant ainsi à la désillusion et à la faiblesse d'âme de l'anti-héros. Il se distingue en cela fondamentalement du Don Juan originel qui, au contraire, trace sa vie selon la trajectoire parfaitement droite qu'il s'est fixée, ne subit aucun état d'âme qui pourrait dévier sa route. La situation de départ du poème de Junqueiro est celle d'un D. João éperdu d'amour et de désir pour la prostituée Impéria qui exerce sa domination morale sur cet être affaibli par la passion. Lorsqu'il comprend enfin qui est cette femme, le poète/D. João s'en détourne, retrouve sa dignité et se met en quête de son propre salut dans une église, lieu favorable au retour sur soi et à la méditation. Mais il y fait la rencontre du diable, un « pauvre diable » peureux qui n'est plus que l'ombre de lui-même et lui ôte tout espoir de rédemption. La descente vers l'enfer terrestre

1. « No nexo dos episódios, o poema é defeituosíssimo », Amorim de CARVALHO, *op. cit.*, p. 34.

2. Qu'elle soit physique ou médicale, la science est, pour Guerra Junqueiro, une donnée fondamentale en vue du renouvellement de la société et de sa correction. Il en fait, du reste, un élément primordial de sa poésie : « A poesia é a verdade transformada em sentimento. A lei descoberta por Newton tanto pode ser explicada num livro de física como cantada num livro de versos. O sábio analisa-a, demonstra-a e o poeta, partindo dessa demonstração, tira do facto todas as consequências morais, sociais e religiosas, traduzindo-as numa forma sentimental. »

De fait, le lexique scientifique est foisonnant dans *A Morte de D. João* et contraste avec celui de la religiosité : « rapidez eléctrica dos ventos » (p. 28), « eclíptica gigante » (p. 30), « magnetismo, escalpelo, metais, ciências » (p. 32), « chagas escrofulosas » (p. 35), « mercúrio, gangrena » (p. 174), « enxofre, nitrato de prata » (p. 176) — pour n'en citer que quelques exemples — côtoient « a cruz calvário » (p. 23), Caim (p. 23, 39...), Jesus (p. 27, 28...), « o trono do Senhor », (p. 99), « o lívido Isaías » (p. 106).

que sont les bas-fonds de la ville s'amorce alors et de maisons closes¹ en délits, D. João atteint la dernière phase de la déchéance : demandant l'aumône, accompagné d'Impéria tout aussi pouilleuse, lépreuse et vermineuse que lui, il mourra de faim sur un trottoir, trempé par la pluie et transi par le froid nocturne. Ce D. João totalement démystifié, qui fuit la police et se laisse humilier par les passants, est le portrait en creux du héros de Tirso de Molina :

Eu fui o D. João, o tipo da altivez
 [...]
 Não mais escalarei os muros dum quintal
 Seduzindo a consorte ao meu melhor amigo ;
 [...]
 Tenho insónias cruéis, soffro do reumatismo
 E já tomei, Senhor ! Dez frascos de mercúrio. (p. 167)

Le premier vers au passé simple exprime un temps totalement révolu, l'impossibilité de retour à la situation précédente ; le futur à la forme négative du vers suivant abolit tout espoir pour l'avenir ; quant au présent, il décrit un horrible état de santé tant mental (« insónias cruéis ») que physique (« reumatismo », « mercúrio » qui signale que D. João est atteint de syphilis²). Guerra Junqueiro s'efforce d'aller encore plus loin dans la symbolique de la disgrâce du « je » poétique dans la mesure où ce dernier a volé à D. João Tenório sa guitare (ici la cohérence chronologique n'est pas davantage à chercher que la cohérence de l'intrigue) et l'a assassiné d'un coup de révolver. En effet, si au XVII^e siècle D. João Tenório était invincible à l'épée, du temps de Guerra Junqueiro, les armes à feu (modernes) viennent à bout des plus valeureux. En outre, l'épée est une arme noble, à l'inverse du

1. Ironiquement, dans la deuxième partie, un poème intitulé « Romanticismo » dresse l'affreuse description de la vie de la prostituée dans un lupanar (p. 89-90).

2. Le mercure, ou vif-argent, servait en effet à soigner la syphilis : « Le traitement consiste en l'emploi méthodique du mercure, qui est le remède spécifique à cette maladie. On l'administre à l'intérieur et à l'extérieur. À l'intérieur sous forme de muriate doux ou d'onguent mercuriel, à la dose de trois à quatre grains, en pilules chaque jour ; ou sous forme de sublimé corrosif, à la dose d'un sixième de grain ou d'un demi grain, en pilules ou en solution dans du lait », in *Nouveau dictionnaire de médecine, chirurgie etc.*, Paris Chez Gabon, 1826, t. II, p. 537. Compte tenu de la posologie indiquée par le Dictionnaire, on comprend bien qu'à travers l'exagération ironique des dix flacons de mercure, Guerra Junqueiro sous-entend que D. João était atteint de cette honteuse maladie vénérienne depuis fort longtemps et que son état était déjà assez critique.

pistolet qui est celle du vulgaire assassin : sur ce plan aussi, le mythe s'écroule. D. João est définitivement un homme d'un autre âge, aux valeurs dépassées, sans le moindre avenir dans la société dont rêve le poète :

Surge-me frente a frente
O espadachim do D. João Tenório.
Ouvira da guitarra feiticeira
Os lânguidos suspiros.
Travou da espada c'uma fúria imensa,
E eu tirei da algibeira
Simplesmente um revólver de seis tiros.
Coitado! O menestrel da Renascença,
A flor dos cavaleiros andaluzes,
O tipo da suprema valentia,
De armas de fogo apenas conhecia
Morteiros e arcabuzes.
Caminhou para mim aceso em ira,
Erguendo ao ar o ferro coruscante
Que assassinara o pai de D. Elvira.
Ia atirar-me um golpe ao coração,
Eu disparei, e nesse mesmo instante
Caiu morto no chão¹.

Le D. João de Guerra Junqueiro, « O novo D. João » selon les termes de la prostituée Impéria, occupe à présent la place du héros de Tirso mais a perdu tout aspect mythique. La séduction, érigée en valeur galante du gentilhomme d'autrefois, n'est plus qu'une vile activité de pervers et d'assassin sans honneur. Guilherme de Azevedo l'envisage sous le même angle. Son D. Juan est « informe, tosco,/sem garbo, sem pudor, grotesco, infame, vil » (p. 103).

Toutefois, en le voulant résolument abject, en dénonçant par l'exemple les vices et l'immoralité de son temps, Guerra Junqueiro emboîte le pas à l'illustre moine du XVII^e siècle sur la route de la correction et de la moralisation des mœurs. L'un choisit de mettre en scène « un grand seigneur méchant homme² », dont la force de caractère et la fierté l'empêchent de reconnaître à temps la dérive de son comportement social. L'autre, fidèle en cela au courant réaliste,

1. Guerra JUNQUEIRO, *op. cit.*, p. 149.

2. Sganarelle : « Mais un grand Seigneur méchant homme est une chose terrible », Molière, *Dom Juan*, Acte I, sc. 1.

préfère inspirer du dégoût au lecteur envers la perversion du personnage. Mais son profond anticléricalisme interdit à Guerra Junqueiro de compter sur les « doutores formados em teologia » (p. 167) pour contreenir au relâchement populaire. Bien au contraire, un prêtre peut être un Don Juan et les bons pères de famille se doivent d'être au fait de cette réalité pour y parer :

Leste num periódico que um cura da província seduziu escandalosamente uma menor. Ficaste indignado. Queres saber o nome desse padre? O reverendo D. João. (p. 10)

Ou encore

Um nédio fradalhão de venta larga,
Avinhado tonel de santidade,
Que ribombava horrísona tormenta
Contra os vícios fatais da nossa idade ;

Vendo a gentil, ingrata pecadora [Impéria],
Sentiu do amor as puas lancinantes,
E suspirou, pombinha arrulhadora,
« Coitadinho do padre sem amantes ». (p. 60)

C'est le rôle du poète que de s'interposer pour défendre la famille, la femme, les enfants, bref les fondements de la société contre la corruption et le libertinage. Cette morale chrétienne suinte par tous les vers du poème dont les références bibliques sont légion. La foi du poète dans le Christ¹ n'a d'égale que sa haine pour Jéhovah, le « velho Deus castrado » (p. 37) :

O outro é o Jeová das Santas Escrituras ;
O déspota sagrado,
O Júpiter cruel, o César das alturas,
O dogma feito carne e o Deus feito soldado. (p. 36)

Anticléricalisme cynique et noir de Junqueiro contre dérision amusée de Gomes Leal : chez ce dernier, l'ensemble du champ lexical de la religion sert l'humour de la situation. D. João est un poltron sans cervelle (« Como Pansa, odiei o Pensamento/E abandonei os ideais de sala, —/ Pelo amor da cozinha suculento. »), exclusivement mû par

1. « Deus nas ondas do universo
Deixou-nos um farol — a cruz! » (Guerra Junqueiro, *op. cit.*, p. 86).

l'instinct animal du besoin de copuler, de se nourrir et de dormir dans un lieu protégé. Mais, il ne faut pas s'y tromper, ce D. João-là est également dans la dernière phase de son évolution littéraire, comme l'indique le titre « Última fase da vida de D. Juan ». Il a abandonné toute grandeur, tout honneur et serait bien incapable de se confronter à une statue de pierre parlante. C'est bien avec une « ironia decadentista » que Gomes Leal exprime son angoisse de fin de siècle¹.

Au fond, c'est peut-être José Duro qui, apparemment, s'approche le plus du Don Juan des origines mais ce serait aller trop vite en besogne que d'annoncer, comme le fait Fidelino de Figueiredo que

[c]oerente com o destino do mito é a confissão de donjuanismo de José Duro em dois sonetos do seu *Fel*, mas com a variante de um regresso voluntarioso, de relapso a esse conceito libertino².

José Duro ne confesse en rien son donjuanisme. Il se qualifie de Don Juan par autodérision. S'il en était un vrai, aurait-il recours aux prostituées pour obtenir d'elles ce que les honnêtes femmes lui refusent ? Devrait-il payer pour satisfaire ses pulsions charnelles ? Le « je » poétique n'a rien d'un libertin, mais tout du malheureux solitaire sevré de tendresse dont le cynisme, à certaines heures, prend le pas sur le sentiment. Si, en effet, dans ces sonnets, le poète séducteur semble n'avoir pour la femme qu'un désir sexuel suivi d'un profond dégoût une fois l'acte accompli, là ne réside pas sa conception de l'amour, tel que le Don Juan originel l'entend. La lecture de son recueil prouve à maintes reprises qu'il aspire, comme tous les poètes de sa génération, à un amour unique et profond, idéalisé (par exemple dans le poème « Noivado Estranho », p. 63)³. Ces deux sonnets constituent l'expres-

1. Álvaro Manuel MACHADO, « Gomes Leal, a Geração de 70 e a mitologia finissecular da cidade », *Do Ocidente ao Oriente — Mitos, Imagens, Modelos*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 203.

2. Fidelino de FIGUEIREDO, *op. cit.*, p. 242-243.

3. José Simões Dias a déjà traité ce sujet sur le mode romantique dans « O Libertino ». Le lupanar est immonde, le « je » poétique ne le sait que trop. Mais il y est poussé par le désir associé au désespoir provoqué par la perte de l'amour véritable :

Não te rias de mim, loira pequena;
Que tu não sabes que tormento é o meu!
Tu não sabes, mulher, o que é ter pena
Do primeiro amor que nos morreu!
Dizes bem, Messalina, quem não goza
Não sabe o mal que faz, se a vida é breve!

sion d'un moment de désespoir — le poète est très malade et souffre autant de la tuberculose qui ronge ses poumons que de la solitude sentimentale de son cœur, associée à une misère financière dégradante. Du reste, ces sonnets appartiennent à la section « Flores Malditas¹ » du recueil, dans laquelle se suivent trois textes dont l'ordre ne doit rien au hasard. Le premier, « Bacantes », trace le portrait général et sans nuance de la prostituée, toute tournée vers la dissolution. Cependant, le ton est clairement désolé ; les prostituées sont moins coupables que les hommes des vices qu'elles entretiennent car elles doivent leur triste sort à la tromperie et à la malhonnêteté sentimentale masculine. Dans le poème, le dégoût alterne avec la tendresse. Puis, le sonnet « Margarida Gautier » s'attarde sur un exemple précis de femme à la double personnalité, l'hétaïre et la femme aimante : « Margarida Gautier, o teu amor assombra ; / Teu corpo é um bordel, mas a tua alma é chama... » (p. 84) :

Assim o teu amor, estranhamente rara,
Rasgando a Podridão em pleno dia claro,
Mostrou que tinhas alma à alma das mulheres! (p. 85)

Ce poème est suivi par le diptyque « D. Juan » qui présente l'amour comme une simple nécessité naturelle, la jouissance comme une « podridão » totalement immorale si le sentiment amoureux ne l'accompagne pas. Cette alternance entre perversion et idéal exprime les états d'âmes changeants du poète en proie à l'angoisse profonde de sa mort prochaine et possédé par un désir de vie que sa jeunesse lui insufflait.

Au terme de ce tour d'horizon des D. João du XIX^e siècle portugais, une évidence se fait jour : le héros de Tirso est grandement défiguré par ceux qu'Eça de Queirós juge hantés par les « poetas do mal² », au profit d'un personnage sans hauteur, symbole d'un passé

Ai! A minha é tão longa e tão penosa,
E não haver um vento que ma leve!
(José SIMÕES DIAS, *O Mundo Interior*, op. cit., p. 48).

1. À noter, au passage, et une fois encore, l'influence baudelairienne de ce titre.

2. « Poetas do mal. — Conhecem Poe, Baudelaire e Flaubert? Estes homens só vêem o mal : os corpos magros, despedaçados e podres [...], os uivos horríveis das almas que têm medo, os ventos que torcem os corpos dos enforcados, as pestes, as covardias do desespero — todas as flores do mal, esplêndidas e negras.

Na alma humana, só encontram pecados teimosos e arrependimentos covardes.
[...] Estes homens, com as suas violências riosas, com os seus ideais desesperos,

décadent, de la monarchie, de l'Église, du capitalisme. Il est devenu le catalyseur des maux de la société et, par conséquent, voué à la plus grande dégénérescence. Sa mort — physique chez Guerra Junqueiro, morale chez Gomes Leal ou Guilherme de Azevedo — permettra l'émergence d'un nouveau type d'homme, vertueux et digne de sa nation. D. João devient le vecteur d'un nouvel ordre social idéal, qui se voudrait fondé sur une société laïque mais dont la morale (en particulier dans le domaine des relations homme/femme) doit encore beaucoup trop au catholicisme pour que l'on puisse juger ces auteurs absolument délivrés de la doctrine qui les a formés.

Le donjuanisme portugais au XX^e siècle : un retour aux sources de la vie

Avec le nouveau siècle, à l'exception de la pièce en un acte de Fernando Araújo Lima, *A Última Noite de D. João*¹, le personnage de Don Juan évolue radicalement dans la littérature portugaise. La dégénérescence totale que lui avaient infligée Guerra Junqueiro et ses « disciples » ne pouvait mener qu'à l'extinction complète du mythe ou, au contraire, à une nouvelle construction. C'est cette dernière hypothèse qui prend forme avec le XX^e siècle. Une constante soutient ce nouveau donjuanisme, une constante qui, elle, n'est pas nouvelle : la mystique chrétienne. Qu'elle soit la fondation même du renouveau du mythe ou bien qu'elle fasse l'objet d'un rejet systématique, c'est néanmoins toujours elle qui motive, plus ou moins directement, les auteurs des D. João modernes. Cependant, il convient d'observer deux grandes tendances très distinctes au cours de ces cent années (et même davantage, puisque cette étude englobe les avatars donjuanesques de 2005). De fait, après la transition entre la période décadentiste de la fin du XIX^e siècle et la période suivante, transition matérialisée par la pièce de Júlio Dantas, *A Ceia dos Cardeais*², les

com as suas ironias, os seus espiritualismos, estão no meio destes espíritos modernos de hoje, baixos, alinhados esbranquiçados e lisos, como uma catedral gótica entre as casas caiadas de uma vila. Eles abafam nestas atmosferas, pesadas do fumo das indústrias. » Eça de QUEIRÓS, *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*, in *Obras de Eça de Queirós*, vol. III, Porto, Lello e Irmão Editores, 1966, p. 873.

1. LIMA, Fernando de Araújo, *A Última Noite de D. João*, peça em um acto, Porto, Ed. Prometeu, 1948, 46 p.

2. Júlio DANTAS, *A Ceia dos Cardeais*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1921 (première édition : 1902), 35 p.

productions relatives au mythe entreront dans une première phase de fort mysticisme couvrant les trente premières années du siècle. Ces productions prendront une forme essentiellement poétique. Le mythe semble ensuite perdre de sa vigueur, à l'exception de la pièce d'Araújo Lima et d'un roman, *O Castigo de D. João*¹, qui prend résolument le contre-pied de cette dernière et où l'on a du mal à reconnaître le séducteur tant il apparaît dilué dans un contexte moralisateur qui en fait, chose surprenante, un exemple de droiture. Dans la seconde moitié du siècle et au-delà, comme le montrera Saramago, le mythe ne peut plus vivre, et l'on assistera à la démythification du personnage, démythification qui s'exprimera sur le mode dramatique. Dans l'ensemble de ces productions, le personnage de Don Juan est un être qui attire une certaine sympathie car, dépouillé de sa cuirasse de seigneur dépourvu de sentiment et ne croyant qu'à sa propre vision du monde, il s'avère doté d'une sensibilité extrême, il est en proie aux doutes existentiels les plus aigus, il cherche sa voie, y compris dans la mort. Il demeure ce vecteur de morale tel que Tirso l'avait imaginé mais, cette fois, la leçon baroque de l'homme mauvais et puni est renversée : le D. João du XX^e siècle a fait fausse route mais reconnaît ses erreurs et s'en repent. Il n'est plus le modèle moral *a contrario* du XVII^e siècle, cette illustration des comportements nuisibles qui reçoit un juste châtement divin, mais l'exemple à suivre dans la quête de la foi et du perfectionnement humain. Sauf dans le cas du livret de Saramago (mais son Don Giovanni n'en est pas moins un héros qui découvre la vérité de la vie dans l'amour d'une femme), Dieu est toujours au cœur de la symbolique. En revanche, à présent, c'est à l'homme d'aller vers lui, à s'élever, à se transcender et non plus à Dieu d'appliquer sa justice sur la terre.

Júlio Dantas et la morale chrétienne

Júlio Dantas s'est intéressé à Don Juan à plusieurs reprises, notamment lors de sa traduction du drame de l'Espagnol Zorrilla² qui sera évoqué plus loin. Outre cette transposition, Dantas a effleuré le thème du donjuanisme dans une petite pièce en un acte, *A Ceia dos Cardeais*, mettant en scène trois vieux cardinaux qui évoquent à tour de

1. Urbano RODRIGUES, *O Castigo de D. João*, Lisboa, Imprensa Nacional de Publicidade, 1948, 326 p.

2. Júlio DANTAS, *Dom João Tenório*, versão libérrima da peça de Zorrilla, Lisboa, Companhia Editora Portugal-Brasil, 1922 (?), 223 p.

rôle, pendant un souper au Vatican, leur jeunesse amoureuse passée. Les deux premiers, l'Espagnol Don Rufo et le Français Montmorency, ont connu les tumultes de la séduction, et tout particulièrement Don Rufo qui, en digne héritier de Tirso, confondait l'amour avec le désir sexuel :

Fiquei-me no *Don Juan* de Tirso de Molina :
O amor, para mim, por mais alto que fosse,
Morria, ainda em flor, com a primeira posse!
Detestava a mulher depois de conquistada :
A conquista era tudo ; o resto, quase nada. (p. 23)

À sa soif de possession s'associait le mépris du danger et de la mort, et même le défi lancé à Dieu (« Mas aquela mulher era um anjo dos céus!/Se Deus a pretendesse, — eu desafiava Deus! », p. 24). L'impétuosité espagnole poussait même à la violence et aux combats de rues pour séduire ou enlever les jeunes filles convoitées. Dantas use de stéréotypes et d'*a priori* pour illustrer les différentes approches de la séduction selon les nationalités des personnages. Après la fougue du prélat espagnol, c'est au cardinal de Montmorency de représenter l'art français de la galanterie : selon une conception très courtoise, c'est l'esprit, et non la force, qui doit séduire les dames. L'éloquence, la patience (que n'a pas Don Rufo), la poésie, la danse sont autant de moyens de séduction pour le galant français dont les préceptes dans ce domaine s'apparentent fortement au marivaudage. Mais Dantas garde pour la fin le discours du cardinal portugais, Gonzaga, un discours qui s'emploie à montrer que le Portugais a de l'amour une notion bien plus élevée que ses homologues :

[...] como é diferente o amor em Portugal!
Nem a frase subtil, nem o duelo sangrento...
É o amor coração, é o amor sentimento.
[...]
Ai, como sabe amar a gente portuguesa! (p. 32)

L'amour ne consiste pas en la satisfaction du désir charnel mais dans l'union spirituelle de deux êtres. Un discours profondément religieux s'instaure alors : la fidélité dès le plus jeune âge, la chasteté, la saine estime qui ne distingue plus l'épouse de la sœur... (p. 33). Sous couvert de fantaisie littéraire, Dantas se livre ici à un véritable sermon adressé à ses concitoyens. Son cardinal s'est, en effet, consacré

au sacerdoce par chagrin d'amour. À quinze ans, amoureux de sa cousine, qui n'était pas jolie mais dont le regard exprimait toute la douceur du monde, il n'aspirait qu'à en faire sa femme, lorsque, une nuit, la mort la lui a brutalement volée. Depuis, il sert ce même Dieu qui a emporté son aimée. Tout, ici, prend à rebours le donjuanisme originel dans un esprit fidèle à la notion biblique de l'amour : la beauté, chez une femme, ne peut être un critère d'élection ; c'est la douceur — pour ne pas dire la soumission — qui doit guider l'amour masculin. Un homme choisit son épouse parce qu'il est attiré non pas par ses charmes mais par ses qualités de compagne et de mère. L'acte sexuel ne vise pas seulement le plaisir mais surtout la procréation. Dans ce contexte vétérotestamentaire¹, y compris dans le malheur, il ne peut être question de révolte contre Dieu qui a pourtant, le plus injustement du monde, jeté la détresse dans le cœur de l'homme. Bien au contraire, la soumission au Divin ne se discute pas (même lorsque ses voies sont impénétrables) et Gonzaga, qui a choisi le sacerdoce pour juguler son chagrin d'amour — un amour qui, naturellement, est demeuré platonique —, inspire cette conclusion de la plus haute moralité à ses deux commensaux :

Foi ele, de nós très, o único que amou. (p. 35)

Seul le véritable amoureux est incapable de se remettre de l'amour perdu. Cette morale chrétienne extrêmement conservatrice a reçu un accueil fort favorable, correspondant, semble-t-il, à un regain de religiosité chez les Portugais, puisque cette pièce datant de 1902 en était déjà à sa 24^e édition en 1921. Le Portugal se complaît dans ce discours bien-pensant concernant l'amour et si cette pièce n'offre pas une réactualisation du mythe de Don Juan, elle permet néanmoins de cerner l'état d'esprit dans lequel vont naître les avatars de ce mythe à la même période, tous fondés sur le thème de l'amour charnel, donc coupable, que la spiritualité va racheter.

Le mysticisme de début de siècle

C'est, de fait, au travers d'un profond sentiment religieux que Don Juan se renouvelle au Portugal. En effet, dans toute la première moitié du siècle, le mythe obéit à un ensemble de vertus chrétiennes très

1. Par exemple, voir « Les enfants de Jacob », *Genèse*, 29, 31-30, 2.

rigoureuses et se positionne indéniablement en réaction à l'anticléricisme d'un Guerra Junqueiro, à l'athéisme d'un Guilherme de Azevedo¹ ou au nihilisme d'un José Duro. On pourrait, du reste, dans la mesure où plusieurs des composantes indispensables à la légende ne sont plus exploitées, se demander s'il est encore possible de parler de mythe de Don Juan. Le personnage du séducteur ne sert plus que de point de départ à des divagations métaphysico-moralistes sur le sens de la vie. La recherche du plaisir amoureux mène à une impasse existentielle et le salut (la rédemption des péchés, en particulier celui de la chair) réside dans une foi profonde. Pour trois des quatre compositions analysées ici, le personnage du Commandeur n'existe plus. Le « groupe féminin », tel que le définit Jean Rousset, se limite à une femme dans deux des poèmes, disparaît, pour ainsi dire, dans le troisième. Seul António Patrício conserve, dans la structure de sa pièce *D. João e a Máscara*, les invariants du mythe (le mort, le groupe féminin, le héros), mais son D. João prend un chemin spirituel radicalement opposé à celui du héros originel, de sorte que l'on peut véritablement parler de refonte complète de la légende. Maria do Carmo Pinheiro e Silva, auteur une étude très intéressante sur cette œuvre, pose précisément la question face à la disparition de deux thèmes fondamentaux du mythe, la double invitation et l'homme sensuel et arrogant :

Considerar a presença imutável destes dois motivos temáticos para que se possa aceitar Don Juan como motivo põe, desde já, em causa a classificação do texto de António Patrício como manifestação do donjuanismo².

Après l'examen des critères tels que les a annoncés Jean Rousset, elle conclut à une *subversão* (p. 45) du mythe, ce qui est juste si ce n'est que la subversion du donjuanisme est encore du donjuanisme et témoigne de la vitalité de ce mythe qui se réinvente sans cesse. Du reste, Maria do Carmo Pinheiro e Silva affirme elle-même plus loin que l'ouvrage d'António Patrício représente un effort de

1. En écho au « Cavaleiro-Verme » du poète décadent, António Patrício renvoie l'image du « Cavaleiro-Amor » qui promet à l'homme, au-delà de sa mort, non pas la destruction mais la vie éternelle (António PATRÍCIO, *D. João e a Máscara*, Mem Martins, Europa-América, s. d., p. 197).

2. Maria do Carmo Pinheiro e SILVA, 'D. João e a Máscara', de António Patrício. *Uma Expressão da Tragédia*, Universidade do Minho, col. Hespérides, 1998, p. 42.

remitificação, en réaction à la démythification de Guerra Junqueiro et de ses adeptes (p. 64). En revanche, il est abusif de considérer, comme elle le fait, cette pièce comme « a primeira grande transformação moderna do mito » (*loc. cit.*) car António Patrício a été précédé par trois auteurs qui, eux aussi, ont entrepris de réhabiliter le personnage mythique mis à mal par les décadentistes.

Les quatre ouvrages qui intéressent ce chapitre sont donc, dans l'ordre chronologique de leur parution :

- Manuel da Silva GAIO, *Dom João*, poema, Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1925, 100 p. (1^{re} éd. 1906).
- Rui CHIANCA, *A Alma de D. João*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1918, 28 p. La première représentation théâtrale de cet ouvrage date toutefois du 30 décembre 1914.
- João de BARROS, *D. João*, Porto, Livr. Chardron, Lisboa-Paris, Livraria Aillaud e Bertrand, 1920, 77 p.
- António PATRÍCIO, *D. João e a Máscara*, Mem Martins, Europa-América, s. d., 199 p. (1^{re} éd. 1924).

C'est à travers le symbole et l'allégorie que les auteurs cités expriment leur propre vision de Don Juan, les trois premiers auteurs ayant opté pour la forme versifiée en raison de la volonté poétique d'utiliser la symbolique de la nature et du voyage (ou de la fuite parfois) pour opérer le rapprochement avec Dieu. António Patrício se distingue d'eux, d'abord par le choix de la prose dramatique (il n'utilise la versification que lorsque le héros dialogue avec le personnage de la Mort) mais surtout par sa réflexion beaucoup plus avancée, notamment au sujet de la mort. Son ouvrage a mérité, à juste titre, l'attention des critiques littéraires. Néanmoins, et bien qu'il semble, dans une première approche, se distinguer clairement des trois premiers poèmes, il aborde les mêmes thèmes et recourt souvent aux mêmes tropes, de sorte qu'il appartient véritablement au même courant mystique et poétique que ses prédécesseurs, le *saudosismo*. Pour autant, du fait qu'elle est axée essentiellement sur le thème de la mort, cette pièce recevra un éclairage particulier dans la troisième partie de cette étude.

Avant de développer les trois thèmes de la nature, du voyage et de la quête de Dieu dans ces quatre ouvrages, il est nécessaire de présenter très rapidement le déroulement de leur action. Le *Dom João* de Silva Gaio est un poème en quatre chants et un prologue. Chacune des parties de l'œuvre obéit à des schémas métriques différents, ce

qui constitue un exercice de style parfois un peu laborieux, souvent pompeux et à la versification faible¹. Dans le prologue, le héros se réveille brutalement aux côtés d'une femme qui a été sa maîtresse d'une nuit et dont il découvre tout à coup les traits affreux, véritables reflets de sa propre âme. Comprenant que son amour n'était en réalité que l'image de la mort et que sa perte est annoncée, D. João crie sa volonté de salut et part à la recherche de sa rédemption :

E Dom João partiu. Aquela voz austera,
Nunca por ele ouvida,
Suscitara fervor de remissão sincera
À sua alma perdida. (p. 27)

Ainsi commence le premier chant du poème au cours duquel le héros va traverser un désert, fuyant toute tentation humaine dont il est pourtant assailli et qui lui rappelle, à travers les femmes qu'il a aimées, « A mentira, a perfídia atroz do seu constante, / Eterno Amor... dum dia ! » (p. 30). De toute évidence, cet épisode renvoie à la légende de la tentation de saint Antoine et nous verrons dans le prochain chapitre ce que Silva Gaio peut devoir à Flaubert à ce sujet. Pour l'heure, c'est un D. João halluciné par la fatigue qui s'effondre d'épuisement. À son réveil (chant II), le désert autour de lui s'est mué en paradis de verdure car D. João fait renaître la vie sur son passage. Loin d'être ce héros malfaisant méritant le châtement du Ciel, il constitue l'élément vital du monde car il connaît l'Amour :

Pois, ao redor, a Natureza
Milagre verde se tornara
Onde era sáfara nudeza,

Dês'que seu corpo Ele deitara
Na terra bruta desse monte
E o seu cabelo a perfumara. (p. 37)

Se croyant abusé par une nouvelle tentation, D. João décide néanmoins de fuir encore ce paradis et le chant III illustre sa nouvelle divagation dans un désert qui reverdit sans cesse sous ses pas. Convaincu d'être poursuivi par une malédiction, le héros se suicide en se jetant dans l'océan du haut d'une falaise. Une île surgit alors de l'endroit

1. Urbano Tavares RODRIGUES, *O Mito de Don Juan e o Donjuanismo em Portugal*, op. cit., p. 41.

où son corps s'est enfoncé, « uma Ilha Verde », véritable paradis de l'Amour qui est une claire référence au chant IX des *Lusiades* de Camões.

A *Alma de D. João*, de Rui Chianca, est une « fantasia lírica num acto » où, dans un contexte magique et onirique de faunes et de diabolotins, l'âme de D. João (« Cavaleiro da noite », p. 7 et 10) revient de l'Enfer pour être rachetée car D. João était autrefois « um corpo vicioso... um espírito sem fé » (p. 12). Le premier tableau présente le héros et son amante Rosalinda dans une scène de séduction au cours de laquelle cette dernière accepte de devenir sa femme. La scène suivante est un dialogue entre le faune de pierre du jardin qui a accueilli les ébats des deux amoureux et Luzbel, le diable, épris lui aussi de Rosalinda, qui tentera de l'arracher à D. João. Ce dernier le provoque en duel mais l'intercession de Rosalinda invoquant la protection de Jésus et la force de l'amour fait reculer le diable. L'âme de D. João est enfin libérée grâce au « puro amor que a carne ignora » (p. 26) car — et c'est la leçon de cet opuscle — « o amor é a Redenção » (p. 28).

Le poème *D. João*, de João de Barros, de 1920, plus long et plus élaboré, comporte trois parties, introduites par un poème liminaire, véritable invocation au Désir qui régit le monde et, triomphant de la mort, mène à une nouvelle éternité (p. 11, n. p.). Ici encore, la figure de D. João n'est envisagée qu'à partir de sa caractéristique la plus célébrée, son appétit sexuel qui est le point de départ de l'ouvrage. Le héros, dans la première partie intitulée « A Monja », use de tous les recours de la séduction pour tenter d'enlever et de posséder une jeune nonne (« uma freirinha de vinte anos », p. 19) dont le prénom, Dulce, symbolise (sans grand besoin de perspicacité de la part du lecteur¹) la douceur, la faiblesse face à l'homme. Passant de la délicatesse à l'hypocrisie, puis à la violence presque animale (p. 37), D. João est sur le point d'atteindre son but lorsque, dans un dernier effort, la nonnette lui échappe et rejoint son couvent, secourue par sa puissante foi en Dieu :

E antes morrer aqui, nesta agonia muda,
Sem amar, sem viver,
Do que perder a Deus, para em ti me perder!... (p. 32)

1. C'est également le prénom d'une héroïne de *O Bobo*, d'Alexandre Herculano.

D. João, se sent terrassé, sans comprendre encore pour quelle raison, par la vision de la croix du couvent, illuminée par le soleil de ce matin d'été :

D. JOÃO, *olhando a Cruz, com suprema aflição* :
Que força é esta que se ri do meu desejo ?
Como fui eu vencido?... (p. 38)

Commence alors pour lui la quête vers la paix dans un monastère où il espère s'affranchir, grâce à la foi et à la prière, de ce désir qui le ronge. Cependant, la compagnie du Prieur et de la communauté des moines satisfaits de leur immobilisme, loin de l'apaiser, fait surgir avec d'autant plus de puissance sa force de vie, une vie qu'il ne peut envisager cloîtrée. Il comprend alors qu'il ne trouvera Dieu que dans le siècle :

E já que a minha fé não vê a Deus que sonha,
E não pode viver, presa à vossa oração,
Deixai que em mim a vida, ou trágica, ou risonha,
Reflita a sua luz, prolongue a sua acção... (p. 55)
[...]
Adeus... Vou para a vida... (p. 58)

C'est ainsi que, dans la troisième partie du poème intitulée symboliquement « A Aventura », il poursuit sa quête, accompagné par un novice qui a cru en lui. Peu à peu, il prend conscience que sa foi est celle d'un bâtisseur, que cette foi en Dieu doit se concrétiser dans la construction, dans l'action :

Mas nasci para crer — e para realizar,
E sei que, embora lenta, e calada, e escondida,
Hei-de ser uma força entre as forças da vida!... (p. 65)

Devenant une sorte de prophète, d'abord pour le seul novice qui le suit, il contemple, par-delà une route, le travail humble et ingrat des maçons qui, en toute innocence, dans l'effort, sans la conscience de vivre et sans fierté, bâtissent l'abri de l'Homme. Avec exaltation, D. João perçoit enfin que seule l'Action (substantif répété neuf fois entre les pages 72 et 73) est la Vérité (les majuscules sont employées avec une certaine profusion par João de Barros qui érige en dogmes certains concepts). Avec le novice, il traverse la route et, ensemble, ils se mettent au travail, avec foi et amour :

D. JOÃO :

Ama-se a vida, vence-se a vida,

Criando a vida,

— Com mãos submissas, mas sonho grande, que não duvida

— Com alma grande, que não se humilha de tudo amar!... (p. 76)

L'ouvrage le plus complexe, le *D. João e a Máscara*, d'António Patrício, est une pièce en quatre actes, appartenant au théâtre symboliste, qui ne présente pas véritablement d'intrigue (Cristina Marinho évoque à ce propos « o estatismo » des drames symbolistes¹) et paraît, au premier abord, très éloignée du mythe d'origine. En réalité, par ses ingrédients, c'est, des quatre ouvrages, celui qui lui demeure le plus fidèle. Empruntant à Tirso et à Da Ponte, le librettiste de Mozart, António Patrício souligne, comme dans le livret de l'opéra mozartien, la beauté², la violence passée³ et la jeunesse éternelle de D. João. L'une des femmes qu'il a séduites, une marquise, en le revoyant, lui dit :

Quase te confundo com os meus filhos. (p. 142)

António Patrício met également en scène le groupe féminin : D. Ana, D. Elvira (qui, avec Leporello, est un emprunt à Da Ponte), ainsi que d'autres conquêtes du héros, mais aussi D. Octávio et la statue du Commandeur. De nouveaux personnages, qui ne sont que ses faire-valoir, gravitent, par ailleurs, autour de D. João. Mais le personnage nouveau le plus valorisé ici est celui de la Mort, Soror Morte, que D. João poursuit de son désir durant tout le drame. L'épisode de l'invité de pierre trouve aussi sa place, mais en début de pièce, pour prouver que la mort donnée par vengeance n'a plus lieu d'être. Bien plus que subir sa mort, il faut la rechercher, la mériter. Ce fait, pourtant fondamental dans le mythe originel, est pris totalement à rebours. La statue du Commandeur menace D. João de lui communiquer le froid de la mort (et non le feu des enfers), mais D. João a déjà fait

1. Cristina MARINHO, « De Molière a António Patrício : Dom Juan da Eterna Idade », *Intercâmbio*, n° 3, Instituto dos Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1992, p. 202.

2. « D. João entra. É alto e magro, musculado, um animal de sedução e presa. Nos gestos, no andar em todo o corpo, qualquer coisa de felino, de ondulado. » (p. 21)

3. O Conviva de Pedra : « E as bodas de sangue e do desejo, a luxúria sacrílega de sempre ? ... Ao assalto, quanta vez, de espada nua, de espada nua e tinta como as vítimas : quanta vez floriste o teu cinismo decapitando beijos como rosas ? » (p. 99)

cette expérience et ne craint plus sa victime. La peur disparaissant, la punition disparaît aussi :

CONVIVA DE PEDRA :

Tens medo que te gele?...

D. JOÃO :

Passei um Inverno, em pequeno, num solar de Castela. [...] Uma manhã — no jardim transido, todo branco — modelei na neve uma boneca; e enlacei-a com febre, doidamente. Queria gelar ali, de encontro com a Amada [...] Não era menos fria do que tu...

Com uma serenidade transcendente, dá dois passos para Ele : abre-lhe os braços. A Estátua de mármore recua. (p. 111)

Les éléments communs au mythe originel¹ sont exploités dans une perspective radicalement opposée, non pas dans le but moralisateur de punir le séducteur, mais dans celui, religieux, de lui permettre de trouver un sens à sa vie.

Le rideau s'ouvre, au petit matin, dans le palais de D. João, sur un dialogue entre Leporello et D. Elvira, dialogue qui présente le héros *in absentia*. Ce dernier a donné un bal masqué pour tenter d'échapper, mais en vain, au terrible ennui (« o tédio ») de sa vie, la chose la plus horrible qui soit pour lui (p. 114) :

Tenho tédio, imenso tédio, tédio. O destino boceja sobre o mundo.
(p. 39)

A vida! ... Um Escurial de tédio na minha alma. — É isto a vida?..
(p. 44)²

Le risque ne l'amuse plus (p. 29) et le processus d'errance s'enclenche alors. Chaque scène est une nouvelle rencontre avec des personnages qui ont peuplé sa vie passée et déterminent à présent sa quête d'Autre Chose (au commencement de l'intrigue, il ne

1. Comme par exemple, l'irréalisation du repas partagé entre D. João et la statue. Le commandeur se rend pourtant à l'invitation du héros mais la commensalité, par principe, est impossible.

2. Maria do Carmo Pinheiro e SILVA établit des liens entre le texte et certains concepts philosophiques de Schopenhauer et de Nietzsche. Concernant le *tédio* et le spleen, elle les considère comme des motifs présents dans la philosophie schopenhauerienne (*op. cit.*, p. 20). Un quart de siècle plus tard, on retrouve ce thème récurrent chez Fernando de Araújo Lima qui, de son propre aveu, a lu et adopté le texte patricien. Confronté à la Mort, son D. João lui dit : « enganaste-vos na porta. Aqui só há muito frio. Muito frio e tédio. » (F. de Araújo Lima, *op. cit.*, p. 29).

sait pas encore quel est son but), cette « Autre Chose » qu'Urbano Tavares Rodrigues définit comme « um regresso ao cosmos, mediante o amor¹ ». À l'acte I, la Mort vient rendre visite une première fois à D. João, ce qui lui permet de comprendre que c'était bien elle qu'il recherchait dans toutes les femmes séduites par le passé et que son ennui profond ne disparaîtra que lorsqu'il aura enfin vécu sa mort. Mais il est trop tôt pour lui car il n'a pas encore entamé ce travail d'introspection qui lui fera trouver la mort en lui-même :

A MORTE :

Em ti, busca-me em ti : é uma divina rota
que na alma se faz, sem vela e sem escota.
Fico contigo. Adeus. Sou tão fiel
que nenhum me pediu para enfiar-me o anel. (p. 63)

Au fil de conversations qui s'apparentent le plus souvent à des dialogues de sourds tant les aspirations et les pensées de D. João sont éloignées de celles de ses interlocuteurs, le héros se détache de plus en plus du monde grotesque dans lequel il survit. Il finira par s'enfermer dans le couvent de la Caridad, au sein de l'ordre de Calatrava (autre fidélité au mythe originel), où l'humble vie de mendicité², de renonciation, d'ascèse et de mortifications diverses (le garrot en particulier, p. 188) l'aidera à atteindre son but : fusionner avec la mort. Cette dernière se présente enfin et D. João, la considérant déjà comme sa sœur, découvre que c'est dans l'Amour, qu'il porte et dont il est le symbole universel (« Não ser eu, não ser eu, e ser enfim o Amor!... », p. 194), qu'il se rapprochera d'elle et de Dieu. Cependant, cet Amour doit croître encore en lui, il demeure trop faible pour convaincre la Mort : « Hei-de vir », lui dit-elle, « hei-de vir.../Quando o Amor te tocar, quando o Amor te florir... » (p. 198). D. João a pourtant fait de nombreux efforts (il mendie sa vie ; il demande le pardon pour un

1. Urbano Tavares RODRIGUES, *O Mito de Don Juan e O Donjuanismo em Portugal*, op. cit., p. 43.

2. À noter, au passage, qu'à l'inverse de Guerra Junqueiro, la mendicité telle que la pratique D. João qui redistribue les dons reçus, est considérée non pas comme l'expression de la déchéance mais d'une certaine sainteté. L'abbé du couvent dit de lui : « E ninguém pede esmola como ele, ninguém se anula tanto para pedir, é só a mão que vai colher p'ros pobres. Todos o amam no convento, todos, sem bem compreender, com estranheza, essa força de amor que enlouquecera, e que apazigua agora, que se faz rio. Há nele uma humildade que se espraia, que dia a dia se faz rasa e doce. » (p. 182)

assassin, p. 190) mais il n'a pas atteint la totale abnégation, celle qui a permis au Christ de donner sa vie par amour pour les hommes. « Não sou digno ainda », se plaint-il dans l'ultime réplique de l'ouvrage.

Si António Patrício a qualifié sa pièce de tragique, c'est peut-être parce que, paradoxalement, son héros ne trouve pas la mort. Son véritable bonheur eût été d'être emporté par elle. Cependant, le message de la pièce reste ouvert grâce au dernier mot, l'adverbe *ainda*, qui laisse supposer que D. João finira par connaître ce suprême bonheur de se donner à la mort par amour. Du reste, l'ultime image que le dramaturge offre au lecteur (dans la dernière didascalie) est plutôt encourageante dans ce sens puisque le héros a déjà « uma face toda pura ».

Cette « fábula trágica », en contre-pied de la période décadentiste, n'en est pas moins son héritière puisque c'est aussi dans la mort (cette fois, pas une mort-néant, mais une mort-ouverture vers le divin) qu'António Patrício pense trouver les réponses aux questions que pose la vie : « Pensar é tactear morte, palpar morte », affirme-t-il dans son avant-propos intitulé « D. João, para mim... » (p. 15). L'homme qui s'interroge ne peut s'interroger que sur la mort, cette question étant l'essence même de toute philosophie.

Sur le plan stylistique, ce décadentisme transparait dans l'esthétisme, la symbolique de la plupart des paroles échangées qui sont presque autant de soliloques, expressions esthétiques d'une douleur personnelle intransmissible et inexprimable. Chaque personnage est enfermé dans son individualité et l'impossibilité à communiquer est marquée par l'apparence décousue des dialogues. Une recherche dans la métaphorisation des images donne parfois d'heureux résultats comme par exemple les « pilares anquilosados de granito » (p. 180) du cloître où s'est retiré D. João, expression dans laquelle se synthétisent la force mais aussi l'inertie dolente des moines qui, par métonymie, transmettent leur état d'esprit aux murs qui les enferment. En revanche, une certaine complaisance dans la répétition des mêmes notions, des mêmes thèmes, un certain plaisir à masquer le sens des idées par le jeu des symboles sont des obstacles à la lecture de ce texte cérébral, voire précieux par endroits.

La nature Les trois premiers ouvrages présentent d'assez troublantes similitudes qui donnent à penser que Rui Chianca et João de Barros ont puisé à la source de Silva Gaio, lui-même ayant largement

profité de l'apport de certains de ses prédécesseurs. António Patrício a, semble-t-il, eu également recours aux mêmes sources, mais son talent lui a permis de les transcender et de produire une œuvre de création plutôt que d'imitation. Pour ce qui est du personnage de D. João, le lecteur a affaire, de toute évidence, et en opposition avec le D. João de la fin du siècle précédent, à un héros positif qui prend conscience, au contact de la femme, de l'immoralité de ses actes et parvient à s'extirper du péché grâce à une quête spirituelle. Cette quête prend parfois l'aspect du voyage ou de la fuite. Cependant, elle s'opère toujours au sein d'une nature amène, douce et bienveillante dans laquelle il faut voir la main de Dieu. Il est étonnant, en effet, de constater combien le panthéisme, la sacralisation de la nature, reçoivent un traitement de faveur dans les quatre ouvrages. Dans sa préface, Silva Gaio présente D. João comme le

moderno símbolo humano do poder universal do Amor — poder divinizado pelos Antigos como princípio renovador do Existente — é o reivindicador supremo dos eternos direitos da Natureza. (p. 16, n. p.)

Est proposée alors une description véritablement édénique de la nature hospitalière, nourricière, qui rappelle le *locus amœnus* des poètes de la Renaissance (fleurs, fruits, sources d'eau fraîche, troupeaux, douce brise...). Selon une conception évangélique du monde, c'est l'Amour des hommes qui fera de cette terre un lieu de plénitude et D. João est porteur de cette force :

Tudo, por fim, num coro unido,
Dizia o Mundo à lei do Amor,
Sob os seus passos, renascido. (p. 40)

Le décor sur lequel s'ouvrent *A Alma de D. João* et *D. João* (de J. de Barros) est romantique : au cours d'une nuit d'été, dans un jardin abritant de vieilles pierres ou des ruines, ou dans la clairière d'une épaisse forêt, le clair de lune illumine la scène, une source bruit, tandis que les rossignols chantent (João de Barros, p. 19). Rui Chianca y ajoute un tombeau vide dont la pierre a été cassée. L'ensemble est toutefois protégé par « um grande Jesus crucificado » (Rui Chianca, p. 7). Chez Silva Gaio, la nature généreuse rattrape sans cesse le héros qui cherche à la fuir. Cette notion de renaissance perpétuelle a, du reste, séduit João de Barros qui la reprend à son compte :

D. JOÃO :

Hei-de ser uma força entre as forças da vida!...

[...]

Uma força! Um reflorir constante,

Um perpétuo esculpir da vida transitória... (p. 65-66)

La référence à son prédécesseur Silva Gaio semble difficilement contestable, comme ici :

O teu ímpeto é sempre um ímpeto de amor.

O teu pulso abraça. O teu beijo violenta.

— Passas — E logo a Terra é um jardim em flor!

— Vences — E logo a flor é fruto que alimenta! (p. 73)

La notion d'amour est fortement liée à celle de nature : l'amour est un sentiment parfaitement pur et spontané dans la mesure où il répond à la notion divine de création (et de procréation). Dans ce cas, la nature est bienfaisante :

FAUNO :

Ó, ninfas da floresta,

Amai perdidamente! A natureza em festa

Chama por vós! (Rui Chianca, p. 13)

Dans les trois poèmes, la description lyrique de la nature féconde s'accompagne d'une profusion d'adjectifs souvent savants, d'images et de métaphores exaltées, comme par exemple ici, chez João de Barros :

O Sol é uma rutilação criadora no vasto céu que beija a Terra nos horizontes límpidos. (p. 75)

Chez António Patrício, la symbolique de la nature est plus complexe. À première vue, celle-ci est peu amène ; le drame se déroule durant l'automne et les feuilles mortes apparaissent comme des éléments récurrents de cette nature en fin de cycle que les métaphores personnalisent souvent :

Húmida, a manhã de Outono vai descerrando devagar as pálpebras.

[...] Alguns degraus descem a alameda senhorial beijada de Outono.

[...] Há trechos de jardim adormecido... (p. 19)

Du reste, cette symbiose entre la nature automnale et D. João apparaît clairement dans ses propos : non seulement elle entoure le héros (son jardin, par exemple « cheira à gangrena lírica do Outono. É bom, de bruços, sobre folhas secas... », p. 34) mais il l'a même absorbée (« Há Outono, há todo o Outono em mim », p. 83, ou encore « É Outono na terra e na minha alma », p. 106). Par conséquent, loin d'être hostile, la nature est, en fait, en totale harmonie avec le personnage¹.

Une autre image symbolique récurrente dans les quatre textes est celle du clair de lune qui fait toujours place, une fois que D. João a trouvé sa voie, à la lumière éblouissante et chaude du soleil d'été. La lune éclaire ici les actes licencieux. À l'inverse de la clarté franche de l'astre du jour, elle est la complice des libertins : « Nem a lua jamais sentiu maiores desejos », affirme D. João à Rosalinda (Rui Chianca, p. 8). Du reste, D. João n'avoue-t-il pas à son amante « Eu fui [...] / Um corpo vicioso ... Um espírito sem fé... / Que surge radiante em noites de luar » (p. 12). La même métaphore apparaît chez António Patrício avec davantage de force encore puisque, d'une part, l'expression du libertinage est ici érotique (*carícias, mamilos...*), d'autre part, elle est associée au blasphème, D. João ayant séduit une religieuse :

D. JOÃO :

Sob o luar que esponja
as arcadas do claustro em carícias lustrais,
sabiam-me a jasmim os mamilos da monja,
a touca ia a fugir para céus irrealis... (p. 54)

António Patrício exploite davantage la métaphore du *luar* tout au long de sa pièce en lui attribuant tour à tour un sens nouveau. Le clair de lune baigne le personnage dans une atmosphère inquiétante, lorsqu'il est en présence de la statue du Commandeur par exemple (p. 71), ou dans un état d'esprit dépressif :

HELENA :

O que há em ti ?

D. JOÃO :

Uma sede de sofrer, um desespero e uma piedade como o luar de Outono. (p. 91)

1. On retrouve la notion d'automne chez Regina Guimarães, en 2000. « Onde falta o espaço, carece haver riso e demência de Outono », dit Don Juan à Elvira (*op. cit.*, p. 23).

De ce fait, le *luar* est, d'une manière presque systématique et obsessive, associé à la mort et à l'automne, ce qui, symboliquement, revient au même puisque l'automne est bien évidemment la saison où tout meurt. Mais cette ambiance décadentiste n'est pas aussi morbide qu'on pourrait le croire car l'amour permet de comprendre et d'accepter la mort avec joie :

O CONVIVA DE PEDRA :

Anda nas vinhas, dizes tu, a Morte...

D. JOÃO :

Oiço-lhe os passos, ao luar, nas vinhas... Não ouves em mim?... Também me pisa. É Outono na terra e na minha alma. [...] O meu amor está perto : é natural. Oiço-lhe os passos, ao luar, na vinhas... O sangue afluí-me todo ao coração. (p. 106-107)

On le constate, António Patrício réutilise souvent les mêmes ingrédients que ses prédécesseurs, mais parvient à en exalter des saveurs cachées et moins facilement accessibles.

Le passage de la nuit au jour, image classique de la métamorphose de l'homme rendue possible par sa foi en Dieu, est aussi une constante dans les quatre ouvrages, comme par exemple ici :

Mal vinha o Sol corando o Oriente

E já sentia que o banhava

Um resplendor de luz ardente. (Silva Gaio, p. 38)

Chez António Patrício, à nouveau, la métaphore du soleil trouve sa place pour exprimer le passage du personnage d'un état à l'autre (du reste, bien évidemment, la notion de soleil n'apparaît qu'à la fin du drame). D. João, au seuil de la mort, est bien plus vivant que les personnages qui l'entourent et qui n'ont aucune conscience de ce qu'est la vie (« Só quem adora a vida, lhe [à Morte] ouve os passos », p. 110)¹ :

1. Sentir la mort, c'est se sentir vivant (p. 52 ou 84, par exemple). Cette idée-force qui parcourt la pièce n'est pas neuve pour António Patrício puisque quelque vingt ans plus tôt, en 1905, il publie ce sonnet intitulé « O que é viver ? » :

Viver é só sentir como a Morte caminha

E como a vida a quer, e como a Vida a chama...

Viver, minha princesa pobrezinha,

É esta morte triste de quem ama...

Viver é ter ainda uma quimera erguida

Ou um sonho febril a soluçar de rastos ;

D. JOÃO :

Se soubésseis o sol que está lá fora...

D. ANA :

É o que tendes a dizer ?...

D. JOÃO :

Pois achais pouco ?... Venho dizer-vos esta coisa imensa : o sol, o sol, o sol existe. [...] Encontrei o amor esta manhã, ao romper mesmo da manhã... (p. 173-174)

À la mort correspond la lumière, comme l'enseignent les Évangiles, puisqu'elle permet la rencontre avec Dieu. C'est ce qu'exprime Soror Morte à travers le symbole de l'été et du jour éclatant. Mais à ce symbole profondément chrétien est associé le concept primitif des eaux-mères, de l'océan d'où toute vie est issue et où toute vie doit retourner¹ :

SOROR MORTE :

Hei-de vir... hei-de vir... O silêncio será

como de olhos cerrados, o marulho

dum pleno mar de Verão num meio-dia de Julho. (p. 198)

Le « misticismo panteísta » dont parle Luciana Stegagno Picchio²

É beijar toda a dor humana, toda a Vida,
Como eu beijo a chorar os teus cabelos castos...

Viver é esperar a Morte docemente,
Beijando a luz, beijando os cardos, e beijando
Alguém, corpo ou fantasma, que nos venha amando...

É sentir a nossa alma presa tristemente
Ao mistério da Vida que nos leva
Perdidos pelo sol, perdidos pela treva...

(*Oceano*, 1905, inclus dans l'anthologie *Líricas Portuguesas*, pref. Cabral do Nascimento, Lisboa, Portugália Editora, 1957, p. 117.)

1. Edgar MORIN analyse ce concept des eaux-mères : « La puissance d'eau, comme élément de renaissance et de vie, est incomparable dans la magie, les mythes et les religions. [...] Car la mer va porter en elle la grande harmonie, la grande réconciliation avec la mort. Elle est la nature première, la mère cosmique analogue à la mère réelle, charnelle, protectrice, amoureuse. [...] Autant la mer renvoie à la mère, autant la mère renvoie à la mer. Et la mort renvoie à la mère et à la mer, c'est-à-dire au creuset des naissances. » (*L'homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 2002 (première éd. : 1970), p. 142-143.

2. Luciana Stegagno PICCHIO, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, p. 297.

en évoquant l'œuvre d'António Patrício est manifeste ici¹ mais également dans les trois autres poèmes, encore que de manière moins subtile. Bien que son nom ne soit pas prononcé dans le texte de Silva Gaio, Dieu jaillit de toute part dans ce monde enchanteur, de même que dans celui de Rui Chianca qui l'exprime à travers le personnage du faune :

FAUNO :

Eu sou a alma da Terra e o coração da gente!

Tudo no mundo é Luz! Por ele ando disperso!

Eu sou a Luz e o Calor! Sou Pã! Sou o Universo. (p. 15-16)

Le voyage Associé au thème de la nature, celui du voyage métaphorique, assimilé parfois à une fuite², exprime à son tour de manière symbolique le passage de la nuit au jour. Ce voyage est souvent un déchirement, une plongée dans l'inconnu d'autant plus effrayante qu'elle s'accompagne d'une sorte de pénitence. Il importe de se laver de ses péchés dans la douleur rédemptrice. C'est à ce prix que l'on peut espérer rencontrer Dieu. Ainsi, le D. João de Silva Gaio parcourt un désert particulièrement aride et hostile, dans le dénuement typique de l'ascète, dénuement qui contraste résolument avec le luxe de sa vie passée :

Mal, todavia, a custo os barrocais venceu

E, sob o espaço aberto,

Dos cimos descobriu, à frouxa luz do céu,

Um árido deserto

— Enquanto sobre o monte, a fragas irriçado,

Via a terra despida

Nem que um gelado sopro houvera lá crestado

Os gérmes da Vida —

Mal, da fome e da sede a angústia adivinhando,

Contou que só teria

1. On en trouve de nombreuses expressions chez António PATRÍCIO comme ici : « O Amor existe... Procurei-o nas árvores, no mar. Uma amendoeira em flor foi minha noiva. A ver a espuma à beira-mar, pensava : — é o seu sorriso, é ela. » (p. 104)

2. De novo, como sombra caminheira,

De novo Dom João parte, fugindo, [...] (Silva GAIO, p. 50)

Raízes por sustento e a fonte ouvida quando
Trepava a penedia. (Silva Gaio, p. 32-33)

Le parallèle avec l'épisode de la retraite de Jésus dans le désert (Luc, 4, 1-13) est envisageable tant les liens avec la spiritualité chrétienne sont grands dans cet ouvrage. Du reste, l'homme n'est-il pas condamné, comme le diable de Rui Chianca, à demeurer un « errante caminheiro » (p. 17) s'il ne cherche pas à rencontrer Dieu ? L'auteur reprend d'ailleurs ce poncif en le mettant dans la bouche de D. João un peu plus loin :

D. JOÃO :
Cansado de buscar pelo calvário
Da vida o puro amor que a carne ignora,
Corri, vil caminheiro, em meu fadário
Buscando o Ideal onde não mora! (p. 26)

Cela étant, il y a errance et errance. L'homme vraiment perdu est celui qui ne cherche pas Dieu et déambule sans but, comme le Luzbel de Rui Chianca. À l'inverse, l'homme n'est qu'égaré si sa foi le guide, même lorsqu'il ne connaît pas sa destination :

D. JOÃO [au prieur du couvent] :
Sossegai! Sossegai! Agora eu partirei...
Partirei... E, no entanto, ao deixar a clausura,
O meu rumo na terra ainda não o sei :
Vou sem destino certo, e caminho à ventura.

Não me leva a ambição — mas não me assusta a dor...
Esse homem que já fui morreu nem sei já quando...
Mas não morreu em mim a paixão, o fervor
De viver, desejar — e esperar desejando. (João de Barros, p. 56)

Selon les cas, le héros traverse cette étape seul ou accompagné par un être qui le soutient. Chez Silva Gaio, on l'a vu, D. João déambule, solitaire, à travers un désert qui reverdit sous ses pas car s'il est porteur de tout l'Amour du monde, c'est à un sentiment proprement abstrait qu'il est fait référence ici et non pas à cet attachement sentimental d'un homme pour une femme¹. C'est de l'Amour de Dieu

1. Dans les quatre textes analysés ici, D. João a totalement dépassé ce bas instinct qui le poussait vers les femmes et la chair. L'amour charnel ne l'intéresse plus, de même que l'exprime le héros d'António Patrício face à D. Elvira : « Vou-me deitar na

pour les hommes que D. João est garant et c'est à travers lui que Dieu offre ses bienfaits au monde. La quête est ici totalement personnelle et elle dépasse de beaucoup la seule perspective de l'union morale et chaste entre deux êtres. Le héros devient ermite et son abnégation le sanctifie.

António Patrício a pu emprunter à Silva Gaio cette même notion de quête intérieure même si son voyage est beaucoup plus statique, est rarement un parcours physique, géographique, sauf lorsque le héros se trouve dans une rue de Séville, puis au couvent de la Caridad (cela étant, le lecteur n'assiste pas à ses déplacements qui s'effectuent, si l'on peut dire, entre deux actes). Bien qu'il soit entouré, D. João entreprend son « voyage » seul. Ce cheminement était déjà en lui alors qu'il n'en avait encore aucune conscience, puisque toutes les femmes séduites et possédées n'étaient pour lui que la tentative d'approcher la mort :

A MORTE :

Tu que tantas possuístes...

D. JOÃO :

Só beijei, só cingi, só te escutei a Ti.

O Teu mistério é para o meu desejo,
o sexo que não pode atingir nenhum beijo.

[...] e só a Ti, a Ti vai a minha alma presa. (p. 53)¹

Naturellement, cette sorte d'amour ne pouvait le mener nulle part ; c'est pourquoi la pièce s'ouvre sur l'immense ennui qu'il éprouve et sur son désir d'autre chose (« Qualquer coisa, ou Alguém... Outra... outra coisa », p. 42). Sa rencontre avec la Mort l'invite à l'introspection, à l'anamnèse, dans une démarche analogue à la psychanalyse naissante à l'époque d'António Patrício :

D. JOÃO :

Perco a memória ao ver-Te... Eu já te vi assim?...

A MORTE :

Pois quem viste tu mais?... Olha bem, interroga. (p. 51)

lama : vou-me deitar na lama do jardim [...] Sei-o de cor, o galbo dessas ancas. Ainda se lembram dos meus beijos? Dize... Vou-me deitar na lama do jardim. Não me fales de ti. Antes a lama... » (p. 34).

1. Cette même idée obsessionnelle est souvent reprise lors des deux dialogues entre D. João et la Mort.

Ce début de prise de conscience lui donne des velléités de fuite mais il sait qu'il ne peut échapper à lui-même. Ainsi, toute la pièce consistera en ce lent parcours statique et exclusivement individuel vers la vérité de l'homme, la mort :

[...] O percurso do D. João patriciano é um percurso 1) de total individualização et 2) de procura da santidade¹.

Le D. João de João de Barros a, lui, besoin d'un compagnon, le novice André² car, tel un prophète moderne, il lui enseigne la liberté, la capacité de choisir sa vie et non de la subir. Le héros se fait ici plus « pédagogique » et rappelle en cela le Christ qui, peu à peu, par sa parole, a rallié ses disciples :

ANDRÉ :

Não... Não quero deixar-te... [...]

Seguir-te-ei a todo o instante e em toda a parte... (p. 67)

D. JOÃO :

Cristo foi como nós : sonhou sua vitória

Entre o claro rumor numa pobre oficina...

Cristo foi como nós : alguém que ambicionava

Moldar em gesto humano o seu desejo puro... (p. 74)

Le voyage, la quête sont des luttes contre soi-même, contre l'inertie de la vie passée, contre les habitudes mauvaises mais fortement ancrées en l'homme par son inaction ; une force spirituelle supérieure est donc nécessaire pour entreprendre le chemin. Cette force, D. João en est porteur car il ne craint pas l'adversité (« Não me assusta a dor », a-t-on pu lire plus haut). Pour Rui Chianca, le passage du héros d'un monde vers l'autre s'effectue également au travers d'une lutte mais ce combat se matérialise ici en un duel à l'épée contre le diable. Ce dernier aurait, du reste, bien pu vaincre D. João si l'amour ferme et sincère de la femme mais aussi la forte croyance en Dieu de ce dernier ne l'avait repoussé. Cette transition entre le héros séducteur et le héros conquis par l'amour vrai est encore symbolisée par le jour succédant à la nuit. Alors que la plus grande partie de l'action se déroule à la clarté lunaire, lorsque le diable commence à se sentir vaincu par l'Amour, il s'écrie « Já vai morrendo o luar » (p. 21), puis le rideau se

1. Maria do Carmo Pinheiro e SILVA, *op. cit.*, p. 156.

2. L'étymologie de ce prénom est le grec *andros*, signifiant « homme ». Doit-on n'y voir ici qu'un hasard ou bien un symbole de plus ?

ferme, après la rédemption de l'âme de D. João, sur un décor qui s'est illuminé : « Amanhece. O sol doira as folhas da floresta » (p. 28).

Il est possible, d'une certaine façon, de mettre en parallèle « o sentido deambulatorio profundamente e rigorosamente barroco da figura de Don Juan¹ » et cette marche des quatre D. João du début du XX^e siècle. Cependant, leur périple individuel est rigoureusement inverse de celui du héros de Tirso ou de Molière. Alors que ces derniers s'acheminent de façon inéluctable vers la mort en raison de leur incapacité à dévier de la mauvaise route, leurs homologues modernes sont doués d'une sensibilité qui triomphe de leur fierté initiale, leur permet de se ressaisir et de trouver la direction de la vérité et de la vie.

La quête de Dieu On le voit donc, les thèmes de la nature et du voyage initiatique n'ont qu'un but : glorifier la puissance divine et guider les hommes dans leur quête de Dieu. Ainsi, après plusieurs lectures des trois poèmes, la tentation est grande pour leur destinataire d'y voir un véritable prosélytisme catholique totalement suranné, voire dérangeant aujourd'hui, mais qui, de toute évidence, recevait un accueil favorable en son temps. Cette remarque n'est pas à appliquer à l'ouvrage d'António Patrício qui présente beaucoup plus de finesse. Cherchant moins à convaincre le lecteur qu'à l'amener à s'interroger, António Patrício fait appel à l'intellect bien plus qu'à l'instinct. Par son esthétisme, cette pièce est d'un abord complexe, elle exige une lecture active et du goût pour la résolution du sens des schémas symboliques et de certaines formules assez sibyllines et, il faut bien l'avouer, quelque peu précieuses². Elle ne vise pas le même public que les trois poèmes précédents. De ce fait, et en dépit de ses qualités littéraires supérieures, elle est peu représentative de l'état d'esprit populaire de son époque. Ainsi que l'a bien analysé Hans Robert Jauss, la réception des textes littéraires populaires satellites des œuvres plus célèbres permet sans doute mieux encore de percevoir la mentalité d'une époque donnée³. La lecture de ces

1. Álvaro Manuel MACHADO, « O mito de Don Juan ou a erótica da ausência », *Do Ocidente ao Oriente — Mitos, Imagens, Modelos*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 18.

2. Par exemple, s'adressant à Helena, son ancienne conquête, D. João lui avoue : « És bela como o adeus do meu desejo. És o adeus do meu desejo em estátua. » (p. 77)

3. « Ce n'est pas par hasard que le sociologisme en quête de correspondances sociales s'en tient à la série traditionnelle des grands chefs-d'œuvre et des grands

textes indique combien, dans les premières décennies du siècle, le peuple portugais baigne véritablement dans une atmosphère de ferveur catholique et de morale chrétienne qui se nourrit d'elle-même et explique sans doute en partie des manifestations telles que l'adhésion immédiate à la croyance en l'apparition de la Vierge à Fátima en 1917. Chez Rui Chianca, Jésus règne presque sur la totalité de la scène. Sa croix préserve de l'action néfaste du diable¹, les amants se placent sous sa protection². C'est la prière qui réveille Dulce (la nonnette de João de Barros) de la torpeur dans laquelle les paroles de D. João l'ont fait sombrer³. C'est encore Dieu qui guide le D. João de Barros ; en revanche, ce n'est pas dans la prière et la contemplation que ce dernier le trouvera. Son passage par le couvent est un échec :

D. JOÃO :

[A minha alma] tinha-se entregue a Deus — de Deus a força vinha.

Em Deus tentei achar um poder como aquele...

E Deus nada ensinou à minha alma sozinha

À minha alma buscando a força — que só é dele. (p. 50)

auteurs, dont l'originalité paraît pouvoir s'interpréter comme intuition directe du processus social ou — à défaut d'intuition — comme expression volontaire des transformations survenues dans l'infrastructure. Ainsi l'historicité de la littérature est bien évidemment dépouillée de ses caractères spécifiques. En effet, une œuvre importante qui témoigne d'une tendance nouvelle dans l'évolution littéraire est environnée d'une innombrable quantité de productions correspondant à la tradition et à l'image qu'elle donne de la réalité, dont la valeur de document sociologique ne doit donc pas être considérée comme inférieure à celle du grand chef-d'œuvre et de sa nouveauté qui, souvent ne sera comprise que plus tard. », Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990, p. 38.

1. Luzbel reconnaît, en effet : (*apontando sem olhar o Cristo do muro*):

Mas aquele, — o que vela erguido numa cruz —,

Senti que em mim pregava os olhos cheios de luz.

E fugi. (Rui CHIANCA, p. 17)

2. (*Aproximam-se ambos [D. João e Rosalinda] do nicho e com a ponta da adaga D. João entrelaça no peito de Jesus as iniciais de ambos*)

Guarda contigo, senhor,

As nossas almas a par.

É um tesouro de amor

Feito da luz do luar. (Rui CHIANCA, p. 19)

3. « Mas no ar fresco da manhã que rompe, os sinos tocam as matinas. Um canto discreto e cristalino ergue-se do velho mosteiro : são as freiras rezando a primeira oração do novo dia. [...] Então Dulce, num gesto alucinado e quase sonâmbulo, luta, defende-se do abraço de D. João. » (João de BARROS, p. 38)

Toute la troisième partie du poème va, quant à elle, glorifier l'action, cette marche en avant qui est la vraie divinité dans l'homme : « Acção... Divina acção de quem ama e constrói... » (p. 72). Cette exaltation, parfois pompeuse à l'excès, recèle toutefois de vrais élans de sincérité. Ainsi, le D. João moderne est le créateur d'un monde nouveau comme l'exprime symboliquement Silva Gaio à travers la métaphore de l'île. L'île est un monde en réduction, un « lieu d'élection, de science et de paix au milieu de l'ignorance et de l'agitation du monde profane¹ ». C'est une sorte de sanctuaire qui contient une valeur sacralisée. Ce n'est certes pas un hasard si Silva Gaio, pétri de culture littéraire et philosophique, choisit ce symbole car de ce microcosme épargné par les fureurs du vieux monde, naîtra un âge nouveau, voué à la jeunesse qui porte tous les espoirs des hommes :

E aí! também Vós por ela [a ilha] afrontareis o mar
— Afoitos navegando, a desfraldados panos —
Todos Vós os que em vida ainda podeis sonhar,
Todos Vós os que em vida ainda contais vinte anos!... (p. 59)

La métaphore de l'action, associée au soleil, au jour resplendissant, est censée agir sur le destinataire de l'ouvrage pour lui redonner confiance dans sa foi et dans la présence divine partout autour de lui. L'île symbolise par conséquent un mysticisme panthéiste dans lequel on ne peut pas voir, comme l'affirme Fidelino de Figueiredo, un mythe païen :

O poema de Silva Gaio parte de um ponto de vista cristão, a advertência e o temor do castigo das infrenes poligâmias pecadoras de D. Juan, mas chega a formular um mito pagão reverso masculino e moderno da Afrodite dos Antigos. [...] Agora, em plena sociedade cristã, D. Juan simboliza, no poema de Silva Gaio, a fatalidade da indisciplina do desejo acima das leis morais. Na alma deste D. Juan sucede-se a uma advertência cristã uma conclusão pagã².

Même si l'allégorie de la naissance de Vénus a pu inspirer Silva Gaio, la symbolique est tout autre. Il n'existe pas, à notre sens, de fatalité de l'indiscipline mais plutôt une vraie recherche de la paix et

1. Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANDT, « Île », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, p. 519-520.

2. Fidelino de FIGUEIREDO, « Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal », *op. cit.*, p. 246-247.

de la rédemption qui mène à la vie, non pas terrestre mais éternelle, dans un paradis que l'imagerie catholique a façonnée au long des siècles et dont on trouve une illustration ici :

[...] por sobre a relva das alfombras
Humanas formas — inda alheias à existência —
Vagavam par a par, tão mudas como sombras,
No êxtase feliz da própria inconsciência. (Silva Gaio, p. 57)

Cette « pura força da Criação » qu'est D. João n'en revendique pas moins la puissance divine de la nature contre laquelle « não há impulsos de sentimento, preceitos de moral, escrúpulos e terrores que normalmente prevaleçam » (Silva Gaio, p. 16, n. p.). Silva Gaio prône ici le déisme bien plus que le christianisme car la voix qui enjoint D. João à fuir dans le prologue lui reproche de rester accroché à sa propre croix sans force pour échapper à son destin :

Tremes?... Pois não será bastante a dor
De viveres pregado
— Judas-Cristo, teu próprio enganador! —
Na cruz do teu Pecado! (Silva Gaio, p. 23, n. p.)

Dans sa préface, António Patrício revendique une démarche identique. C'est l'instinct qui mène l'homme à Dieu (« Que vi eu, em resumo, agora que reli a minha fábula? Como o instinto, que a ideia da Morte magnetizou, vai para Deus », p. 14). L'existence de Dieu n'est pas discutée, elle est un postulat ; en revanche, il appartient à l'homme d'avoir la force et le courage d'aller puiser en lui-même cette volonté de trouver Dieu.

Il serait aisé, mais fastidieux et inutile, de multiplier les exemples concernant ces trois notions de nature, de voyage et d'aspiration à la rencontre avec Dieu, toutes trois complémentaires l'une de l'autre. Non seulement par leur forme poétique, mais aussi, et surtout, par leurs thèmes, ces ouvrages appartiennent à la même veine spirituelle et moralisante du catholicisme ibérique. Le renouvellement du mythe imposé par la mentalité du XX^e siècle (le croyant d'aujourd'hui adhérerait avec difficulté au principe de vengeance divine tel qu'il est représenté aux XVII^e et XVIII^e siècles) repose à présent sur la quête de la

Vérité que l'amour permet de trouver¹. Mais c'est l'amour spiritualisé qui est prôné ici, un amour pur et divinisé incompatible avec la chair (« o puro amor que a carne ignora », Rui Chianca, p. 26) car seul « o espírito não morre » (Rui Chianca, p. 17). Le personnage de D. João a bel et bien évolué depuis sa création. L'amour physique ne l'intéresse plus ; ce stade, qui appartient à la jeunesse de l'homme, est dépassé lorsque ce dernier commence à chercher un sens à sa vie :

Não quero ser de novo amado — e enamorado...
— Primavera de sonho, o amor já não contenta
O desejo que em mim é lume inapagado,
E ergue cada vez mais sua chama violenta. (João de Barros, p. 66)

C'est la même idée qui traverse la pièce d'António Patrício. L'Amour qui brûle à présent le héros est ce concept pur qui doit lui permettre d'approcher le divin, en passant par cette étape transitoire mais indispensable qu'est la mort².

La démythification de la fin du siècle

Après ce cycle donjuanesque particulièrement mystique des premières décennies du XX^e siècle, le filon semble s'épuiser dans la littérature portugaise et le séducteur ne séduit plus. L'année 1948 voit la parution de deux ouvrages, un roman et une pièce en un acte.

Urbano Rodrigues, l'auteur du roman, propose une pâle évocation du personnage, mais certainement pas du mythe, avec son roman intitulé *O Castigo de D. João*³. L'illustration de la couverture, page suivante, exprime déjà toute l'austérité de cet ersatz de Don Juan, rien moins qu'élégant séducteur, plus victime des femmes que leur bourreau. En dépit d'aventures amoureuses relativement nombreuses qui, toutes, appartiennent à son passé, cet homme est devenu un modèle de vertu et de morale chrétiennes dans la pure lignée d'un Silva Gaio

1. « A eternidade do mito funda-se na tendência humana para a verdade essencial vivida através do amor, conseguida na morte ou em Deus. » Cristina MARINHO, « De Molière a António Patrício : Dom Juan da Eterna Idade », *op. cit.*, p. 201.

2. Par exemple :

D. João :

É tédio o que eu sinto : tédio, tédio. E não me quer, a Morte. [...]

Querem-me todas, que Ela pensa de longe, com desdém.

D. Elvira :

Não fales mais assim. É tentar Deus. (p. 42)

3. Urbano RODRIGUES, *O Castigo de D. João*, *op. cit.*

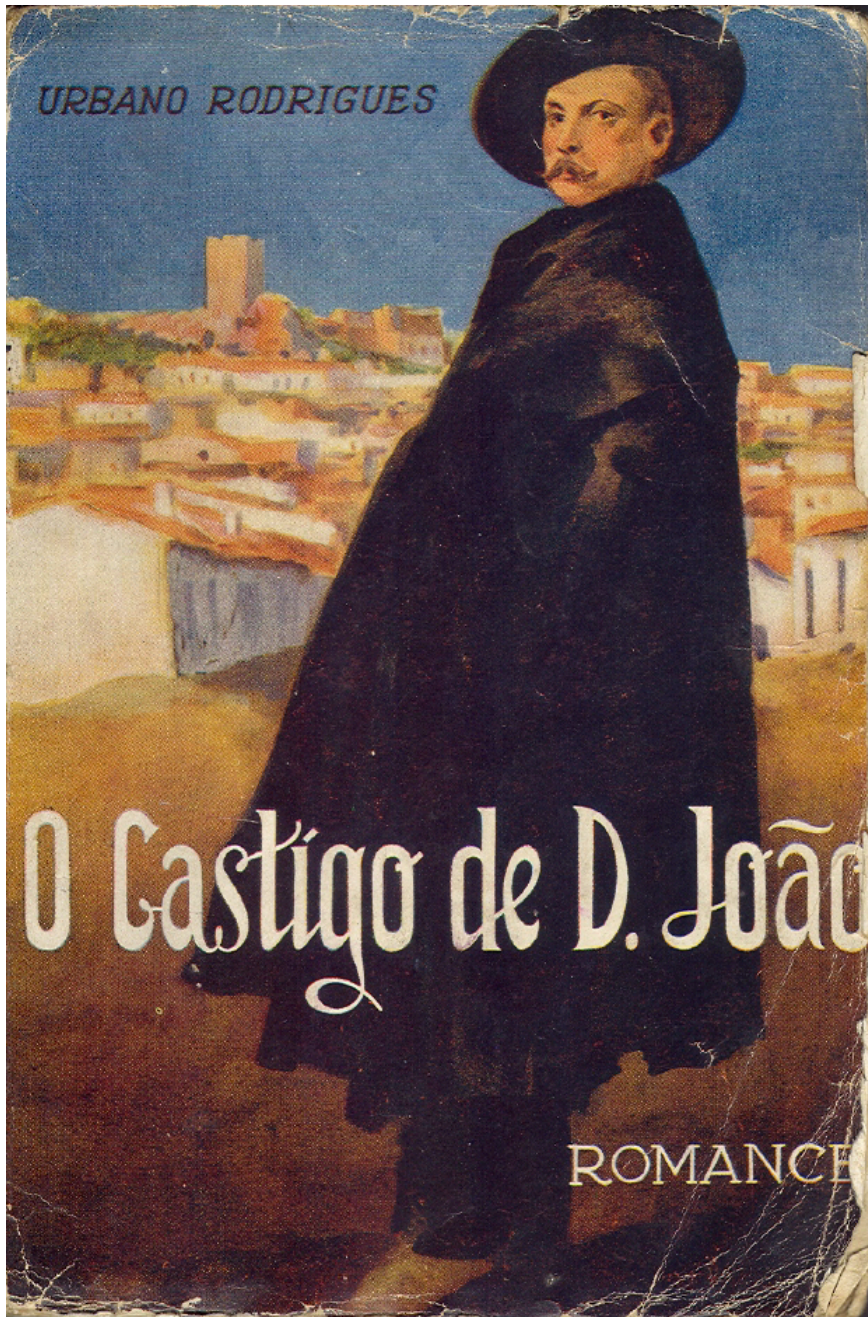


Figure 1. – Couverture du roman d'Urbano Rodrigues, *O Castigo de D. João*, 1948.

ou d'un Rui Chianca. Il semble que seul Urbano Tavares Rodrigues (son fils) lui ait accordé quelque attention, présentant rapidement, et en termes assez neutres, cet ouvrage dont il affirme qu'il traite du « drama de envelhecer » et de la quête du bonheur, « confinados na moral do bom senso ¹ ». Ce roman « de gare » n'a que peu de mérite si ce n'est celui d'illustrer l'un des aspects — le plus galvaudé — du mythe de Don Juan : la punition de l'homme s'étant trop prêté au commerce des femmes. En revanche, il n'apporte malheureusement rien sur le plan du renouvellement de la légende. À sa décharge, il convient de rappeler le contexte censorial de cette époque, imposé par la dictature salazariste fort sourcilleuse en matière d'édition, censure dont les écrivains néo-réalistes ont eu à pâtir. Ce roman a beau se dérouler dans l'Alentejo, région agricole privilégiée des mouvements sociaux prisés par le néo-réalisme, il ne présente pas la moindre trace de revendication politique anti-gouvernementale, mais s'apparente plutôt à un écrit de propagande catholique (l'Église est un pilier de l'*Estado Novo*) renvoyant sans cesse à la notion de fatalité, d'acceptation du destin que Dieu a tracé, de châtement divin (« Deus castigou-me bem », reconnaît le vertueux João Silvestre, p. 271). Le renoncement à sa vie de bohème attire au héros non seulement la sympathie de son entourage mais aussi l'admiration, voire la vénération (p. 326). En outre, le roman vante l'orgueil portugais (« Sou um homem — e um português. Creio que basta ! », p. 90), l'honnêteté (« Eu não pratiquei até hoje conscientemente uma deslealdade nem uma acção que julgue má ! », p. 89), la modestie (« [Ele] nunca se gabava de vitórias », p. 14), le mépris des richesses (« João Silvestre faz[ia] lavoura, mais por cumprir o seu dever de senhor de terras do que para aumentar a fortuna », p. 59), des notions dans la droite ligne de la pensée sociale salazariste. Quant au héros, la plupart de ses qualités en font un Don Juan en creux : il est romantique, discret, galant, sensible, émotif, sincère. Sa quête, elle aussi liée à la morale chrétienne, se limite à espérer épouser une femme dont l'esprit, et non pas le corps, le séduirait (p. 240). En somme, ce roman se distingue, sur le fond, assez peu des comédies de *cordel* du XVIII^e siècle, destinées à la correction des mœurs par l'exemple.

Fernando de Araújo Lima ² publie, quant à lui, un drame qui renoue

1. Urbano Tavares RODRIGUES, *op. cit.*, p. 50.

2. Fernando de Araújo LIMA, *A Última Noite de D. João*, *op. cit.*

avec certaines caractéristiques du personnage mythique. Intermédiaire entre le personnage dénaturé d'Urbano Rodrigues et les pièces de Norberto Ávila et de José Saramago (analysées plus loin), cette courte pièce renoue en une sorte de glose avec la *comedia* initiale (plusieurs références à Tirso y apparaissent) où le héros, vieilli, vit sa dernière nuit, une nuit au cours de laquelle surgissent les souvenirs de ses frasques, revendiquées comme autant de tentatives manquées d'approcher l'absolu. Mais la Mort, sous la forme d'une femme, vient rendre visite au séducteur cynique et orgueilleux qui tente, après une brève réaction de frayeur, de la séduire à son tour. L'inévitable échec de cette entreprise le conduit à son propre trépas : D. João meurt dans les flammes intérieures qui le consomment sans avoir voulu se repentir de son passé, alors qu'il en était encore temps, auprès d'un moine venu tenter de le soustraire à l'enfer en le conduisant à son couvent. Le dénouement de la vie du séducteur est donc fidèle au modèle chrétien connu de tous. L'aspect fantastique de la visite de la Mort apporte un caractère de sacralité au texte. L'introspection du personnage faisant un retour sur sa vie rappelle le drame d'António Patrício ; en revanche, son refus de reconnaître ses erreurs, son cynisme et son profond orgueil le place dans la lignée du mythe de l'origine. D. João a fait souffrir, il a tué : il est à présent l'heure de payer l'ensemble de ses péchés. La brièveté de ce petit drame interdit le développement de l'action ; cependant, un certain nombre des caractéristiques du héros mythique sont ébauchées comme autant de dénonciations de la part de l'auteur. Le lecteur a plutôt affaire à une interprétation du mythe qu'à son renouveau.

Plus intéressants et plus clairement fondés sur le mythe originel sont les productions de Norberto Ávila¹ et de José Saramago². Il serait abusif de parler de points communs entre elles tant le livret de Saramago est profondément novateur, contrairement à la pièce d'Ávila, que Luiz Francisco Rebello qualifie de simple glose du mythe³, ce qui est, tout de même, par trop réducteur. Néanmoins, les deux ouvrages

1. Norberto ÁVILA, *D. João no Jardim das Delícias*, tragicomédia em duas partes, Lisboa, Edições Rolim, 1987, 220 p.

2. José SARAMAGO, *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* (teatro), Lisboa, Caminho, 2005, 135 p.

3. « [...] ... o drama romântico do Zorrilla a que veio recentemente acrescentar-se uma paráfrase de Norberto Ávila, *D. João no Jardim das Delícias* (1987). » In Luiz Francisco REBELLO, *História do Teatro Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1988, 4^e ed., p. 117.

partagent le même souci de démythification, c'est-à-dire de déconstruction du mythe, avec le net avantage pour Saramago de proposer une reconstruction véritablement originale, alors que Norberto Ávila ne va pas au bout de ses audaces.

Que faut-il entendre véritablement par démythification ? L'une des spécialistes de référence de Don Juan, Micheline Sauvage, analyse l'évolution du mythe au cours des siècles et suggère que son déclin est moins lié aux erreurs d'interprétation de certains auteurs qu'à sa démythification, c'est-à-dire à l'oblitération de sa dimension métaphysique. Le prosaïsme envahit le mythe, impliquant deux conséquences. La première, la plus évidente, est que Don Juan devient un banal type humain :

A manifestação mais óbvia [do prosaísmo] é a recuperação do herói pela interpretação positiva em que o donjuanismo se torna um comportamento e o Sedutor um *tipo* definido psicologicamente, fisiologicamente, sociologicamente, que sei eu¹ ?

Don Juan se change en « modèle », celui du simple débauché, parfois vieillissant et malade. La seconde conséquence de la réduction du héros mythique à un type est l'appauvrissement considérable de la perspective onirique découlant du mythe :

Um tipo é um abstracto real, o herói mítico um irreal concreto ; tipificar é separar a partir dos indivíduos observáveis um certo número de traços representativos de uma categoria. O mito morre quando os sonhos dos homens, ao deixarem de se dirigir do imaginário para o real, se orientam inversamente do real para o imaginário. E o sonhador encontra-se com toda a realidade, a inesgotável realidade nos braços².

Car c'est bel et bien la réalité qui rattrape D. João dans la pièce de Norberto Ávila. Certes, un certain nombre de paramètres du mythe originel sont fidèlement conservés, notamment les invariants (le Mort, le groupe féminin et le héros). De même les caractéristiques essentielles du séducteur sont préservées, en particulier ses diverses « tactiques » de séduction telles que les belles paroles, les promesses de mariage, voire les fourberies et l'hypocrisie. Enfin, l'Invité de

1. Micheline SAUVAGE, « O Caso Don Juan », in *O Mito de Don Juan*, s. l., Edições Arcádia, Coleção Paralelo, 1981, p. 62.

2. *Loc. cit.*

pierre trouve sa place dans l'intrigue et la tradition médiévale de la double invitation est maintenue. Il n'empêche, la pièce est grandement dépouillée de son caractère fantastique et l'intrigue semble se dérouler dans les circonstances les plus matérielles et les plus concrètes qui soient. En premier lieu, la localisation géographique est très précise : D. João évolue au Portugal mais aussi à Séville et en Italie. Par ailleurs, le contexte historique est parfaitement identifié, ainsi que la période durant laquelle se déroule la « tragicomédia » (1581-1588), Norberto Ávila ayant non seulement introduit des personnages historiques mais aussi privilégié les événements liés à l'Union Ibérique (la demande d'aide financière au Pape de la part de Philippe II d'Espagne, par exemple, p. 83). Il faut, à ce titre, reconnaître à Norberto Ávila une rigueur historique qui est loin d'exister chez Tirso¹. Dans la pièce originelle, le roi de Castille est Alphonse XI, dont le règne s'étend de 1312 à 1350. Or, dans cette même pièce, quelques répliques échangées entre le roi et son ambassadeur, le Commandeur D. Gonçalo de Ulloa, indiquent que le temps de l'action ne peut être que le XVI^e siècle, puisqu'il y est question des expéditions africaines, mais surtout indiennes, la première expédition portugaise à Goa datant de 1510 :

D. GONZALO :
Hallé en Lisboa
al rey don Juan, tu primo, previniendo
treinta naves de armada.

REY :
Y para dónde ?

1. « Los que conocen la comedia de la Edad de Oro están acostumbrados a la indiferencia de los dramaturgos, Tirso incluido, hacia la exactitud histórica ; no es que Tirso desprecie la historia ; más bien, es que no sentia su importancia. » in Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, Salamanca, Editores Almar S.A, 1978, p. 73 (nota de Everett W. Hesse y Gerald E. Wade).

Cette même négligence pour la réalité historique chez Tirso est exprimée par Francisco Márquez VILLANUEVA au sujet du roi castillan Alphonse XI : « El anacronismo de la embajada de Don Gonzalo es mayúsculo, pues supone a D. Juan de Portugal recibiendo a un embajador de Alfonso XI [...]. Los burdos anacronismos de *El burlador de Sevilla* demuestran que, al mismo tiempo que su autor deseaba mostrarse conocedor de la ciudad e sus cosas, no habia realizado ningún esfuerzo de documentación histórica en relación con la misma. » (*Orígenes y elaboración de « El burlador de Sevilla »*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, p. 81 et 84).

D. GONZALO :

Para Goa, me dijo ; mas yo entiendo
que la otra empresa más fácil apercibe.
A Ceuta o Tânger pienso que pretende
cercar este verano. (vv. 698-704)

En outre, aucun roi portugais prénommé Jean n'a pu régner en même temps qu'Alphonse XI de Castille (le premier roi Jean au Portugal, dont le règne s'étend entre 1385 et 1433, était son cousin mais n'a, évidemment, jamais pu envisager une expédition à Goa). En établissant son action durant l'Union Ibérique, non seulement Norberto Ávila respecte le thème des relations particulières entre Espagne et Portugal existant déjà dans la *comedia* de Tirso, mais assure une cohérence historique à sa pièce, contrairement à celle de l'illustre moine espagnol.

La cohérence réside également dans la modernité du mythe : ce type nouveau de séducteur insatiable est profondément baroque¹ par son exubérance et sa quête de l'absolu et, contrairement à l'idéal médiéval de l'amour fidèle incarné par Tristan, peut se révéler dangereux car « eternamente procura saciar-se no amor de muitas, muitas mulheres » (p. 152). Lisuarte, le personnage dramaturge en charge de créer une nouvelle pièce pour distraire la maison de D. Gonçalo de Ulloa, le commandeur de l'ordre de Calatrava, avoue :

Assim, à primeira vista, parece um tema... inquietante. Porém, devo confessar que não conheço na História nada que possa servir de modelo. (p. 152)

De fait, Norberto Ávila lui-même reconnaît implicitement la transformation de mythe en « modelo », c'est-à-dire en type, tel que le conçoit Micheline Sauvage, le type du libertin avide de conquêtes amoureuses. L'intrigue que propose Norberto Ávila est presque totalement dépourvue de cette dimension fantastique, irréelle, dont est constitué le mythe. Autour de D. João gravitent de nouveaux personnages, inconnus dans la pièce originelle et dans ses premiers avatars ; mais ces personnages sont parfaitement crédibles, ne se dis-

1. Comme l'écrit Gregorio MARAÑÓN, « Don Juan est né en Espagne. [...] C'est l'œuvre de l'ambiance espagnole de l'époque [de Tirso de Molina] et elle n'aurait pu l'être d'aucune autre. » *Don Juan et le donjuanisme*, Genève, La Guilde du Livre, 1974, p. 7. Voir également le chapitre « Pourquoi Don Juan naquit en Espagne », p. 48 et suiv.

tinguent par aucune caractéristique fantastique ou symbolique et n'interviennent que dans des épisodes imaginés par l'auteur, ajoutés au canevas originel. De même, l'acte de séduction de la part de D. João n'est pas accompagné de cette sorte de magie qui hypnotisait littéralement les jeunes filles dans le mythe originel. Ici, D. João joue du *bandolim* et use de somnifères pour endormir le mari bientôt cocu de l'une de ses conquêtes (p. 33). En revanche, il conserve l'art des belles paroles, art qui passe pour un pouvoir surnaturel mais n'est autre que le maniement adroit et hypocrite de mots et d'idées ignorés des pauvres femmes naïves¹. Du reste, son désir brutal qui se suffit à lui-même, le rattache clairement au prosaïsme d'une vie de débauche. Rien ne l'intéresse, hormis la satisfaction de l'appétit de son estomac (p. 111) et de ses organes sexuels. Au fond, ce D. João ne manque pas d'attirer une certaine sympathie car, s'il ne tient pas compte des sages leçons de son père, il se moque gentiment de lui et n'affiche pas ce mépris coupable et cette arrogance qui provoquent l'aversion du lecteur ; en outre, il a perdu le caractère du prédateur pour qui la femme n'est qu'un moyen de chercher un au-delà, une réponse à ses questions existentielles ; ici, la conquête féminine est un but : se distraire. Pour cela, il use, comme son modèle baroque, des mêmes pratiques répréhensibles (mensonge, trahison, mépris pour les femmes, violation des serments, blasphème...). Sa seule inquiétude, le Temps qui passe trop vite et lui vole sa vie (p. 57). Pourtant, il est dénué de cette dimension supérieure qui fait des grands Don Juan de la littérature des personnages en questionnement. Le héros de Norberto Ávila croit en Dieu, ne discute pas son existence ; par ailleurs, il ne s'interroge pas sur lui-même, Lisuarte le fait à sa place et D. João semble n'en avoir cure :

LISUARTE :

É certo que nascestes no princípio do mês de Junho. Portanto em pleno signo dos Gémeos, o de certa ambiguidade nas relações, nos contactos ; o do gosto acentuado pelo esgrimir das ideias, pelo jogo teatral. Digamos que uma metade de vós sente e vive ; a outra vê-a sentir e viver. Resumindo : sois actor e espectador de vós mesmo.

1. Ainsi l'abbesse du couvent : « Ouvir-vos-ei com agrado em qualquer tema. Pois vejo que em tudo falais com arte, com alma, fogo, paixão. » (p. 106-107), mais aussi la jeune nonne Leonor : « Já basta que useis comigo todo o poder e fascínio das vossas palavras » (p. 114).

D. JOÃO :
Isso é saber. (p. 208)

On sent dans la réplique de Lisuarte la réflexion de l'auteur lui-même sur la personnalité de D. João, une réflexion, du reste, assez peu convaincante¹ ; cependant, cette dualité ne surgit pas dans le personnage tel qu'il est peint : il demeure ici en quelque sorte uniforme, manque de cette supériorité naturelle et de cette intelligence vive faisant de lui un être hors du commun. Par exemple, au cours de la pièce, il se laisse prendre à une blague de potaches et perd ainsi de sa superbe en devenant un homme comme les autres, y compris dans la lâcheté, lorsqu'il renonce à se battre contre les quatre coquins qui prétendaient lui donner une leçon de bonne conduite (p. 168).

Il serait également vain de chercher un symbole dans le titre de l'ouvrage car le Jardin des Délices en question n'est autre que l'expression métaphorique du jardin du cloître dans lequel D. João, feignant d'être le moine d'un ordre religieux imaginaire pour pénétrer dans le cœur même du couvent, séduit Leonor, la jeune nonne que son père le Commandeur a placée sous la protection de sa sœur l'Abbesse. Le jardin n'est édénique que lors de la satisfaction charnelle des désirs du héros :

D. JOÃO : Sabei ainda que, para o homem, o jardim é bem o símbolo da parte mais recatada e mais secreta do corpo duma mulher. (p. 108)

Parvenu à ses fins, D. João tente bien d'abandonner la demoiselle. Cependant, lorsque D. Gonçalo lui offre la main de sa fille, le débauché n'ose pas la lui refuser car le Commandeur ignore que c'est précisément lui qui a attenté à la pudeur de Leonor. Cela étant, l'audace de Norberto Ávila par rapport au mythe originel est de donner une descendance à D. João. En effet, Leonor porte le fruit de ses brèves

1. Norberto ÁVILA ébauche également une autre explication au comportement de D. João, son narcissisme :

D. João :

Sabes, por vezes, eu mesmo pareço estar enamorado de mim.

Mascarino :

Desculpai, mas é por isso que não conseguis manter qualquer ligação de amor.

Porque vos amais. A vós. (p. 61-62)

Cependant, cette interprétation du donjuanisme n'est pas creusée dans la suite du texte.

amours avec le séducteur. Outre qu'il ancre encore davantage le héros dans une réalité assez triviale, cet accroc au mythe est de taille :

La logique du mythe interdit aussi formellement à Don Juan d'être père. Don Juan ne saurait être père : cela signifierait qu'il soit amoureux, qu'il se marie, bref qu'il soit un homme normal¹.

C'est bien là le reproche que l'on peut adresser au D. João de Norberto Ávila : il n'est, au fond, qu'un « homme normal ». Norberto Ávila a peut-être lu le *Don Juan* de Lenau², qui est pourvu d'une nombreuse descendance, cette liberté prise sur le mythe étant le signe de son extraordinaire vitalité. Mais, si le héros du Hongrois reconnaît avec enthousiasme ses enfants, à l'inverse, celui de Norberto Ávila devient méprisable, conformément à sa caractéristique originelle, en rejetant cette progéniture :

D. JOÃO :

Primeiro, não estou seguro que esse ventre acolhedor de vossa filha germine um fruto de amor. Admito que seja isto armadilha para apanhar um esposo. [...] Segundo : Como é possível saber se o dito fruto provém da minha semente? [...] Terceiro : Nada me diz que o meu amor se enraíze onde quer que seja. (p. 181-182)

Norberto Ávila se conforme alors à l'intrigue initiale en confrontant D. Gonçalo et D. João dans un duel où le Commandeur perdra la vie, après avoir découvert l'auteur de l'attentat à la virginité de sa fille. Toutefois, la vilénie de D. João ne dure pas car il regrette, contrairement au héros de Tirso ou de Molière, le coup fatal porté au Commandeur. Son repentir sincère (p. 183) le ramène encore une fois à une dimension humaine et réaliste. La scène s'achève lorsqu'il quitte les lieux de son crime, véritablement perturbé. Dans la scène suivante, on ne retrouve le héros que cinq ou six ans plus tard. D. João a installé un musée chez lui où il expose les trophées et les reliques qui témoignent de ses conquêtes amoureuses. Mais cette hardiesse bravahe dissimule en réalité un profond malaise de la part du héros qui se rend de nouveau au couvent de Calatrava dans l'espoir de retrouver la paix avec lui-même. Poursuivi par ses fantômes et ses démons, il réclame humblement le pardon de ses fautes à l'Abbesse, cherche

1. Isabelle LESAGE, « Père », *Dictionnaire de Don Juan*, op. cit., p. 745-746.

2. Nikolaus LENAOU, *Don Juan*, traduction française par Walter Thomas, Paris, Aubier-Montaigne, s. d.

à entrer en contact avec Leonor, devenue folle, et avec sa fille qu'on lui interdit de voir. Apercevant alors la statue de marbre du Commandeur dressée dans le jardin du cloître, il l'apostrophe puis l'invite à dîner. La statue accepte. C'est seulement ici, deux scènes avant le dénouement, que le domaine de la réalité brute, du concret, est abandonné pour laisser place au fantastique que l'auteur a déjà introduit avec un personnage énigmatique et muet, masqué, vêtu de noir, se tenant au fond de la scène. Mais D. João, matérialiste et pragmatique, ne se résout pas à croire à ce qu'il ne considère n'avoir été qu'une illusion d'optique :

Os mortos estão bem mortos. E nós, vivos, supervivos. (p. 210)

L'oscillation entre fantastique et réalité devient plus systématique à la fin de la pièce. Dans la mesure où Norberto Ávila choisit de conserver le thème de l'Invité de pierre, il se trouve inévitablement en présence de l'incompatibilité de concilier les points de vue réaliste et fantastique. Il tente de résoudre ce dilemme par une mort à mi-chemin entre vraisemblable et onirique. En effet, D. João meurt empoisonné, donc d'une manière concrète et matérielle. Cependant, le poison lui est administré, non pas par le Commandeur mais par le personnage en noir, resté longtemps inactif au fond de la scène, et qui se révèle l'intermédiaire de la statue, par définition inerte dans une logique réaliste. Or, ce personnage en noir n'est rien moins que réel ; il est la représentation scénique, le symbole de la mort dans une pièce où le lecteur a du mal à se positionner. Parfaitement en droit de considérer le mythe de Don Juan dans une perspective réaliste et, partant, de le démythifier, Ávila n'ose cependant pas trahir l'un des fondements du mythe (la statue de pierre et la double invitation) et reste dans un entre-deux inconfortable. De ce fait, sa pièce perd beaucoup de sa portée dans la mesure où son destinataire n'est transporté ni dans un monde ni dans un autre et demeure en retrait de ce que pourrait être le message de l'auteur. Du reste, la mort du héros manque totalement de panache et de force tragique¹, elle ne parvient pas à toucher son destinataire : c'est peut-être là la plus grande trahison du dramaturge à l'égard du mythe.

1. En effet, après un sursaut et quelques pas chancelants, D. João s'effondre simplement dans les bras de Mascarino, son valet.

Le Don Juan de Regina Guimarães¹ manque également, mais pour des raisons différentes, d'élégance et ne remporte pas l'adhésion en raison du langage abscons emprunté par le dramaturge. Cette prose qui fait appel à l'intellect du destinataire est rendue obscure par des répliques ne se répondant souvent pas l'une à l'autre, par des associations d'idées qui ne semblent propres qu'à leur auteur. Ce Don Juan s'interrogeant sur l'origine de sa naissance relève de l'exercice de style sans grande portée.

C'est par admiration pour l'opéra de Mozart que José Saramago, sur une idée du compositeur italien Azio Corghi, s'est laissé entraîner dans l'écriture à quatre mains d'un opéra dont il signera le livret, *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*². Se refusant, tout d'abord, à se lancer dans une énième lecture du mythe de Don Juan, José Saramago a fini par élaborer le point de départ d'un texte³ qui est l'exact opposé de la tragicomédie de Norberto Ávila : sur un ton burlesque et enjoué, l'intrigue amusante, en un acte, six scènes et un prologue, emploie à nouveau les ingrédients classiques du mythe pour les détourner systématiquement dans un contexte qui fait alterner avec bonheur le surréalisme et le prosaïsme. Naturellement, José Saramago se complaît à revisiter le mythe pour en démonter les rouages et le reconstruire selon sa propre vision du monde, comme il le confie à un journaliste de *Época* :

Por minha parte, uma vez que o meu propósito era desmistificar toda a história de Don Giovanni, mas não só a dele, o caminho estava traçado de antemão : humor, ironia, mas sobretudo sarcasmo. Aquele que sai menos mal parado ainda é o próprio Don Giovanni⁴.

Volontiers provocateur, José Saramago part de la scène finale du *Don Giovanni* de Mozart/Da Ponte en posant un principe simple : Don Giovanni n'est pas aussi mauvais et D. Elvira pas aussi bonne qu'on l'a cru jusqu'ici⁵. Cette théorie de départ renverse néanmoins

1. Regina GUIMARÃES, *Don Juan em sua Companhia*, op. cit.

2. José SARAMAGO, *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, op. cit.

3. La postface de l'ouvrage, intitulée « Génese de um libreto », explique dans le détail l'ensemble des étapes ayant mené à la réalisation de ce livret d'opéra qui a été l'objet d'un spectacle à la Scala de Milan.

4. Propos recueillis sur le site www.uea-angola.org/imprimir_entrevistas.cfm?ID=536

5. Dans le texte liminaire, José Saramago affirme : « Era certo que sempre havia pensado que Don Giovanni não podia ser tão mau como o andavam a pintar desde

tout l'édifice mythique, renversement perceptible dans la déconstruction des personnages, dans la transformation de l'intrigue et dans la redéfinition de la portée spirituelle de l'ensemble.

En premier lieu, l'intrigue : le rideau s'ouvre sur le prologue mettant en présence D. Elvira et Leporello, au moment où, comme dans l'opéra de Mozart (du reste, c'est par un extrait du livret en italien — Acte I, sc. 5 — que débute la scène), le valet la « console » en lui avouant qu'elle n'est pas la seule victime de Don Giovanni, le catalogue de ses prouesses étant là pour témoigner de l'activité sexuelle étonnante du héros. De manière assez classique donc, le héros est présenté *in absentia*. Dans la première scène — qui est la dernière chez Mozart/Da Ponte — Don Giovanni rencontre la Statue du Commandeur qui a accepté son invitation et solennellement lui annonce sa fin : « O dia é hoje » (p. 31). Don Giovanni ne montre aucun signe de perturbation lorsque le Commandeur lui intime l'ordre de se repentir. Le mépris de Don Giovanni l'incite alors à le punir, comme dans l'opéra de Mozart, mais au lieu du feu terrifiant de l'Enfer surgissant du tréfonds de la terre, ce n'est qu'une flamme insignifiante qui monte du sol pour s'éteindre aussitôt après. « Acabou-se o gás » (p. 39), s'exclame alors Don Giovanni, qui n'a plus rien à craindre d'un Commandeur, relégué au rang de personnage secondaire et ridicule, traversant désormais la pièce¹ sans plus jamais inquiéter les autres personnages, y compris Leporello, pourtant d'ordinaire terriblement peureux, comme l'étymologie de son prénom le suggère². D. Elvira vient ensuite trouver Don Giovanni feignant de l'implorer de redevenir son amant mais ce stratagème ne vise qu'à lui subtiliser son catalogue pour le remplacer par un livre aux pages vierges. Masetto, à son tour, s'enquiert de Zerlina, craignant pour son front, tant la réputation du

Tirso de Molina, nem Dona Ana e Dona Elvira tão inocentes criaturas, sem falar do Comendador, puro retrato de uma honra social ofendida, nem de um D. Octávio que mal consegue disfarçar a cobardia sob as maviotas tiradas que no texto de Lorenzo da Ponte vai debitando. » (p. 15)

1. Don Giovanni [au Commandeur] : « Tu já estás fora da comédia. Não passas de um adereço. » (p. 48)

2. *Leporello* signifie « petit lièvre » en italien. Cependant, l'exemple suivant souligne bien que ses craintes envers la statue du Commandeur se sont évanouies : « Se Vossa Comendadoria veio para ficar, então eu rogaria à estátua de Vossa Comendadoria, por alma de quem lá tenha, o favor de se afastar um pouco para aquele lado porque está a empatar o caminho. » (p. 58) D. Elvira n'en est pas plus effrayée : « Realmente, tinha-me parecido que era uma estátua, mas pensei que fazia parte da decoração. » (p. 61)

héros est étendue. Puis, D. Ana, la fille du Commandeur, entre en scène promettant à son père un vrai châtement pour Don Giovanni. Elle se ligue avec D. Elvira (fait nouveau!) pour écorner la réputation du héros. Mentant de façon éhontée, D. Elvira assure qu'elle n'est jamais entrée dans le lit du séducteur tandis que D. Ana jure que ce dernier est impuissant :

Para matar um velho, Don Giovanni ainda serviu, mas não para levar uma mulher ao paraíso. (p. 79)

En guise de contre-attaque, Don Giovanni ouvre alors son catalogue ; malheureusement, il est vierge et Don Giovanni se sent déshonoré puisqu'il ne peut plus prouver sa virilité. La vengeance des femmes et la justice humaine l'ont puni. Par bonheur, Zerlina, la servante futée, déjoue l'affaire du catalogue — qui a été brûlé dans un autodafé symbolique de la renaissance du héros à une nouvelle vie — et avoue son amour sincère à Don Giovanni :

ZERLINA :
Não amo Masetto, amo-te a ti.

DON GIOVANNI :
Tremem-me as mãos. Este não é Don Giovanni.

ZERLINA :
Este é Giovanni, simplesmente. Vem
(*Saem abraçados. A estátua do Comendador cai desfeita em pedaços.*) (p. 93)

Giovanni est à présent sauvé (« absolvido »). Pourvu de sentiments (« tremem-me as mãos »), il doit son salut à l'amour d'une femme¹ ; il n'est plus le maître au jeu de la séduction mais il ne mérite plus l'enfer puisqu'il connaît à présent l'amour et que la leçon reçue sur terre lui épargne la justice divine : « Deus e o diabo estão de acordo em querer o que a mulher quer », affirme Leporello à Masetto (p. 99). En outre, la perte de son titre de noblesse le rend d'autant plus humain et sympathique.

1. Graziella SEMINARA évoque à ce sujet « a função libertadora que Saramago, no seu trabalho teatral, atribui a Zerlina : como em *Blimunda* e como em *Divara*, também nesta ópera — aparentemente centrada nos homens — cabe a uma mulher o gesto final que abre a dimensão da esperança e da utopia. » (« Génese de um libreto », postface de *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, op. cit., p. 134)

Tous les personnages du livret de Da Ponte apparaissent donc fidèlement dans celui de José Saramago avec, cependant, des comportements et des caractéristiques renversés. En premier lieu, les femmes, D. Elvira et D. Ana, ennemies dans l'opéra mozartien, se liguent entre elles afin de démystifier Don Giovanni. De victimes, elles passent à l'état de fourbes. Mais ces femmes sont le symbole d'un passé figé. Ainsi, D. Elvira est représentée sous la forme d'un mannequin dont la raideur suppose l'impossibilité d'évoluer. Ce n'est pas du côté de ce type féminin que se trouve l'avenir. Comme dans la plupart de ses œuvres, Saramago attribue aux femmes la capacité de transformer le monde. Ici, c'est à la servante Zerlina (qui appartient au petit peuple, cette part de la population ayant un futur ouvert) que revient cette fonction. C'est elle qui permet au vieux mythe donjuanesque de trouver une nouvelle vie, un nouvel élan : elle sauve le D. João portugais dans tous les sens du terme car elle le projette dans l'avenir, dans le

sonho de uma terra redimida pela poderosa força de transformação atribuída às mulheres que habitam as suas obras¹.

Ayant analysé le personnage féminin dans les romans de Saramago, Maria Graciete Besse fait l'observation suivante qui s'applique également à l'opéra de cet auteur :

Penser l'avenir autrement, c'est imaginer des ruptures au lieu de se contenter de prolonger des tendances. Il ne s'agit pas de façonner un homme nouveau — projet des totalitarismes — ni une femme nouvelle — chimère messianique — mais de construire ensemble, homme et femme d'aujourd'hui, un monde nouveau, sur d'autres fondements².

De fait, le livret saramaguien est un hymne au renouveau qui fustige les représentants du passé. À ce titre, le Commandeur est un vieillard hypocrite et inutile qui fonctionne sur des principes tout à fait obsolètes et symbolise l'incapacité de certaines catégories de la population à suivre l'évolution des mentalités. José Saramago ne lui reconnaît pas le droit de rendre une justice que lui-même mériterait de subir :

1. *Ibid.*, p. 135.

2. Maria Graciete BESSE, « Une cartographie singulière du féminin dans les romans de José Saramago », *Quadrant*, Université Paul-Valéry, centre de Recherche en Littérature de langue portugaise, n° 21, 2004, p. 184.

COMENDADOR :

Arrepende-te.

DON GIOVANNI :

Nunca perante ti, hipócrita. Conheço bem os da tua espécie. Andais pela vida a distribuir palavras que parecem jóias e afinal são enganos, colocais com fingido amor a mão sobre a cabeça das criancinhas, desviás das tentações da carne os vossos olhos falsamente púdicos, mas lá por dentro, roeis-vos de despeito, de ciúme, de inveja. Alimentais-vos da vossa própria impostura e quereis fazê-la passar por virtude sublime. (p. 37)

Ainsi, le personnage du Commandeur appartient une époque absolument révolue : « [Ele] julga que ainda está na idade de brincar com o lume », dit de lui Don Giovanni (p. 47).

Quant à Don Giovanni, il se fait vieux (signe qu'il avait besoin d'un rajeunissement) et n'a plus la même promptitude dans la séduction. Il faut lui accorder que si le catalogue de Da Ponte compte 1003 femmes, le héros de José Saramago en est à la 2065^e, un nombre impliquant une activité véritablement usante¹.

L'intrigue est totalement reconstruite : le catalogue qui symbolisait la puissance virile et vitale du héros se meut en emblème de son impuissance ; autrefois bourreau des malheureuses femmes, le voilà devenu leur victime. Enfin, justement châtié pour avoir refusé de se repentir, le voilà absout, non pas pour avoir reconnu ses erreurs mais parce que ce même amour qui aurait dû le plonger dans les feux de l'enfer, le sauve puisqu'il est porté par une femme sincère.

Mais le domaine qui semble avoir le plus réjoui José Saramago reste celui de la désacralisation des valeurs spirituelles et religieuses. Cela n'est guère étonnant de la part d'un écrivain dont personne n'ignore les inclinations politiques. On ne se lasse pourtant pas de le voir pourfendre avec une jubilation presque enfantine les notions les plus saintes pour un pays aussi croyant que le Portugal. C'est ainsi qu'il détourne le texte biblique, donc sacré, de la Genèse :

Uma estátua andante é um prodígio que nunca mais se repetiu desde que o homem foi feito de barro. (p. 30)

1. Don Giovanni : « Antigamente, era mais rápido na conquista, mais veloz no triunfo, mais conclusivo na retirada. E ainda por cima tive de matar o idiota do comendador. Don Giovanni está a fazer-se velho. » (p. 30)

Le matérialisme dialectique de la pensée marxiste interdit la croyance dans la vie après la mort, et en conséquence, la croyance dans les esprits : « O Comendador está morto. Isso é a estátua dele » (p. 44), assure le héros à son valet qui se croyait face au Commandeur lui-même, revenu de l'au-delà. La logique de cette réalité matérialiste cohabite cependant sans difficulté avec la magie de la statue parlante car, avant d'être politique, le propos de José Saramago est essentiellement ludique. « A realidade não conta aqui para nada », dit Leporello au Commandeur (p. 67). Toute métaphysique est exclue de ce contexte car nous sommes dans un univers fantaisiste. Même si, bien évidemment, le texte comporte une part de sérieux, cette gravité ne se situe pas dans un éventuel message spirituel mais dans un message social.

L'athéisme de José Saramago le pousse naturellement à la laïcisation du mythe qui, selon lui, ne peut plus vivre en raison de l'évolution du monde et des mentalités. Le malheureux Commandeur l'a compris à ses dépens car, porteur de la vengeance divine, il n'est plus en mesure de l'appliquer :

COMENDADOR (*com tristeza*) :

O método de que me servi estava desatualizado, perdeu a eficácia sem que eu me tivesse apercebido. É o que sucede quando não se lêem os jornais todos os dias.

D. ELVIRA :

Que método era esse ?

COMENDADOR :

A maldição. (p. 63)

De fait, dans le monde d'aujourd'hui, la malédiction dans l'au-delà ne représente plus une crainte au sein d'une population de plus en plus pragmatique et insensible aux terreurs d'autrefois, une population en mal de mysticisme, au fond. En revanche, dans la droite ligne de « L'enfer, c'est les autres » de Jean-Paul Sartre, la malédiction opère sur la terre et l'on n'a pas besoin d'attendre sa mort pour subir un juste châtiment : « O inferno será a sua própria vida a partir deste momento. » (p. 77) assure D. Ana tandis que D. Octávio prédit à Don Giovanni : « O desprezo das pessoas honestas te matará, cada dia que vivas será como uma morte para ti » (p. 80). En effet, Don Giovanni va vivre dorénavant dans un enfer non pas parce que les autres vont lui rendre la vie impossible mais parce que, à l'instar des

personnages de Sartre, le reflet que les autres vont lui renvoyer de lui-même lui paraîtra vicié. C'est parce que sa réputation de séducteur est ternie (donc que le jugement d'autrui est négatif à son égard) que le héros va se sentir en enfer. C'est, du moins, la conception de Sartre concernant nos rapports avec les autres :

« L'enfer, c'est les Autres » a toujours été mal compris. On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'était toujours des rapports interdits. Or, c'est tout autre chose que je veux dire.

Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes... Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans, quoi que je sente de moi, le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui et alors, en effet, je suis en enfer¹.

Néanmoins, la pièce ne sombre pas dans le tragique. Le ton burlesque et sarcastique à la fois est donné dès le début lorsque la Statue, ne pouvant s'asseoir comme l'y invite Don Giovanni, lui répond :

Uma estátua tem de ficar em pé para sempre como a fizeram. A mim, fizeram-me em pé, por isso não me posso sentar. É uma questão de articulações. (p. 31)

Cependant le burlesque rejoint souvent la désacralisation plus « revendicatrice » lorsqu'il s'agit de nier la possibilité d'une manifestation divine par l'intermédiaire de la statue. La statue n'est pas mue par un pouvoir surnaturel, ce n'est pas Dieu qui parle par sa bouche puisqu'elle est constituée de matière inerte :

COMENDADOR :

Como sabias tu que as estátuas não podem mentir ?

LEPORELLO :

É muito simples. Não têm nada dentro da cabeça. (p. 70)

Si la statue ne ment jamais ce n'est pas parce qu'elle reproduit les paroles de Dieu mais parce qu'elle n'a aucune espèce de spiritualité.

1. Jean-Paul SARTRE, propos cités par Thomas BISHOP, *Huis Clos*, Paris, Classiques Hachette, 1975, p. 31-32.

Le jeu de José Saramago, désormais classique, consistant à désacraliser les symboles traditionnels fonctionne encore. Ainsi, au sujet de cet objet galvaudé qu'est la lune, Don Giovanni s'enflamme : « Nunca cantei serenatas à lua. À lua da lua, sim, mas nunca à lua. Não gasto meu tempo com satélites » (p. 52).

De même la justice, en particulier celle du Ciel en laquelle Don Giovanni ne croit plus :

[...] Devemos recebê-la [a justiça] com a consideração que merece. Virá nua? Ou é a verdade que é representada despida? Leporello, vai abrir a porta. Seria uma falta de respeito obrigar a justiça a tocar a campainha... (p. 74)

On peut, par endroits, reprocher à José Saramago un humour un peu facile¹ mais l'apparente légèreté et l'ironie sarcastique atteignent leur but, celui de soumettre à la réflexion de leur destinataire une nouvelle dimension de ce personnage qui, pourtant, de l'avis des meilleurs spécialistes, n'avait plus d'avenir littéraire.

Avant de refermer ce chapitre, il reste à évoquer le court roman d'Hugo Santos dont le titre *As Mulheres que amaram Juan Tenório*² renvoie à première vue au mythe mais s'en éloigne en réalité considérablement par le traitement choisi. C'est ici un séducteur — souvent malgré lui — qui est mis en scène. Ses multiples aventures avec des femmes de toutes conditions et de toutes personnalités lui permettent de développer ses charmes naturels. Ce sont le plus souvent les femmes qui font le premier pas³ vers un homme qui apprend peu à peu à gérer et à utiliser sa séduction innée. S'il est irrésistible, il n'en est pas moins sentimental et se plaît à prolonger ses relations amoureuses⁴ qui sont souvent interrompues par une tierce personne

1. Par exemple ici :

Don Giovanni :

Falhaste, comendador, pelos vistos não tens nenhuma influência no governo do inferno. Talvez seja por estares no paraíso, talvez não haja linhas de comunicação. (p. 39)

2. Hugo SANTOS, *As Mulheres que Amaram Juan Tenório*, Lisboa, Ed. Dom Quixote, 2005, 123 p.

3. Par exemple p. 58 ou ici, p. 80 :

Ele, pela primeira vez, beija-o na boca ; ele quer corresponder mas ela pede :
— Não, por favor, deixa-me ser eu a fazê-lo.

4. « O que se sabe ao certo [...] é que cada vez que Amália Alcina Nunes subiu do rés-do-chão ao primeiro andar da Casa da Mouraria de Cima [la maison de Juan Tenório] sempre um naufrágio houve [...]. » *Ibid.*, p. 35.

ou un événement qu'il n'a pas provoqué. Son charisme opère davantage grâce à ses sens que par l'intermédiaire de son discours. La vue (il a des yeux « verde-oliva de Dezembro », p. 15 et 67), l'odorat (p. 61) et surtout le toucher (il possède des « mãos mágicas », p. 16) sont mis à contribution dans ses entreprises de séduction. On peut remarquer une évolution de son rapport avec les femmes au cours du roman où il prend conscience de son côté impitoyable :

Sente-se, pela primeira vez, no papel do predador. E, sobretudo, está consciente de que a presa não lhe fugirá. (p. 102)¹

Cependant, sa quête d'absolu n'a rien du cynisme du Tenorio originel et s'apparente bien davantage à un jeu amoureux. Du reste, on ne voit guère souffrir les femmes dans ce roman où le héros ne reçoit aucune punition du Ciel. Contrairement aux autres ouvrages donjuanesques, est gommée toute allusion à un quelconque jugement d'ordre religieux ou ne serait-ce que moral. L'amour est un plaisir des sens et non pas un péché. Les scènes sensuelles sont dépeintes avec une certaine pudeur, une certaine poésie, qui éloigne de l'idée de souillure rattachée au péché de chair. L'amour est beau, immuable et, surtout, débarrassé de la notion de faute que le christianisme lui a appliqué depuis toujours. Du reste, le roman, d'un optimisme presque naïf, se ferme sur un verbe au futur, signe de la pérennité de ce type humain qu'est Juan Tenório, séduisant, sympathique et sans malice.

Ainsi, au cours de ce XX^e siècle, le D. João portugais est passé par des phases radicalement opposées mais, en réalité, liées par ce même mysticisme qui, pour les premières œuvres du siècle, est la base de la sacralisation du personnage et, pour les dernières, le fondement de sa désacralisation, de son humanisation. Qu'il soit transcendé par une spiritualité excessive, ou bien qu'il revendique le prosaïsme le plus matériel, on notera toutefois qu'il est un principe qu'aucun auteur ne mésestime, bien au contraire, celui de l'amour qui, quoi qu'il en soit, est toujours le sauveur, un amour le plus souvent porté par la femme.

1. Un peu plus loin, les mêmes termes sont repris : « No fundo, pode pensar Juan A. Tenório, o capricho é também uma das regras da encenação do predador. A presa está ali, disponível para a submissão que o prolongamento da espera mais acentuará. » (p. 107)

3 Les influences nationales et étrangères dans le donjuanisme portugais : L'originalité en question

Une vaste recherche intertextuelle concernant le donjuanisme portugais dépasserait le cadre de cette étude. Il importe simplement de donner, à l'aide de quelques exemples, une idée de ce que ce thème peut devoir à sa littérature nationale mais aussi aux littératures étrangères, tout particulièrement française et espagnole.

Il faut bien reconnaître que Don Juan semble mal à l'aise dans la littérature portugaise. Ce personnage en marge de la morale n'a jamais trouvé un terreau véritablement fertile ni d'esprits vraiment inventifs pouvant lui donner une vigueur toute nouvelle et une originalité incontestable. Saramago lui-même, peut-être le plus « révolutionnaire¹ », se fonde sur le célèbre opéra de Mozart et propose une comédie dont le style se démarque relativement peu de la production littéraire à laquelle il a accoutumé ses lecteurs. António Patrício ose également aventurer son héros sur des sentiers qui lui étaient peu familiers jusque là au Portugal, sans parvenir toutefois à prendre de réelles distances avec l'héritage décadentiste.

Au XIX^e siècle, outre l'imitation de José Cláudio Nunes par João Saraiva durant la période romantique, ce sont vraisemblablement Antero de Quental (pour la littérature nationale) et Baudelaire (pour ce qui est de l'apport étranger) qui sont les modèles des auteurs réalistes ayant traité le thème du donjuanisme, comme cela a été vu dans un précédent chapitre.

Au début du XX^e siècle, dans le domaine philosophique, Maria do Carmo Pinheiro e Silva a clairement étudié l'influence de Nietzsche et surtout de Schopenhauer dans l'ouvrage de Patrício, tout particulièrement à propos de l'ascétisme dont fait preuve le héros pour qui le monde est un spectacle d'illusions :

1. Il importe, cependant, de rappeler qu'avant lui, Henry de MONTHERLANT a démythifié la légende avec sa pièce *Don Juan* (Paris, Gallimard, 1958, 202 p.), écrite en 1956 et jouée pour la première fois en 1958 (voir à ce propos l'article « Montherlant » de Francisco Javier HERNÁNDEZ, in *Dictionnaire de Don Juan*, *op. cit.*, p. 650-655). Naturellement, Saramago ne puise pas son inspiration chez Montherlant. En revanche, l'écrivain portugais appartient à un siècle et à un monde littéraire occidental porté à la désacralisation des mythes traditionnels et enclin à les revisiter de façon désinvolte, avec un irrespect goguenard.

A António Patrício, como a toda a geração simbolista-decadentista, o pensamento filosófico de Schopenhauer parece, em conclusão, ter oferecido simplesmente duas certezas fundamentais : a de uma « vérité tragique de l'existence » e sobretudo « la confirmation de l'inanité de l'action¹ ».

Dans le domaine littéraire, c'est encore Baudelaire pour Patrício², Guerra Junqueiro, Flaubert (*La tentation de saint Antoine*³) et Camões (*Os Lusíadas*) pour Silva Gaió dont on note l'empreinte. À titre d'exemple, le chant I du poème de ce dernier doit beaucoup de la situation de l'ermite dans le désert aux premières pages de Flaubert. Quant aux stances de l'épisode de « A Ilha dos Amores », dans le chant IX des *Lusíades*, elles sont certainement dans l'esprit du poète lorsque il évoque l'île surgie après la chute du héros dans l'océan (chant IV). Cela étant, l'idée de la transformation de l'homme en île sous l'effet de l'Amour est probablement empruntée à Guerra Junqueiro qui accorde à l'océan des caractéristiques humaines dans *A Morte de D. João* :

Ó murmuroso oceano, ó vivo cemitério, [...]
Quem gera dentro em ti as ilhas e as montanhas?
Teu ventre maternal a transbordar d'amor,
Quem é que o fecundou, teu ventre abrasador?
Que povo misterioso, indómito, infinito
Transforma a tua água em rochas de granito?
Onde reside, ó mar, teu vasto coração? [...]

Tens uma alma, tens, negro leão convulso!
Que eu bem sinto bater o sangue do teu pulso,

1. Maria do Carmo Pinheiro e SILVA, *D. João e a Máscara...*, op. cit., p. 39. Les expressions en français sont empruntées à Françoise GAUBY, *La création mythique à l'époque du symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme*, Paris, Nizet, 1994, p. 26.

2. « A versão baudelairiana do mito de Don Juan apresenta algumas afinidades com a de António Patrício em *D. João e a Máscara*. No poema "Don Juan aux enfers" [...], o poeta francês estabelece uma fusão entre Amor e Morte, erotismo e morbidez : o horror e o fascínio sentidos pela mulher misturam-se aos da morte, numa descrição de um erotismo macabro. » *Ibid.*, p. 61.

3. Gustave FLAUBERT, *La tentation de saint Antoine*, édition d'Edouard Maynial, Paris, Garnier, 1968, 315 p. Le texte utilisé est celui de l'édition de 1874, l'ouvrage de Flaubert ayant, on le sait, connu deux autres versions.

Bem sinto murmurar no abismo subterrâneo
As vozes do teu peito e as lutas do teu crânio¹.

On sent à plusieurs reprises, dans le poème de Silva Gaio, la mémoire des écrits de Guerra Junqueiro mais aussi l'influence des lectures de Flaubert. Bien évidemment, les descriptions y sont plus synthétisées que dans la prose flaubertienne ; cependant, les mêmes images, plus ou moins élaborées, se font jour dans les deux textes (la falaise, le calvaire, le sentier abrupt, la vision de la mer, la frugalité de la nourriture...), de même que l'idée quelque peu obsessionnelle de la tentation :

Dominando porém, as vagas **tentações**
Do seu desterro andando,
Um coro de fatais, amargas **maldições**
Lhe soa do passado.

São **vozes** que, de longe, a acompanhá-lo voam,
Que — **fantasmas** do ouvido —
Para visões transporta e o espaço lhe povoam,
Ao caminhar vencido.

Vozes que banha e oprime um consumido pranto :
As lágrimas choradas
Por quantas seduzira o filtro do seu canto. (p. 30)

Dans sa solitude, saint Antoine est également assailli par l'impression d'entendre des voix :

Le vent qui passe dans les intervalles des roches fait des ondulations, et dans leurs sonorités, confuses, il entend des voix, comme si quelqu'un parlait. [...] « Veux-tu des femmes ? » (p. 19)

Les tentations qui le poursuivent sont, souvent, de nature érotique :

Une femme était fouettée. « Elle s'est retournée, la bouche ouverte ; et, par-dessus la foule, à travers ses longs cheveux qui lui couvraient la figure, j'ai cru reconnaître Ammonaria... Cependant... celle-là était plus grande... et belle..., prodigieusement ! »
Il se passe la main sur le front.
Non, non, je ne veux pas y penser. (p. 6)

1. Abílio Guerra JUNQUEIRO, *A Morte de D. João*, op. cit., p. 15-16.

Comme saint Antoine, D. João « alucinadamente/Foge à perseguição/Desse coro ». (p. 31) mais sa force a des limites : « et, ne résistant plus, Antoine tombe sur la natte. » (p. 21). D. João en fait autant : « Até que tomba exausto, ao rés de duro monte » (p. 31). À partir de là, le texte de Flaubert devient la description de visions toutes plus extravagantes les unes que les autres, inspirées, semble-t-il, par le célèbre triptyque de Jérôme Bosch que Silva Gaio, s'il le connaît — et cela est possible puisqu'il se trouve au musée de Arte Antiga de Lisbonne —, n'ose pas imiter avec autant de violence. En bon moraliste, son poème devient bien plus frileux que chez Flaubert mais sa description de la nature abondante et sauvage ne manque pas d'un certain élan fantastique :

Mas a Vida palpita e estua, acesa
Em raivas amorosas, lutas soltas :
As feras — devorada quente a presa —
Enroscam-se, aos casais, no chão revoltas.

Há combates aéreos de falcões
Enquanto, ao longe, em bando relampejam,
De ligeiras, as corças — mal farejam
O morno e fulvo cheiro dos leões. (p. 47-48)

Toutefois, Silva Gaio ne puise pas son inspiration exclusivement dans une littérature qui lui est contemporaine. Sachant rendre hommage aux classiques, c'est essentiellement à Camões qu'il emprunte plusieurs des images de l'épisode de l'Île des Amours.

En premier lieu, le moment où le corps de D. João devient une île, à l'aurore :

Camões
Houveram vista da Ilha namorada,
Rompendo pelo céu a mãe fermosa
De Menónio, suave e deleitosa. (*Lus.*, IX, 51)

Silva Gaio
Ao tempo em que ainda o Sol de Leste desfechava,
Rasantes pelo mundo as puras frechas d'oiro [...] (p. 55)

Ensuite, le décor, symbolisé par les voiles flottant sur l'eau et portées par le vent :

Camões
De longe a Ilha viram, fresca e bela,
Que Vénus pelas ondas lhe levava
(Bem como o vento leva branca vela)
Pera onde a forte armada se enxergava; (*Lus.*, IX, 52)

Silva Gaio
Sob o vento leve e brando
Surdiam velas, longe, a palpitar de manso. (p. 55)

L'île elle-même bénéficie d'une description dont plusieurs détails sont empruntés (ou du moins étonnamment similaires) aux stances camoniennes :

Camões

Arvoredo gentil sobre ele pende, (*Lus.*, IX, 55)
Mil árvores estão ao céu subindo,
Com pomos odoríferos e belos; (*Lus.*, IX, 56)
Pera julgar, difícil cousa fora,
No céu vendo e na terra as mesmas cores,
Se dava às flores cor a bela Aurora,
Ou se lha dão a ela as belas flores. (*Lus.*, IX, 61)

Silva Gaio

As árvores da Ilha abriam-se redondas [...] [...]
[...] frutos estivais, pomos perfumados — (p. 55)
Ardiam pelo ar, num fagulhame vivo,
Enxames de oiro-fogo e sob esses fulgores
Em tudo respirava : em vidas, frutos, flores,
Subtil graça vernal de mundo primitivo. (p. 57)

Les fruits en abondance sur l'Île des Amours apparaissent aussi sur celle de Silva Gaio :

Camões

— Mirtos de Citereia (*Lus.*, IX, 57)
— A romã
— Vide, com cachos roxos e outros verdes
(*Lus.*, IX, 59)

Silva Gaio

— ao mirto
— a romãzeira
— a vinha (p. 57)

Après la flore, la faune avec les cygnes blancs :

Camões

— Ao longo da água o nívelo cisne canta (*Lus.*, IX, 63)

Silva Gaio

— Brancos cisnes — galeões de imaculadas plumas
(p. 57)

Enfin, les êtres divins qui peuplent l'île :

Camões

— Mas os fortes mancebos, que na praia
Punham os pés, de terra cobiçosos... (*Lus.*, IX, 66)
— [...] pela floresta se deixavam
Andar as belas Deusas (*Lus.*, IX, 63)

Silva Gaio

Talvez deuses da Terra, arfando cobiçosos
De, a disfarce, irem ver as deusas das espumas
(p. 57)

Il faut ajouter à cela que les « vozes de sereias » se font entendre au milieu des vagues chez Silva Gaio (p. 58) comme le chant des Néréides qui s'acheminent vers l'Île camonienne :

Já todo o belo coro se aparelha
Das Nereidas... (*Lus.*, IX, 50)

Même si le poète n'a pas simplement copié mais réutilisé des images et des métaphores semblables à celles de Camões, l'atmosphère qui se dégage de cette description est indéniablement influencée par le poète de la Renaissance. Du reste, Silva Gaio avoue clairement que cette « Ilha dos Amores » (p. 58) attire les embarcations vers elle et reprend, en guise d'épilogue la même morale que celle de Camões dans les cinq dernières stances du chant IX :

Camões

Por isso, ó vós que as famas estimais,
Se quisédes no mundo ser tamanhos,
Despertai já do sono do ócio ignavo,
Que o ânimo, de livre, faz escravo. (*Lus.*, IX, 92)

Silva Gaio

E ai! também Vós por ela afrontareis o mar
— Afoitos navegando, a desfraldados panos —
Todos Vós os que em vida ainda podeis sonhar,
Todos Vós os que em vida ainda contais vinte
anos! (p. 57)

Ainsi, Silva Gaio a mis à profit sa culture livresque à travers cette évocation d'un D. João totalement remodelé et en osmose avec l'élément naturel. On constate combien l'influence de la littérature classique nationale et étrangère intervient dans l'inspiration du poète.

Outre l'intertextualité dans le seul cadre de la seule littérature portugaise (qui mériterait une recherche plus approfondie que les quelques pistes proposées précédemment), une étude reste à faire sur les traductions en portugais de *Don Juan* étrangers. Il n'en sera donné ici qu'une illustration. Naturellement, hormis Molière, plusieurs ouvrages ont vu le jour en portugais, notamment des ouvrages espagnols, même si, curieusement, il faut attendre le XX^e siècle pour que soit réalisée la traduction du *Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina¹.

Soulignons, parce qu'il n'est guère connu, le long et laborieux roman historico-légendaire de D. Manuel Fernández y González (1821-1888), *Don Juan Tenorio*, traduit par Alfredo de Sarmiento sous le même titre *D. João Tenório*, apparemment dans les années 1880 si l'on en juge par l'édition non datée qui en a été faite². Le personnage du séducteur n'y apparaît qu'au début de la première partie, après un prologue de 80 pages imprimé sur deux colonnes ! L'intrigue en est distendue à l'excès par d'interminables digressions qui perdent le lecteur dans leurs méandres.

Mais peut-être la version « libérrima » de la pièce de José Zorrilla par Júlio Dantas vaut-elle davantage la peine d'être mentionnée dans la mesure où elle a connu un certain succès. En premier lieu, la pièce espagnole a, en son temps, été saluée par une critique portugaise qui a fondé son opinion essentiellement sur l'aspect moral que Zorrilla³ avait imprimé à son drame. D. João y trouve la miséricorde, en dépit des crimes épouvantables qu'il a commis, de sa violence, de son mépris pour la souffrance des autres, grâce à l'amour de D. Inés, morte de chagrin après son abandon au couvent par le séducteur, mais présente sur scène sous forme de fantôme, de « sombra ». Sa

1. Tirso de MOLINA, *O sedutor de Sevilha e o Convidado de Pedra*, Porto, Ed. Civilização, 1967, 319 p. (dans le même volume : *O Amor Médico* et *O Tímido no Palácio*).

2. D. Manuel Fernández y GONZÁLEZ, *D. João Tenório*, tradução de Alfredo de Sarmiento, Lisboa, Biblioteca dos Dois Mundos, 2 vols., s. d., 212 et 215 p.

3. L'édition utilisée ici est la suivante : *Don Juan Tenorio*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 20^e ed., 1994, 178 p.

quête du salut rattache, naturellement, D. Juan au courant romantique, fortement imprégné de religiosité catholique. Lorsque l'on sait que la critique portugaise est signée José Simões Dias, dont les critères moraux ont déjà été mentionnés, on ne peut guère s'étonner du ton assez laudatif de son article dans *A Folha*¹. Condamnant sans merci les défauts du héros et certaines maladresses du dramaturge², il reconnaît à Zorrilla le mérite d'avoir écrit une pièce utile à la correction des mœurs de ses compatriotes. Il montre ainsi son appartenance à la tradition portugaise d'un théâtre moral et pédagogique :

Um homem destes devia morrer impenitente e assim é. [...] A orgia do século é o festim eterno de D. João; para ele não há arrependimento nem saciedade, como em Zorrilla. [...] Se Zorrilla queria tratar este assunto [...], porque não personificou em D. João os costumes corrompidos de seu tempo e principalmente de seu país como Byron personificou os da humanidade e especialmente os próprios? É porque o poeta de Inglaterra escrevia para a humanidade, a quem não dava satisfações porque era Byron, e Zorrilla escrevia para Espanhóis, a quem desejava moralizar. Byron fazia alarde dos seus vícios, Zorrilla queria reprimi-los. (p. 9)

Don Juan synthétise les tares les plus rédhibitoires du XIX^e siècle en matière de morale :

Escolhi esta lenda espanhola de D. João porque este tipo eterno e universal do libertino é o retrato fiel do nosso século em que a justiça é devassa, a moral corrupta, a religião prostituída e a verdade arbitrária, como as acções do sacrílego espanhol. Século inconsciente, revolucionário e anormal : tal foi D. João. De todos os sacerdócios se abusa ; D. João abusou de tudo, da justiça, do direito e da religião. (p. 9)

Contrairement à Molière, dont le *Dom Juan* n'est pour lui qu'une « ignóbil imitação » de celui de Tirso, Simões Dias, moraliste catholique avant tout, pardonne à Zorrilla les faiblesses de son style, gran-

1. *A Folha (microcosmo literário)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1868, p. 9-10.

2. « Avilta o carácter de D. João, fazendo-o supersticioso, tímido e até covarde por alguns instantes, voltando arrependido ao túmulo de seu pai, Gil de Alarcón, como o D. João Tenório de Molina. Este defeito artístico é desculpado pela intenção moral do autor, mas o carácter do herói rebaixa-se. » (p. 9)

dement compensées par la valeur de l'exemplarité qu'il a su imprimer à sa pièce :

Os seus conterrâneos precisavam disto para exemplo e escarmanto. Por isso, ele foi um poeta providencial, necessário e popular. Por isso o adoramos embora o consideremos a outros respeitoos muito inferior a alguns dos seus contemporâneos. Moralizar é abrir o caminho do futuro. Venham outros Zorrillas, que são preciosos. (p. 10)

La « dextra adaptação ¹ » de Júlio Dantas datant de 1920 ², est précédée de l'épigramme « Bien parece que es amor portugués », empruntée à un ouvrage de Tirso de Molina. Dès le premier abord, on constate donc que Dantas reprend à son compte et adapte à son public la pièce espagnole. Procédant au fond à des altérations qui ne modifient pas la portée générale du drame, il attribue à certains personnages des noms nouveaux, supprime les titres que Zorrilla avait donnés à chacun de ses actes mais étoffe la description des lieux de l'action. Raccourcissant ici les dialogues, les rallongeant par là, il joue avec sa fantaisie un peu comme Feliciano de Castilho avec les comédies de Molière, traduisant en vers lui aussi mais se permettant toutefois moins de libertés. Il supprime, par exemple, les références trop précises à l'histoire espagnole, mêle les vins du pays voisin (Málaga, Xérés) au *paõ-de-ló* portugais (p. 26) alors que l'action se déroule à Séville, esquive les évocations sociologiques voisines et en introduit d'autres plus spécifiquement portugaises, comme les rapports entre maîtres et valets, plus « intimes » au Portugal qu'en Espagne ³. Sa version, loin d'être littérale, est cependant inférieure sur le plan stylistique à celle de l'Espagnol. Sa plume, maniant un langage généralement plus simple, manque de panache et de lyrisme dans certaines répliques, comme ici :

Zorrilla

D. JUAN : Oigamos antes
vuestros bizarros extremos,
y si traéis terminantes
vuestras notas comprobantes,
lo escrito cotejaremos. (p. 54)

Dantas

D. JOÃO : Agora,
É a vossa vez de falar. Os papéis, a toda a hora,
Os podemos cotejar. (p. 40)

1. Fidelino de Figueiredo, « Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal », in *Crítica do Exílio*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1930, p. 250.

2. Júlio Dantas, *Dom João Tenório*, versão libérrima da peça de Zorrilla, Lisboa, Companhia Editora Portugal-Brasil, 1922 (?), 2^a edição (1^{re} édition : 1920), 223 p.

3. « Yo sirvo a doña Ana desde que nació », dit Pascual (p. 71). Son homologue portugais va plus loin : « É p'ra mim quase uma filha ». (p. 67)

Quelques incohérences liées à la suppression, à la réduction ou encore à la transformation de l'agencement des répliques sont aussi à relever ainsi qu'une insistance plus systématique de la part de Dantas lorsqu'il exprime le mépris du héros pour Dieu comme par exemple lorsque D. João se vante :

Zorrilla

D. Juan : ni en distinguir me he parado
Al clérigo del seglar (p. 54)

Dantas

D. João : Nem as freiras respeitei,
Nem o próprio Deus, enfim. (p. 40)

Cependant, Dantas attribue progressivement à son D. João quelques attitudes plus douces, un peu plus pondérées que celles du Don Juan espagnol, comme si son inflexibilité était inhumaine et donc irréaliste. En conséquence, le destinataire de la pièce se prend à éprouver de la pitié pour le héros plus tôt dans la version portugaise que dans l'original espagnol. C'est Dieu, plus systématiquement présent dans les répliques en portugais, qui, malgré tout, guide le séducteur dans les moments tragiques, comme lors du face-à-face entre D. Juan et le Commandeur. La scène commence en espagnol par le cri de D. Gonzalo : « ¿ Adónde está ese traidor ? » (p. 124), tandis qu'en portugais :

D. JOÃO :
Deus, dai-me serenidade!
D. GONZALO, *fora* :
D. João!
D. JOÃO :
Dai-me placidez!
D. GONZALO, *entrando, armado* :
Onde está esse traidor ? (p. 157)

Une fois encore, l'on constate que le donjuanisme portugais, même lorsqu'il n'est que le fruit de traductions, est imprégné d'un sens religieux et d'un rapport au spirituel dont il est incapable de s'affranchir. Certains aspects de l'esprit matérialiste et assuré du D. Juan de Zorrilla prennent, par exemple, un tour hésitant :

Zorrilla

D. JUAN : ¿ Como, pues,
Se desvanece una roca ?
¡ Imposible ! Ilusión és. (p. 163)

Dantas

D. JOÃO : Desapareceu ? Endoideço !
Pois a sua sombra passa
Através dum muro espesso,
Como a luz duma vidraça ?
Terei a razão pedida ?
Enlouqueci ou sonhei ?
Será certo ? Eu contarei
Apenas horas de vida ? (p. 212)

Le fil conducteur de notre interprétation du donjuanisme au Portugal, à savoir une religiosité plus ancrée qu'ailleurs qui muselle l'inspiration, ou plutôt qui la formate, ne s'est, pour ainsi dire, jamais rompu. Il faut véritablement attendre le début de notre millénaire pour qu'une vraie liberté soit enfin prise. La perspective de la prochaine partie associant D. João à la mort tentera de le montrer à nouveau.

Chapitre III

Don Juan et la mort dans la littérature portugaise

« On ne peut pas penser la mort
sans détruire la vie. »

Pierre Chaunu¹

Le mythe de Don Juan « naît du goût de la mort² » et repose fondamentalement sur l'association entre celle-ci et l'amour. Cependant, l'évolution du mythe, dès le XVIII^e siècle, a privilégié la composante érotique du séducteur et, sans toutefois négliger totalement le rapport étroit du héros à la mort et au divin, a imprimé au terme « libertin » le sens plus léger de débauché sans scrupules en matière de commerce amoureux. L'antonomase « don juan », dans le langage quotidien, devient ainsi un simple synonyme du libertin. Le versant beaucoup plus sombre, voire terrifiant, du héros se livrant à la mort à travers sa quête incessante de la femme a été ainsi souvent occulté. Or, Don Juan n'est pas seulement le « prototype du séducteur³ » :

Éros et Thanatos sont si étroitement associés dans cette aventure qu'en les dissociant on la dénaturerait ; aussi cette histoire ne prend-elle son vrai sens que par sa fin⁴.

1. Pierre CHAUNU, *Le sursis — L'ardeur et la modération*, Paris, Robert Laffont, 1979, p. 143.

2. Giovanni MACCHIA, *Vie, aventures et mort de Don Juan*, Paris, Éd. Desjonquères, 1990, p. 13.

3. Pierre BRUNEL, « Ouverture » du *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1999, p. XXII.

4. Jean ROUSSET, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, coll. « Prisme », 1978, p. 21.

De fait, la mort est un aspect fondamental du mythe ; elle est « le véritable protagoniste du drame¹ » dont le noyau constitutif est la rencontre du vivant et du mort, terrifiant duel dont l'issue inéluctable ne parvient pourtant pas à empêcher le désir charnel de surgir en l'homme. Cette mort transcende le désir, elle le sublime :

Porque, afinal, como conceber o mito de Don Juan sem o sentido do transcendente que a morte, em todo o seu significado religioso e propriamente simbólico, dá ao desejo erótico donjuanesco? Como conceber um verdadeiro Don Juan sem o derradeiro combate, nessa noite de encontro com a morte que é tentativa irremediavelmente frustrada de encontro consigo mesmo [...]²?

En cela, Don Juan est un héros typiquement baroque ; il appartient à ce siècle qui voit se développer les représentations toujours plus suggestives de l'association Amour/Mort, y compris dans le contexte sacré et religieux³. Philippe Ariès explique cette association par la notion de rupture, commune aux deux concepts. Il observe en effet qu'à partir du XVI^e siècle, l'acte sexuel commence à être considéré comme une rupture (le terme est répété à plusieurs reprises, *loc. cit.*) dans une vie quotidienne raisonnable et laborieuse et qu'un glissement d'ordre psychique s'effectue du domaine de la sexualité à celui de la mort. Autrefois apprivoisée et familière, la mort est peu à peu ressentie comme un choc, un événement effrayant auquel le christianisme répond par des remèdes propres à l'adoucir. La naissance de Don Juan durant le Siècle d'Or, loin de correspondre à une monstruosité littéraire, s'insère tout naturellement dans la mentalité et les coutumes espagnoles et, plus généralement européennes, où se mêlent la violence des rapports humains et la rigueur religieuse. Cependant, et en dépit du contexte historique (l'union dynastique) et culturel

1. *Ibid.*, p. 5.

2. Álvaro Manuel MACHADO, « O mito de Don Juan ou a erótica da ausência », *Do Ocidente ao Oriente — Mitos, Imagens, Modelos*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 28. nous renvoyons le lecteur à la consultation de la pièce de Regina Guimarães, *Don Juan em sua Companhia*, (*op. cit.*), dont le point de départ est précisément cette interrogation sur la vie et la mort du héros.

3. Ainsi que l'affirme Philippe ARIÈS (*Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, 242 p.) : « Du XVI^e au XVIII^e siècle, d'innombrables scènes ou motifs, dans l'art et dans la littérature, associent la mort à l'amour, Thanatos à Éros : thèmes érotico-macabres, ou thèmes simplement morbides qui témoignent d'une complaisance extrême aux spectacles de la mort, de la souffrance, des supplices. » (p. 52)

(l'hégémonie espagnole en matière littéraire et plus spécifiquement théâtrale) liant les deux nations ibériques, le Portugal n'accueille pas Don Juan au XVII^e siècle, du moins la pièce n'est-elle pas traduite (ce que l'on pourrait à la rigueur expliquer par le bilinguisme presque général des lettrés portugais). Plus surprenant en revanche est le fait que l'ouvrage de Tirso de Molina n'engendre pas d'imitations ou d'avatars contrairement à d'autres pays européens, comme par exemple la France. Le pays semble beaucoup plus frileux et réticent à l'égard de ce héros transgressant les règles sociales et surtout morales. Don Juan est, de fait, un personnage fort inquiétant dans la mesure où il touche, en les associant, aux deux grands tabous religieux que sont l'amour et la mort. Son dérèglement sexuel le condamne à une fin violente que le Portugais redoute d'autant plus qu'elle punit cette perversion spécifique qu'est la perversion sexuelle. En effet, la mort est omniprésente dans la vie quotidienne d'une population qui ne craint pourtant pas d'assister à des scènes terribles telles que celles d'exécutions publiques. En revanche, la fusion Amour (ou plutôt licence sexuelle)/Mort a de quoi ébranler une sensibilité façonnée par un catholicisme intransigeant, secondé lui-même par une Inquisition qui ne l'est pas moins. Le contexte censorial semble empêcher l'éclosion d'un héros impie dont la débauche s'accompagne d'un véritable mépris pour la mort.

Par ailleurs, les diverses lectures ou approches du mythe de Don Juan tendent à montrer que sa foi catholique est discutable, un doute qui n'est pas permis dans les mentalités portugaises classiques. Par exemple, selon Giovanni Macchia, le héros est fondamentalement athée (c'est, du reste, en ce sens qu'il est libertin chez Molière); sans être doctrinaire, il préfère mettre en pratique plutôt que de théoriser son rapport avec le sacré¹. D'autres chercheurs pensent qu'au contraire son profond sentiment chrétien est l'aiguillon de sa débauche :

Depuis longtemps, il trouvait dans la religion un condiment à sa luxure. Bien qu'il se fût, dans ses jugements et ses propos, dégagé de la doctrine, le sentiment chrétien était si étroitement mêlé à son existence morale, à ses manières d'être et de sentir, qu'il en faisait voir l'influence par chacun de ses actes. L'idée confuse de la damnation relevait la succulence de ses débauches, et s'il avait pu en venir à

1. Giovanni MACCHIA, *op. cit.*, *loc. cit.*

la fatigue, la pensée de l'enfer lui aurait rendu une vigueur nouvelle. [...] il se précipitait de lui-même vers le châtement éternel en désirant l'éternité de son péché¹.

Dans aucun de ces deux cas le personnage n'adopte une attitude conforme à la règle. Or, la transgression de l'ordre religieux apparaît comme impossible à représenter au Portugal à travers un personnage de fiction, fût-ce pour le condamner. Ce pourrait être la raison pour laquelle le personnage n'a pas trouvé sa place dans la littérature portugaise du XVII^e siècle. De même, au XVIII^e siècle, on a pu constater que la traduction du *Dom Juan* de Molière, tronquée et adaptée au goût portugais, a considérablement modifié le mythe, voire l'a anéanti par le brusque revirement comportemental du héros qui échappe ainsi à la mort. Les manifestations postérieures du mythe donjuanesque au Portugal sont, pour la plupart, fortement empreintes de religiosité. Il importe que le héros sauve son âme comme si toute existence d'un homme aussi mauvais et injurieux envers le Ciel était impossible. Il ne suit pas de la même façon qu'en France par exemple l'évolution de la pensée religieuse. Au siècle des Lumières, ainsi que l'écrit Pierre Chaunu², la notion de Jugement des morts (le Jugement Dernier dont l'emprise était jusque là forte sur les croyants) est rejetée par certains philosophes tels que Voltaire. Mais ce mouvement ne se produit pas dans un Portugal où les idées des Lumières se sont heurtées à la répression censoriale. C'est pourquoi « le vide créé par le refus du Jugement », qui s'est vérifié en France, n'a pas lieu d'être au Portugal et l'on n'assiste pas à la même évolution des mentalités sur le plan religieux ; bien au contraire, le pays entretient la permanence des dogmes et ne connaît pas l'audace de la remise en question de certains d'entre eux. Eduardo Lourenço en fait le constat :

Por mais paradoxal que pareça, as catástrofes antigas não « problematizavam » Deus ou as nossas relações com ele. Ilustravam, então, de forma terrífica, a absoluta, mesmo se incompreensível, onnipotência divina. Nem punham em causa a sua « bondade ». A catástrofe exemplifica sempre a superioridade, ou a distância incomensurável que separa o poder, a vontade e o juízo do Criador, das suas criaturas — mesmo a mais eminente mas não menos vulnerável e indigente.

1. Albert T'SERSTEVENS, *La légende de Don Juan*, Paris, L'Édition d'Art, 1924 (22^e édition), p. 84-85.

2. Pierre CHAUNU, *Le sursis*, op. cit., p. 154.

Na óptica antiga, a questão do Mal — em particular a do chamado mal « físico », é só quase uma questão de relação de forças. O « homem » não pede contas a Deus¹.

Le personnage du libertin, dans ce contexte, ne peut que se soumettre à la norme imposée par l'Église et par le pouvoir.

La courte phase d'athéisme que connaît le mythe à la fin du XIX^e siècle avec Guilherme de Azevedo, par exemple, privilégie le thème de la mort par rapport à celui de la séduction, se conformant ainsi aux caractéristiques générales de la littérature européenne qui fait de la mort un thème central durant cette période. Le personnage du libertin se coule, par conséquent, au Portugal, dans un courant artistique général qui ne lui permet ni de proposer un aspect atypique ou original du mythe, ni de le faire évoluer. Postérieurement, António Patrício enrichit la littérature donjuanesque européenne au XX^e siècle avec ce drame singulier qu'est *D. João e a Máscara*, tout particulièrement axé sur la mort, sur la quête du moment où l'homme bascule vers l'inconnu, sur le désir de vivre pleinement cet instant. Pour autant, en dépit d'une forme originale et d'une recherche esthétique incontestable, l'ouvrage ne bouleverse pas les données fondamentales du mythe ; c'est un D. João somme toute très « romantique » que Patrício met en scène.

Il s'agira donc ici, à partir des travaux de plusieurs philosophes mais essentiellement celui d'Edgar Morin, *L'homme et la mort*², d'évaluer le degré de conformité des Don Juan portugais d'une part avec les caractéristiques anthropologiques générales liées au phénomène de la mort, d'autre part avec le catholicisme qui a dominé la culture portugaise durant des siècles. Plutôt qu'une série de théories personnelles, l'ouvrage d'Edgar Morin se veut la synthèse d'observations sociologiques, de lectures philosophiques, psychanalytiques et littéraires, une synthèse qui, si on l'applique au mythe de Don Juan au Portugal, montre que ce dernier s'alimente de la culture chrétienne mais prend clairement racine dans les replis les plus primitifs de l'homme :

1. Eduardo LOURENÇO, « Sismografia Divina », *Revista Visão*, 15 de Setembro de 2005, p. 66.

2. Edgar MORIN, *L'homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 2002 (1^{re} éd. : 1970), 375 p.

[L]a double polarité de l'attitude humaine devant la mort — risque de mort et horreur de la mort — est finalement ce qui définit le plus intimement l'homme¹.

De fait, si chez le libertin de Tirso de Molina c'est le risque de mort qui l'emporte sur l'horreur de la mort, d'une manière générale, dans les avatars portugais du personnage, l'équilibre entre ces deux composantes est davantage respecté, à l'exception peut-être de la pièce de Fernando de Araújo Lima, *A Última Noite de D. João*². Ainsi, étant plus « équilibrés », les Don Juan portugais sont-ils moins des personnages hors normes et, partant, moins susceptibles de répondre aux exigences du mythe.

Don Juan est confronté à la mort de deux façons : en premier lieu, il donne la mort, ensuite il la reçoit. Dans la *comedia* originelle, il n'est pas fait mention de ce qu'il advient du débauché après sa disparition dans la mesure où il apparaît évident qu'il subit à jamais les tourments de l'enfer. Chez les Don Juan portugais, un troisième aspect de la mort est considéré et privilégié, celui de la mort transcendée. Puisque la religion lui interdit des comportements aussi radicaux que ceux du personnage de Tirso, le Don Juan portugais cherche (et le plus souvent trouve) les moyens, soit d'échapper à la mort, soit, lorsque celle-ci se présente, de parvenir à la rédemption et, partant, à une véritable renaissance dans une dimension autre que terrestre. Cet aspect de la question est particulièrement patent dans le donjuanisme portugais, de sorte qu'elle fera l'objet du développement le plus long de cette troisième partie.

1. *Ibid.*, p. 95.

2. « O meu D. João, embora distinto no *mare magnum* das muitas interpretações que pude ler, é um *D. João reconhecível*, por ventura clássico [...]. Tratei-o à minha maneira, mas sem desvirtuar o seu *fundo* de figura universal enraizada no humus do paganismo. », Fernando de Araújo LIMA, *A Última Noite de D. João*, *op. cit.*, introduction non paginée.

1 La mort donnée

« L'homme est le seul animal qui donne la mort à son semblable sans obligation vitale. »

Edgar Morin¹

Le mythe de Don Juan aborde divers types de mort donnée, tels que le meurtre ou le sacrifice, qui sont liés aux caractéristiques anthropologiques primitives de l'homme. Il importe naturellement de leur associer la crainte des morts car, depuis la préhistoire, les croyances les plus archaïques font état du souci — de la part des vivants — de la vengeance des morts « mal morts ». Comment, dans le donjuanisme portugais, ces aspects transparaisent-ils ?

Le meurtre

Le meurtre constitue l'un des piliers du mythe de Don Juan. Si ce dernier n'avait pas tué le Commandeur, le déroulement des péripéties de sa vie en aurait été bouleversé et le caractère mythique de son aventure mis à mal. Il y aurait pourtant sans doute gagné la paix car le criminel est, selon le philosophe présocratique Empédocle, un être toujours en errance :

Lorsque quelqu'un souille ses mains du sang d'un meurtre,
 Quand, cédant à la haine, un autre se parjure...
 Ils se voient condamnés à une longue errance...
 La force de l'Éther, en effet, les repousse
 Vers la mer, et la mer les recrache aux rivages
 De la terre, et la terre aux rayons scintillants
 Du soleil, et le Soleil les lance aux tourbillons
 De l'Éther. Et chacun de l'autre les reçoit ;
 Mais tous ils les détestent².

Le meurtrier n'a plus sa place dans le monde, que ce soit celui des hommes ou celui de la nature ; il est condamné à errer car la nature, avant même la justice des hommes, le juge et le condamne. Le rejet du meurtre est universel.

1. Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 78.

2. EMPÉDOCLE, Fragment B15, *Les écoles présocratiques*, édition établie par J.-P. Dumont, « Folio », p. 229. Cité par Christophe CERVILLON, *Mesure et démesure*, Paris, PUF, coll. « Major », 2003, p. 32.

Le premier rapport direct de Don Juan avec la mort est donc ce crime qu'il revendique avec fierté. Néanmoins, outre le meurtre physique, Don Juan commet un autre crime, celui de provoquer la mort symbolique de son père.

Le meurtre du Commandeur

Que ce soit pour défendre sa vie ou son honneur, Don Juan est amené à commettre un meurtre, celui du Commandeur. Une réaction chrétienne de sa part aurait éveillé en lui des remords, des regrets ou des craintes, mais Don Juan, humain avant d'être chrétien, répond aux lois anthropologiques les plus primitives :

Ce sont les volupté, mépris, sadisme, acharnement, haine, qui traduisent une libération anarchique mais véritable, des « pulsions » de l'individualité au détriment des intérêts de l'espèce. [...] Le meurtre, c'est non seulement la satisfaction d'un désir de tuer [...] mais aussi la satisfaction de tuer un homme, c'est-à-dire de s'affirmer par la destruction de quelqu'un¹.

En effet, Dom Juan ne dit-il pas à Sganarelle, sur le ton de la satisfaction méprisante : « Ne l'ai-je pas bien tué ? » (Molière, Acte I, sc. 2). Il considère n'avoir rien à craindre puisque, grand seigneur, il a appliqué le code de l'honneur. Du reste, « J'ai eu ma grâce de cette affaire », confie-t-il à Sganarelle. Au Portugal, le traducteur anonyme de 1771 n'a senti aucun obstacle d'ordre moral à retranscrire dans sa langue cet épisode. Dom Juan ne s'est pas comporté en traître envers le Commandeur ; le combat était loyal et reconnu comme tel : « Eu já desse homicídio obtive o real indulto² ». Du reste, le personnage prouve par la suite son courage en se jetant dans une lutte contre des voleurs pour venir en aide à un noble inconnu (qui se trouve être D. Carlos, le frère de D. Elvira). Cette loyauté et cette bravoure, bien que tournées vers le crime, n'ont donc pas lieu d'être châtiées. De même, à l'autre extrémité de la chronologie donjuanesque au Portugal, le Don Giovanni de Saramago non seulement n'éprouve aucun désir de repentance après avoir perpétré le meurtre du Commandeur, mais, de plus, retourne la situation à son avantage en s'érigeant en justicier

1. E. MORIN, *op. cit.*, p. 79.

2. *O Convidado de Pedra*, transcription de Laureano CARREIRA, *Uma Adaptação Portuguesa (1771) do Dom Juan de Molière*, Lisboa, Hugin, 2003, p. 151.

et en faisant de sa victime un coupable qui porte le « pérfido rosto da hipocrisia ».

DON GIOVANNI :

Conheço bem os da tua espécie. Andais pela vida a distribuir palavras que parecem jóias e afinal são enganos [...]. Alimentais-vos da vossa própria impostura e quereis fazê-la passar por virtude sublime. A gente como vós cospe-a Deus da sua boca¹.

Au XXI^e siècle, la morale ne s'applique certes plus aux mêmes domaines mais il n'en demeure pas moins que le Don Juan portugais conserve une certaine grandeur dans son rapport avec le code de l'honneur. Cela étant, il importe de rappeler le sous-entendu politique qui affleure ici. Il y a du prestige à se battre pour la justice sociale et ce combat justifie les actions extrêmes. Sans la dimension politique, on retrouve chez António Patrício² le même type de critique à l'égard du Commandeur, considéré comme un personnage implacable, qui ne connaît pas la douceur des sentiments. C'est un être d'un autre âge qui ne mérite pas de vivre et ne doit attendre aucune compassion de la part de D. João :

D. JOÃO :

Tens a morte da vida que viveste. És um bloco de carreira, rude. A dor tem muito a desbastar contigo. (p. 103)

Au moment où il a reçu le coup mortel, le Commandeur n'a pas même été capable d'ouvrir son âme, de comprendre sa vie et d'apprécier sa mort. Le personnage n'en sort pas grandi car son honneur d'un autre âge ne lui sert à rien dans un monde qui a évolué et qui privilégie la vie au détriment de la mort, l'amour au détriment de la mort : « Deixa dizer-te, Mármore : ora escuta, só o Amor existe. O Amor existe » (p. 103-104). Seules les grandes causes se défendent dans l'honneur ; en revanche, celui-ci est clairement remis en question quand il sert de justification à une conduite individuelle, égoïste,

1. José SARAMAGO, *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, Lisboa, Caminho, 2005, p. 37.

2. António PATRÍCIO, *D. João e a Máscara*, Mem Martins, Europa-América, s. d., (1^{re} éd. 1924), 199 p.

comme dans *D. João no Jardim das Delícias*, de Norberto Ávila¹. Ici le héros frappe le Commandeur puis regrette son geste :

D. JOÃO :

Eis que me sinto perdido. Este é o fim do exílio, suave exílio de Sintra. Certamente outro me espera, mais rigoroso. (*Entregando a espada a um velho criado.*) Tomai esta minha espada. Mas não lhe laveis o sangue, o nobre sangue vertido por minha causa, em defesa da honra. A honra ? Isso existe ? — Agora está ele morto. — Chamai a honra ! que o faça falar !, regressar à vida ! (p. 183)

Ce D. João, au contraire du Don Juan originel, sent confusément que son crime ne restera pas impuni. En outre, il respecte sa victime et lui reconnaît une noblesse que lui-même a perdue. Enfin, il est saisi de vifs remords, ayant compris que l'honneur ne mène qu'à la mort. L'esprit chevaleresque d'autrefois où l'on préférerait la mort à la honte et à l'infamie n'a plus cours. On le constate déjà au XIX^e siècle dans le conte d'Álvaro do Carvalho, *Os Canibais*. D. João refoule son désir de meurtre sur la personne du vicomte en dépit de sa rage de voir ce dernier épouser la femme qu'il convoite :

Se isto [...] fosse um romance, havia de ele (D. João) apertar com a dextra febril o cabo de ouro de um luzente punhal. Porém, não eno-
doemos a história. Mandemos o punhal para o velho teatro ou para a floresta erma².

Au XX^e siècle, la vie et sa préservation constituent la plus haute valeur humaine. C'est ainsi qu'il faut entendre le meurtre du duc de Santa Catalina perpétré par D. João dans *A Última noite de D. João*. Le séducteur n'en a pas éprouvé de regret alors qu'il ne s'agissait pas d'un crime d'honneur ; Il est temps pour lui de payer son acte d'autant qu'il refuse le moindre repentir, de même que pour l'ensemble de sa vie :

D. JOÃO :

Se tornasse ao princípio, palmilharia o mesmo caminho. (*forte*) Mas com a diferença : estrangulava a mulher possuída. (p. 38)

1. Norberto ÁVILA, *D. João no Jardim das Delícias*, Lisboa, Ed. Rolim, 1987, 220 p.

2. Álvaro do Carvalho, « Os Canibais », *Contos*, Porto, Livraria Central de J. E. da Costa Mesquita, 1876, p. 280.

On voit à travers ces exemples que le donjuanisme portugais accompagne le plus souvent la morale spirituelle fondée sur un catholicisme humaniste. Sur ce premier aspect de la mort qu'est le meurtre, seul ce dernier Don Juan portugais se comporte comme le Don Juan originel, de même qu'il est le seul capable de se départir totalement du respect de la personne humaine. Il sera le seul à disparaître à jamais dans le néant de la mort.

Toutefois, selon Edgar Morin, la symbolique du meurtre va plus loin, atteignant une signification « magique » qui est « d'échapper à sa propre mort et à sa propre décomposition en les transférant sur autrui¹ ». Il est vrai que Don Juan ne croit à aucun moment à sa fin prochaine (« *Tan largo me lo fiáis* », répète le héros de Tirso à qui veut l'entendre), poussant ainsi les limites de la provocation envers Dieu au point de ne plus pouvoir reculer au moment crucial où il reçoit la juste punition du Ciel, ce qui ne se produit pas chez la plupart des Don Juan portugais. Hormis durant la parenthèse réaliste (essentiellement avec Guilherme de Azevedo) et l'exception Fernando de Araújo Lima, D. João n'affiche pas cette « irruption orgueilleuse de l'individualité » qui « implique la barbarie, c'est-à-dire le meurtre² ». Encore une fois, c'est un héros dont les défauts, pour terribles qu'ils soient, ne lui retirent jamais tout à fait sa conscience chrétienne et humaniste. Le Don Juan portugais est éminemment plus doux que la plupart de ses homologues européens. En cela, il pose la question de la fidélité au mythe. Peut-on parler de manifestation du mythe de Don Juan en terre lusitane ?

Le meurtre symbolique du père

Par son mépris envers Don Louis, le Dom Juan moliéresque tue de manière symbolique son père dans la mesure où il bafoue l'honneur de ce dernier par son effronterie et sa feinte obéissance. Cette mort « spirituelle » n'est pas justifiable sur le plan moral car elle implique une transgression d'ordre psychanalytique : Dom Juan refuse « le don de la vie », selon les termes du philosophe Arnaud Villani³ ; plus grave encore, il souhaite la mort de son père :

1. Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 81.

2. *Ibid.*, p. 81-82.

3. Arnaud VILLANI, « Dom Juan : le défi comme subversion symbolique », in Gabriel CONÉSA et alii, *Lectures de Dom Juan de Molière — Thème : le défi*, Paris, Belin, coll. « Dia », 1981, p. 120.

DOM JUAN :

Eh! mourez le plus tôt que vous pourrez, c'est le mieux que vous puissiez faire. Il faut que chacun ait son tour et j'enrage de voir des pères qui vivent autant que leurs fils. (Molière, Acte IV, sc. 5)

Arnaud Villani explique cette transgression par le désir de Don Juan d'être « libre de tout lien » :

En effet, en méprisant Dieu et son père, Dom Juan vise le donateur, le créateur, celui qui donne sans qu'on puisse lui rendre, et s'acquiert ainsi une gloire indépassable¹.

Une telle attitude fait de Don Juan un être résolument en marge, qui ne reconnaît aucune contrainte et, partant, un être néfaste à l'équilibre social.

Dans la traduction portugaise de 1771, le souhait macabre de Dom Juan à l'encontre de son père trouve un équivalent exact, destiné à pousser le destinataire de l'ouvrage à s'offusquer de la conduite du libertin et à le condamner, c'est-à-dire à adopter une attitude conforme aux règles morales et religieuses de son temps. Du reste, le contexte théâtral du XVIII^e siècle portugais invite de toute évidence à penser que le personnage ne sortira pas indemne d'un tel affront. Le spectateur sait par avance que deux solutions s'offrent à qui transgresse les lois morales : l'une sera la punition sans équivoque (la mort) dans le cas de la tragédie ; l'autre consistera en la reconnaissance par le héros de son erreur, puis en sa demande de pardon et enfin en son retour à la vertu (si c'est à une comédie que l'on a affaire). C'est ce dernier terme de l'alternative qui, comme on l'a vu, est choisi avec *O Dissoluto*.

Faisant à nouveau un bond en avant de deux siècles, on assiste également, dans la pièce de Norberto Ávila, *D. João no Jardim das Delícias*, à une mort spirituelle donnée par D. João à l'une de ses victimes, D. Leonor. Après l'avoir séduite et engrossée, le libertin refuse de l'épouser et l'humilie devant son père. La réaction de D. Leonor est limpide : « Sem vós terei nesta vida uma morte antecipada » (p. 178). De fait, la malheureuse restera enfermée dans le couvent de Calatrava et sombrera dans la folie après avoir mis son enfant au monde. Mais, là où on aurait pu attendre du dédain ou de l'indifférence de la part de D. João (réponse stéréotypée du bourreau à

1. *Loc. cit.*

ses victimes), le héros marque une certaine faiblesse, moins dans les mots que dans les attitudes. Il réprime un frisson et se donne du courage à lui-même en voyant la fille du Commandeur (p. 199) puis « não podendo conter-se, avança alguns passos e chama, num grito desesperado : Leonor ! » (p. 200). En dépit de son arrogance de façade, le D. João d'Ávila cache un certain nombre de fêlures qui le rendent relativement sympathique. Nous sommes pourtant à la fin du XX^e siècle, à une époque où la liberté de l'outrance et de la provocation peut n'avoir, pour le créateur d'une œuvre, aucune limite, en dehors de sa propre sensibilité morale. Ávila n'a cependant pas franchi les frontières de ce qu'il semble concevoir comme supportable et accorde au séducteur cette humanité si peu conforme au héros originel.

Entre ces deux époques, le XIX^e siècle portugais paraît d'une assez grande pauvreté dans le domaine du donjuanisme. D'autres littératures romantiques, notamment la littérature espagnole avec Zorrilla, peuvent faire de Don Juan un meurtrier frénétique. Ce qui importe est qu'il réclame et obtienne la miséricorde divine après avoir reconnu ses fautes conformément à la doctrine catholique¹. En dépit de son goût prononcé pour la mort², le courant romantique portugais ne connaît pas de D. João assassin. Bien au contraire, le héros acquiert une douceur et un amour de la vie qui excluent toute violence (cf. les poèmes de Simões Dias et de Cláudio José Nunes). Le réalisme fait, quant à lui, la part belle au thème de D. João associé à la mort, mais le séducteur est à présent un anti-héros ; il a perdu toute grandeur et tout honneur. Il est bien trop pleutre pour donner la mort (Gomes Leal et Guerra Junqueiro) et y est désormais condamné. Si Guilherme de Azevedo (*Alma Nova*) lui confère un caractère de prédateur, son D. Juan ne fait que dévorer des cadavres qu'il n'a pas tués, et sa lâcheté le contraint à opérer la nuit, sous la terre ou sous la pierre tombale de ses victimes (il est, comme on l'a vu, assimilé à un ver). Les avatars donjuanesques du début du XX^e siècle ne présentent pas non plus de héros meurtrier (Rui Chianca, Manuel Silva Gaio, João de Barros) ; quant au D. João d'António Patrício, il a, en effet, tué par désespoir, presque par autoprotection :

1. Gérard ERNST, Article « Mort », *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Éditions R. Laffont, coll. Bouquins, 1999, p. 667.

2. « Le préromantisme [...] sonne le glas des certitudes des Lumières, le retour de la mort s'affirme avec force dans toute l'Europe », *ibid.*, p. 165.

D. JOÃO [ao Conviva de Pedra] :

Matei, matei. Sei-o de cor, ó Mármore. Viver é ir matando, em agonia. Mãos de carícia e mãos de presa, as minhas. E de piedade trémula, de gozo ... (p. 101)

On constate que seules les œuvres les plus contemporaines montrent D. João accomplissant son crime. Antérieurement, le héros confronté à la mort ne peut que la subir. Le D. João d'Ávila tue le Commandeur, mais le regrette aussitôt ; celui de Saramago en finit avec D. Octávio (p. 82) mais seulement en réponse à la provocation de ce dernier. Loin de la froideur du Don Juan originel, lui aussi prend la mesure de l'horreur de son acte et se trouve pris d'une réaction nerveuse incontrôlable qui l'humanise.

Le sacrifice

Selon les termes d'Edgar Morin,

[l]e sacrifice est l'exploitation magique systématique et universelle de la force fécondante de la mort¹.

Les observations anthropologiques des chercheurs soulignent le lien existant entre les cultes de la fécondité et les cultes funéraires. Les rites les plus primitifs expriment la valeur fécondante de la mort, de sorte que le sacrifice n'est pas ressenti comme un meurtre mais comme un regain de force vitale pour qui le pratique. De manière inconsciente, c'est l'angoisse de la mort qui régit ce schéma psychique :

Plus l'angoisse de la mort s'affolera chez l'homme, plus il aura tendance à se décharger de sa mort sur autrui par un meurtre qui sera un véritable sacrifice inconscient².

Avec l'évolution des mentalités et l'émergence du christianisme en Occident, le sacrifice en tant que tel disparaît mais ses manifestations symboliques n'en restent pas moins présentes, par exemple au cours de l'eucharistie, lorsque le fidèle « mange » le corps de Dieu³. Du

1. Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 130.

2. *Ibid.*, p. 131.

3. *Ibid.*, p. 130.

reste, le Christ, en donnant sa vie pour celle des hommes, n'a-t-il pas pratiqué un autosacrifice ?

De nombreux aspects symboliques du sacrifice président à ce mythe de Don Juan, à la fois très primitif et très moderne. Tout d'abord, il est évident que les femmes sacrifiées sur l'autel du séducteur provoquent en lui, dans un premier temps, un regain vital toujours plus fort, de sorte qu'il finit par se croire immortel et repousse sans cesse la conscience de son propre trépas. Cette surenchère du désir mène à une fin inéluctable, comme l'explique cette exégèse de la pensée de Socrate, conduite par Nicolas Grimaldi :

Comme par une sorte de malédiction, notre désir n'est jamais satisfait. Jamais nous n'obtenons ce que nous attendions. Il nous suffit même de parvenir à ce que nous désirions pour qu'il ne soit plus aussi désirable. [...] Plus on possède, plus on désire ; de sorte qu'on se trouve comme dépossédé de tout ce qu'on a par le désir de ce qu'on n'a pas. Quand on peut tout ce qu'on veut, on est comme broyé par les deux mâchoires d'une alternative. Car il faut ou pouvoir ne plus rien vouloir, et vivre alors comme si on était mort ; ou vouloir nécessairement plus qu'on ne peut, et n'être jamais satisfait¹.

Dans un second temps, le trépas de Don Juan — le sacrifice du méchant homme — donne lieu dans son entourage à de véritables réjouissances où est célébré le retour de la vie² :

EL REY :
Y ahora es bien que se casen
Todos, pues la causa es muerta,
Vida de tantos desastres³.

Au Portugal, dès les poèmes romantiques de Simões Dias et de Nunes, la valeur fécondante du sacrifice symbolique de la virginité féminine correspond à une donnée importante (voir chapitre antérieur). Ici, la composante tragique est totalement oblitérée pour ne privilégier que les fruits merveilleux du sacrifice, c'est-à-dire la force vitale, la lumière qui jaillit des ténèbres :

1. Nicolas GRIMALDI, *Socrate, le sorcier*, Paris, PUF, 2004, p. 42-43.
2. Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 39.
3. Tirso de MOLINA, *El Burlador de Sevilla/L'abuseur de Séville*, Édition bilingue de Pierre Guenoun, Paris, Aubier Flammarion, 1968, vv. 1055-1058, p. 190.

Voemos, na imensidade!
Um beijo, Elvira, e outro a flux!
O mundo é a mocidade!
O prazer, o canto e a luz!¹

De façon plus voilée, mais néanmoins repérable, le D. Juan de Simões Dias évoque cette même force de vie qu'il a retirée de son expérience amoureuse au cours de laquelle il a pourtant « tué » la virginité (« Deus me fez assim/Para calcar quantas rosas/Vêm cair ao pé de mim ») :

Ainda agora, se acaso
Me lembro dessa partida,
Pego da guitarra e canto
Os gostos que tem a vida².

C'est également une impression de mort que ressent l'Elvira de João Saraiva après l'acte amoureux avec le séducteur qui lui vole sa virginité (« É morta a minha flor de linho!/A Lua fez-se para o cemitério... »), alors que ce dernier n'en retire qu'une sensation de plénitude³.

Dans le conte « Os Canibais », le sacrifice du vicomte n'est pas le fait de D. João. Cependant, sa mort (dans les flammes...) et son ingestion involontaire par le père et les frères de Margarida permet une nouvelle perspective de vie. À la suite de l'horreur de la découverte de l'acte de cannibalisme, le bonheur de l'héritage reçu redonne littéralement vie aux convives de l'étrange repas :

Nesse curto espaço de silêncio observou o magnânimo doutor que as fraternas e paternas feições iam resplandescendo pouco e pouco, como se um sol esperançoso acabasse de rasgar tempestuosas nuvens.
— Glória a Deus! clama mambos. Estamos salvos! Bendito sejas tu, que nos salvaste! (p. 329)

Avec le réalisme, c'est à nouveau la noirceur du sacrifice qui est privilégiée ; ce dernier n'en demeure pas moins créateur de vie. Ainsi, lorsque le D. João de Guerra Junqueiro abat d'un coup de revolver

1. Cláudio José NUNES, « D. João e Elvira », in *Cenas Contemporâneas*, Lisboa, Editores Rolland e Semiond, 1873, p. 60.

2. José Simões DIAS, « D. Juan », in *As Peninsulares*, Elvas, Tipografia da Democracia Pacífica, 1870, p. 217.

3. João SARAIVA, « D. João e Elvira », *Líricas*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1890, p. 22.

le vieillard décrépît qu'est désormais D. João Tenório, son geste lui donne une nouvelle vigueur :

D. JOÃO :
 Surge-me frente a frente
 O espadachim do D. João Tenório. [...]
 Ia atirar-me um golpe ao coração,
 Eu disparei, e nesse mesmo instante
 Caiu morto no chão.

IMPÉRIA :
Bebo à tua saúde, ó novo D. João¹.

Et lorsque, à son tour, la société sacrifiera ce nouveau D. João inutile, oisif et malsain à l'autel de sa morale, c'est un nouveau jour qui se lèvera sur le monde : le calme, la lumière, les chants dont l'ultime strophe file la métaphore, renvoient à une atmosphère de messe à la fois païenne et sacrée, exprimant la résurrection de la nature après le sacrifice.

Ne peut-on pas également « lire » le suicide du D. João de Silva Gaio comme un autre sacrifice offert à la nature et à la vie ? Le héros n'est-il pas assimilable au Christ se sacrifiant pour sauver la jeunesse du monde ? En effet, en mourant dans l'océan, il fait renaître la vie à travers le symbole de cette île qui attire les jeunes gens de vingt ans². Tout aussi symboliquement, le Don Giovanni de Saramago³, en subissant le sacrifice de son catalogue qui représente toute sa vie passée (« Don Giovanni está tão morto como D. Octávio », p. 92), atteint une nouvelle étape de son développement. Cessant d'être Don Giovanni, il n'est plus que Giovanni, un homme nouveau, gagné à une nouvelle existence par l'intervention de la femme : « Este é Giovanni, simplesmente. Vem. » (p. 93)

On le voit, la modernité esthétique du donjuanisme portugais n'est, au fond, que l'enveloppe d'un mythe dont les racines puisent au plus profond des croyances humaines ancestrales, primitives et donc intemporelles. Son renouvellement, dont la tentative la plus audacieuse est celle de Saramago, n'est finalement qu'une parure, si

1. Abílio Guerra JUNQUEIRO, *A Morte de D. João*, Rio de Janeiro, Tipografia da Escola de Serafim José Alves, 4^e ed. (1^{re} éd. 1874), p. 149.

2. Manuel da Silva GAIO, *Dom João*, poema, Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1925 (1^{re} éd. 1906), p. 59.

3. José SARAMAGO, *op. cit.*, p. 93.

l'on s'en tient au contexte précis de la mort. En dépit des réponses scientifiques, biologiques, naturelles ou encore philosophiques qui peuvent être apportées à cette question fondamentale « Qu'est-ce que la mort ? », réponses qui aident à l'édification de la conscience humaine, un vide terrifiant demeure. Néanmoins, dans un paradoxe qui n'est qu'apparent, cet inconnu se révèle fécond et générateur de vie. Ce concept, donnée anthropologique universelle, est particulièrement présent dans le donjuanisme portugais, lui-même profondément modelé par une foi catholique inhérente au caractère des mentalités du pays.

La crainte des morts

Parmi les conceptions premières de la mort réside celle de la crainte des morts qui se trouvent dans la capacité d'intervenir dans l'univers des vivants si leur mort a été ignoble : ce sont, selon l'expression d'Edgar Morin, « les morts mal morts ¹ », appelés « doubles » ou « fantômes » et devenus persécuteurs, qui ont acquis une sorte de divinité potentielle (pour qui se laisse aller à donner du crédit à leurs manifestations) dans la mesure où l'on ne perce pas leur mystère (et le mystère donne le plus souvent lieu à un culte) et où ils sont dotés de pouvoirs surnaturels :

Gare! Les morts en savent plus long et peuvent davantage que les vivants. Ils connaissent l'avenir ².

C'est pourquoi donner la mort implique une lourde responsabilité, celle du repos des vivants après l'acte irréparable. Plusieurs « techniques » sont mises en pratique pour attirer les grâces du défunt et l'inciter à laisser les vivants en paix : il importe de l'honorer, de respecter sa paix et sa sépulture. Malheureusement, cet indispensable hommage n'est pas toujours rendu et le mort est amené à accomplir sa vengeance sur les vivants. Il est aisé d'appliquer ce schéma global au mythe de Don Juan et de convenir que le héros n'adopte pas le comportement adéquat vis-à-vis de sa victime le Commandeur. En suivant les trois étapes qui viennent d'être évoquées (les morts mal morts, le respect dû aux morts et la vengeance des morts), l'analyse

1. Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 166.

2. *Ibid.*, p. 167.

suiivante s'efforcera de mettre en lumière les concomitances ou, au contraire, les manquements des Don Juan portugais à cette règle.

Les morts mal morts

L'ombre vengeresse de celui qui a été lâchement assassiné, terrorisé, obsède, maudit ses héritiers et ses meurtriers jusqu'à ce que réparation par le sang soit faite (Oreste, Hamlet)¹.

Aux deux exemples d'Edgar Morin, il est juste d'ajouter celui de Don Juan qui, bien qu'apparemment tout à fait indifférent au meurtre qu'il a commis et à ses conséquences sur sa propre personne, est rattrapé par une inéluctable destinée, inscrite au plus profond des croyances primitives de l'homme.

Le mort qui ne trouve pas la paix est souvent privé de sépulture, ou bien ne bénéficie pas d'une sépulture décente. Il est, en conséquence, promis à la décomposition et à la vermine, ce qui déclenche, entre autres, cette « horreur de la mort » longuement analysée par Edgar Morin. Or, Don Juan a abandonné sa victime sur les lieux de son crime et, pire encore, l'a raillée plus tard, devant son tombeau. Il est « normal » que le Commandeur réclame le prix de cet affront. Dans son exposé sur ce sujet, E. Morin utilise des termes qui, bien que non rattachés au mythe de don Juan, coïncident étonnamment avec lui :

Le double *obsède* parce que les « mauvais penchants » sont transférés sur lui, et *persécute* parce qu'il est aussi le super-ego rigide, tatillon².

Plus loin, poursuivant son analyse psychanalytique de la manifestation du double, il ajoute :

Le Soi, c'est-à-dire les pulsions et désirs insensés qu'on ose ou ne peut réaliser, c'est la *liberté*. Et le double, lui, *peut* et *ose* ; il n'est pas sous la contrainte du *sur-moi*, parce qu'il est aussi le sur-moi, c'est-à-dire le *pouvoir*, le *commandement*, la liberté également.

Sans chercher ici à entrer dans une telle interprétation psychanalytique du mythe de Don Juan, on se doit tout de même de consta-

1. *Ibid.*, p. 166.

2. *Ibid.*, p. 168. Les italiques sont de l'auteur.

ter combien, de manière peut-être inconsciente¹, Tirso de Molina a illustré avec son héros et la victime de ce dernier, le Commandeur, une croyance humaine, celle du double, rejetée par le christianisme, mais manifeste lorsqu'elle reçoit l'éclairage d'une lecture anthropologique. Le super-ego « rigide » n'est-il pas symbolisé par cette statue de marbre, représentant un homme qui, de son vivant possédait le pouvoir temporel de Commandeur et qui n'a pas perdu, bien au contraire, ce pouvoir après sa mort ? À l'autre extrémité de la chronologie donjuanesque au Portugal, le Commandeur de Saramago ne se plaint-il pas, de façon dérisoire et burlesque, de ne pouvoir s'asseoir à la table de Don Giovanni en raison de la raideur de ses articulations ?

COMENDADOR :

Uma estátua tem de ficar para sempre como a fizeram. A mim, fizeram-me em pé, por isso não me posso sentar. É uma questão de articulações. (p. 31)

Les excellentes interprétations des « pouvoirs de la pierre », proposées par Sylvie Ballestra-Puech dans son article « Statue » du *Dictionnaire de Don Juan*, peuvent être complétées par cette interprétation psychanalytique du double proposée par E. Morin :

Le double représente le pouvoir, le savoir, la conscience morale, c'est-à-dire le sur-moi. [...] Il est en même temps [...] le Soi qu'on extériorise et le Sur-moi qui n'est qu'à demi intériorisé².

Le double combine donc à la fois les caractères du Soi, ces pulsions inconscientes, ces désirs, cette liberté, avec ceux du sur-moi, le censeur, le juge, la conscience du psychisme humain. Il acquiert ainsi une puissance qui confine à la divinité. De plus, en se libérant de son enveloppe charnelle, le double se transforme (en statue...) et gagne une puissance de domination sur le vivant (Don Juan...) qui « s'infantilise » (selon le terme de Morin) face à cette force maléfique,

1. Peut-être inconsciente mais, en tout cas, inscrite dans la tradition antique que Tirso connaissait sans doute. En effet, ARISTOTE reprend, dans sa *Poétique*, l'histoire de la statue de Mytis à Argos : « Même les faits dus à la fortune paraissent surtout merveilleux quand ils semblent pour ainsi dire arrivés à dessein ; tel est le cas, par exemple, de la statue de Mytis à Argos qui tua l'homme coupable de la mort de Mytis en s'abattant sur lui au moment où il assistait à une fête car de pareils cas ne semblent pas l'effet du hasard. » (cité par Sylvie BALLESTRA-PUECH, article « Statue », *Dictionnaire de Don Juan*, *op. cit.*, (p. 880).

2. *Ibid.*, p. 168.

despotique, cruelle, qui « n'a pas de morale » car la mort l'en a libéré. À l'inverse, le vivant se trouve accablé par le poids de cette morale :

Pour calmer les morts immoraux, le vivant s'efforcera au comportement moral. L'immoralité des morts vivra de la moralité des vivants et la moralité des vivants vivra de l'immoralité des morts¹.

C'est précisément parce que Don Juan tente d'échapper à ce schéma qu'il subira la puissance destructrice du double mal mort.

Dans le donjuanisme portugais du XVIII^e siècle, c'est-à-dire dans sa première manifestation à travers la traduction de la pièce de Molière, le double n'est pas seulement puissant et maléfique. Il se fait aussi moralisateur. L'ultime et courte réplique du Commandeur chez Molière reçoit chez le traducteur portugais un traitement qui modifie totalement la teneur du caractère despotique du double :

Molière

La Statue : Dom Juan, l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre. (Acte V, sc. 6)

O Convidado de Pedra

Estátua : D. João! A obstinação é causa de uma morte funesta. Os auxílios do Céu desprezados, abrem o caminho franco à sua ira. Nem o rigor das leis, nem o sagrado dos templos, têm servido de freio aos teus apetites. As leis quebrantadas, as donzelas seduzidas, os mosteiros violados, as famílias sem crédito, os maridos ultrajados, as mulheres perdidas, as vidas inocentes, sacrificadas à satisfação dos teus apetites, quebrado o sagrado vínculo do matrimónio, que mais pretendes? O Céu paciente tem sofrido tantos delitos. A sua Providência, como de pai amoroso, te tem salvado de imensos perigos, e tu ainda, ingrato, te não moves a tão fortes persuasões? Não bastam tantos milagres para te convencer? Esperas que a terra, por não poder já suportar o peso das tuas iniquidades, te sepulte nas suas entranhas? Queres que o Céu, cansado de ser testemunha de teus delitos, se desfaça em raios que consumam o autor de tantas maldades? Pois vê que já o Céu começa a dar mais claras demonstrações da sua ira, que a espada está desembainhada e, se com o teu arrependimento não desvias o golpe, irás para o abismo experimentar o fruto das tuas escandalosas acções².

Comme on le voit, la réplique en portugais est infiniment plus longue, par conséquent moins cinglante, et surtout, outre qu'elle emprunte une partie de ses arguments à la réplique finale de Sganarelle, la statue devient sermonneuse, donneuse de leçon. Le double s'en trouve sacralisé (ainsi que le montre le lexique aux connotations sacrées : *Céu, ira, providência, milagres...*); cependant, la série de

1. *Ibid.*, p. 171.

2. Retranscrit par Laureano CARREIRA, *op. cit.*, p. 192-193.

sentences graves se double d'une série d'interrogations, signes d'une tentative supplémentaire de faire prendre conscience de ses erreurs à D. João ainsi que des dangers qu'il encourt. Il est encore temps pour lui de se repentir. Le rôle de la Statue évolue ici : elle est moins la représentation physique du double du Commandeur que la manifestation de Dieu. Dans sa bonté (divine), Dieu laisse encore une chance à D. João : « Se com o teu arrependimento não desvias o golpe... ». Le Don Juan portugais est alors incapable de résister à la parole et aux actions divines. La crainte du mort s'est muée en crainte de Dieu et il est impossible dans le XVIII^e siècle catholique d'envisager un héros affrontant et défiant le divin. C'est pourquoi, dans un ultime sursaut, D. João reprend conscience de la peur de la mort, inhérente à l'homme, et implore miséricorde, aidé en cela par l'amour d'Elvira.

Il est certain que l'on peut considérer ce glissement du mythe comme une profonde altération et, partant, ne plus l'envisager comme une véritable manifestation de donjuanisme. On ne peut que constater une fois encore que le mythe, introduit tardivement au Portugal, est incapable de s'affranchir de la force d'une Église catholique surpuissante sur le plan politique et social. Du reste, jusqu'à la fin du romantisme, Don Juan végète au Portugal ; ses rares avatars oublient d'en faire un criminel et la composante « Mort » est écartée (Simões Dias et Cláudio Nunes).

En revanche, le thème de la crainte des morts ressurgit avec le réalisme. Guerra Junqueiro confronte son anti-héros à ses victimes qu'il a autrefois méprisées et qui cherchent à présent vengeance :

O CORO DAS VÍTIMAS :
Nós somos, D. João, as pálidas amantes
Que tu assassinaste a rir e a cantar.
Não temos sepultura, andamos suplicantes,
Expondo pela noite aos ventos soluçantes
Os nossos corações mais frios do que o mar ;
Nas campas virginais, batidas do luar
Não deixa Deus dormir as pálidas amantes.
[...]
Ai de ti, D. João! nega-nos sepultura
A terra, a boa mãe que produziu as flores¹.

1. Guerra JUNQUEIRO, *op. cit.*, p. 155.

La réaction de D. João n'est cependant plus celle de la crainte face au chœur des mortes (« *Eu não vos tenho medo, ó pálidas crianças* », p. 156). Il a déjà vécu son enfer sur la terre, considère avoir déjà expié ses péchés dans ce monde-ci. L'enfer de l'au-delà n'est plus ouvert qu'à ceux qui se sont laissé aller à une vie mondaine, pleine de vices et de perversions :

Para perder a alma é hoje necessário
 Ou ter muito dinheiro ou ter muito talento ;
 Chamarmo-nos Voltaire, ou ser milionário. (p. 157)¹

Notons toutefois que ce dialogue entre le séducteur (qui ne séduit plus) et ses victimes se produit durant un rêve de ce dernier, laissant sous-entendre que le remords de ses actions passées le tourmente encore, même s'il cherche à l'écartier de sa conscience. En outre, à son réveil, c'est la pourriture, la puanteur et le monde abject de la prostitution qui l'entourent. D. João peut donc encore se considérer victime sur terre de la vengeance des morts, cette fois de façon symbolique.

Guilherme de Azevedo va plus loin : non seulement son D. João ne craint plus les morts mais, de surcroît, il les dévore, en tire sa force et sa puissance. En véritable athée, Azevedo semble ne pas accorder le moindre crédit à une vie dans l'au-delà. Les morts sont à présent inoffensifs, dénués de tout pouvoir. Reste la mort elle-même qui ne cesse d'affoler : elle est la pourriture, et D. João est l'« incarnation » de cette pourriture. C'est lui que l'on doit craindre à présent. Cela ne lui octroie aucune grandeur ni aucune noblesse ; bien au contraire, il est, comme on l'a déjà vu, le « grande César-Verme », un être répugnant qui, en raison de son caractère pervers, a atteint le fond de l'ignominie et n'a plus le moindre admirateur.

C'est un certain mouvement de balancier qui semble symboliser l'évolution du donjuanisme au Portugal, le héros se trouvant tantôt au sommet du mouvement grâce à sa crainte des morts qui le sauve lorsqu'il cherche le repentir (XVIII^e siècle), ou au contraire, en bas du mouvement s'il ne manifeste que mépris pour ses victimes (réa-

1. Cette idée, glosée et métaphorisée ici, constitue une véritable obsession pour Guerra Junqueiro qui l'exprime déjà dans son introduction :

Um coração sereno
 Nunca tem medo à morte ; existe um só veneno
 Para matar a alma : é o vício ; apenas isto. (p. 39)

lisme). À nouveau, avec Júlio Dantas, D. João retrouve une certaine grandeur, à travers la traduction-adaptation de la pièce de Zorrilla (en 1902). On a constaté au chapitre précédent que le séducteur avait subi une profonde transformation en étant confronté à la statue du Commandeur, mais aussi au double de sa fille, D. Inês, qui le sauvait par son amour. Mais c'est essentiellement António Patrício (1924) qui revalorise le personnage en proposant un mécanisme parfaitement inverse : son D. João non seulement ne craint pas le Mort mais encore l'appelle de ses vœux, lui demande de connaître cet instant qui le fera basculer dans l'autre monde. Malheureusement, il ne mérite pas cette faveur et c'est d'abord le Convive de Pierre puis Soror Morte qui reculent devant lui : il n'est pas encore digne de mourir¹. Le symbolisme semble insensible à cette crainte primitive du mort longtemps inconsciente et refoulée. Il s'agit à présent de l'appivoiser, de chercher à le connaître pour s'en faire un allié car on ne craint que ce que l'on ignore. La mort est alors intellectualisée mais, malgré tous les efforts du personnage, elle reste à la fois mystérieuse et inquiétante. Sinon, quel eût été l'intérêt de l'approcher ? La peur tente d'être vaincue mais elle demeure.

Le D. João de Norberto Ávila ne se distingue guère du modèle espagnol d'origine sur le plan de la crainte des morts et il faut à nouveau attendre José Saramago pour observer la démystification de cette peur. Le mort mal mort ne fait plus d'effet sur le héros qui s'exclame : « O pobre velho ainda era dos que acreditavam no poder justiceiro das maldições » (p. 47). De toute évidence, le mythe de Don Juan ne fonctionne plus aujourd'hui. Le monde vit dans la plus complète impunité ; les hommes se gaussent des malédictions et de l'enfer. Ne sachant ou ne voulant proposer une alternative à la punition des perversions, le Commandeur a, du moins, la capacité d'observer l'évolution du monde et de dresser un constat d'échec :

COMENDADOR :

Vim para amaldiçoar e condenar às penas do inferno o infame que te [D. Ana] ofendeu. Mas as maldições parece que já não caem sobre as cabeças dos culpados e o inferno talvez não exista ou talvez tenha fechado para sempre as suas portas. As chamus apagam-se, o mal é livre. (p. 77)

1. António PATRÍCIO, *op. cit.*, p. 111 et 199.

Guerra Junqueiro avait, en son temps, déjà fait ce constat de l'impunité des hommes sur la terre. Cependant, il ne trouvait d'autre solution que dans une vertu rigoureuse, une moralité chrétienne sans faille. S'il est vrai que la perception du danger que peuvent représenter les morts s'estompe considérablement de nos jours, et si donc le mythe donjuanesque n'a plus d'effet, ce n'est certes pas parce que l'humanité a atteint un degré suffisant de vertu ! Heureusement, selon Saramago, la solution existe : l'amour de la femme est seul capable de venir à bout de la mort de l'Homme.

Le respect dû aux morts

MASCARINO :

Sempre ouvi dizer que aos mortos todo o respeito é devido.

D. JOÃO :

Os mortos estão bem mortos. E nós, vivos, supervivos!¹

Pour tenter de pallier les représailles éventuelles des morts mal morts, les hommes ont, depuis des temps immémoriaux, conçu divers moyens de les honorer, de respecter leur paix :

[...] On ne fera jamais trop pour satisfaire, entretenir, nourrir, honorer, aduler, flatter, amadouer les morts. On les sert *obséquieusement* (le mot vient de loin²)

Jean Rousset explique clairement que le destin funeste de Don Juan résulte de l'outrage fait au mort³. De fait, cette attitude insultante préfigure la propre mort du héros ; puisqu'il ne tient aucun compte des injonctions et des conseils qui lui sont prodigués régulièrement par son entourage, il sera nécessairement châtié. Une étude concernant la mort au Portugal montre combien ce pays catholique s'emploie à honorer ses morts par des manifestations parfois assez ostentatoires, comme celle décrite par le Chevalier d'Oliveira, au XVIII^e siècle :

À semelhança do paganismo, as cerimónias de enterramento dos católicos são pomposas e caras. Então, como agora, lavavam os defuntos,

1. N. ÁVILA, *op. cit.*, p. 210.

2. Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 167.

3. Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 69.

fechavam-lhes os olhos com grande cuidado, e acompanhavam-nos até aos jazigos no meio de lamentosa gritaria¹.

Patricia Goldey² décrit également les *alminhas*, ces petites niches que l'on trouve au bord des routes au Portugal, devant lesquelles le passant se doit d'adresser une prière pour le repos de l'âme du défunt, ce qui constitue autant un geste de compassion envers le mort, qui souffre peut-être le châtement de Dieu dans l'au-delà, qu'un hommage destiné à éloigner du défunt le désir de se manifester auprès des vivants.

Naturellement, ce respect dû aux morts est l'immédiat corollaire de la crainte qu'ils inspirent aux vivants et que Don Juan ne connaît pas. Chez les Don Juan portugais qui ont directement maille à partir avec le Mort³, il va de soi que l'outrage existe, comme par exemple chez Ávila qui fait faire à Mascarino, le valet de D. João (mais seulement après un marchandage financier car Mascarino a une conscience instinctive de cette mauvaise action) la caricature du Commandeur pour amuser les convives de son maître, provoquant « a hilaridade geral » (p. 210). Néanmoins, l'outrage n'est pas nécessairement puni. Ávila, qui s'éloigne peu de la matrice originelle du mythe, fait périr le héros à l'issue de la confrontation. En revanche, pour des raisons diamétralement opposées, les D. João de Patrício et de Saramago sortent indemnes du conflit avec le Mort. L'un par respect, par espoir de mourir, fait reculer la Statue. L'autre, à l'inverse, par son pouvoir de dérision, par son refus de croire à la mort, en sort également vainqueur. La statue du Commandeur n'a plus d'emprise sur lui et devient la risée du héros :

DON GIOVANNI [ao Comendador] :

O último a rir será sempre o que ri melhor. Tu já estás fora da comédia. Não passas de um adereço. (p. 48)

1. Cavaleiro de OLIVEIRA, *Recreação periódica*, (prefácio e tradução de Aquilino Ribeiro), Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1922, p. 127.

2. Patricia GOLDEY, « A Boa Morte, Salvação Pessoal e Identidade Comunitária », in FELJÓ et alii, *A morte no Portugal contemporâneo : aproximações sociológicas, literárias e históricas*, Lisboa, Querco, 1985, p. 101.

3. Ils sont peu nombreux : *O Convidado de Pedra*, les D. João de Patrício, d'Ávila et de Saramago. Les autres ne traitent que de certains aspects du mythe et non de cette confrontation avec la Statue.

La vengeance des morts

Mais le Don Giovanni de Saramago fait figure d'exception. D'une manière générale, la vengeance du Commandeur envers Don Juan est inéluctable. Elle consiste à refuser au héros ce qu'il désire. Dans les Don Juan portugais plus « traditionnels », c'est la mort qui sera l'issue puisque D. João veut vivre ; dans celui de Patrício, étant donné que la mort est précisément ce que le vieux séducteur espère, la vengeance du Mort consiste à ne pas le satisfaire, à le considérer indigne d'elle.

D'une certaine façon, le mythe fonctionne donc encore au début du XX^e siècle et jusqu'en 1947¹ (date de la rédaction de *A Última noite de D. João* de Fernando de Araújo Lima). Ce n'est plus le cas avec le troisième millénaire. Ainsi que le constate E. Morin,

Effectivement, avec l'évolution, les « doubles » ordinaires se dévalorisent. [...] La méchanceté des vivants sera à son tour efficace sur le double : leur haine pourra se satisfaire sur lui, en le privant de funérailles, de sépulture, de sacrements. Le mort mal mort qui terrorisait les vivants finira par être terrorisé à son tour. (p. 172)

Cette observation reçoit une projection manifeste dans l'opéra de Saramago lorsque le Commandeur exige le repentir du héros :

COMENDADOR (*com desespero*) :

Vai, maldito, vai! Ordeno-te que vás!

(*Uma terceira e insignificante labareda sobe e desaparece*)

DON GIOVANNI :

Acabou-se o gás.

(Don Giovanni **ri às gargalhadas** enquanto o Comendador, lentamente, **como se o corpo se lhe doesse**, se vai tornando rígido, imóvel) (p. 39. C'est nous qui soulignons en gras)

Le Mort a perdu toute autorité. Le mythe est tout à fait inefficace désormais.

Dans le donjuanisme portugais, seules les œuvres contemporaines présentent D. João en train de donner la mort (au Commandeur ou à D. Octávio) : Ávila, Saramago. Au XIX^e siècle, tant au cours du romantisme que durant la période réaliste, le séducteur ne tue pas ; au contraire, il est soit victime, soit porteur de vie. De toute évidence, ce péché capital qu'est le meurtre associé à cet autre qu'est la luxure,

1. « A Morte, começa por ser uma espécie de advogado acusador e, depois, juiz lavrando inexorável sentença », F. de Araújo LIMA, *op. cit.*, introduction non paginée.

forment un composé détonnant et tabou que l'honneur et la noblesse ne justifient plus et que la littérature portugaise a répugné à traiter.

2 La mort reçue

« Il est vrai que — le réel comme la mort ne se regardant pas en face — il faut le recours de lunettes ; ces lunettes sont le fantasme. »

Jacques Lacan¹

Ce chapitre s'intéressera à la mort de Don Juan, terrassé par la statue du Commandeur. Comment Don Juan se positionne-t-il en tant que victime ? Quelle est son attitude face à la mort qu'il n'administre pas mais qu'il subit ? Un certain nombre de notions seront ici encore empruntées principalement à Edgar Morin ainsi qu'à d'autres philosophes. Les trois idées forces qui s'en dégagent sont, d'une part, celle de l'horreur de la mort, d'autre part celle de la culpabilité originelle en tant que cœur de la mort pour le christianisme, enfin celle des rites funéraires pratiqués au moment de la mort pour tenter de palier ces traumatismes de l'homme. En quoi le donjuanisme portugais entretient-il ces croyances, ces émotions, et leurs manifestations ?

L'horreur de la mort

« La mort est le *sans réponse*. »

Emmanuel Lévinas²

Pour Socrate, par exemple, il faut désirer la mort car elle représente une libération de l'âme qui, prisonnière d'un corps, est cependant immortelle. Pourtant, face à la mort, la première réaction humaine, instinctive, est celle du rejet. L'homme craint la mort parce qu'il ne la connaît pas : « La mort n'appartient ni au connu, ni au souvenir », affirme avec justesse Pierre Chaunu³. Surtout dans sa phase de

1. Cité par Claude-Guy BRUÈRE-DAWSON, *Le corps et la parole — Du réel du sexe au réel de la mort*, Montpellier, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 2005, p. 223.

2. Emmanuel LÉVINAS, *Dieu, la mort et le temps*, Grasset, Le Livre de Poche, 2002 (1^{re} éd. : 1993), p. 17.

3. Pierre CHAUNU, *Le sursis*, *op. cit.*, p. 145.

vieillesse, d'affaiblissement du corps, l'homme a découvert le divertissement (selon Pascal¹) ou la dissimulation (selon Heidegger²) pour échapper à la mort, ou plutôt à l'idée de la mort. Pourtant, la mort est inéluctable et l'homme gagnerait à ne plus la considérer comme un mal, si l'on s'en réfère à Épicure pour qui « la mort n'est rien pour nous ». L'âme se dissout avec le corps et rien de ce qui est dissous ne conserve de sensibilité (*Lettre à Mécénée*). En conséquence, la mort n'est pas à craindre. En revanche, c'est durant la vie que l'homme doit s'appliquer à trouver la joie et la plénitude à travers l'ataraxie, l'absence de troubles, plutôt qu'à travers la futilité des plaisirs des sens, brutaux et matériels. La plupart du temps, il ne dispose cependant pas de cette capacité, de cette sagesse et se rue, comme Don Juan, sur tout ce qui peut le combler, du moins le croit-il. Il augmente ainsi le risque de mort, précisément en croyant lui échapper.

Le personnage de Don Juan illustre le paradoxe risque de mort/horreur de la mort, défini par Edgar Morin (p. 95). En effet, le Don Juan de Tirso pousse loin les limites du risque de mort, allant jusqu'à donner la main à la statue, signe d'un courage démesuré ainsi que d'une trop grande confiance en Dieu qui le mène à croire qu'il lui restera toujours un instant avant la mort pour implorer le pardon et l'obtenir. Sa démesure face au risque de mort occasionne sa perte. Don Juan fait ainsi l'expérience de la mort, de l'horreur de la mort, en subissant les affres du feu infernal. Sur un plan psychanalytique, l'horreur de la mort est liée à ce qu'Edgar Morin nomme « l'affirmation inconditionnelle du moi », c'est-à-dire cette considération de l'individu qui le place au-dessus de toute autre entité :

En saisissant donc, à travers la préhistoire, l'ethnologie, la psychologie de l'enfant, le triple donné de la mort, nous pouvons assurer

1. « Les hommes, n'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser. » (« Pensée 166 », Blaise PASCAL, *Pensées*, nouvelle édition de Philippe Sellier, Paris, Mercure de France, 1976, p. 93 ou sur le site internet www.croixsens.net/pascal/index.php). On retrouve cette même idée dans Blaise PASCAL, *Essais* (I, 20) : « Le but de notre carrière, c'est la mort. [...] Le remède du vulgaire, c'est de n'y penser pas. »

2. « Oui, on meurt, mais chaque fois, ce n'est justement pas moi ; le "On" ce n'est personne. [...] Le "On" justifie et aggrave la *tentation* de se dissimuler à soi-même l'être pour la mort, cet être possédé absolument en propre. » (Martin HEIDEGGER, *L'être et le temps*, 2^e section, chap. 1, § 51, 1927).

que l'affirmation inconditionnelle de l'individu est une réalité humaine première¹.

Certes, lorsque l'individu appartient à un groupe et que celui-ci exerce une pression propre à inhiber ou endormir la conscience individuelle, l'affirmation du moi est moindre. Mais cela n'est pas le cas de Don Juan qui, justement, se démarque de toute catégorie sociale (même de la noblesse car, s'il en a le courage et le sens de l'honneur, il n'en a pas la morale), et se plaît à se comporter de manière totalement personnelle, incapable qu'il est de se plier aux exigences de son rang et, plus généralement, à celles de la société. Il dissimule son horreur de la mort derrière la bravoure et la bravade. Bien que non exempt de ce sentiment humain issu du fond des âges, il fait sienne cette attitude mentale consistant à croire que la mort n'est que pour les autres, l'évacuant ainsi pour lui-même. Comme l'affirme Martin Heidegger, la pensée de la mort est inaction et entrave et le Don Juan originel refuse cette entrave. Le donjuanisme portugais offre un excellent exemple de cette inaction induite par la pensée de la mort chez l'homme qui y est trop attentif : le D. João d'António Patrício ne cesse d'égrener son profond *tédio* de la vie tout au long de la pièce, espérant que la mort, qu'il appelle de ses vœux, le tirera de son marasme moral.

Mais retrouve-t-on dans les Don Juan portugais l'ensemble des caractéristiques spécifiques de ce dilemme humain qu'est la confrontation incessante entre risque de mort et horreur de la mort ?

Le risque de mort

Selon Edgar Morin, il est une donnée fondamentale de l'homme :

Le risque de mort est le paradoxe suprême de l'homme devant la mort puisqu'il contredit totalement et radicalement l'horreur de la mort. Et cependant, non moins que cette horreur, le risque de mort est un donné fondamental².

Il y a une certaine exaltation à risquer sa vie, exaltation que l'on retrouve présente à des degrés divers dans la plupart des œuvres portugaises relatives à Don Juan, depuis *O Convidado de Pedra* jusqu'au *Don Giovanni* de Saramago. Cela étant, le Don Juan portugais

1. Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 46 (les italiques sont de l'auteur).

2. *Ibid.*, p. 82.

est le plus souvent conscient des limites du risque encouru ; c'est pourquoi il parvient à s'arrêter à temps et à échapper à la mort. Pour le D. João romantique de Simões Dias, le risque n'est pas immense : il consiste à « jouer » la nuit avec les sentiments d'une belle. Ce jeu n'est pas dénué de danger mais ce dernier est métaphorique et non pas physique. Lorsque le séducteur prétend risquer son âme au jeu de la séduction, il ne faut y déceler qu'un relent d'amour courtois. Toutefois, l'atmosphère du poème rend compte d'une certaine frayeur de la part du héros que ce dernier, somme toute, parvient à dépasser :

A verdade é que o silêncio
E o escuro que então fazia,
Não me aterravam, confesso,
Mas todo eu estremecia. (p. 212)

En dépit de son ton de défi (« Se eu ia a jogar disposto,/Que importa perder a vida ? », p. 215) et de sa sensation d'avoir atteint le ciel (« [...] e de chofre/Brilha a luz dum castiçal./Olhei em roda, julguei-me/Na corte celestial. », p. 217), il sera sauvé par ses sentiments, sa sensibilité (qualité inconcevable chez le Don Juan originel) :

Nem espero em vida minha
Sentir o que então senti. (p. 217)

Cette exaltation est repérable également chez Silva Gaio ou chez João de Barros et il serait fastidieux d'en relever toutes les expressions. Même Guerra Junqueiro, parce que son anti-héros est précisément incapable de prendre des initiatives, exprime, en négatif, ce risque de mort dont D. João n'a pas conscience. Seul António Patrício s'interroge véritablement sur les limites de ce risque. Insensible à l'horreur de sa propre mort, son personnage recherche cet instant où il entrera en contact « physique » avec elle car sentir la mort permet de comprendre sa vie, ainsi que l'affirme l'auteur dans son avant-propos : « O sentido da morte é o instinto de viver feito consciência : sem ele não há vida interior » (p. 14). Son héros exprime ainsi cette conscience, s'adressant à La Mort lors de leur première confrontation :

Só beijei, só cingí, só te escutei a Ti.
O teu mistério é para o meu desejo,
O sexo que não pode atingir nenhum beijo.
Só a Ti busquei, só te aspirei a Ti.

Tu cismas em Sibila, enlaçada à beleza,
E só a Ti, a Ti, vai a minha alma presa. (p. 53)

Cette tentative d'atteindre la mort se solde pourtant par un échec car il est toujours ou trop tôt ou trop tard : l'homme n'a pas la maîtrise de cet instant fatidique et irréversible :

Jamais nous n'aurons pu penser la mort en simultanéité avec elle. De l'Avant au Pendant et du Pendant à l'Après notre ignorance a simplement changé de forme. Avant, c'est-à-dire toute notre vie durant, il est trop tôt ; Pendant, il est ou bien encore trop tôt ou bien déjà trop tard ; Après, il est déjà trop tard¹.

Le D. João d'António Patrício en fait l'expérience au cours de la pièce où il cherche les moyens de s'approcher de la mort, de la séduire même. Elle sera la seule « personne » qui lui résistera. « Vem Tu a mim, vem Tu... », lui murmure-t-il en tendant les bras vers elle (p. 197). Pour réponse, il n'obtient qu'une promesse, nécessairement au futur, nécessairement imprécise, nécessairement inéluctable (« hei-de vir »), mais empreinte d'un lyrisme qui entretient l'exaltation du héros, son rêve, son fantasme :

SOROR MORTE :
Hei-de vir... hei-de vir... O silêncio será,
como de olhos cerrados, o marulho
dum pleno mar de Verão num meio-dia de Julho.
Hei-de vir... hei-de vir...
Numa inocência tal e numa paz tão doce
que tudo lhe será igual, como se fosse
a Terra que sorri em êxtase, que dança
entre pomares de estrelas, de criança... (p. 198)

Il n'appartient pas à l'homme de décider de ce moment et Soror Morte s'évanouit, laissant D. João dans l'attente.

Pousser les limites du risque de mort n'implique pas forcément la connaissance de ces limites : c'est, du reste, cette ignorance qui coûte la vie au Don Juan originel, car, lorsque l'individu fait preuve de « l'acceptation consciente du risque de mort », il affronte plus aisément l'horreur de la mort et peut même la vaincre². C'est le cas de

1. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La mort*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 371-372.

2. Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 86.

bon nombre des Don Juan portugais dont la morale chrétienne qui les a façonnés leur permet de prendre conscience du risque encouru. Hormis les personnages de Guerra Junqueiro, de Fernando de Araújo Lima et de Norberto Ávila, les séducteurs lusitans savent s'arrêter à temps et se gardent de braver véritablement la mort « [c]ar risquer la mort n'est pas l'aimer, mais souvent la narguer¹ ». De fait, le D. João de Gomes Leal, par exemple, est un authentique pleutre. Cela étant, sans atteindre ce degré de lâcheté, les Don Juan portugais sont plus modérés, plus pondérés, à la recherche d'absolu (Silva Gaio ou Rui Chianca), sans effronterie face à la mort car se rire de la mort reviendrait à se rire de Dieu, seule habilité à la donner.

Ainsi, sur le plan du risque de mort, si le réalisme se montre le plus féroce avec le personnage de D. João en faisant de lui un être faible et vil (Guerra Junqueiro, Gomes Leal, Guilherme de Azevedo), le symbolisme (António Patrício) l'exalte au contraire : il ne suffit pas de prendre des risques, il faut mériter l'instant de la mort comme on mérite une récompense pour bonne conduite. Dans ces deux cas, on assiste à une espèce de fascination de la mort, exprimée et envisagée de diverses manières, mais le plus souvent liée à l'exaltation mystique de l'homme.

La surprise de la mort

Pour inéluctable qu'elle soit, l'homme est à ce point inadapté à la mort que celle-ci revêt toujours un caractère surprenant. Edgar Morin explique combien, de ce point de vue, l'homme se distingue de l'animal qui accepte la mort comme un événement naturel inhérent à sa vie. L'humain, quant à lui, en a une connaissance extérieure, et non pas innée. La mort survient pour lui toujours comme une surprise :

Aveugle donc naturellement à la mort, l'homme est sans cesse forcé de la réapprendre. Le traumatisme de la mort est précisément l'irruption de la mort réelle, de la conscience de la mort, au cœur de cette cécité. (p. 73)

Philippe Ariès considère que ce phénomène est particulièrement manifeste depuis le XVIII^e siècle, siècle des Lumières au cours duquel les mentalités ont considérablement évolué suite aux progrès scienti-

1. *Ibid.*, p. 89.

figues, en particulier en matière médicale. D'« apprivoisée », la mort est devenue « sauvage » pour l'homme :

L'attitude ancienne où la mort est à la fois familière, proche et atténuée, indifférente, s'oppose trop à la nôtre, où la mort fait peur au point que nous n'osons plus dire son nom. C'est pourquoi j'appellerai ici cette mort familière la mort « apprivoisée ». Je ne veux pas dire que la mort a été auparavant sauvage, puis qu'elle a cessé de l'être. Je veux dire au contraire qu'elle est devenue sauvage¹.

Le Don Juan de Tirso semble montrer qu'au moins pour certains, ce sentiment de surprise face à l'arrivée de la mort est déjà une réalité au XVII^e siècle. Le D. João de Patrício, en espérant devancer la mort, en l'appelant avant qu'elle n'ait décidé de venir, cherche à échapper à cet effet de surprise qui prouve l'inadaptation de l'homme au phénomène.

Pour des raisons religieuses diamétralement opposées, Saramago fait de son Don Giovanni un personnage que la mort n'effraie pas : il sort clairement vainqueur de son « affrontement » avec la statue du Commandeur. La mort ne vient pas de l'au-delà ; elle est le fruit de la méchanceté humaine :

ZERLINA :

Vim porque havias sido humilhado, vim porque estavas só, vim porque Don Giovanni se tinha tornado de repente um pobre homem a quem haviam roubado a vida e em cujo coração não restaria senão a amargura de ter tido e não ter mais. (p. 92)

Chez Ávila, la surprise demeure mais elle est atténuée par le fait que le Convive de Pierre n'est pas l'auteur direct de la mort. D. João ne sait pas qui le tue puisqu'il ne ressent les premiers spasmes de l'empoisonnement qu'à la vue troublante d'Inês vêtue en religieuse mais portant sous son voile le visage d'une poupée de chiffon. De plus, ses dernières paroles ont un accent de résignation qui diffère du D. Juan originel :

D. JOÃO :

Este é o fim. Mascarino... ainda quero dizer-te... (p. 220)

1. Philippe ARIÈS, *op. cit.*, p. 28.

Le héros ne semble pas surpris outre mesure de son destin brutal, comme s'il avait d'ores et déjà compris, de manière plus ou moins consciente, que ses actions l'y mèneraient sans détour.

Chez Guerra Junqueiro, la mort est encore moins une surprise ; son D. João l'a trop méritée et il importe qu'il prenne conscience avant d'expirer des raisons qui l'ont mené à cette triste fin. Sa dernière réplique est longue, signe que l'agonie se prolonge, contrairement à celle du D. Juan de Tirso. Du reste, outre la faim, c'est le froid — et non les flammes — qui le dévore (« Oh que frio ! que frio¹ ! »)

Pour Silva Gaio, c'est la surprise d'être encore en vie qui tarabuste D. João lequel, par ses mortifications croit pouvoir mourir et ainsi purger une peine qu'il s'est lui-même infligée. À chaque réveil, après une nuit passée dans le désert, il s'étonne de la vie qui jaillit autour de lui. La solution à son mal-être est le suicide.

Le suicide : mort subie ou mort donnée ?

« Le suicide, rupture suprême, est la réconciliation
suprême, désespérée, avec le monde. »

Edgar Morin²

Plusieurs chercheurs ont avancé la thèse du suicide de Don Juan. Le plaisir qu'il éprouve semble tellement forcé, la ténacité qu'il met à défier la statue semble si démesurée que l'on peut effectivement assimiler ces comportements à une volonté d'autodestruction. Arnaud Villani analyse ce suicide comme un désir de liberté absolue, liberté qui défierait toutes les contraintes sociales, tous les tabous religieux :

Dom Juan se dépasse lui-même dans un nihilisme nietzschéen avant la lettre, adepte orgueilleux du « ni dieu, ni maître ». Tout cela ne peut que converger vers un suicide hautain [...]. Le suicide — car il est évident que Dom Juan se suicide, il a compris par le miracle de la statue mobile et du spectre que la mort l'attend — porte alors défi à la société et refus du don de la vie³.

Don Juan ne serait ainsi que l'illustration de la théorie présentée par Edgar Morin, selon laquelle « l'affirmation de l'individu » est au

1. Guerra JUNQUEIRO, *A Morte de D. João*, *op. cit.*, p. 178.

2. Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 59.

3. Arnaud VILLANI, « Dom Juan, le défi comme subversion du symbolique », *op. cit.*, p. 120.

centre du concept de risque de mort : « On risque la mort pour ne pas renier ses idées, pour ne pas se renier soi-même, ce qui est souvent la même chose » (p. 85). Cette affirmation de l'individu est liée à la notion de décadence de l'espèce :

Au paroxysme de cette décadence et de cette affirmation, nous retrouvons le suicide ; non seulement le suicide exprime la solitude absolue de l'individu dont le triomphe coïncide alors exactement avec celui de la mort, mais il nous montre que l'individu peut, dans son autodétermination, aller jusqu'à anéantir à froid son instinct de conservation, et anéantir ainsi sa vie qu'il tient de l'espèce, afin de se prouver par là l'impalpable réalité de sa toute-puissance. (*loc. cit.*)

Le suicide est à la fois un geste exprimant la liberté totale de l'homme, son individualité mais aussi sa décadence puisque son instinct de survie, de protection, ne fonctionne plus.

Pour Don Juan, dont l'orgueil surdimensionné lui fait préférer la mort à l'humiliation de la crainte devant la mort, le suicide revient à la déification de lui-même ; il est sa réponse au sentiment extrême de solitude : se jugeant supérieur à tous, meilleur et plus courageux que tous, il s'isole nécessairement. Il n'est pas téméraire d'affirmer que Don Juan est un névrosé, un inadapté au milieu dans lequel il évolue. Solitaire, en rupture avec la société, chacune de ses aventures amoureuses lui montre un peu plus combien son existence piétine ; aucun triomphe sur les femmes ne l'élève, ne lui permet d'évoluer. Que peut-il alors espérer de la vie ? Álvaro do Carvalho en propose une illustration avec son personnage dans « Os Canibais » :

[...] perguntava — para que vivi ?

— Se a minha vida futura há-de assimilar-se à que levo passada, suspirava o moço, vivi de mais. Experimentei o gozo, compulsei as amarguras. Estou saciado. Aspirações de glória, aspirações generosas, em que ouço falar tanto, não me prendem ao mundo, nada me prende, morrerei ¹.

La religion chrétienne ne lui donne cependant en aucun cas le droit de se suicider. Ainsi, dans l'œuvre de Tirso, tout porte à croire, à première vue, que la mort vient bien de l'au-delà. Cependant, il est tout aussi vrai que Don Juan ne néglige aucune mauvaise action afin que la mort s'abatte sur lui. Il participe donc activement à son propre

1. Álvaro do Carvalho, « Os Canibais », *op. cit.*, p. 300.

trépas, usant ainsi de son libre arbitre, probablement de façon inconsciente. À la fois bourreau et victime de lui-même, il se livre à un suicide « passif », en quelque sorte. N'étant pas directement la main qui porte le coup, il demeure toutefois l'unique responsable de l'inéluctable.

Seuls deux textes présentent un Don Juan portugais clairement suicidaire, ceux de Silva Gaio et d'Álvaro do Carvalho. Nous avons déjà évoqué le premier héros se jetant dans l'océan du haut d'une falaise. Il est cependant remarquable que, loin d'être un anéantissement, cette mort est source de vie. Silva Gaio se fonde sur le concept de l'amour que D. João symbolise pour lui : de l'amour naît la vie (c'est, en termes différents, le même message que livre Saramago avec son *Don Giovanni*). Ce suicide se mue en acte positif, dans une perception naturaliste de la mort. Même si l'aspect religieux est, a priori, gommé dans ce poème, il s'en dégage malgré tout un ton mystique qui ne nuit pas à l'image de D. João. Ce n'est pas le cas avec le protagoniste d'Álvaro do Carvalho dont le suicide met fin à une existence inutile et ne débouche sur aucune perspective nouvelle. Cependant, il importe de rappeler que ce D. João n'est pas le personnage principal du conte. Témoin de la catastrophe, il n'y a pourtant aucune part et, en effet, a donné la preuve de son inutilité en étant incapable de détourner de cours des choses bien qu'ayant épié de bout en bout les deux héros de cette narration.

António Patrício vise également à exprimer l'idée de suicide. Mais son D. João est profondément croyant et ne peut aller au bout de son expérience, s'interdisant ainsi tout acte fatal sur lui-même. La mort seule décidera de son sort.

Dans le donjuanisme portugais, on ne peut guère trouver d'autres expressions manifestes d'un éventuel suicide du héros, sauf chez Ávila ; mais ce dernier se démarquant fort peu de la pièce originelle de Tirso, son intérêt s'en trouve plus limité.

La culpabilité originelle

Selon Edgar Morin, le sentiment de culpabilité s'inscrit dans les « données premières de la conscience individuelle ». La culpabilité est générée par les tensions psychiques entre le Moi et le Sur-moi, c'est-à-dire entre la conscience et son juge, son censeur, qui s'oppose à l'accomplissement des désirs :

Plus le Sur-moi sera intériorisé, c'est-à-dire plus l'éthique sera l'affaire de la conscience individuelle, plus la crainte de la répression objective se transformera en angoisse de culpabilité, en remords, en mauvaise conscience¹.

C'est donc une facette du psychisme humain, le sentiment de culpabilité originelle, qui trouve un terreau fertile dans la mort dans la mesure où, de manière inconsciente, le vivant ressent confusément cette mort comme l'aboutissement de ses désirs profonds (le complexe d'Œdipe illustre ce souhait de la mort du père).

Sur le plan collectif, le christianisme a récupéré le sentiment de culpabilité du peuple juif (« l'antique malédiction juive » selon les termes d'E. Morin, *loc. cit.*) et l'a centré sur le problème de la mort. Dans le même temps, il a associé acte sexuel et péché, deux notions qui se confondent dans l'inconscient. C'est pourquoi, dans le christianisme, la mort vient sanctionner fondamentalement le péché de la chair (idée qui se trouve déjà en germe dans la *Genèse*, 3, 3) :

La mort n'est pas autre chose que le châtement du péché, c'est-à-dire de l'acte sexuel. (p. 229)

Dans une démonstration brillante (p. 229-230), E. Morin explique cette grande vérité du christianisme qui consiste à subordonner la mort à la sexualité : « C'est la sexualité qui crée la mort ». Cela étant, le christianisme offre une issue : le rachat de ce péché par le salut (qui sera évoqué plus loin). Sans entrer dans le détail de cette démonstration qui ne reviendrait qu'à la paraphraser, on constate à nouveau combien le mythe de Don Juan est à la fois profondément primitif sur le plan de la culpabilité et profondément chrétien sur celui de sa résolution, et correspond à cette « tendance anti-sexuelle du christianisme ». Le renoncement à l'acte sexuel reviendrait au fond à dissoudre cette angoisse latente de la mort. En adoptant une attitude strictement inverse, Don Juan ne peut que se précipiter vers sa fin prochaine. Refusant de se retourner sur son passé, d'accepter l'idée de culpabilité, de vivre autrement que dans l'éphémère, Don Juan est rattrapé par le Mort :

L'amnésique sera finalement rappelé à son existence passée d'une manière cette fois draconienne par le plus autoritaire des préposés à

1. Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 228.

la permanence, le Mort [...] la forme achevée de l'immobile, du pétrifié, de ce qu'il y a de plus stable au monde¹.

Or, cela a déjà été souligné², le christianisme a « inventé » la rédemption et bon nombre de Don Juan portugais s'y engouffrent. Le *Dissoluto* du XVIII^e siècle (tenu par la rigueur religieuse de son temps) et la plupart des héros du XX^e siècle (à l'exception du D. João d'Araújo Lima), clairement mystiques, montrent combien l'acte sexuel nécessite le rachat. Par exemple, le D. João de Silva Gaio se réveille un matin, après une nuit d'amour, auprès d'une affreuse femme dont la vision déclenche en lui le besoin de purification, d'ascèse. Il s'enfuit toujours plus loin dans le désert, renonçant totalement au commerce des hommes.

On observe le même cheminement chez le D. João d'A. Patrício. Ce dernier, à l'automne de sa vie (on a observé l'importance de ce détail temporel), dans un retour sur lui-même, constate que son existence n'a été qu'une suite monotone de plaisirs vides de sens (« Os meus amores, os meus amores foram só sombra. Beijava ar, água corrente, efêmero. Enlacei sombra. », dit D. João au Convive de pierre³), et il s'emploie à vaincre ce sentiment de culpabilité profonde dans la recherche de la mort, allant jusqu'à la mortification, l'humiliation et l'enfermement conventuel pour racheter sa vie emplies de crimes et surtout de péchés d'ordre sexuel. Son entourage le considère déjà comme un saint⁴ ; il commence même à expier ses fautes par le feu, d'une certaine manière comme le Don Juan de Tirso : « Arde mais, arde mais : corpo teu, boa lenha », lui murmure en effet Soror Morte (p. 193).

Toujours dans les premières décennies du XX^e siècle, João de Barros propose un D. João dont la culpabilité latente lui est brutalement révélée alors qu'il aperçoit la croix du Christ devant le couvent qui protège désormais la nonne Dulce de ses avances. Il choisit dans un

1. Jean ROUSSET, *Le mythe de Don Juan*, op. cit., p. 102.

2. « Mais l'homme, si pur soit-il, ne peut échapper au péché : il en est le fruit. Il ne peut échapper à la mort. Aussi la vraie réponse est divine. C'est la *rédemption* de la chair, c'est le rachat de la mort. Œuvre du dieu de chasteté, né d'une vierge, engendré par l'Esprit de Dieu, Jésus le vierge se charge de toute la sexualité du monde, et la rachète par son sacrifice. » (*Ibid.*, p. 231)

3. António PATRÍCIO, *D. João e a Máscara*, op. cit., p. 97.

4. O Abade do Convento de Calatrava : « É já um santo : um grande santo, a glória mais pura desta casa. », *Ibid.*, p. 186.

premier temps la claustration pour tenter de se libérer de ce sentiment de culpabilité. Tels sont les premiers mots qu'il adresse au prier du monastère :

Padre! entrego-vos hoje a minha consciência,
Que a bênção de Jesus não pôde aquietar¹.

On remarque que, de manière beaucoup plus évidente que chez le Don Juan originel, les D. João du début du XX^e siècle prennent conscience de leur culpabilité par une sorte de « réveil » soudain, une reconnaissance de leurs péchés de chair par l'intermédiaire d'une vision (une femme affreuse, une croix...). Le plus souvent, cette prise de conscience leur laisse la vie sauve. Même le roman d'Urbano Rodrigues présente un « don juan malgré lui » qui a, depuis longtemps, réalisé la gravité de ses erreurs et conserve un sentiment de culpabilité lui interdisant de s'ouvrir au seul véritable amour de sa vie. S'il demeure vivant sur le plan « biologique », le héros est symboliquement mort puisqu'il a renoncé à l'amour. Mais, ce faisant, par le choix du célibat, de l'abstinence sexuelle, il devient une espèce de saint homme :

Uma auréola de simpatia envolvia-o : **o seu prestígio** dava-lhe o primeiro lugar em toda a parte — o seu nome era falado e **respeitado** em toda a margem esquerda do Guadiana. [...]. Nas mesas dos ricos, no café da Rua Larga, nas portas das lojas, nos grupos das esquinas, murmurava-se com **veneração** :

— Vai ali um homem!²

De toute évidence, la forte imprégnation catholique qui émane de cet ouvrage en particulier, mais également de la plupart de ceux concernant le donjuanisme, délivre un message de purification de l'homme pour le laver du « péché-qui-cause-la-mort ». Il importe pour lui de renoncer à la sexualité. Comment, alors, ne pas voir dans la réflexion d'Edgar Morin la théorisation de l'ensemble des expériences de ces héros ?

Toute une tendance antisexuelle va se dégager du christianisme ; prêchant l'abstinence et le célibat, elle traduira le désir obscur, non seule-

1. João de BARROS, *Dom João*, op. cit., p. 41.

2. Urbano RODRIGUES, *O Castigo de D. João*, op. cit., p. 325-326. C'est nous qui soulignons en gras.

ment de limiter le désastre de la sexualité, non seulement de mériter l'immortalité par l'asexualité, mais peut-être aussi de retourner au stade présexuel de la vie, où la mort n'existe pas. Et si l'antisexualité a remplacé la licence sexuelle des autres cultes de salut, cela tient à ce qu'elle répondait à une question diffuse, angoissée, latente, contenue à la fois dans le complexe d'Œdipe et dans l'angoisse de la mort. (p. 230-231)

De fait, le D. João de Silva Gaio se comporte comme une sorte de saint Antoine dans le désert ; celui d'António Patrício s'enferme dans un monastère ; celui de João de Barros, après une étape de réclusion monastique, se fait prêcheur de bonne parole, la parole de Dieu, celle de l'Amour des hommes ; le D. João lyrique de Rui Chianca triomphe du diable tandis que celui d'Urbano Rodrigues se voue au célibat et à une vie guidée par la vertu et la morale chrétiennes. Aucun d'eux ne trouve la mort comme s'ils étaient, ainsi que l'affirme E. Morin, retournés « au stade présexuel de la vie ».

Entre la rédemption du *Dissoluto* de 1771 et celle des D. João des trois premières décennies du siècle passé, la période d'athéisme ou, du moins, d'anticléricalisme du courant réaliste refuse à D. João le rachat de ses péchés. Il ne s'agit bien évidemment pas de lui ôter tout sentiment de culpabilité ; bien au contraire, la morale non puisée dans la religion est peut-être plus rigide encore car elle fait appel au sens de la responsabilité sociale : l'homme qui n'adopte pas un comportement social convenable nuit à l'ensemble de la société (c'est notamment le cas chez Guerra Junqueiro). Renoncer à la religion catholique n'implique pas de renoncer à la vertu, une vertu qui, bien qu'apparemment dépourvue des contraintes imposées par la religion et le clergé, ressemble au fond assez étrangement aux préceptes du Christ (travailler, se rendre utile, respecter les autres, renoncer aux vices — sexuels en particulier —...). Dans un poème au ton particulièrement désabusé intitulé « Mentiras sentimentais », Gomes Leal semble l'avoir bien compris :

Castidade, frieza ou mau temperamento.
— É no homem o horror de fenecer depressa,
— na mulher um ardil de arranjar casamento¹.

1. Gomes LEAL, *Fim de um Mundo*, edição de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000, p. 55.

Mais lorsque la culpabilité disparaît, disparaît également le mythe. Les D. João romantiques de Simões Dias ou de Cláudio José Nunes (parce que les actes amoureux n'ont pas de valeur sacrilège) et les D. João réalistes (en raison de leur immoralisme social) sont démythifiés (paresseux et peureux pour Gomes Leal, le séducteur est réduit à l'état de ver par Guilherme de Azevedo). Apparemment libérés des contraintes religieuses, leur liberté ne leur est d'aucun secours puisqu'il leur manque ce sentiment de culpabilité qui, finalement, canalise l'homme et le guide. C'est encore à Gomes Leal que sera empruntée l'illustration poétique de cette idée :

Liberdade és uma lírica imagem !...
Equivales a cada um morrer de fome,
no enxurdeiro, a um bom sol, sob uma carruagem ¹ ! ...

Les rites funéraires

Si la mort constitue, pour la plupart des hommes, une épreuve épouvantable, tant pour le mourant que pour son entourage c'est, entre autres, en raison de la terreur entretenue par les rites funéraires :

Les pompes de la mort terrifient plus que la mort elle-même. Mais cette pompe est issue de la terreur même. Ce ne sont pas les sorciers ou les prêtres qui rendent la mort terrible. C'est la terreur de la mort qu'utilisent les prêtres².

De fait, on assiste, avant et après la mort, à une véritable théâtralisation de l'événement à travers une série de rituels censés reconforter les « acteurs » de ce moment mais qui, en réalité, se nourrissent de la terreur qu'ils inspirent. Pierre Chaunu explique ce comportement humain par l'impossibilité d'accepter l'anéantissement de la conscience³. Au XVIII^e siècle, cette théâtralisation est particulièrement vive au Portugal, plus encore qu'en France semble-t-il, si l'on en croit le témoignage de l'ambassadeur Bombelles, à la fin du siècle :

Si la mort se présente dans tous les pays sous des formes terribles, elles sont plus cruelles encore au Portugal qu'ailleurs. Longtemps

1. *Ibid.* p. 53.

2. Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 35.

3. Pierre CHAUNU, *op. cit.*, p. 152.

avant que le malade ne soit agonisant, on brûle sous ses yeux un cierge de cire jaune ; s'il a un instant de sommeil, il voit à son réveil ce triste luminaire et peut déjà se croire dans la région des ombres. Le crucifix ne quitte pas les pieds de son lit ; des prêtres plus farouches que religieux présentent ce signe respectable d'une religion consolante comme objet de terreur pour le malheureux mourant. S'il avait un instant de distraction, pour captiver plus sûrement son attention ces messieurs crient comme des forcenés à ses oreilles, disent que dans les derniers moments il faut combattre sans relâche contre l'esprit malin qui veut enlever à Dieu l'âme de sa créature¹.

Le cœur du problème réside, en effet, dans la destinée de l'âme du défunt chez qui est entretenu l'effroi de ne pas trouver grâce auprès de Dieu dans l'au-delà. Dès l'enfance, les sermons et les prêches conditionnent l'esprit du croyant à craindre le démon et l'enfer, à prendre conscience que les conséquences du péché sont essentiellement l'impossibilité du repos éternel². La « Boa Morte » devient ainsi un idéal culturel³ :

Morrer bem prevenido, na cama, permitia a uma pessoa que se preparasse para a morte com a cerimónia adequada e tradicional e que deixasse determinados assuntos arrumados — perdoar os inimigos, abençoar os amigos e as crianças e liquidar as dívidas⁴.

Un véritable échange semble s'instaurer entre le moribond et son entourage. S'il doit se soucier de l'ordre qu'il laisse derrière lui à sa mort pour ses proches, ceux-ci, en retour s'engagent à accompagner son dernier voyage par leurs prières et leurs rituels. L'Anglais presque anonyme A.P.D.G. témoigne ainsi de son expérience au Portugal au XVIII^e siècle :

Quando o cortejo [com os santos sacramentos] chega à porta da casa da pessoa doente, o pátio e as lanternas são deixados junto à parede e todos entram no quarto, até mesmo a população que, mais por curiosidade que por devoção, acompanhou o Viático. Isto porque se trata de

1. Marquis de BOMBELLES, *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal — 1786-1788*, Paris, PUF, 1979, p. 142-143.

2. Teresa BERNARDINO, *Sociedade e Atitudes mentais em Portugal (1777-1810)*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1986, p. 119.

3. Au Portugal et au Brésil, on invoque Nossa Senhora da Boa Morte ou Nosso Senhor do Bom Fim et on leur érige des églises et des chapelles.

4. Patricia GOLDEY, « A Boa Morte : Salvação pessoal e identidade comunitária », *op. cit.*, p. 89-90.

um direito incontestável : e, deste modo, o sofrimento do moribundo fica exposto aos olhares de uma turba desapiedada. É certo que os portugueses encaram isto de um ponto de vista muito diferente do nosso, que associamos ideias de decoro ao morrer em paz e tranquilidade. Eles pensam ser vantajoso ter um grande número de pessoas à volta da cama do doente, pois consideram que, por mais fracas que sejam as orações de cada um, tudo ajuda ; e, por este motivo, ninguém é excluído¹.

Cette pratique se maintient aujourd'hui encore au Portugal, selon l'étude ethnologique de Patricia Goldey :

Em geral, se a morte tem lugar em casa, o funeral é no dia seguinte e os parentes e vizinhos passam a noite que antecede o enterro num velório em casa da pessoa que morreu. Os amigos e vizinhos mais próximos (um de cada casa) reúnem-se para rezar, chorar, comer e beber e para contarem histórias sobre a vida e as qualidades do morto².

Les rites funéraires sont des rites d'apaisement qui relèvent de pratiques primitives et l'association prières — nourriture — boisson a quelques relents de paganisme. Le repas pris avec le mort, que le christianisme a repris en l'adoucissant, participe de ces croyances (par exemple, en Russie, à Pâques, on retrouve la trace du *refrigerium* chrétien, qui est la collation froide prise sur la tombe des premiers martyrs³). Il importe en effet de souligner la valeur symbolique de ce repas avec le Mort derrière lequel

on croit deviner un lointain passé mythique, enfoui dans l'inconscient collectif, oublié sans doute mais obscurément actif ; vestige de quels rites funéraires ? de quels repas sacrificiels depuis longtemps disparus⁴ ?

Ce repas sacrificiel est présent dans le mythe de Don Juan avec le double souper entre le héros et la statue du Commandeur.

1. A.P.D.G., *Sketches of Portuguese Life, Manners, Costumes and Character*, London, Whittaker, 1826, p. 239. Traduit et cité par João de Pina CABRAL et Rui FEIJÓ, *op. cit.*, p. 187.

2. Patricia GOLDEY, *op. cit.*, p. 91.

3. Gérard ERNST, article « Mort », *Dictionnaire de Don Juan*, *op. cit.*, p. 658.

4. Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 37.

Le repas sacrificiel

Le thème de la nourriture rattachée à la mort est très ancien ; il n'est pas surprenant que nombre d'avatars portugais du mythe donjuanesque en fassent état, encore que de manière détournée, moins tangible et plus symbolique puisque, au Portugal, le mythe n'a pas été traité dès son origine et a pris en chemin le train de son processus de transformation. On a souvent noté que la commensalité était impossible entre le Mort (la statue de pierre) et le héros, en dépit de la double invitation à dîner : les mets des vivants ne conviennent pas aux morts et vice-versa¹. Il n'empêche : les traditions les plus anciennes concernant ce rituel alimentaire des vivants au moment de la mort d'un proche existent, notamment au Portugal. Lorsque le mythe commence à être connu, au XVIII^e siècle, la pratique du repas plantureux dans la maison du mort est une réalité que nous décrit le Chevalier d'Oliveira :

Em Portugal, sempre que há defunto numa casa, nela não se prepara nada ou quase nada de comer. Parentes e amigos têm a obrigação de mandar à família desolada as virtualhas necessárias. Às vezes são iguarias deliciosas e magníficas. Tira-se o ventre de misérias e bebe-se como nunca. Se para os herdeiros resta alguma consolação, é esta, comer-à-tripa-forra e de graça. O padre, ou os frades que assistiram aos derradeiros instantes do morto, abancam com a família e comem-lhe e bebem-lhe à grande².

La pratique, qui est également décrite dans l'étude de Patricia Goldey³ concernant la mort au Portugal au XX^e siècle, s'apparente au rituel païen de l'offrande, dans un syncrétisme étroit avec le rituel chrétien. Patricia Goldey décrit ainsi une scène observée dans le nord du pays :

O cortejo de Vilarinho até ao Campo, por exemplo, era precedido por uma mulher que seguiu à frente até à igreja do Campo com uma oferenda (obrada) « para Deus », que foi recebida pelo padre. A obrada consistia em meia rasa de milho e meio quilo de toucinho. (p. 93)

Si, au Portugal, les D. João romantiques ont peu d'affinité avec l'aspect quelque peu trivial de la nourriture, le réalisme lui fait la

1. *Ibid.*, p. 38.

2. Cavaleiro de OLIVEIRA, *Recreação periódica*, *op. cit.*, p. 127.

3. *Op. cit.*

part belle, comme le montre, par exemple, le poème de Gomes Leal, « Última fase da vida de D. Juan ». Apparemment dénué de toute dénotation spirituelle, le héros, transformé en vulgaire ripailleur, couard au surplus, a abandonné la prestance de ses amours sauvages pour un amour ancillaire, celui de la cuisinière du curé dont il pille le garde-manger. L'excès de nourriture (comme, originellement, l'excès de femmes) le conduit à la mort : « Afinal! D. Juan viria, hoje, a morrer de indigestão », indique l'épigraphe du poème. À l'opposé, mais au fond pour des raisons analogues, le D. João de Guerra Junqueiro, ventre inutile à la société, meurt de faim. Le réalisme des symboles implique à la fois l'excès, l'amour vil et perversi et la mort. Poussant au paroxysme cette vision donjuanesque, Guilherme de Azevedo envisage son D. Juan comme un ver dévorant les jeunes vierges mortes et ensevelies. La nécrophagie, rituel primitif, consiste en l'absorption par les vivants des vertus et des qualités des morts¹. Or ici, le geste du D. João-verme ne peut être excusé parce que ce dernier ne cherche pas à s'approprier les vertus de ses victimes mais bien d'assouvir ses désirs honteux et pervers². La notion de nourriture associée à Don Juan, quelle que soit sa présentation, symbolise, dans ces trois exemples, le sacrifice de l'homme néfaste à la société, dont la disparition ramènera la sérénité chez les vivants.

Durant les vingt premières années du XX^e siècle, les Don Juan portugais baignent dans une atmosphère symbolique où la nourriture matérielle n'a pas une place prépondérante. En revanche, avec António Patrício, le libertin renoue avec l'invitation à dîner à laquelle le Convive de pierre se rend. Cet acte est hautement sacrificiel, dans la mesure où D. João aspire à la mort, dans un souci de découvrir une autre vie dans l'au-delà. Mais s'il a perdu le sens de ce repas partagé avec le Mort, c'est la tradition, la force de la coutume qui l'a poussé

1. Voici ce qu'en dit Edgar MORIN (*op. cit.*, p. 130) : « Dans le repas endo-cannibale, qui est une des formes archaïques et même préhistorique des funérailles, l'on consomme la chair du mort familial ou clanique [...] et plus tard, dans l'eucharistie l'on consomme la chair du dieu. Ces "cènes" visent autant et même plus à régénérer la chair des vivants par les vertus fécondantes du mort, qu'à assurer la renaissance de celui-ci. »

2. Il convient de rappeler ici la scène de cannibalisme du conte d'Álvaro do Carvalho qui, même si elle ne concerne pas directement le personnage de D. João, montre que l'absorption des restes du vicomte mort dans les flammes de sa cheminée apporte le bonheur à ses héritiers nécrophages.

à lancer l'invitation. Il n'y met plus l'arrogance du Don Juan originel, ne lance plus un défi au Mort :

O CONVIVA DE PEDRA :

Foi uma insolência o teu convite ? Por que quiseste que viesse ? — Ou não quiseste ?...

D. JOÃO :

Nem eu sei. O gesto sobrevive ao pensamento. A insolência é morta ¹.

Loin de prétendre affronter et vaincre la mort, son but est, au contraire, de se lier d'intimité avec elle, d'en faire son amie et sa complice. Cela étant, la finalité est la même : le rite est censé faciliter le passage d'un état à un autre, d'adoucir l'angoisse terrifiante de l'inconnu. Malheureusement, conformément à la tradition, le Convive de pierre refuse de s'asseoir à la table de D. João (p. 98), le laissant dans le désarroi.

Chez Ávila comme chez Saramago, l'épisode de l'invitation de D. João lancée à la Statue est maintenu. Là encore la commensalité est impossible. Chez Saramago, le repas avec le mort ne peut avoir lieu car le matérialisme de l'athée ne peut s'y résoudre.

COMENDADOR :

Os mortos não comem. Os mortos são comidos.

DON GIOVANNI :

Não é preciso estar morto para saber isso ².

C'est pourquoi la seconde invitation, celle de la statue, n'a pas lieu d'être. Ávila, quant à lui, demeure fidèle à cet aspect du mythe. Don Gonçalo, le Commandeur, offre à D. João « pão e água, o alimento que vos convém neste dia ³ ». Cette nourriture, frugale certes, est cependant bien moins repoussante que les mets proposés au Don Juan de Tirso (scorpions, vipères, ragoût d'ongles, vinaigre en guise de vin...). En outre, le pain et l'eau représentent l'alimentation de base mais aussi l'alimentation symbolique de l'ascète qui suit ce régime afin de se purifier après avoir péché. Les aliments impliquent donc aussi une notion de punition : la purgation de la faute passe par l'austérité en matière alimentaire, presque l'abstinence. Bien que destiné à périr,

1. António PATRÍCIO, *op. cit.*, p. 94-95.

2. José SARAMAGO, *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, *op. cit.*, p. 33.

3. Norberto ÁVILA, *D. João no Jardim das Delícias*, *op. cit.*, p. 219.

D. João semble bénéficier ici d'une certaine compassion de la part du Commandeur : en premier lieu, la mort qu'il reçoit est moins violente (et plus rapide) que celle du D. Juan originel (le poison) ; en second lieu, son « viatique » (le pain et l'eau) suggère un début de purification et, partant, de salut car, il ne faut pas l'oublier, D. João a fait preuve d'un sincère désir de repentir et d'absolution lorsqu'il a rendu visite à l'abbesse du couvent de Calatrava (p. 198). Si la colère de la Statue, toutefois moins sourde que celle de Tirso, s'abat tout de même sur lui, c'est parce que l'impétuosité de D. João lui a fait commettre l'erreur du défi au Mort. Malgré tout, l'atmosphère est clairement mystique : la scène se passe dans le couvent de Calatrava alors que se déroule un office religieux dont on entend distinctement les sons. Au moment où D. João s'éteint, « dentro o ofício redobra de intensidade » (p. 220), ce qui suggère que son âme est peut-être accompagnée vers Dieu. Ce D. João-là a probablement trouvé le salut comme bon nombre de ses homologues portugais et l'on remarque que, quelle que soit la perspective envisagée par leur auteur, la plupart d'entre eux conservent ce lien symbolique avec le repas qui représente le sacrifice de leur propre personne.

L'ensevelissement

Dès l'aurore de l'humanité, l'individu a perçu la nécessité de faire disparaître le cadavre du défunt, c'est-à-dire de lui offrir une sépulture¹. La terreur de la putréfaction du mort pousse les hommes à imaginer des rituels visant à l'élimination du corps mais impliquant également son salut, ou plutôt celui de son âme. Bien que certains philosophes, tels que Lucrèce, aient affirmé que la putréfaction n'est rien puisque le cadavre a perdu toute sensibilité², les recherches ethnologiques montrent que les pratiques entourant le mode d'ensevelissement du mort ont pour but à la fois de soustraire aux yeux des vivants

1. « Aux frontières du no man's land anthropologique, la donnée première, fondamentale, universelle de la mort humaine, est la sépulture. » (E. MORIN, *op. cit.*, p. 32)

2. « Aussi quand tu vois un homme se lamenter sur lui-même, à la pensée qu'après la mort, il pourrira, [...] [c'est qu']à son insu même, il suppose qu'il survit quelque chose de lui. [...] Mais le regret de tous ces biens ne te suit pas et ne pèse pas plus sur toi dans la mort. Si l'on avait pleine conscience de cette vérité, si l'on y conformait ses paroles, on libèrerait son esprit d'une angoisse et d'une crainte bien grandes. » (LUCRÈCE, *De la nature des choses*, Livre III, v. 870-903, trad. Albert Ernout, *Lettres*, t. 1, p. 135-136).

la décomposition de la chair et d'assurer la survie ou la renaissance de l'âme. C'est bien le cas pour le Commandeur dont le splendide tombeau ne l'empêche pas de « survivre » afin qu'il termine sa mission vengeresse.

Selon les pratiques, les éléments de sépulture varient : on rend la chair à l'un des quatre éléments originels : air (exposition), eau (immersion), feu (crémation) ou terre (ensevelissement). Très vite, Don Juan a été associé au feu. Dans un premier temps, outre la symbolique de l'enfer, le feu permet de faire disparaître de manière radicale le personnage nuisible ; dans un second temps, il est l'élément de la purification mais aussi de la régénération. À la fois démoniaque et divin, le feu dont sera victime le séducteur suggère la punition de la faute mais aussi d'une certaine manière la rédemption qui est l'aspect positif de la destruction. La crémation favoriserait en effet « la spiritualisation plus rapide de la notion d'âme¹ » :

Le feu [...] symbolise la purification par la compréhension, jusqu'à sa forme la plus spirituelle, par la lumière et la vérité².

Dans le donjuanisme portugais, on a vu que rares sont les séducteurs qui subissent la mort. Seul l'un d'entre eux est confronté au feu, celui d'Araújo Lima, en 1948. Encore ce feu est-il un feu intérieur, celui de la folie :

O fogo rompeu dentro de mim... Vede como eu ardo... sou uma grande chama que tudo consome. [...] As labaredas! As labaredas! São as mulheres que eu possuí. Todas a envolver-me, a apertar-me...
(p. 45-46)

On a vu dans une partie précédente que le Don Giovanni de Saragosa se rit même, avec une ironie mordante, des malheureuses flammes que la statue du Commandeur tente en vain de faire surgir des entrailles de la terre. Seul, le *Dissoluto* du XVIII^e siècle entra-perçoit ce que pourrait être sa fin lorsque les éclairs commencent à illuminer le ciel ; mais la vision de ce feu lui permet de se repentir à temps. En réalité, le seul Don Juan portugais trouvant la mort dans un des quatre éléments primordiaux est celui de Silva Gaio qui meurt

1. E. MORIN, *op. cit.*, p. 158.

2. Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, article « Feu », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 438.

dans l'eau. Mais cette sépulture lui donne, en réalité, l'occasion de renaître, de sorte que ce thème fera l'objet de la dernière partie de cette étude.

Il est à noter un dernier point : le rôle de la nuit dans le concept de la mort. Il existe un lien symbolique direct entre le sommeil, la mort et la nuit. On dit, en effet, couramment que le mort a trouvé le « sommeil éternel ». Cela étant, il faut lui associer la notion de « sommeil foetal », ce sommeil originaire qui est à la source de la vie. La nuit est propice à la plongée dans le monde du rêve, des esprits mais aussi à la source de la vie. Elle est à la fois « la mort du jour et la mère du jour¹ ». Elle participe donc de la renaissance symbolique de l'homme. En outre, l'astre de la nuit, la lune, est considéré comme l'astre qui accueille les morts. Le clair de lune, extrêmement présent dans la plupart des textes relatifs à D. João au Portugal, comme cela a déjà été signalé, plonge dans une atmosphère à la fois magique et onirique le séducteur qui en sort transfiguré. De sorte que cette nuit semble constituer dans le donjuanisme portugais — et cela presque de manière systématique — un espace non pas de mort mais de régénérescence. C'est cet aspect fondamental de la mort transcendée dans les œuvres portugaises relatives à Don Juan qui sera le sujet de la dernière partie.

3 La mort transcendée

Bien que la conscience humaine ait, depuis des millénaires, tenté de percer le secret de la mort, de répondre par la philosophie et/ou la religion au mystère du passage dans l'au-delà et à celui du séjour dans cet « après » inconnu, il semble que l'homme n'ait guère évolué dans son rapport avec le phénomène de la mort. La réaction la plus répandue est celle de la révolte contre cet inéluctable menant à une énigme jamais déflorée. L'horreur de la mort, qui se manifeste par la conscience de la perte de l'individualité, constitue toujours — et plus que jamais — un véritable traumatisme². Vladimir Jankélévitch y ajoute la notion de vide, de non-événement, répondant ainsi par la négative à sa propre question : « L'au-delà est-il un avenir³? » :

1. E. MORIN, *op. cit.*, p. 140.

2. Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 41.

3. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La mort, op. cit.*, p. 372.

Cet Après où il ne se passe absolument rien est encore bien plus vide d'incidents et de faits divers que l'ennuyeuse félicité du Paradis avant le péché! Ce qui commence après la mort, du point de vue des vivants, ce n'est donc pas une pérennité articulée en périodes et en épisodes, mais une éternité amorphe, mais une éternité de non-être. [...] Ceux qui voient dans l'au-delà un « avenir », fût-ce le plus glorieux des avènements, fût-ce un avenir intelligible, considèrent le seuil de la mort comme l'avènement empirique de cet avenir. Mais si l'au-delà n'est pas *un avenir* et s'il n'arrive rien dans l'éternité méontique¹, l'ascension à cette éternité ne saurait déboucher sur une vie nouvelle : en aucun cas l'avènement n'amorce ici une suite d'événements².

Les hommes ont cherché des moyens d'échapper à cette horreur de la putréfaction³ associée à la terreur du néant. Pourquoi la mort est-elle repoussée? Edgar Morin explique ce refus par la notion d'inadaptation de l'homme à la mort par rapport à l'animal. Les « instincts spécifiques » de l'homme seraient en régression (p. 97) puisque ce dernier refuse la mort comme une donnée naturelle inhérente à toute vie, à l'inverse de l'espèce animale qui accepte l'inévitable. L'une des réponses humaines à cette inadaptation est la réponse religieuse. Les cultes funéraires du monde entier, même les plus primitifs, sont tournés vers l'idée de l'au-delà; toutes les croyances se fondent sur le besoin de remédier à cette angoisse profonde, d'apaiser cette terreur du néant, de rasséréner le vivant perturbé. La religion devient la cheville établissant le lien entre l'inadaptation et l'adaptation de l'homme

1. Il est très difficile de trouver une définition claire de cet adjectif qui désignerait l'état de non-être. C'est ce que laissent entendre les deux citations ci-dessous :

— « C'est l'intention et la direction qui différencient l'instant natal et l'instant léthal ou, s'il s'agit du point ontico-méontique, l'origine de l'être et la fin de l'être : dans la mort, l'être vise le non-être à travers le presque-non-être, ou, si l'on préfère, le Quelque chose sombre dans le Nihil à travers l'insécable Quasi-nihil de la nihilisation; et dans la création, c'est le Rien qui va à l'Être à travers l'instant du Presque-être ». V. JANKÉLÉVITCH, *Philosophie première*, p. 215. (<http://serveur.cafe.umontreal.ca/grammaire/fra1011/mod11.html>).

— « Evil is not something God has made because evil is not something. It is important to notice that this meontic "not being" account of evil is a metaphysical and not an empirical or observational affair. » (« The Shape of Catholic theology », by Aidan NICHOLS, O.P., Part Two : « The role of philosophy in theology ». (www.christendom-awake.org/pages/anichols/shape/shapechap5.html))

2. *Ibid.*, p. 373 et 375.

3. « La décomposition est le signe de l'échec de l'homme », affirme Philippe ARIÈS (*Essais sur l'histoire de la mort en Occident, op. cit.*, p. 45).

à l'idée de la mort. Elle rend un espoir face à l'apparente évidence de la décomposition de la chair, puis du vide :

Le serein équilibre du croyant (quand il existe) se fonde sur le délire pathologique de sa religion. Mais, d'un autre point de vue, la religion, c'est la santé sociale, qui calme l'angoisse morbide individuelle de la mort. Il y a réciprocité. La religion est bien une adaptation qui traduit l'inadaptation humaine à la mort, une inadaptation qui trouve son adaptation¹.

La foi favorise l'autosuggestion par l'homme d'un « Après » agréable, heureux, d'un bien-être après le passage par cet événement qu'est la mort. Elle repose sur la transcendance possible de l'âme ou, du moins, sur l'assurance d'une autre forme d'existence, d'une pérennité quelconque. Toutes les religions — catholicisme compris, bien évidemment — proposent cette alternative au néant. Déjà Socrate, bien avant nos croyances monothéistes, considère que la mort est la vraie vie, celle de l'âme enfin libérée de son carcan corporel, encombrant et corruptible. La mort permet d'accéder à la vérité, c'est pourquoi il faut l'appeler de ses vœux. Dans le monde contemporain, face à l'inconnu, cette sagesse, cette tranquille certitude et ce courage, au fond, se manifestent peu. Nul ne veut mourir et l'« Après » est un pis-aller auquel on s'accroche pour ne pas sombrer dans le désespoir d'un avenir égal au néant, d'une disparition totale et absolue :

L'au-delà, n'étant rien de rationnel, est *désespérément souhaité* plutôt que *passionnément espéré*².

Passant dans le domaine de la littérature, on constate que la représentation esthétique de mythes ou de croyances primitives tente d'apporter des réponses nouvelles mais, au fond, ne peut éliminer, ni même réduire le cœur indestructible du mystère de la mort. On est parfois tenté de croire que l'on approche de la vérité mais jamais aucun élément de preuve ne peut être fourni. Le mythe de Don Juan illustre, à sa manière, dans une perspective catholique, cette question lancinante de la mort. exprime clairement qu'une vie de péché mène à la pire des issues : l'enfer. Le Portugal, quant à lui, se résout mal à faire de Don Juan l'être abject qui ne mérite pas l'éternité. La foi catholique fortement ancrée dans la société portugaise et, surtout,

1. E. MORIN, *op. cit.*, p. 93.

2. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 381.

fortement encadrée par la vigilance du pouvoir et des censeurs au moment où le mythe pénètre en terre portugaise, est peut-être l'explication de ce fait. Elle montre à la fois une crainte naïve, superstitieuse, totalement incontrôlée de la mort et, dans le même temps, une assurance aveugle, une conviction absolue qu'une rédemption est toujours possible, que le salut se trouve dans le repentir et que tout homme est placé devant ce choix, même lorsqu'il atteint les limites du « risque de mort ». Les Don Juan portugais ont tous accès au salut, à l'exception de celui de Guerra Junqueiro (mais la foi chrétienne de ce dernier n'est pas en cause ; c'est une volonté de « politique sociale » en quelque sorte qui motive le poète dans son choix d'accorder un douloureux trépas à l'anti-héros). Même lorsque la croyance catholique n'est pas clairement signifiée dans le texte, même lorsque, par exemple, un Silva Gaio traite de ce sujet dans une perspective naturaliste, la mort est porteuse de vie (le suicidé devient une île merveilleuse). En somme, dans le donjuanisme portugais, la mort est, pour ainsi dire, systématiquement transcendée ; elle est renaissance et, grâce au salut et à la rédemption, mène à l'immortalité. Tels seront les thèmes qui seront traités ici et auxquels il sera proposé une justification théologique liée à la notion de grâce divine.

La mort-renaissance

« Morrer ? que serve ? a morte é o prólogo da vida ! »

Guerra Junqueiro¹

Qu'elle s'abatte sur lui ou sur l'un de ses proches, l'individu manifeste face à la mort un sentiment d'insoumission que l'on discerne chez Don Juan à travers le défi permanent qu'il affiche devant toute autorité, y compris l'autorité suprême, celle de Dieu. Pour Gabriel Conésá, spécialiste de Molière, il s'agit-là d'une « attitude fondamentale de révolte qui caractérise le comportement de Dom Juan² ». C'est une réponse en forme de contre-offensive au danger et à la crainte de mourir que la forte tête qu'est Dom Juan peut apporter. Cela étant, si Molière pousse son héros au bout de cette attitude — l'empêchant

1. Abílio Guerra JUNQUEIRO, *A Morte de D. João*, *op. cit.*, p. 43.

2. Gabriel CONÉSÁ, « L'écriture dramatique du défi », in *Lectures de Dom Juan de Molière*, *op. cit.*, p. 75.

ainsi de se repentir, et confirmant par là même son athéisme — celui de Tirso ressent, bien que trop tard, la nécessité de se racheter de ses péchés. Dans le donjuanisme portugais, ce besoin de repentance de D. João a été plusieurs fois souligné, à l'exception de celui de Saramago :

COMENDADOR :

Arrepende-te!

DON GIOVANNI :

Não!¹

Mais on a pu également constater que ce n'est pas cette attitude inflexible qui a failli occasionner sa perte. Don Giovanni doit sa rédemption à l'amour d'une femme. Au fond, à l'exception des D. João de Guerra Junqueiro et de Fernando de Araújo Lima, tous ses homologues portugais bénéficient d'une « renaissance », sous une forme ou sous une autre. Ils obéissent en cela à la notion de « mort-renaissance » qui s'inscrit dans les croyances les plus primitives de l'humanité :

La conception cosmomorphique primitive de la mort est celle de la mort-renaissance, pour qui le corps humain, immédiatement ou plus tard, renaît en un vivant nouveau, enfant ou animal².

Guilherme de Azevedo, profondément frappé par la mort/putréfaction, illustre avec un certain cynisme mais de manière « biologique », « physique », sa perception de la mort-renaissance en apostrophant ainsi la fosse commune du cimetière :

E tu que és monstruosa, infame, vil, medonha ;

[...]

cingida enfim, também, de rosas orvalhadas,
terás dado um perfume às almas namoradas,
e pasto aos animais³!

1. José SARAMAGO, *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, op. cit., p. 37 et 38.

2. E. MORIN, op. cit., p. 123.

3. Guilherme de AZEVEDO, « A vala », *A Alma Nova*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, p. 97. On retrouve la même idée, empruntée à Baudelaire, dans certains poèmes de Gomes Leal, tel ce sonnet intitulé « A bela flor azul » :

Eu não sou o fatal e triste Baudelaire,
Mas analiso o Sol e descomponho as rosas.

La désillusion et l'apparent désespoir d'un premier niveau de lecture fait place malgré tout à une note positive. Dans un cycle ininterrompu, de la pourriture naît la vie. C'est la pourriture qui fertilise la terre et permet la métamorphose de l'horreur (les vers, la désagrégation de la chair) en la délicatesse (les roses, le parfum) ou, plus prosaïquement, en l'herbe qui nourrit les bêtes qui, elles mêmes, seront l'aliment de l'homme. Cette perception de la mort-renaissance est manifestement la plus commune. La littérature exploite, la plupart du temps, une symbolique plus complexe pour illustrer ce passage de la mort à la vie. On peut, par exemple, interpréter la naissance de l'enfant de D. João, dans l'ouvrage de Norberto Ávila, comme la renaissance du héros. Celui-ci est condamné au trépas par sa vie de débauche mais sa mort n'est pas vaine puisque non seulement il laisse derrière lui une descendance, mais, surtout, une descendance féminine, un être qui est à la fois un peu lui-même et son contraire, un être pur qui, succédant à l'impur, le purifie à son tour et empêche le fil de la vie de se rompre. La mort-renaissance confinerait ici aux besoins essentiels de l'individu, à la procréation, à la survie de l'espèce. Elle est en cela une des conceptions primitives de la mort et revêt plusieurs aspects, tel celui de l'initiation.

As rijas e imperiais dalias gloriosas,
 — E o lírio que parece o seio da mulher.
 Tudo o que existe ou foi, morre para nascer.
 Na campa dão-se bem as plantas graciosas,
 E, um dia, na floresta harmónica das Cousas,
 Quem sabe o que serei, quando deixar de ser!
 A Morte sai da Vida — a Vida que é um sonho!
 A flor da podridão, e belo do medonho,
 E a todos cobrirá o místico cipreste!...
 E, ó minha Esfinge, a flor pálida e azul no meio,
 Que ontem tinhas no baile e que trouxeste ao seio,
 — Levantei-a dum chão onde passara a Peste.

(Gomes LEAL, *Claridades do Sul*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1999, p. 101.)

L'initiation

« Toute mort appelle une naissance, et inversement toute naissance appelle une mort. »

Edgar Morin¹

Il en est ainsi de l'initiation qui constitue le passage d'une vie à une autre impliquant la « mort » de la première : « L'initiation comporte une mort et une résurrection rituelles² ». C'est, en quelque sorte, une mort à l'intérieur de la vie, un événement qui doit effacer les vestiges de l'individu d'autrefois pour en faire un homme nouveau. António Patrício exprime cette initiation à travers son personnage qui rencontre la Mort pour la première fois :

D. JOÃO :
Essência do meu ser : agora que Te vi,
nasci uma segunda vez dentro de mim : nasci³.

L'initiation constitue un espoir, un rempart contre la mort, la vraie, celle qui terrifie et, bien qu'étant un rite primitif de l'humanité, elle est récupérée par le christianisme (mais aussi par d'autres religions, sous d'autres formes) et permet ainsi à l'homme de se rendre meilleur. Il faut, pour cela, « apprendre », être initié et la majeure partie des Don Juan portugais subissent cette initiation qui leur ouvre la porte vers le renouveau de leur existence. Elle prend souvent le visage de l'amour de la femme. D. João qui a de l'appétit pour ces dernières ne connaît pourtant pas l'amour, ce sentiment qui transcende l'homme. C'est, par exemple, la Zerlina de Saramago qui redonne vie à Don Giovanni. La destruction de son catalogue (par le feu...) l'avait symboliquement tué aux yeux des autres femmes, mais aussi à ses propres yeux (« un assassinato moral », écrit Saramago⁴) ; Zerlina le fait renaître :

1. E. MORIN, *op. cit.*, p. 132.

2. Mircea ELIADE, *Le profane et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987 (1^{re} édition française : 1965), p. 124.

3. António PATRÍCIO, *D. João e a Máscara*, *op. cit.*, p. 62. L'idée de résurrection est assez récurrente dans la pièce, ainsi que l'exprime l'abbé du couvent de Calatrava, en parlant de D. João : « Fala a Morte como um Lázaro que rompesse a cada instante as bandeletas. Como um ressuscitado. Nem eu sei. Como alguém que morreu milhares de vezes, ressurgiu milhares. » (p. 184)

4. Graziella SEMINARA, « Génese de um libretto », *ibid.*, p. 133.

Tal auto-de-fé significa que, para Don Giovanni, vai começar outra vida. Acabaram-se os catálogos com os nomes das mulheres. No lugar de Don Giovanni vai nascer Giovanni, outro homem, que o amor perdoou¹.

Il passe ainsi à un autre stade vital, se défait de son titre de noblesse², retrouve à la fois le bonheur et la sagesse dans la simplicité. Le feu a détruit les vestiges de son ancienne peau humaine ; dépourvu de tout son passé, il devient un être sensible. C'est ce qu'il advient de manière plus grossière du *Dissoluto* de 1771, sauvé par l'amour d'Elvira.

La femme peut, à l'inverse, provoquer métaphoriquement la mort du héros, telle la Dulce de João de Barros dont le baiser anéantit le D. João débauché pour le muer en homme vertueux, à la recherche de la vérité :

Desde a clara manhã em que tudo sonhei,
Em que tudo perdi — num só beijo de morte...
[...]
Esse homem que já fui, morreu nem sei quando³.

L'initiation se trouve, en fait, au centre de la problématique du salut. Pour atteindre ce dernier (pas nécessairement dans l'au-delà mais aussi dans la vie terrestre, ce qui constitue une étape préparatoire), il importe de traverser une ou plusieurs épreuves qui font de l'individu un être nouveau :

Ce qui nous intéresse, c'est que, dès les premiers stades archaïques de culture, l'initiation joue un rôle capital dans la formation religieuse de l'homme et, surtout, qu'elle consiste essentiellement dans une mutation du régime ontologique du néophyte. [...] L'homme des sociétés primitives ne se considère pas « achevé » tel qu'il se trouve « donné » au niveau naturel de l'existence : pour devenir homme proprement dit, il doit mourir à cette vie première (naturelle) et renaître à une vie supérieure, qui est à la fois religieuse et culturelle⁴.

1. *Ibid.*, p. 128.

2. Notons que chez Patrício également, D. João perd sa particule nobiliaire en devenant une espèce de saint homme dans le couvent de Calatrava (António PATRÍCIO, *op. cit.*, p. 187).

3. João de BARROS, *Dom João*, *op. cit.*, p. 48 et 56.

4. Mircea ELIADE, *Le profane et le sacré*, *op. cit.*, p. 158-159.

Cette observation trouve une illustration particulièrement claire dans l'ouvrage de Silva Gaio. Chez Rui Chianca, le héros passe par le rite du combat avec le diable. Pour celui de Patrício, c'est l'épreuve du couvent et de la mortification qui le sublime¹. L'initiation confine ici au sacrifice, ce sacrifice mort-renaissance analysé par Edgar Morin et qui permet lui aussi de transcender la mort.

le sacrifice mort-renaissance

Le christianisme en donne un exemple parfait : le Christ s'est sacrifié, a donné sa vie sur la croix pour ensuite ressusciter et devenir un être transcendant. Toutefois, l'acte individuel visait un but altruiste, le salut des hommes. En effet, le sacrifice est une donnée essentielle du salut. De plus, il revêt un aspect magique dans la mesure où l'acte sacrificiel occasionne le « miracle » de la résurrection. Dans une atmosphère clairement mystique, le D. João de Silva Gaio s'approche de cette notion de sacrifice pour le salut individuel mais aussi celui de l'humanité. Si le héros se suicide du haut de la falaise, sa mort est immédiatement valorisée par les bienfaits de cette espèce d'Eden qu'est l'île merveilleuse. Il y a, en effet, de la magie dans le surgissement de cette terre, isolée par les flots, protégée par les eaux :

Sempre, na Terra inteira — agora como dantes —
Ela [a ilha] desperta ao largo anseios de viagem,
Movendo barcos, naus, galeras arrogantes,
Em que a manobra é velha e nova a marinhagem².

L'île représente une nouvelle occasion pour les hommes de retrouver le paradis originel (« a graça vernal de mundo primitivo », p. 57), la liberté, la pureté, l'innocence (« a êxtase feliz da própria inconsciência », *loc. cit.*), tout en conservant le souvenir de l'expérience

1. Dans la littérature espagnole, le *Don Juan* d'Azorín est « initié » à la vie vertueuse et miséricordieuse après un passage par la maladie. Ainsi que le cite Christian MANSO, « Don Juan del Prado y Ramos était un grand pécheur. Un jour il tomba gravement malade... Don Juan del Prado y Ramos ne fut pas emporté par la mort mais son esprit sortit profondément transformé de sa grave maladie ». Cette « mort symbolique » lui permet d'accéder, par la transmutation, à un nouvel état. Voir Christian Manso, article « Azorín », *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Éditions R. Laffont, coll. Bouquins, 1999, p. 40 ou Christian MANSO, « L'émergence de la Don Juane dans *Don Juan* d'Azorín », *Intercâmbio* n° 8, Instituto dos Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1997, p. 33.

2. João de BARROS, *Dom João*, *op. cit.*, p. 59.

passée lorsqu'elle peut se révéler utile (« a manobra é velha »). Mais on peut aller plus loin dans l'interprétation de l'apparition de cette île luxuriante. De même que le sacrifice de l'agneau pascal symbolise le renouveau, « le grand passage cosmique », le retour du printemps selon la loi mosaïque, n'est-il pas possible de mettre en parallèle le sacrifice du D. João de Silva Gaio et le renouveau de la vie, dans un monde vierge de tout autre sentiment que celui de l'Amour ? C'est ce que suggèrent les vers du poète :

A bordo desse verde e mágico navio
 A vida era d'Amor — ardendo **renascente**
 Em cada inerte ser, em cada ser bravo ; (p. 56)

D. João, symbole par excellence de l'Amour, selon Silva Gaio¹, est ici sublimé. La perversité du personnage a fait place à ce sentiment presque divin (notons l'usage de la majuscule de *Amor*). Par son sacrifice, il offre au monde entier la quintessence du plus grand trésor qu'il possède : l'Amour, non plus de la femme, mais de l'humanité.

António Patrício illustre d'une autre manière ce même thème : son D. João s'impose de terribles mortifications mais va aussi mendier pour le bien de ses frères de claustration, dans l'espoir de purger sa vie des péchés commis et ainsi mériter la mort. Il attire la sympathie et la pitié autour de lui au point que son ami le duc considère cette « transformation » comme « un miracle de amour » (p. 186)². Le sacrifice de sa chair, acte d'amour, est à son sens un vecteur de transcendance puisqu'il croit avoir compris qu'il n'atteindra la mort que par sa propre sublimation. Cette attitude revêt un caractère sacrificiel symbolique moins manifeste que celui du sacrifice de l'Agneau, par exemple, mais elle est une autre forme d'élévation spirituelle proposée par un Don Juan portugais qui ne se conçoit pas comme étant voué au néant. Le sacrifice lui permet d'être non plus un homme marqué par l'amour mais l'Amour lui-même : « Não ser eu, não ser eu, e ser enfim o Amor!... », dit-il à Soror Morte (p. 194). Cela étant, il

1. Il est aussi le symbole de l'Amour pour João de Barros, un amour davantage lié au « desejo humano, Criador de Vida » (*Ibid.*, première page de la dédicace, n. p.) : « O desejo humano que mais do que nenhum outro personagem da lenda ou da história, D. João representa e simboliza. »

2. Mircea Eliade remarque à ce propos que, dans tous les « mystères », la souffrance fait partie intégrante du schéma mort-résurrection (Mircea ELIADE, *Le profane et le sacré*, op. cit., p. 166-167.)

lui reste une étape à franchir, celle de l'adéquation, de la conformité totale avec Dieu :

« O Senhor é Amor ». Ser Amor é ser Deus.
Há eternidade já nesta palavra : Adeus... (p. 199)

En somme, mourir comme un saint revient à se diviniser. On voit combien ce texte puise dans l'idéologie catholique l'espoir d'une mort transcendée, dans un au-delà totalement lié à Dieu.

Le double ou la survie

La notion de mort-renaissance est une donnée fondamentale de la perception humaine de l'au-delà de la mort et même une conception première de la mort, comme cela a déjà été dit. Clairement liée à elle, et profondément primitive elle aussi, est la croyance dans le double, c'est-à-dire la survie du mort sous une forme variable, souvent qualifiée de spectre, qui, selon Edgar Morin exprime chez l'individu « sa tendance à sauver son intégrité par-delà la décomposition » (p. 149). Le double agit dans le monde des vivants et se matérialise souvent par l'intermédiaire de l'ombre. Son moment de prédilection est la nuit, lorsqu'il se manifeste dans les rêves des vivants¹. Cette croyance archaïque, dont bon nombre de civilisations anciennes font état, est rejetée par le christianisme mais la notion d'âme n'en est pas moins son héritière. Elle demeure ce « quelque chose », cette essence même de l'homme que rien ne peut dissoudre, et surtout pas la décomposition de la chair. « L'âme, c'est le double intériorisé », selon l'expression de Morin (p. 199). Il importe de distinguer l'âme du double qui, lui, conserve une certaine matérialité et appartient à un concept primitif plus « concret » de mort-renaissance. Cela étant, si nos civilisations ont valorisé la notion d'âme qui aspire au salut, la thématique du double, du fantôme, demeure vivace et laisse planer une certaine confusion entre les deux concepts. Le texte de Rui Chianca, *A Alma de D. João*², en constitue un exemple patent dans le donjuanisme portugais. Le héros apparaît, la nuit, au clair de lune, depuis le fond de la scène (que l'on peut interpréter symboliquement comme la remontée depuis le fond de la terre), derrière Rosalinda qui,

1. « C'est le double qui veille et agit pendant que le vivant dort et rêve, et inversement », affirme E. Morin, *op. cit.*, p. 150.

2. Rui CHIANCA, *op. cit.*

par conséquent, sera surprise (un spectre effraie toujours le vivant). Il est vêtu « todo de negro, embuçado num amplo manto, chapeirão largo de pluma preta... ». D. João rappelle une ombre. Il est le « cavaleiro da noite », « uma sombra que passa » (p. 11), une âme qui se matérialise la nuit et qui cherche la rédemption dans l'amour d'une femme. En l'apercevant, Rosalinda lui dit « Meu cavaleiro! ... És tu? ... Sonhava! » (p. 8), comme pour confirmer cette croyance du double surgissant dans les rêves du vivant¹. Ne dit-on pas souvent, du reste, que le sommeil est une plongée dans le monde des esprits? Pourtant, l'ouvrage de Rui Chianca est pétri de références catholiques dans lesquelles la « magie » de la mythologie (le faune) côtoie celle de croyances enfouies en l'homme dans une sorte de syncrétisme qui, bien que maladroitement, sous-entend combien l'homme est encore incapable de démêler le mystère de la mort et, inconsciemment, souscrit à ses conceptions premières.

Naturellement, dans le mythe de Don Juan, la manifestation « physique » du Commandeur par l'intermédiaire de la statue est la représentation la plus manifeste de la notion de double. Les convives de D. João, dans la pièce de Norberto Ávila, *D. João no Jardim das Delícias*, trouvent pour l'expliquer des termes qui renvoient, comme on vient de le voir, à des notions proches mais différentes et qui, de ce fait, entraînent la confusion :

ALCEU :

Uma transcendência mágica!

UM CONVIVA :

Demonstrações do poder sobrenatural da alma.

LISUARTE :

A alma é o duplo do corpo. (p. 207)

Le Don Giovanni de José Saramago explique également à son valet Leporello la distinction qu'il faut établir entre l'esprit et le fantôme :

DON GIOVANNI :

Cabeça de burro, ignorante, um espírito não é a mesma coisa que um fantasma, aos espíritos não é possível vê-los, são invisíveis, enquanto

1. On découvre une image similaire dans la pièce de PATRÍCIO, lorsque D. João rencontre Isabel, une de ses anciennes conquêtes :

Isabel :

Bendito sejas tu, porque vieste. Oh! Ninguém vem como tu partiste. Eu bem vi, eu bem vi aquela noite... [...] E tive de partir. Era o meu sonho. (p. 162)

os fantasmas, esses, se estão para aí virados, se lhes apetece, deixam-se ver pelos vivos. Os fantasmas são divertidos, gostam de pregar sustos. O espírito do Comendador não fez mais do que trazer a estátua ao colo. (p. 44-45)

Malgré un désir systématique de démystification, on voit combien Saramago exprime ici une croyance archaïque que le christianisme n'a pas abolie¹. Bien que la notion d'âme ait supplanté celle de double avec l'évolution des civilisations et « le progrès de la conscience de soi » (E. Morin, p. 198), le double conserve, dans la littérature, une place valorisante car il « matérialise » en quelque sorte les erreurs des vivants, il apporte la preuve de leurs forfaits restés impunis par la justice humaine, justice qu'il a la charge de rétablir. Le mort mal mort vient réclamer vengeance auprès des vivants (Hamlet, par exemple). Il ne pourra trouver la paix qu'après avoir rendu sa justice. C'est le cas de Don Juan et les trois textes portugais faisant intervenir la statue traitent ce thème différemment. Le premier, le moins intéressant parce que le plus fidèle à son modèle espagnol — et donc le moins novateur — est celui d'Ávila : le Commandeur se venge directement de son meurtrier. Ce qui le distingue fondamentalement des deux autres, celui de Patrício et celui de Saramago, c'est que D. João, d'une certaine manière, croit à la réalité du double et à sa puissance. Par bravade, il prétend être capable de l'affronter mais il vacille à sa vue avant de se ressaisir. Chez Patrício, D. João n'a aucune foi dans les pouvoirs du double sur lui :

O CONVIVA DE PEDRA :

Se eu te abrir os braços... Vens!?!... — Ou não? Tens medo que te gele?...

D. JOÃO, *de repente abstraído, como quem conta um conto* :

1. « L'Histoire ne réussit pas à modifier radicalement la structure d'un symbolisme archaïque. L'Histoire ajoute continuellement des significations nouvelles, mais celles-ci ne détruisent pas la structure du symbole. » (Mircea ELIADE, *op. cit.* p. 119). Eliade insiste du reste beaucoup sur le substrat sacré que la plus grande volonté de désacralisation ne peut abolir : « Mais cet homme areligieux descend de l'*homo religiosus* et, qu'il le veuille ou non, il est aussi son œuvre, il s'est constitué à partir des situations assumées par ses ancêtres. En somme, il est le résultat d'un processus de désacralisation. [...] En d'autres termes, l'homme profane, qu'il le veuille ou non, conserve encore les traces du comportement de l'homme religieux, mais expurgées des significations religieuses. Quoi qu'il en fasse, il est un héritier. [...] Mais l'homme moderne qui se sent et se prétend areligieux dispose encore de toute une mythologie camouflée et de nombreux ritualismes dégradés. » (p. 173-174).

Passei um Inverno, em pequeno, num solar de Castela. [...] Uma manhã — no jardim transido, todo branco — modelei na neve uma boneca; e enlacei-a com febre, doidamente. Queria gelar ali, de encontro à Amada... Levaram-me p'rá cama quase a rastos. Creio que adoeci. Já mal me lembro... (*Fitam-se um instante*) Não era menos fria do que tu...

Com uma serenidade transcendente, dá dois passos para Ele : abre-lhe os braços. A Estátua de mármore recua. (p. 111)

Reconnaissant son existence, il méprise la force du double ne lui reconnaissant pas, en revanche, la capacité de le mener à la mort. Le double en perd tous ses pouvoirs. De même, le Don Giovanni de Saramago, totalement matérialiste, n'accorde pas le moindre crédit à la puissance potentielle du double. Pour que le double ait un pouvoir, il faut que l'homme le lui donne, croie en lui. En se détachant du corps physique, en devenant éthéré, le double est en quelque sorte divinisé dans la mesure où il acquiert une puissance non humaine dans l'esprit du croyant. Ce dernier est, de fait, placé en état d'infériorité par rapport au double qui peut désormais exercer une autorité sur lui. C'est le cas des Don Juan classiques, tel celui d'Ávila qui obéit à l'intimation de la statue lui ordonnant de boire et de manger. Les D. João de Patrício et Saramago se placent quant à eux sur un pied d'égalité avec le double du Commandeur et, de ce fait, anéantissent ses pouvoirs. Par ailleurs, cette force attribuée au double se nourrit, en réalité, d'une part de la perpétuation de l'autorité qu'exerçait l'individu sa vie durant, autorité débarrassée des lois sociales (« Les morts n'ont pas de morale », E. Morin, p. 169-170), d'autre part de la mauvaise conscience des vivants. Or, non seulement le Commandeur de son vivant exerçait une véritable autorité (à ce titre, le choix de la fonction de ce personnage n'est pas l'effet du hasard), mais encore le D. João d'Ávila a fort mauvaise conscience (il a rendu visite à Inês au couvent et a constaté que ses actes envers elle l'avaient conduite à la folie ; de plus, il lui a donné un enfant hors mariage ; enfin, il a tué le Commandeur). À l'inverse, les héros de Patrício et de Saramago sont débarrassés de tout scrupule à l'égard du Commandeur. En lui niant, dans l'autre monde, l'autorité qu'il détenait durant sa vie terrestre, ils l'empêchent d'avoir la moindre prise sur eux. Le double ne produit plus d'effet sur le vivant. De ce point de vue, l'évolution du mythe, voire sa désagrégation, est une évidence dans ces deux textes. D. João reste maître du double.

Le voyage du mort et les eaux-mères

L'exemple du double du Commandeur illustre la notion de mort mal mort, de mort qui n'aura de repos qu'après avoir exercé sa vengeance sur le vivant responsable de son trépas. Cela étant, le mort qui n'a plus de comptes avec le monde terrestre doit pouvoir trouver la paix dans sa nouvelle « vie ». Dans cette perspective, et toujours selon les conceptions primitives de la mort-renaissance, surgit celle du voyage du mort vers le royaume de l'au-delà. Là encore, il s'agit d'un passage, d'un déplacement symbolique vers le lieu du repos, vers le royaume des ombres :

Sa pérégrination est souvent longue, dangereuse. Il part parfois seul, à pied, sans se retourner. Il franchit les mille obstacles que dressent sur sa route les terreurs des vivants¹.

Deux textes renvoient à cette croyance première, celui de Silva Gaio et celui de João de Barros. Allégoriquement, les deux héros parcourent à pied des chemins semés d'embûches², l'un à travers le désert qui reverdit sous ses pas et rappelle les tentations terrestres ; l'autre dans le monde, accompagné du novice André « no caminho mais longo ou na estrada mais rude³ ». L'ouvrage de Silva Gaio aborde cependant une notion plus particulière de la mort-renaissance, celle des eaux-mères.

La symbolique de l'eau est multiple et dès les premiers versets de la *Genèse*, elle apparaît comme l'élément primordial de vie, Dieu ayant décidé de séparer les eaux couvrant la terre en deux masses : le ciel et l'océan. L'eau est symboliquement antérieure à l'air. Elle « représente l'infinité des possibles⁴ » ; elle est à la fois source de vie, moyen de purification et centre de régénérescence pour les traditions universelles les plus anciennes :

On connaît la valeur mythique universelle de mort et de vie nouvelle des eaux. Eaux fascinantes qui entourent toujours les Enfers et les îles de la Mort. Et aussi, surtout, eaux de renaissance. La puissance de l'eau comme élément de renaissance et de vie est incomparable dans la magie, les mythes et les religions. Non seulement les secrets

1. Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 163.

2. Cet aspect des deux textes a déjà été évoqué dans la partie précédente.

3. João de BARROS, *op. cit.*, p. 67.

4. Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANDT, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 374.

de rajeunissement sont des eaux de jouvence, mais tous les secrets de vie sont contenus dans les eaux ; [...] les baptêmes qui à l'origine sont des immersions totales, et des purifications aquatiques, sont des symboles de nouvelle naissance. [...] Aujourd'hui encore les miracles sont des miracles de l'eau, que ce soit l'eau de la grotte de Lourdes ou celle des guérisseurs [...]¹.

À la fois source de la vie et support potentiel de la mort, la mer est « la nature première » (Morin, p. 142) qui renvoie à l'image de l'eau maternelle dans laquelle baigne le fœtus au cours de sa vie intra-utérine, expérience dont l'individu n'a plus le souvenir mais qu'il ressent sans doute confusément dans le bien-être que lui procure l'élément liquide. « L'eau est la grande communicatrice magique de l'homme au cosmos : [...] la grande communicatrice magique de l'homme à sa mort qui n'est autre que sa vie originelle », affirme Morin (p. 142). L'eau se trouve donc au centre du cycle de vie et de mort. Ainsi, lorsque le D. João de Silva Gaio se suicide dans l'océan, son corps accède-t-il à la purification par l'eau (l'immersion baptismale ?) et devient-il une île verdoyante. En d'autres termes, il renaît à une nouvelle vie. Rappelons les versets 9-11 de la Genèse :

DIEU dit :

« Que les eaux qui sont sous le ciel s'amassent en un seul endroit et qu'apparaisse le continent », et il en fut ainsi. Dieu appela le continent « terre » et la masse des eaux « mers », et Dieu vit que cela était bon.

DIEU dit :

« Que la terre verdisse de verdure : des herbes portant semence et des arbres fruitiers donnant sur la terre selon leur espèce des fruits contenant leur semence » et il en fut ainsi.

Les rapports intertextuels entre ce passage de la Bible et l'ouvrage de Silva Gaio paraissent assez nets. L'amour que porte en lui D. João lui donne le pouvoir divin et miraculeux de renaître pour lui-même et surtout pour les autres après son passage dans les eaux-mères de l'océan. Sa mort est bien source de vie ; elle est bien cette mort-renaissance, conception première de la mort sur laquelle sont bâtis de nombreux textes de notre corpus et qui correspond aussi à la conception chrétienne du *dies natalis* (le jour de la vraie naissance²).

1. Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 141.

2. Jean-Paul II définit simplement le *dies natalis* : L'Église appelle le jour du martyr *dies natalis*. La mort du martyr est, en effet, une naissance au Ciel, en vertu

On peut donc conclure combien le mythe de Don Juan au Portugal est, sur le plan de la mort, assez syncrétique, faisant appel à la fois aux croyances enfouies en l'homme et aux dogmes « modernes » du catholicisme. L'initiation, le sacrifice, le double, les eaux-mères sont autant d'éléments primaires, adaptés par la religion chrétienne pour mener la pensée humaine de cette notion primaire de mort-renaissance vers celle, plus abstraite, plus élaborée, d'immortalité, et qui passe par le salut et la rédemption.

Le salut, la rédemption et l'immortalité de l'âme

« Pavorosa ilusão da Eternidade,
Terror dos vivos, cárcere dos mortos;
D'almas vãs sonho vão, chamado Inferno [...] »

Bocage¹

Dans l'histoire du donjuanisme européen, c'est avec le romantisme que le héros trouve le salut et la rédemption, en d'autres termes, le pardon de ses péchés. C'est ici que la notion d'âme prend toute son importance. Don Juan n'est plus, à présent, cet homme sans morale, à l'âme totalement atrophiée, dissimulée derrière l'épaisseur de son orgueil. À partir du XIX^e siècle, il se découvre un monde intérieur insoupçonné, dans lequel le sentiment d'amour tient une place primordiale. On a, à plusieurs reprises, souligné que c'est le plus souvent grâce à sa prise de conscience de l'amour d'une femme et pour une femme que le Don Juan portugais trouve le salut de son âme. Passée la période réaliste qui condamne sans merci le séducteur, le symbolisme remet à nu l'âme de D. João. Edgar Morin évoque cet « élan subjectif » qu'est « l'extase » permettant à l'individu de reconnaître son âme (p. 199). Un exemple patent de ce phénomène est fourni par le drame d'António Patrício dans lequel on peut observer un D. João totalement transcendé devant Soror Morte et qui se décrit lui-même comme « possessor de eterno » (p. 97). La notion d'âme est fondamentale pour aborder celle de l'immortalité. Avec la dévalorisation du

de la mort et de la résurrection du Christ. (in *Angelus*, Fête de Saint Étienne, protomartyr, vendredi 26 décembre 2003, www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/angelus/2003/documents/hf_jp-ii_ang_20031226_fr.html)

1. Manuel Maria Barbosa do BOCAGE, *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, vol. VII, edição de Daniel Pires, Porto, Caixotim Edições, 2004, p. 3.

double, la « vie » au-delà du trépas devient nécessairement celle de l'âme, incorruptible et éternelle, qui est le « support du salut personnel » (E. Morin, p. 200). L'âme est, par conséquent, inséparable du Dieu salvateur qui aura le pouvoir de la conserver auprès de lui après sa rédemption. Dans les religions chrétiennes, la rédemption ne peut cependant être atteinte qu'après une phase de souffrance, à l'image du « dieu-héros », mort sur la croix, que fut Jésus :

Jésus le fils a expié pour tous les fils de la terre et Dieu le Père peut désormais pardonner. [...] Du même coup, la souffrance humaine va prendre toute sa signification *de culpabilité, et en même temps de rédemption*. Jamais avec une telle violence la souffrance n'avait été associée à la joie du salut. (Morin, p. 231)

Cette souffrance qui, y compris dans la maladie, est encore souvent considérée comme rédemptrice, se manifeste sous diverses formes dans plusieurs D. João du XX^e siècle. Celui d'A. Patrício, par les mortifications qu'il s'inflige dans l'espoir d'atteindre au divin, est à nouveau un exemple clair de cette rédemption dans la souffrance. João de Barros évoque également à plusieurs reprises la douleur du chemin initiatique que parcourt son héros avant d'atteindre sa vérité :

D. JOÃO :

Não me importa sofrer... Não me pesa chorar...

Não receio a verdade...

Mas que ao menos um dia, uma hora, um momento,

Se irmane a Deus no Céu meu louco pensamento¹.

Il va de soi que ces auteurs profondément chrétiens ont totalement intégré le christianisme en tant que religion du salut, de la résurrection, mais, par voie de conséquence, en tant que religion déterminée par la mort, ce « délire de mort » qui en est le fondement et qu'analyse Edgar Morin (p. 231). Néanmoins,

rien n'est moins naturel que la conception chrétienne de la mort, rien ne rompt plus violemment le fil des sagesses traditionnelles. La mort est totalement replacée en Dieu².

Le christianisme associe donc la réalité de la souffrance humaine à la « magie » de la résurrection des chairs dans un paradoxe mysté-

1. João de BARROS, *op. cit.*, p. 42.

2. Pierre CHAUNU, *Le sursis*, *op. cit.*, p. 153.

rieux. On a pu voir par exemple que, contre toute « logique naturelle », le cadavre du D. João de Silva Gaio se muait en île merveilleuse après un long épisode de souffrances qui l'avaient mené à en finir avec lui-même, du moins avec son corps encombrant et corrompu. Le merveilleux, le magique, est inhérent au christianisme :

L'idée de la rédemption par la souffrance est et demeure la grande idée magique du monde moderne¹.

La résurrection est au bout du processus de souffrance, c'est pourquoi cette dernière est un paramètre inaliénable du salut. Or, l'athée qu'est José Saramago propose un salut (une notion chrétienne) non pas au-delà du trépas (qui n'est, à son sens, que néant), mais durant la vie terrestre de l'homme. La notion chrétienne des enfers, par exemple, est totalement démystifiée dans son *Don Giovanni* puisque Saramago rejette ce type d'option *post-mortem*. Ainsi son héros se moque-t-il du Commandeur :

Don Giovanni : Que te parece? Imagina que há lá [no inferno] uma balança que vai registando o peso das vítimas das nossas maldades, e que a nossa alma só começa a estar em perigo quando excedemos o número convencionado de toneladas de culpa... Que te parece? Não crês que uma medida destas poderia haver sido pactuada entre Deus e o Demónio por causa do exagerado crescimento demográfico do inferno nos últimos tempos? Que te parece?²

Cependant, aussi incrédule qu'il soit sur ce plan, il est impossible à Saramago de faire abstraction complète de cet univers qui nourrit sa culture, de sorte que, par endroits, il évoque l'existence de cet autre monde dans lequel le Commandeur n'a pas trouvé de salut, pour mieux valoriser, *a contrario*, la rédemption de son héros. L'auteur se plaît à prendre à rebours les dogmes apparemment les plus établis (rappelons que dans son ouvrage, le personnage détestable n'est plus le séducteur mais précisément ceux qui, jusque là, remportaient la sympathie du public : Commandeur et femmes trompées). En rediscutant les notions chrétiennes de salut et de rédemption, Saramago les adapte à son propre credo : si une rédemption est possible, elle se doit de se produire sur terre, du vivant du personnage. S'il existe un espoir pour l'individu, c'est durant sa vie d'homme de chair

1. Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 231.

2. José SARAMAGO, *op. cit.*, p. 53.

qu'il devra le découvrir. Après la mort, il sera trop tard. Mais pour atteindre la rédemption, et pour l'apprécier pleinement, le héros aura tout d'abord à connaître l'enfer de son vivant. Saramago fait donc usage des mêmes conceptions chrétiennes de la vie et de la mort, en les situant uniquement sur le plan de l'existence terrestre, seule réalité tangible à ses yeux. Avant le rachat de ses fautes et de ses crimes, Don Giovanni passe par une phase de souffrance, une phase de « purgatoire ». Alors que son catalogue a brûlé et que sa virilité est mise en doute, Don Giovanni devient la risée de tous. Le respect qu'il inspirait n'était fondé que sur ses étonnantes capacités amoureuses. Le mépris qu'il suscite à présent lui tient lieu de punition, non pas divine mais humaine. « O inferno será a sua própria vida a partir deste momento », lui prédit Dona Ana (p. 77) ; quelques répliques plus loin, Don Octávio lui confirme que c'est bien au jour le jour que le séducteur subira sa mort :

[...] Mas o desprezo das pessoas honestas te matará, cada dia que vivas será como uma morte para ti. (p. 80)

Et le Commandeur de conclure : « Agora, sim, caíste no inferno. » (p. 83). On le voit : bien que se refusant à faire la moindre référence à Dieu, Saramago bâtit néanmoins sa théorie donjuanesque sur des fondements résolument chrétiens. Sa vision nouvelle du héros répond à des codes culturels connus de tous et dont il ne peut s'émanciper. Ainsi, le héros connaîtra la rédemption, une rédemption qu'il devra à une femme et l'idée, au fond, n'est pas si nouvelle que cela puisque dès le XVIII^e siècle — sous une forme bien différente, il est vrai — la Dona Elvira du *Dissoluto* obtenait déjà la rédemption du séducteur. Ici, les termes utilisés par Zerlina ne laissent aucun doute : elle vient au secours d'un « pobre homem a quem haviam roubado a vida » (p. 92).

De fait, en dépit d'un ton souvent novateur et volontiers iconoclaste, le texte de Saramago n'échappe pas aux trois principes chrétiens qu'évoque Gérard Ernst au sujet de la pièce espagnole de Zorrilla :

La pièce [...] illustre avec faste trois principes rigoureusement conformes à l'orthodoxie catholique : d'abord l'importance de la miséricorde divine, jamais fermée au pécheur prenant conscience de sa faute ; ensuite, la croyance en la réversibilité des mérites transmissibles du bon au mauvais chrétien et des saints aux hommes ; enfin, le rayonnement de l'eschatologie chrétienne, où mourir [...] n'est, mal-

gré la douleur, qu'un passage d'un état d'insuffisance à un état de plénitude¹.

Quelle que soit la forme adoptée, les auteurs portugais ayant traité le thème de Don Juan sont totalement modelés par cet espoir de plénitude. Qu'il intervienne avant ou après la mort, le salut de l'âme du héros est assuré par une rédemption qui lui donne la véritable liberté et lui permet de repousser le démon :

D. JOÃO [ao demónio Luzbel] :
E hoje que vens rangendo em fúria os dentes,
Buscar-me ao Amor, à Vida, à Redenção,
Volta por teu caminho aos descontentes,
Porque já é livre a Alma de D. João²!

Même les D. João réalistes, que leurs auteurs dépeignent comme incapables d'accéder au salut et à la rédemption, sont bâtis sur ces principes chrétiens. Le salut se mérite et, à cette fin, il importe de savoir choisir (car l'homme dispose d'un libre arbitre) la bonne voie, la voie de la morale qui mène à l'immortalité.

Au fil de l'évolution des civilisations, un phénomène de spiritualisation a permis à la notion d'âme de prendre le pas sur celle du double. Le mort se défait totalement de sa matérialité pour accéder à un stade spirituel infiniment plus abstrait, son âme évoluant dans une autre dimension que la sphère terrestre dans laquelle pouvaient intervenir les doubles. Cela étant, si dans notre ère moderne la notion de double est supplantée par celle de l'âme, elle ne disparaît pas totalement et nombre d'histoires de fantômes plus ou moins saugrenues attestent cette croyance liée à la superstition. Par exemple, la réplique ajoutée par le traducteur du *Dom Juan* de Molière en 1771, au moment du dénouement, en montre bien la permanence :

D. JOÃO :
[...] Diga-me senhor Comendador! O sítio onde assiste depois de morto, fica longe daqui³?

1. Gérard ERNST, « Mort », *Dictionnaire de Don Juan*, *op. cit.*, p. 667.

2. Rui CHIANCA, *op. cit.*, p. 26.

3. *O Dissoluto*, retranscription de Laureano CARREIRA, *op. cit.*, p. 192. Laureano Carreira commente ce qu'il considère être une contradiction entre l'attitude désinvolte imaginée par le traducteur (D. João se permet de faire de l'esprit, si l'on peut se permettre cette expression ici!), alors que cinq répliques plus loin, il frémit en

Cette moquerie du séducteur envers la croyance populaire est le gage de sa persistance : les morts occupent un espace que les vivants ne peuvent qu'imaginer ; de plus, ils y mènent une « sorte » de vie puisqu'ils ont la capacité de communiquer avec le monde terrestre. Néanmoins, la religion catholique ne reconnaît pas ce phénomène du double et favorise l'hypertrophie de la notion d'âme. Rappelons cette formule synthétique et claire d'Edgar Morin : « L'âme c'est le double intériorisé » (p. 199). Pour le croyant, l'âme est indestructible, immortelle. Elle poursuit une « vie » par-delà le phénomène de la mort car l'immortalité, loin d'être l'ignorance de la mort, est au contraire sa reconnaissance. Le changement d'état que constitue un décès marque le début d'une autre « existence » à travers la renaissance (dans certaines religions ou croyances anciennes) ou l'immortalité de l'âme qui a obtenu son salut :

La mort nous suggère que la vie ne coïncide pas entièrement avec l'existence : la vie n'était-elle pas une forme concrète de l'existence ? [...] À plus forte raison la mort, en supprimant la vie, la fait-elle apparaître comme l'un des modes possibles d'existence, cependant que l'existence elle-même apparaît comme la forme concrète de l'essence¹.

La mort, en supprimant la vie, n'abolirait donc pas pour autant l'existence :

La mort n'est peut-être pas la fin de tout, c'est-à-dire la fin définitive, elle est simplement la fin de la vie, la fin d'une période transitoire et le commencement d'une ère perpétuelle. — et non seulement la mort met un point final à un séjour temporaire, mais elle nous libère d'une vie impure. L'être est par la mort dégagé du devenir qui était une manière d'être trouée de non-être ; et mieux encore, c'est l'essence elle-même qui est dégagée de l'être²...

sentant les premières brûlures des flammes infernales. Cette contradiction n'est, à notre sens, qu'apparente. Même si l'on peut juger que l'« audace » du traducteur n'est pas véritablement de bon aloi, elle indique toutefois qu'il a bien saisi la psychologie du personnage face à la mort : le héros continue à repousser les limites du risque de mort, s'estimant toujours à temps de faire volte-face lorsque cela s'avèrera nécessaire.

1. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 397.

2. *Ibid.*, p. 398.

Ce que Jankélévitch pose comme une hypothèse, une possibilité (« peut-être »), la religion catholique (et d'autres aussi, du reste) en fait un dogme, une vérité absolue à laquelle il importe de se préparer durant la vie terrestre qui n'est qu'une période « transitoire » avant la vie « perpétuelle ». Se préparer ou plutôt préparer son âme au salut, au pardon de toutes les fautes commises, car que serait l'immortalité sans le salut de l'âme ? Une éternité de souffrance. L'homme aspire au salut dans cette « existence » infiniment plus longue que la vie terrestre mais qui en est aussi, selon Socrate, le reflet en négatif :

On rend à ceux qui n'avaient rien, on fait expier aux autres les plaisirs injustement vécus¹.

Cette aspiration au salut est aujourd'hui encore une réalité dans un pays catholique comme le Portugal. Concluant son étude sur la « Boa Morte », Patricia Goldey affirme :

Para o *indivíduo* a principal preocupação é a salvação da alma, mas é posta maior ênfase na salvação no sentido de segurança (ficar livre dos tormentos do Inferno ou do Purgatório ou de regressar à terra) do que na felicidade eterna².

Pour le catholique, la bonté infinie de Dieu permet à tout pécheur, même au pire d'entre eux, d'accéder à la miséricorde et au pardon et, partant, de trouver le salut de son âme :

Le mystère consistera à faire de la mort humaine, non plus la survie morne des ombres, mais une vie totale, une résurrection³.

Dans la lutte contre la mort, cette dernière remporte donc une première bataille mais la victoire finale et absolue réside dans la résurrection et la vie éternelle de l'âme.

Tout le mythe chrétien de Don Juan repose sur la foi en l'immortalité de l'âme. Ce postulat n'est pas discutable pour le moine Gabriel Téllez. En revanche, tout chrétien doit se poser la question des conditions de son immortalité : a-t-il obtenu, à l'heure de son trépas, la rémission de ses fautes par le repentir ? Si oui, son accession au Paradis lui est acquise. N'a-t-il pas pu ou voulu se racheter ? Son salut est

1. Nicolas GRIMALDI, *Socrate, le sorcier*, *op. cit.*, p. 91-92.

2. Patricia GOLDEY, *op. cit.*, p. 109.

3. Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 218.

remis en cause et dépendra de son comportement durant son passage sur terre. Il risque un séjour d'une durée variable au Purgatoire ou, pire encore, une éternité de souffrance en Enfer. Dans l'Espagne très catholique de Tirso, les mœurs aristocratiques sont très relâchées, les jeunes nobles s'adonnent à une vie de débauche, assurés qu'ils sont qu'au moment de leur mort, il leur suffira de se repentir *in extremis* pour recevoir ainsi la grâce divine. Leur foi absolue en la grâce et leur confiance aveugle en la miséricorde de Dieu les conduit paradoxalement à adopter un comportement opposé à la morale. Don Juan en est une illustration littéraire. Sa double confiance en Dieu et en lui-même l'autorise à croire qu'il sera capable de reconnaître le moment où il devra procéder à sa conversion. Le Commandeur, lui, n'a eu ni la chance ni le temps de se repentir puisqu'il est mort en duel ; c'est pourquoi son âme errante cherche consolation : au mythe catholique se mêle donc ici la croyance primitive dans le double. Mais Tirso instaure un débat théologique avec le dénouement de sa pièce. Dieu refuse le repentir à Don Juan : la miséricorde divine n'est-elle donc pas infinie ? On assiste ici à une certaine tension entre le message du Christ sur la grâce et la loi hébraïque du Dieu vengeur. Les abus de Don Juan sont trop graves ; il mérite une leçon :

Don Juan espère trop : persuadé qu'il n'y a pas de limite à la miséricorde divine et qu'il sera toujours assez tôt pour se repentir, le transgresseur ajourne sans cesse, jusqu'au « trop tard », signifié par le Commandeur¹.

Don Juan est ainsi voué à la damnation éternelle, dans une immortalité de souffrance. Chez Molière, le héros n'a pas la moindre intention de se repentir : pour l'athée qu'il est, il n'y a point d'immortalité possible. Dans la mesure où l'on peut dire que le donjuanisme arrive au Portugal avec un siècle de retard par l'intermédiaire du dramaturge français — même s'il n'obtient pas la reconnaissance espérée — on peut se figurer le chemin « théologique » parcouru depuis la comédie du dramaturge français : d'une part, le héros gagne en sympathie puisque, malgré ses terribles écarts de conduite, il finit par demander son rachat ; d'autre part, le Dieu qui le lui accorde est bien celui de la miséricorde infinie. C'est pourquoi, au moment où le *Don Giovanni* de Mozart obtient un succès extraordinaire en Europe, il ne

1. Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 117.

fait pas recette au Portugal. C'est que le héros mozartien s'est figé dans son refus de rédemption alors que le *dissoluto* de la traduction de la pièce de Molière reçoit, lui, la grâce divine. C'est ici la célébration de la toute-puissance de Dieu, de sa bonté absolue. Ce que l'Espagne autorise — à savoir la représentation des péchés les plus graves (péché de chair, crime de sang, ajournement du repentir) suivis de la punition suprême (la mort sans le salut) —, le Portugal du XVIII^e siècle ne le porte pas sur scène. Ne pouvant admettre l'idée d'un Dieu vengeur, le théâtre résout la tension entre la rédemption de l'humanité et le libre arbitre de l'homme en privilégiant la grâce divine : D. João est sauvé plus qu'il ne se sauve lui-même. Ce faisant, le théâtre n'obéit à la doctrine religieuse que parce qu'elle intéresse la doctrine politique :

[...] procurava-se convencer os que estavam, cada vez mais, ao alcance da propaganda literária e panfletária deísta e naturalista. Para evitar o afastamento, pela adesão às ideias novas, insistia-se na mentalização do perigo de cair no reino do Inferno¹.

La crainte de l'Enfer est, de fait, un frein terrible à l'évolution des mentalités portugaises vers les idées des Lumières. C'est pourquoi la statue du Commandeur donne encore une dernière chance à D. João dans la traduction de 1771 dans une longue réplique totalement imaginée par l'adaptateur anonyme, où il est question de l'obstination et des délits du héros qui le mènent tout droit en Enfer :

COMENDADOR :

Esperas que a terra, por não poder já suportar o peso das tuas iniquidades, **te sepulte nas suas entranhas**? Queres que o Céu, cansado de ser testemunha de teus delitos, se desfaça em **raios que consumam** o autor de tantas maldades? Pois vê que já o Céu começa a dar mais claras demonstrações da sua ira, que a espada está desembainhada, e, se com teu arrependimento não desvias o golpe, irás para o **abismo** experimentar o fruto das tuas escandalosas acções².

Cette dernière chance, la plupart des Don Juan portugais la saisissent. Ainsi qu'on a pu le constater à plusieurs reprises, la sauvegarde de l'âme du séducteur lui est assurée à la faveur de coups de

1. Teresa BERNARDINO, *op. cit.*, p. 120.

2. *O Convidado de Pedra*, transcrit par Laureano CARREIRA, *op. cit.*, p. 192-193.

théâtre qui lui permettent de prendre conscience de ses erreurs passées, de chercher à s'en repentir et d'échapper à la damnation éternelle (soit en conservant la vie, par exemple avec João de Barros, soit en transcendant la mort, par exemple avec Silva Gaio). Tous les Don Juan portugais sont conditionnés par cette notion d'âme immortelle qu'il importe de racheter et qui est la notion primordiale mise en exergue dans la traduction interdite de 1771. Elle est une caractéristique du catholicisme que la mentalité portugaise a particulièrement développée et qui a façonné les esprits, de manière consciente ou pas, à partir du débat théologique sur la grâce divine si chère aux jansénistes.

Conclusion

Sem morte, não há ressurreição,
e sem ressurreição não há igreja.

José Saramago,
*As Intermittências da Morte*¹

Face à l'extraordinaire abondance de la bibliographie relative à Don Juan dans de nombreuses langues, il était légitime de se demander si une nouvelle pierre pouvait encore être apportée à cet édifice construit par des critiques et des universitaires du monde entier. Les moindres recoins du mythe semblaient avoir été explorés et, cependant, la présente étude s'est attachée à montrer qu'un nombre relativement réduit de travaux justifiait qu'un éclairage nouveau fût projeté sur la fortune du héros dans le pays voisin de celui de sa naissance. Ainsi, la remarquable analyse de la traduction en 1771 du *Dom Juan* de Molière par Laureano Carreira, plutôt que d'apporter des conclusions définitives a permis, au contraire, l'élaboration de nouvelles interrogations dans une perspective plus religieuse que politique, notamment au sujet des motivations de la censure pombaline. La fortune, incertaine au Portugal, du séducteur de Tirso commence en effet avec la traduction de la comédie de Molière, interdite de publication pour des raisons au moins aussi théologiques qu'idéologiques. En d'autres termes, dans le cas précis de *Dom Juan*, le débat sur la grâce a très probablement supplanté le débat social concernant la correction des mœurs par l'intermédiaire du théâtre. Tout au long de son cheminement dans la littérature portugaise, le personnage est marqué par l'empreinte catholique et souvent entravé par des interdits insurmontables d'ordre théologique. La faute n'en revient pas seulement au texte sulfureux de Molière ; les Don Juan de Mozart ou de Gluck, par exemple, ne parviennent pas davantage à percer l'épaisse cara-

1. José SARAMAGO, *As Intermittências da Morte*, Lisboa, Caminho, 2005, p. 20.

pace moraliste dont s'entoure un peuple portugais adhérant si peu au personnage et aux péripéties de sa vie tumultueuse qu'il finit pas l'oublier durant une bonne partie du XIX^e siècle. La période romantique s'avère également peu proluxe en nouveaux avatars donjuanesques et, lorsque c'est le cas, l'accent est essentiellement mis sur l'individu en tant que séducteur et insuffisamment sur l'individu face à la mort. Qu'on lui trouve certains attraits (comme Simões Dias, Cláudio José Nunes ou João Saraiva) ou qu'on le voue aux gémonies (Guerra Junqueiro, Gomes Leal ou Guilherme de Azevedo), c'est l'amateur de femmes, le débauché que l'on juge, en oubliant qu'au fond Don Juan est avant tout un homme qui court à la mort en courant le guilledou. Cristina Marinho n'a peut-être pas tort d'affirmer dans son étude sur les D. João du courant réaliste que le séducteur a toujours été prisonnier de la douce lyrique amoureuse portugaise. Cependant, elle ne dévoile qu'un pan de la personnalité complexe du héros, celui de l'érotisme, qui, selon elle, choquerait en quelque sorte le caractère de ses compatriotes. Quelques années plus tôt, Urbano Tavares Rodrigues mettait également en avant la sensibilité portugaise, la disposition naturelle de son peuple à la douceur, pour expliquer le rejet relatif du personnage dans la littérature de son pays.

Il ne s'agit pas ici de nier une telle argumentation mais de lui contester une réelle valeur scientifique. Si une telle sensibilité existe, quelles en sont les origines ? Cristina Marinho tente d'aller au-delà de cette simple constatation et suggère que les deux directions prises par le mythe dans la littérature portugaise sont le héros en tant que « fonte de vida » et, à l'inverse, le chantre de la « devassidão corrupta » (p. 253). Cette perception du mythe est tout à fait recevable mais, une fois encore, il serait trop superficiel de s'en tenir au plan de la moralité pour justifier l'intérêt mitigé des Portugais pour le personnage. C'est davantage une crainte plus profonde, liée aux croyances religieuses fortement ancrées dans l'inconscient collectif qui peut expliquer ce phénomène de méfiance à l'égard de Don Juan. Don Juan inquiète bien plus qu'il ne répugne. Il touche aux peurs primordiales de la mort bien avant de renverser les valeurs morales. Il déstabilise à la fois par son courage et par son aveuglement face à la mort, deux caractéristiques induites par un orgueil démesuré que la morale catholique réprouve. Fondamentalement, il a un commerce intime avec la mort et c'est bien à ce rapport effrayant que les Portugais tentent d'échapper par le biais d'une foi solide en la vie éternelle dans

l'au-delà. C'est pourquoi, du moins est-ce l'interprétation proposée ici, la littérature portugaise, reflet de l'âme et de la culture de son peuple, s'emploie à transcender cette mort, à suggérer que le trépas n'est pas le point final de la vie.

Cette étude s'est donc divisée en trois grands mouvements. Le premier a consisté à analyser les traductions de la comédie de Molière qui est à l'origine de la présence de Don Juan au Portugal. On a pu constater qu'il a fallu attendre le dernier quart du XX^e siècle pour que les traducteurs se sentent libérés du poids de la morale religieuse et proposent des versions enfin intégrales, bien que pas toujours débarrassées de préjugés (dans le cas de Henrique Braga), et qu'enfin le *Dom Juan* de Molière soit pour la première fois représenté sur une scène portugaise en 1986 (dans la traduction d'António Coimbra Martins).

Dans la seconde partie, le lien constant et fortement tissé entre les textes donjuanesques et les croyances chrétiennes a été mis en relief. En dépit des affres que connaît le personnage selon les courants littéraires (le réalisme l'accable ; le symbolisme l'élève), la foi ou l'absence de foi de l'auteur sont toujours déterminantes. Mais quelle est l'origine de cette foi, de ce besoin de croire à une transcendance possible, si ce n'est la crainte de la mort ? De fait, la mort transparait systématiquement dans l'ensemble de ce corpus de textes. Cependant, elle est supplantée par la vie (chez les poètes romantiques mais tout particulièrement dans les ouvrages du XX^e siècle). Cette vie est souvent l'existence terrestre, concrète et tangible, lorsque le personnage échappe à la mort. Mais elle peut également être cette existence merveilleuse et idéale à laquelle le croyant a accès par-delà son trépas. En tout état de cause, comme dans le *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, Dieu est placé au centre du processus, qu'il soit glorifié ou, au contraire, nié (ainsi que la pièce de Saramago le suggère). Néanmoins, si dans le *Burlador* la réponse divine aux forfaits de Don Juan est la vengeance, à l'inverse, dans la majeure partie des textes portugais, le salut est accordé au pécheur, car ce dernier se repent et implore la miséricorde divine au moment où il prend conscience de ses erreurs. Sa mort, en conséquence, ne peut plus se produire dans les conditions de celle du héros originel. C'est pourquoi, logiquement, la dernière partie interroge les rapports particuliers des Don Juan portugais avec le phénomène de la mort, pour aboutir à la conclusion que le mythe est à la fois profondément chrétien mais aussi profondément

primitif lorsqu'il est envisagé sous cet angle. Il répond à des données anthropologiques universelles que le christianisme a récupérées et que le catholicisme portugais a façonnées selon ses propres critères moraux.

Pour autant, il serait abusif de conclure que le Don Juan portugais se distingue brillamment de ses homologues européens et de considérer les textes de ce corpus comme autant de chefs-d'œuvre d'originalité et de maîtrise littéraire. Leur valeur très inégale est malheureusement regrettable. D. João a souffert des contingences politiques durant le XVIII^e siècle, à une époque où le renouveau du mythe était possible dans d'autres pays européens. Au XIX^e siècle, alors que le romantisme transcende le héros séducteur en victime de l'amour et lui épargne la mort, le Portugal lui réserve une place très limitée, essentiellement au sein de la poésie. Avec la vague réaliste, le héros sombre à nouveau dans les tréfonds de l'horreur de la mort. La libération que lui permet le XX^e siècle donne lieu à une véritable érosion du mythe avant qu'il n'ait eu véritablement le temps de produire des versions respectueuses des invariants du mythe originel. D. João au Portugal est le plus souvent romantique, c'est-à-dire plus victime que bourreau, plus amoureux que froid prédateur de femmes, plus tourné vers la recherche de l'absolu que vers la satisfaction de ses désirs charnels. Le Don Juan portugais est trop humain, contrairement au héros de Tirso, trop croyant contrairement à l'athée de Molière. Il a accès au repentir et, dans la mesure où il paie sa dette, il mérite d'être épargné.

Le Dom Juan de Molière est un « héros de la modernité », ainsi que le qualifie Arnaud Villani, parce qu'il ose défier le Ciel et la Terre. Le Don Juan portugais ne s'aventure que rarement sur ce terrain par crainte du Jugement Dernier, un dogme que la philosophie des Lumières a combattu. Or, les Lumières, et en particulier la pensée d'un Voltaire tout à fait virulent à ce sujet, ont pénétré au Portugal d'une façon fort atténuée, de sorte que l'évolution des mentalités liées à la philosophie illuministe n'a, pour ainsi dire, pas atteint le pays, engendrant une progression plus lente de l'esprit moderne et une perception de la religion presque plus superstitieuse que sincère. Don Juan n'en a-t-il pas fait les frais ?

Annexes

Textes annexes

Ne sont proposés en annexe que les textes anciens du corpus qui, pour certains, sont assez difficiles d'accès dans la mesure où ils n'ont pas été réédités. Ils sont retranscrits ici dans leur intégralité, à l'exception des ouvrages assez longs dont seuls des passages significatifs ont été reproduits. Dans ce cas, la mention « extrait » est portée à la suite du titre. Le classement adopté est celui de l'ordre chronologique de première édition. L'orthographe a été modernisée.

1 Teófilo BRAGA, *A Ondina do Lago*, 1866 (extrait)

Segunda parte, capítulo XXXVIII (p. 118-124)

Se a guitarra de Dom Juan saberá o nome da encantada Virgem ?

Levado no desejo irrepresível,
Raul em vão pergunta o doce nome ;
Ele procura Dom Juan, o loiro,
O voluptuoso Dom Juan, o filho
Das graças e do amor, cabelos soltos,
Por quem se perdem todas as mulheres!
Tem a paixão nas falas que endoudecem,
Mas na alma o gelo, o tédio do abandono.
Vertigem de febril desenvoltura!
Desdenhoso, ao seu bárbaro capricho
As sacrifica todas. As mulheres
São como as rosas duma madrugada,
Ele as desfolha ; assim é mais intenso
O perfume subtil, inebriante.
Dom Juan, Dom Juan deve por certo
Saber o nome da encantada Virgem.

Era o luar saudoso! O cavaleiro
Percorria solícito os castelos,

Cortes de amor galantes e torneios.
Em que regaço Dom Juan se esconde ?
De uma vez, pára, ouviu uma guitarra ;
Que veemência nos lânguidos trinados,
Que sons se espalham na solidão da noite !
Depois, leve, aparece, de alvas roupas,
Vulto indeciso, e perde-se na sombra
Do frondente arvoredos.

A hora, o sítio
Tornavam mais ideal a confidência ;
Imita o eco na mudez das grutas
O ciclo de beijos que fatigam !
Solta-se a barca linda, ao lago, ao largo,
E a guitarra gemia com mais fogo :

A barcarola do remador

Dom Juan

O beijo que tu me deste
Foi uma flor que se abriu !
Apenas lhe deu o vento
Bem sei aonde caiu.

A donzela

Teus lábios ardentes
São como a romã ;
Como eles abrasam !
Não és Dom Juan ?

O beijo que tu me deste
Foi como água nas flores,
Cada vez sentem mais viço
Nossos primeiros amores.

Se cantas eu amo
Teu vívido afã ;
Bem sei que me perdes,
Fatal Dom Juan.

A pensar em ti não durmo,
Não sei que cuidado é este !

Será causa disto tudo
O beijo que tu me deste ?

O beijo que tu me deste
A qual de nós deu mais gosto ?
A mim faz-me andar cismando,
A ti a cor sobe ao rosto !

Tu dizes, se eu coro,
Que estou mais louçã ?
Bem sei que me perdes,
Fatal Dom Juan.

O beijo que tu me deste
Não sei o poder que tinha ;
Foi dado a brincar, mas hoje
Sinto que deves ser minha.

O teu corpo de criança
Com mais graça agora veste ;
Pareces-me uma senhora,
Desde que o beijo me deste.

O beijo que tu me deste
Descobriu o meu segredo ;
Todos olham para verem
Se algum anel tens no dedo.

Todos olham para verem,
E ninguém sabe ver nada,
Pois não se vêem os beijos
Que a rosa dá na alvorada.

A aurora desponta,
Já rompe a manhã ;
Tu queres perder-me,
Fatal Dom Juan ?

Quando fores para a cova
Hás-de levar um palmito ;
Que o beijo que tu me deste
Foi tão breve e pequenito.

Hás-de levar na cabeça
Rosas brancas na capela ;
Que o beijo avivou as rosas
Do teu frescor de donzela.

Teus olhos volúveis
São meu talismã ;
Com eles me perdes
Fatal Dom Juan.

E os anjos que te cercarem
Por lá na glória celeste,
Hão-de invejar as doçuras
Do beijo que tu me deste.

Que o beijo que tu me deste
A ponto me endoudeceu,
De não trocar esse gosto
Pelas delícias do céu.

Promessa que fazes
É pérfida, é vã ;
Eu quero perder-me
Fatal Dom Juan.

Ai, quem morrera em teus braços
Para ver, pomba querida,
Se outro beijo que me desses
Me daria outra vez vida.

A guitarra calou-se. E a lua branca
No mágico esplendor não descobria
As doudices de amor que o lago vira.
Já vinha o romper da alva. O cavaleiro
Encontra Dom Juan que sai da selva,
Afogueada a face, estranho riso
Nos desbotados lábios :

« Só tu sabes
Os filtros que as mulheres endoudecem ;
Oh ! Nunca ouviste pronunciar um nome
De meiga virgem de encantado sonho ? »

— Eu nunca ouvi, nunca o ouvi! (responde
O mancebo gentil, que tem nos olhos
A perdição de todas as mulheres).
Mas sei quem fez o esplêndido castelo;
Esse deve saber o encantamento.
É Merlim! O seu túmulo procura
Nas florestas da Armórica! O Sábio,
O Encantador Merlim fala verdade! —

Tal dissera, e de novo entrou no bosque,
Véu alvejante lhe acenara ao longe.

Teófilo BRAGA, *A Ondina do Lago*, Porto, Tipografia Comercial, 1866, 200 p.

**2 José Simões DIAS, « D. Juan » (1870)
et var. « Xácara de D. João » (1899)**

D. Juan

Passava da meia-noite,
Horas mortas quem as conta ?
Contava-as eu uma a uma,
Ou não contava ... que monta ?

Que importa que fosse noite,
Ou despontasse a manhã ?
Relógios de que me servem ?
Horas não conta D. Juan.

A verdade é que o silêncio
E o escuro que então fazia,
Não me aterravam, confesso,
Mas todo eu estremecia.

Que D. Juan, se o surpreendem
Estremece, mas não cai.
Pega da guitarra e canta,
Passo em frente, e alegre vai.

Olhei o chão, negrejava.
Olhei os astros, escuro.
É tempo, disse comigo ;
Vamos jogar um futuro.

Além naquela janela
Avulta formosa imagem :
Por ela jogo os meus olhos,
Joguemos, D. Juan ; coragem.

E joguei. A minha dama
Já me esperava, era só.
Olhei-a, lançou-me o braço,
Era a escada de Jacó.

Subamos ao céu, murmuro,
Deus nos ajude, ajudou.
O céu se abriu nesse instante
O amor ao céu nos levou.

Senta-te aqui, me disse ela :
Sentei-me, todo eu tremia.

A Xácara de D. João

Passava da meia-noite,
Horas mortas quem as conta ?
Contava-as eu uma a uma,
Ou não contava ... que monta ?

Que importa que seja noite,
Ou que desponte a manhã ?
Para entrevistas de amores
Sempre está pronto D. Juan !

A verdade é que o silêncio
E a treva que então havia,
Aterror, não me aterravam,
Mas todo eu estremecia.

Que D. João, a deshoras
Pode tremer, mas não cai.
Pega da guitarra e canta,
Passo em frente, e alegre vai.

Olhei em roda, silêncio !
O céu carregado e escuro !
Bela noite de aventuras,
E caminhei mais seguro.

Além naquela janela
Avulta formoso rosto :
Aproximei-me de manso,
E coloquei-me no posto.

A bela filha do alcaíde
Já me esperava, era só.
Falei-lhe, lançou-me a escada,
Era a escada de Jacó.

« Subamos ao céu, murmuro, Que Deus
me ajude », e ajudou !
Leve como o pensamento,
A escada ao céu nos levou !

Sentado então junto dela
Todo o meu corpo tremia,

Não me aterrava o silêncio,
Nem o escuro que fazia.

— Mas porque tremes, intrépido?
Tremar eu! de nada tremo.
Sou valente como as armas,
Desafio o próprio Demo.

Dá-me o teu braço — e os meus braços
Seu frágil corpo cingiram.
Ânsias de morte não valem,
Ânsias que então me pungiram.

Se eu ia a jogar disposto,
Que importa perder a vida?
Eu nunca joguei a medo
Na mais difícil partida.

Ou tudo ou nada, eis o mote
Dum afoito jogador.
Eu sou assim, jogo tudo
Sobre uma carta de amor.

Joguei; perdi a minha alma,
E a dama que ma ganhou,
Tão generosa, me disse:
— Ainda és livre, eu ta dou.

— Não quero, perdi-a, é tua.
Ainda que eu sou rapaz,
Minha palavra é dum homem,
Dei-a, já não volto atrás.

— Queres? joguemos a tua,
Ela me disse; — joguemos.
E jogámos toda a noite,
Perdeu ela; ambos perdemos.

Depois de largo silêncio:
E qual de nós perdeu mais?
— Mulher sou... — o resto disse-o
O murmúrio de seus ais.

Tive dó e tenho-o ainda,
Mas se Deus me fez assim
Para calcar quantas rosas
Vêm cair ao pé de mim!

Envolvia-me o silêncio,
E o escuro que então fazia.

— Tu tremes, D. Juan intrépido?
« Tremar eu! de nada tremo;
Sou valente como as armas,
Desafio o próprio demo. »

— Dá-me o teu braço — e os meus braços
Seu frágil corpo cingiram;
Ânsias de morte não valem
Ânsias que então me pungiram.

Se eu ia a jogar disposto
Que importa perder a vida?
Eu nunca joguei a medo
Na mais difícil partida.

Afeito aos duros revezes
Do perfeito jogador,
Quando jogo, arrisco tudo
Sobre uma carta de amor!

Joguei, joguei, mas ao certo,
Ninguém sabe quem ganhou;
Para dizer a verdade,
Cuido que o jogo empatou.

— Queres? joguemos de novo,
Ela me disse; — « Joguemos. »
E jogámos toda a noite,
Perdeu ela; ambos perdemos!

Houve um profundo silêncio.
« E qual de nós perdeu mais? »
— Mulher sou... — o resto disse-o
O murmúrio de seus ais.

Tive dó e tenho-o ainda,
Mas se Deus me fez assim,
Para calcar quantas rosas
Vêm cair ao pé de mim!

— Acende a luz; e de chofre
Brilha a luz dum castiçal.
Olhei em roda, julguei-me
Na corte celestial.

Mudo, extático, enlevado,
Fitei-a com ansiedade ;
Ela, coitada sorria,
Sabe Deus com que vontade!

Que cena aquela! Confesso
Que cena assim nunca vi ;
Nem espero em minha vida
Sentir o que então senti.

Ainda agora, se acaso
Me lembro dessa partida,
Pego da guitarra e canto
Os gostos que tem a vida.

José Simões DIAS, *As Peninsulares*,
Elvas, Tipografia da Democracia Pací-
fica, p. 213-217.

Na alcova silenciosa
Brilha então um castiçal ;
Olhei em roda, julguei-me
Na corte celestial!

Mudo, extático, enleado,
Fitei-a com ansiedade ;
Ela, coitada sorria,
Sabe Deus com que vontade!

Que cena aquela! Confesso
Que noite assim nunca vi,
Nem espero em minha vida
Sentir o que então senti!

Ainda agora, se acaso
Me lembro dessa partida,
Pego da guitarra e canto
Os gostos que tem a vida!

José Simões DIAS, *As Peninsulares*, Lis-
boa, Editora Tavares Cardoso e Irmão,
1899 (5ª edição), p. 225-228.

**3 José Simões DIAS, *A Guitarra de D. João* (1876)
et var. « *O Bandolim de D. João* » (1899)**

A Guitarra de D. João

A minha guitarra de oiro
Era do velho D. João,
Que vivia nas Espanhas
Em tempos que já lá vão.

Na sua última noite,
Ao morrer, disse-me assim,
« Deixo-te o melhor que tenho »
E deu-me o bandolim.

Mas vinha desafinado,
Que o mestre tanto o tangeu
Que, morto D. João, com ele
O seu bandolim morreu.

Agora embalde o tempo,
Por mais voltas que lhe dou.
Nunca mais, por mais que faça,
Ao seu natural voltou.

Era um segredo, por certo,
Que morreu com D. João.
Bandolim, quem te tornara
Aos tempos que já lá vão.

José Simões DIAS, *As Peninsulares*, in
Poesia Completa de Simões Dias, Viseu,
Livraria Académica de José Maria d'Al-
meida, t. 2, 1876, 2ª edição, p. 361-362.

O Bandolim de D. João

O meu bandolim nocturno
Era do velho D. João,
Que vivia nas Espanhas
Em tempos que já lá vão.

Na sua última noite,
Ao despedir-se de mim,
Por derradeira lembrança
Deixou-me o seu bandolim.

Mas vinha desafinado,
Que o mestre, quando mo deu,
Deixou cair sobre as cordas
O pranto que então verteu.

Agora em vão o tempero,
Voltas mil em vão lhe dou.
Nunca mais, por mais que faça,
Ao seu natural voltou.

Era um segredo, por certo,
Que morreu com D. João.
Bandolim, quem te tornara
Aos tempos que já lá vão.

José Simões DIAS, *As Peninsulares*, Lis-
boa, 1899, 5ª edição, p. 237-238.

4 Cláudio José NUNES, « D. João e Elvira », 1873

D. João e Elvira

À António de Serpa Pimentel

D. JOÃO

Em que pensas, minha Elvira ?
Porque tens pálida a cor ?
Arfa teu colo e suspira...
Mas porque suspiras, flor ?

Não vês tudo o que nos cinge,
Em luz e aroma a nadar ?
E tu só, calada esfinge,
Velas os brumoso olhar !

Como é nácar a roseira !
Em perfume, à luz do sol,
Como canta a laranjeira
A canção do rouxinol !

Como canta a água na fonte
Debulhando seus cristais !
E tu só, dela defronte,
A exaurir o peito em ais !

Como é curto o céu, querida,
Para as penas estender,
Quando voa a asa da vida
Sobre as rosas do prazer !

Voemos, na imensidade !
Um beijo, Elvira, e outro a flux !
O mundo é a mocidade !
O prazer, o canto e a luz !

Mas em que pensas, querida ?
E porque emudeces, flor ?

ELVIRA

(como que acordando sobressaltada e triste)

Desculpa. Andava perdida
Pelo azul dos céus do amor !

Cláudio José NUNES, *Cenas Contemporâneas*, Lisboa, Editores Rolland e Semiond, 1873, p. 59-61.

5 **Guilherme Avelino de AZEVEDO, « O Último D. Juan », 1874**

Daquele de quem falo, as sossegadas lousas
podiam-vos contar as violações brutais!
A gula com que morde as mais sagradas cousas
de horror faz recuar os trémulos chacais.

Não descanta a viola, à noite, os seus enleios :
ele vive na sombra e eu sei também que vós,
gentis belezas de hoje, ó astros dos Passeios,
lhe não lançais, a furto, a escada de retrós.

Mas sede muito embora as virgens sem desejos,
as monjas virginais, uns púdicos dragões ;
fechai o nívelo colo aos vendavais dos beijos,
e às noites de luar os vossos corações ;

Um dia há-de chegar em que ele, informe, tosco,
sem garbo, sem pudor, grotesco, infame, vil ;
nas grandes solidões irá dormir convosco,
mordendo em cada seio o lírio mais gentil!

E o que ele adora muito ó virgens romanescas
não é o que abrigais de etéreo e virginal :
adora os corpos nus ; as belas carnes frescas ;
deixando o resto a vós danados do ideal!

Não vive como nós de cândidas mentiras :
não comunga do amor esse ilusório pão :
devora com fervor as pálidas Elviras
e em muitos seios bons dá pasto ao coração!

Tem palácios na sombra e fazem-lhe um tesouro
maior do que o dos reis ; adora as solidões :
não usa de espadim ; não traz esporas de ouro ;
mas vive como os reis das grandes corrupções!

Flores sentimentais! Tremei do paladino,
do velho D. Juan, feroz conquistador,
a quem da vossa boca um hálito divino,
em vida, faz fugir talvez cheio de horror ;

mas que um dia virá, na cândida epiderme,
na sagrada nudez dos colos virginais,
em hinos de triunfo — o grande César-Verme! —
colher o que ficou de tantos ideiais!

Guilherme Avelino de AZEVEDO, *A Alma Nova*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1981, p. 103-104.

6 António Duarte Gomes LEAL, « A Última fase da vida de D. Juan », 1875

Última fase da vida de D. Juan

(Amor de Cozinha)

« Afinal! D. Juan viria, hoje, a morrer d'indigestão. »
(Palavras dum grande realista.)

Cansado de vãos fogos de Bengala,
Como Pansa, odiei o Pensamento,
E abandonei os ideais de sala,
— Pelo amor da cozinha suculento!

E os meus fortes desejos sensuais,
— Desejos que hão-de dar na morte escura! —
Soluçam só, ó deuses imortais,
— Só pela ama dum florido cura.

Ela é o forte e o esplêndido ideal! —
Seu cabelo é mais fino do que o ouro,
E a sua voz mais bela que o metal,
— Ou os cantos católicos do coro.

Os seus lábios vermelhos e discretos
Lembram romãs das cercas clericais,
E os seus olhos sombrios são mais pretos
Do que o latim escuro dos missais.

Se, acaso, o mundo nota-lhe alguns erros,
Compensa-os para mim com bons presuntos...
Os olhos dela fazem mais defuntos,
Dos que o padre acompanha nos enterros!

Fugiu de mim a vã melancolia!...
Ela é franca e risonha como a vinha...
E enquanto o padre está na sacristia,
Eu devoro-lhe as aves na cozinha.

Mas ontem, que eu fruindo o seu amor
Dormia, santamente, entre os seus braços,

Bateu, tragicamente, o bom prior,
E a escada rangeu sob os seus passos.

O coração pulsou-me, acelerado...
Ela quedou-se trémula, suspensa...
Mas conduziu-me a um sítio agasalhado :
E dormi, toda a noite, na dispensa.

António Duarte Gomes LEAL, *Claridades do Sul*, Lisboa, Publicações Europa-
América, 1999, p. 109-110.

7 Álvaro do CARVALHAL, « Os Canibais », 1876 (extraits)

Os Canibais

[...] O meu conto é amador de sangue azul; adora a aristocracia. E o leitor há-de peregrinar comigo pela alta sociedade; hei-de levá-lo a um ou dois bailes e despertar-lhe o interesse com mistérios, amores e ciúmes dos que se armazenam por esses romances de armar ao efeito. Ora ouça, que eu principio moldando-me pela velha costumeira :

A abóbada azul do céu alumiaava com milhões de estrelas os coruchéus, obeliscos e arcadas da decrépita arquitectura da cidade. Estava sereníssima a noite. Porém a atmosfera fazia lembrar os gelos da Sibéria. Para contraste, brotava na sala do baile uma primavera aberta e resplendente. A vertigem das valsas despargia alentos que se iam transformando em insânias de febre.

[...] Avultava contudo ali uma vista desassossegada e inquieta que, sobretudo, feria alguns observadores que nem curavam de ocultar o frenesi que os assoberbava.

Histórias do coração por certo.

Margarida é uma das mulheres fatais, que atraem irresistivelmente. Solteira, homem que por desgraça a fitou quer ser um Romeu; casada, não faltariam Werthers que rebentassem o crânio para lhe merecer uma saudades.

No cortejo brilhante não lhe faltava desde o primeiro titular ao brasileiro sem títulos, cousa rara em sublunares regiões. Ela era o ídolo acatado de todos os crentes.

Mas para que estará no baile tão triste e distraída? Pousa melancolicamente a cabeça no ombro do par, e nem lhe percebe as palavras amorosas, naquela *rêverie* feminina, que é para o homem que ama um inferno de torturas.

Soam onze horas. Ela treme e relanceia pela última vez os olhos para a porta da entrada. Depois, desfalecida, desprende um suspiro e deixa-se arrastar como insensível no revoltear das mazurkas.

Por este tempo, numa sala apartada, fumavam dois cavalheiros. Um apoiava-se com exquisitesimo *dandismo* no friso de um fogão, rematado em florões caprichosos; o outro, prostrado numa cadeira, e com as pernas comodamente cruzadas em frente das brasas vivas. Alimentavam diálogo medido e monótono.

— Tenho esperanças, dizia com certo orgulho o que se conservava de pé, puxando das nascentes guias do bigode.

— Vaidade, D. João! retorquia o outro. Sou veterano nessas campanhas. Glorio-me de ter rasgado com esta mão véus do mais sagrado pudor; e contudo Margarida...

— Margarida é mulher.

— Pois sim, mas quem te assegura a vitória?

— Tudo, responde o denominado D. João, um tanto ofendido pela dúvida do interlocutor. Pequenos favores concedidos, um volver de olhos...

— Ilusões do amor próprio. Olha, podes dar-me crédito, a taça de ambrósia, que apaga sedes de amor, não há-de ela levar-ta aos lábios. Margarida é das poucas mulheres que têm só um coração, para ser dado uma vez só.

— Onde te vem tanta sabedoria acerca da mulher?

— Quando me não sobrasse experiência própria, tinha aí Balzac.

— Ah! E sorriu desdenhoso. Ainda assim, continuou: posso eu obter...

— O que é doutro, de certo que não.

— Então, Margarida?...

— Ama.

— A ti, barão?

— Não, por minha miséria.

— Pois a quem?

— Ao visconde de ...

Interrompeu-o uma voz que anunciava:

— O senhor visconde de Aveleda!

Os dous amigos estremeceram e precipitaram-se para a porta. A dança interrompera-se. Os cavalheiros agrupavam-se à entrada do salão. As damas ficaram turbadas e indecisas. Margarida virou o rosto jubiloso para um espelho, e, contente de si, abandonou-se sobre as almofadas duma otomana, escondendo por detrás do leque o rosto purpureado.

Que será?

Corrido um reposteiro, viu-se despontar no limiar da porta um homem estranho. Era desses homens que se não descrevem e que devem de ser o desespero dos Van Dyck e dos Ticianos. Tanto poderíamos dar-lhe trinta como quarenta anos de idade. Subia na estatura acima do regular; e no rosto pálido, mais simpático pela barba negra,

curta e fina, que o moldurava, deixava adivinhar uma longa peregrinação de amarguras. Era a perfeita realização dum tipo ideal e misterioso, como os concebia Byron. E misteriosa era a história da sua vida. Dos mil extravagantes boatos, que corriam como para lhe aumentar o prestígio, só se sabia ao certo que viera da América e que era benquisto dos doutos e dos sensatos.

Avançou pausado e grave pelo meio da multidão fascinada. Mas naquele movimento mecânico notava-se um esforço dissimulado. E seus passos soavam no pavimento, a despeito dos finos tapetes, com extraordinário ruído. O impetuoso D. João, o moço apaixonado que o leitor acaba de conhecer, fixava-o de olhar ardente. Tinha diante de si o homem que soubera arrancar-lhe a mais querida das suas esperanças. Passou-lhe na mente um lampejo de raiva; aventurou-se a roçar por ele, indiscreto e temerário. Mas naqueles membros pareceu-lhe encontrar, pelo tacto, a inércia do granito. Fixou-o mais, e recuou repassado de um irresistível pânico.

Julgara ver a *estátua irónica do comendador*.



[...] Formou-se repentino silêncio.

As damas e os elegantes tinham-se confundido em mostras de profundo interesse.

Todavia, por detrás dum reposteiro, podia um observador atento divisar um rosto de mancebo, cujos olhos esgazeados pareciam a espaços fuzilar relâmpagos. Era D. João. Se isto, que para aqui escrevo, fosse um romance, havia de ele (D. João) apertar com a dextra febril o cabo de ouro dum luzente punhal. Porém não enodoemos a história. Mandemos o punhal para o velho teatro ou para a floresta erma.

[...] E a voz do visconde ergueu-se do meio daquele silêncio, como voz de inspirado. Tinha nos olhos o sacro fulgor da sibila e suas palavras eram devotamente escutadas como se fosse um oráculo.

Eco! Era o título da poesia. Partilhava do vigor da ode, do lirismo terno do idílio e da funda tristeza da elegia; porém, com tal arte, tal harmonia, que não passava uma nota que não fosse certa ao coração.

Todo o pensamento da poesia era tirado da metamorfose da desventurada ninfa. [...] Dir-se-ia que o visconde pranteava as próprias

desgraças. Os versos traziam como que o selo da tremenda experiência.

Margarida estava pálida como as camélias que lhe desmaiavam ao contacto do seio virginal. Escutou até ao fim sem respirar. Depois desapareceu por entre os grupos assombrados, e, apenas longe do bulício, desatou em soluços, escondendo o rosto nas mãos.

[...] Margarida vagueava no jardim de canteiro em canteiro, de gruta em gruta. [...] Na sombra que uma das muitas árvores formava com os esgalhos espessos e descarnados, onde esvoaçavam algumas aves saudosas da alvorada, foi deparar com o pensativo visconde.

E, sentada sem receio ao lado dele no ermo daquele lugar, jurou consigo, crente no subido preço de suas seduções que havia de ler na alma daquele homem os segredos que ele com tanto reбуço ocultava.

[...] O rosto do visconde iluminou-se de irradiante alegria. Balbuciando, pôde exclamar apenas :

— Margarida, minha Margarida !

E passou os lábios reluzentes no seio semi-nu da donzela que, sôfrega, pagou a ousadia com outro beijo, em que se lhe foi esmorcida parte da existência.

Depois, o feliz visconde embrenhou-se por entre as árvores com aquele caminhar medido do esqueleto das lendas populares.

Margarida ficou como que desfalecida ; com o toucado desfeito, tranças desatadas e a cabeça pendente para as espáduas humedecidas pelo orvalho da manhã.

Di-la-iam sonho feiticeiro de imaginação oriental.

D. João ergueu-se então em frente dela como obedecendo à evocação satânica dum mago.



Eu lhe digo, leitor :

Acostado tragicamente ao resguardo dum tanque, que estava ali perto de Margarida, tinha surgido de repente um vulto de mancebo, como obedecendo à evocação satânica do mago.

Digo — tinha — porque o caso passara-se no pino do Inverno, e agora, já as amendoeiras começavam-se a tocar-se das flores da primavera.

Pelo traço do mancebo e pela postura pretenciosa e frívola, era fácil reconhecer D. João.

— Perdão, minha senhora — havia ele exclamado numa intonação fatal — perdão por ousar importuná-la. Não pude resistir à tentação de vir eu mesmo lavrar o diploma da minha infâmia, declarando-lhe que assisti, escondido, a tudo o que aqui se passou ; e só para me deliciar agora na sua vergonha. O seu amante, senhora D. Margarida...

— Sr. D. João!...

— Descanse. Sou muito generoso para sacudir injúrias sobre um rival ausente. Para eu ser discreto bastava-me a esperança de que ao menos V. Ex.^a transmitirá ao visconde de Avelada esse mau pensamento em que ando. Diga-lhe, minha senhora, que me consomem desejos de experimentar se uma bala sabe abrir passagem através dum crânio.

Um terceiro em cena teria rido talvez da teatresca farfalhada. Margarida emudeceu aterrada.

Os primeiros raios do sol, frouxamente purpureados, caíram neste momento na face do mancebo, voltada ao oriente. Aos olhos dela, toldados por tantas comoções juntas, pareceram laivos de sangue. Fugiu espavorida.

Como é pois que D. João vai encontrar acolhimento no festim do nosso visconde ? E, de mais a mais, no esplêndido festim do noivado ?

Aí está o que admira ao leitor sisudo, e a mim conjuntamente.

O carácter do visconde explica o facto. Conhecia a mocidade que nasceu no fausto embalada por altas tradições de família para, ao despontar da adolescência, começar de correr aventuras por botequins e lupanares até cair adormecida de cansaço sobre páginas de perigosas novelas, e supunha-a para tão pouco que, indiferente à ameaça, recebeu D. João, como dantes, com as maneiras simpáticas em que era pródigo.

Quem sabe se fez mal !

O certo é que o festim corria esplendoroso.

Margarida, como não estaria ela ! Tinha em roda de si isso que se diz — a gema da melhor sociedade ; as suas melhores amigas ; seu velho e venturoso pai ; os seus dois irmãos ; um, que se havia lançado nos escabrosos caminhos da magistratura ; outro, nas várzeas paludosas do peraltismo ; e sobretudo tinha junto de si o esposo querido da sua alma.

Que mais longe podem ir as ambições mundanas ?

Parece todavia mais desmaiada e pensativa. Doce cismar deve ser o dela. Cismar interpretado só — cuidou eu — em véspera de bodas

pelas felizes meninas a quem a sorte deparou um noivo de formas vigorosamente arredondadas, boca vermelha, dentes brancos e olhos sensuais.

[...] Porque será, perguntava uma senhora à sua vizinha, porque será que o visconde de Aveleda está hoje, um dia como o de hoje, mais taciturno ainda do que nos outros dias? Queria que me dissessem.

[...] São distraídas por elegantes brindes aos noivos.

Também D. João se levantou com o copo de ouro na mão.

Calou-se tudo. Ninguém desconhecia o génio estouvado do manco, nem o amor à Margarida e o ódio ao visconde, sentimentos que ele alardeava por toda a parte. Daí veio a surpresa geral, seguida do temor de alguma imprudência, acaso provocada pelos anos e pelo vinho. O barão, aquele barão que o leitor conheceu no baile, embalde se fatigou para o constranger a ficar quedo no seu lugar.

Era tarde. D. João exclama com voz ligeiramente trémula :

— Chegou-me a vez de queimar um grão de incenso no turíbulo santo da amizade. Considero-me feliz. E muito mais porque, esgotando o meu copo, esqueço a costumeira de fazer votos pela perpétua felicidade do ditoso par que aqui festejamos, para ir mais longe ; para lhe profetizar uma longa série de júbilos e alegrias, iguais às minhas alegrias de hoje. Saúdo-os com a resignação com que nos circos da ensanguentada Roma saudava César o cristão votado às feras.

Sentou-se, acolhido de frio silêncio. Só os desposados se inclinaram agradecendo, sem que a ironia lhes passasse desapercibida.

— Aí estão palavras que me parecem de mau agoiro, murmuravam algumas vozes, ao tempo que D. João, pousando sobre a mesa o copo vazio, dizia ao ouvido do barão :

— Encontrei-lhe o travor do absinto.

— Não se desvaneceu ainda esse fumo? ... pergunta o barão.

— Adoro-a como nunca.

— Desgraçado.

— Há-de falar-se de mim amanhã. O meu amor é como o dos tigres que, às vezes, se têm fome, devoram...

O barão não conteve uma gargalhada com que interrompeu o amigo.

— Oh Baco! entoa ele na força da hilaridade.

Meia hora mais tarde abriam-se as portas do salão. Ia começar o baile.

D. João, viram-no sair para o jardim, mas ninguém o viu voltar. Algum projecto meditava. Não queiramos porém devassar o que se passa no íntimo dos outros. Nada temos com isso, *em que pese*, conforme diria um bem falante aos Torquemadas modernos, que ainda os há em multiplicadas e furiosas catervas.



[...] Os vinhos extraídos de uvas sazonadas nos luxuriosos vinhedos de Quios e das margens pitorescas do Reno, a par dos deliciosos vinhos do Porto, Xeres e Madeira, deslizando nos copos; as pedrarias serpejando nos seios alabastrinos das mulheres; as nuvens olorosas derramadas pelos recortados tectos; as sedes de amor inflamadas por olhos humedecidos ao volitar pecaminosos e túrbidos desejos; a alegria da formosa donzela que, trémula de ansiedade, espera o momento em que possa revolver-se delirante nos braços do homem que soube vencê-la; toda esta harmónica variedade, que poderia realizar as celestiais aspirações dum bom maometano, ateou no espírito conturbado de D. João quanto de extravagante pode conter um pesadelo em noites de febre.

Correndo de taça em taça em borbotões de espuma, feria-lhe o vinho espumante a vista incerta, como se fora espadanar de sangue.

E bebia, bebia, sôfrego, incansável. Mas quanto mais bebia, mais crescia a sede.

Margarida! Era o nome que de contínuo lhe perpassava na mente enferma, era o nome que lhe contraía os lábios e que a garganta enrouquecida não ousava desprender.

Negros e repetidos pensamentos nasciam, atropelavam-se, lutavam no interior daquele crânio, por debaixo dos compridos cabelos loiros, que, frouxos, lhe pendiam sobre os ombros como abundantes flocos de seda.

Foi nesse tempestuoso deliramento que ele deixou a mesa do banquete para, cambaleante, ir mitigar a febre nas flácidas moitas dos jardins.

La receoso da multidão. Cuidava que todos os olhos lhe soletravam nos dele os lúgubres pensamentos de sua alma. Queria ver-se só, que lhe não envenenassem víboras mundanas as lágrimas represadas.

Era um excelente rapaz este D. João. Generoso e amante não o havia mais. Tisnara-lhe porém o hálito quente da sociedade as mais belas flores de sua leal natureza.

E não se tome isto como fastidioso monólogo de maçudo moralizador. A sociedade, sim, senhores, foi a sociedade que estiolou com suas evaporações cálidas a delicada eflorescência daquela bela alma. Viu-o rico, galhardo, franco e perdulário, e abriu-lhe os seios fétidos, e prostituiu-se às paixões do moço milionário.

O dinheiro escorregava-lhe por entre os dedos sobre as mesas alcoolizadas dos cafés, sobre o leito enxovalhado das perdas, sobre o empoeirado labirinto do distúrbio ; e os folhetinistas galantes, os fúteis da moda, alguns homens do estudo mesmo, aplaudiam cúpidos, lisonjeando-lhe os vícios.

O prostíbulo, voragem que a lei sanciona, foi a arena borrifada com o vinho de suas primeiras proezas. Cansado enfim de se estorcer na crápula, no húmido chão do lupanar,olveu os despertados apetites para a recatada burguesia.

Se lhe resistia a inocência, a palavra dinheiro, pronunciada com voz anelante por lábios torpes, abandonava o pudor aos soltos caprichos do mancebo. E muitas foram as envergonhadas pequenas que lhe venderam a virgindade em beijos frios, em dilúvios de sentidas lágrimas.

No entanto D. João aumentava em audácia. Os falados triunfos sopravam-lhe o demónio da vaidade. Era à elegância de seu porte, segundo ele, era à doçura das suas falas, e não ao ouro derramado que devia as brilhantes conquistas. Assim parecia às vezes, com efeito, porque, entre a fina holanda e preciosa tela de brandos e custosos leitões, de frequência o esperavam também beijos aristocráticos, corpos em que a provocadora nudez ostentava à luz da esmaltada lâmpada azuladas veias entumecidas de generoso sangue de gótica raça.

Não era por certo, ele o dizia, não era o dinheiro que lhe abria os portões dos opulentos palácios. Tudo devia à graça dos seus requêmbros, à louçania de seus donaires.

Enganava-se. Mentia-lhe o amor próprio.

Nas classes superiores, como em todas as classes, é um e o mesmo o alvo a que se faz calculada pontaria ; é uma a ideia culminante. O homem que se refestela em encarquilhados títulos de fidalgo e capitalista, também não tem dúvida em dizer à consorte, nas expressões da sua conveniência, como o homem do povo na aberta linguagem das privações, não tem dúvida em dizer-lhe, deitando olhar oblíquo sobre a descuidada filha : D. João é moço de subido merecimento. A par de

colossal riqueza, tem um dos mais fidalgos brasões. Bom casamento, na verdade, bom casamento para uma menina honesta!...

E em seguida apresenta o moço às senhoras. A menina cora. D. João deseja. O pai indigita-lhe, matreiro, o casamento da filha e sai em cata do primo marquês com o cheiro numa saborosa partida de xadrez.

Mal acostumado, como estava, supunha o mancebo utopia a púdica resistência numa mulher; supunha-a flexível a seus carinhos como a junça ondulante ao sopro morno dos ventos. Margarida, porém, incumbiu-se de vingar o afrontado sexo. Com o desdém assanhara a vaidade do mancebo, e infiltrara-lhe no peito, vazio de crenças, o mais perigoso dos sentimentos — o amor capricho que, à maneira da ebulição, põe em alvoroço as fezes adormecidas no fundo esterquilínio das humanas paixões. A inveja, o ódio, o desespero, a insânia, a vanglória, precipitam-se em redemoinho como satélites daquele nefando e frívolo amor. Daí à loucura é escorregadia a estrada.

D. João, depois de absorvidas torrentes de vinho, recordava como um sonho baralhado, para ele, lacerante tripúdio no fabuloso banquete.

Repousara a cabeça num feixe de trepadeiras que se atiravam em festões vigorosos aos enfeitados ramos duma olaia e deixara pender o corpo sobre a areia fina tapizada de esfolhadas pétalas. Os olhos entreabertos demorava-os, absorto, no clarão irradiado dos salões iluminados. E as sombras voltejantes, que se desenhavam ao longe, em ondas de gaze, no cristal dos espelhos, dali percebidos no fim das salas, julgava-as etéreas e silfídicas visões. As ondas sonoras das afastadas músicas reboavam-lhe no tímpano como lamentáveis e prolongados suspiros. Por outro lado embalavam-no os trinos do rouxinol, flutuantes no cerrado laranjal. Mas tudo isto não fazia senão avivar a dor daquela pobre alma em penas.

Ter vinte anos sem conhecer apetite irrealizável; ser orgulhoso e volúvel e ver-se condenado ao suplício de Tântalo; sentir a alma manchada no viver de alvoroçados desvarios, exaltada de repente num sentimento puro; amar então, e ser repellido; e amar com mais força ainda, de raiva, de vergonha, por capricho; querer afogar esse amor, agora impossível, querer afogá-lo em vinho, é compreender a angústia por que passava D. João.

Margarida era venturosa, quanto o pode ser uma formosa filha de Eva. Bem o sentira ele, que a contemplara com a voluptuosidade da pantera que espreita a apetitosa rês; ele que lhe medira os movimen-

tos, a intensa morbidez dos olhos, a intumescência dos seios brancos, o descorar dos lábios.

Quisera, mas não podia duvidar : o visconde de Aveleda era amado com todo o faminto impulso dum peito virgem, enquanto ele, o herdeiro infamado dum celebrado nome, ali tão perto, contava na eferescência da imaginação, na febre do seu delírio, o pressuroso arfar dos corações amantes sem poder quebrar os laços que os uniam para sempre!

E que os quebrasse? Não lhe coubera, em partilha, o desprezo?

D. João chorava, chorava de humilhado. Na falta de cómodas barbas, arrepelava os cabelos como um tirano de dramalhão, medindo a superioridade que lhe levava o visconde.

Faltava-lhe a tristeza do rosto, a dignidade do gesto, a suave melancolia da palavra, e, sobretudo, aquela misteriosa sombra em que se envolvia o visconde, que é para o sexo curioso uma tentação irresistível.

Que era ele, D. João? Um moço efeminado, doudo, leviano, de lábios frescos e olhos bonitos, amante de vinhos e de mulheres, aventureiro, sonhador ; era o que são muitos rapazes, o que todos podem ser.

Que rumo era o seu? Qual o seu destino? Abismou os olhos pelas trevas do futuro e julgou ver, como num espelho nigromântico, as horas, os dias, anos, lustros, caindo plácidos uns sobre outros, monótonos, sempre os mesmos. Encontrou-se no fim, quando menos o cuidava, no despertar de imundas sensualidades, encanecido, velho. Fitava triste o passado e admirava-se de ter vivido. Era um triste sonhar aquele. Não via uma pegada na areia móvel do caminho que marcasse sua passagem. E perguntava, supondo-se com efeito desperto na decrepitude, perguntava — para quê vivi?

Pensava no suicídio.

— Se a minha vida futura há-de assemelhar-se à que levo passada, suspirava o moço, vivi de mais. Experimentei o gozo, compulsei as amarguras. Estou saciado. Aspirações de glória, aspirações generosas, em que ouço falar tanto, não me prendem ao mundo, nada me prende, morrerei.

Mas um sopro de esperança vinha então, ao de leve, refrescar-lhe o espírito, e aspirações nunca sentidas douravam-lhe por instantes a requentada imaginativa.

É que o iludiam passageiras crenças, que, se fossem duradouras, operariam um milagre de reabilitação. O que pode a mulher!

Assaltava-o esse borbulhar de ideias, enquanto se contorcia, numa agonia mortal, no frio leito que o acolhera. Era tarde e bem tarde quando se ergueu vacilante. Tinha sede. Gemiam em torno multiplicadas fontes. A represa parecia uma grande lâmina de estanho caída no regaço de pampanosas verduras. Descia a lua perpendicular sobre as águas. Aquela formosíssima solidão tinha contudo não sei que pálida frieza de cemitério; coava nas veias alguma cousa de pavoroso. Sentia-o D. João quando, curvando-se, bebia.

Mas porque estremece como tomado de súbito terror? O desgraçado era vítima de algum pesadelo infernal. No fundo do líquido cristal notou que se destacavam imagens monstruosas e horrendas, que não despregavam dele os olhos imóveis, inertes, brilhantes como de reluzente metal, e quase ao mesmo tempo vibrou-lhe aos ouvidos argentina gargalhada. Quis fugir, mas prendia-o como que um poderoso magnete.

Breve, porém, reconheceu envergonhado a fraqueza supersticiosa que o dominara. As imagens não eram mais que estátuas de jardim que se retratavam na face límpida das águas.

Quando em nosso espírito acalentamos por ventura um negro pensamento, negros e feios vemos os objectos que nos circundam. Um espírito cândido em tudo descobre rosas e perfumes; fantasmas e perseguições o que se rojou nos cuidados do crime.

A virtude dessas palavras sopeou-a D. João.

Mas a gargalhada, aquela gargalhada, que lhe soara aos ouvidos como solta do cíciar das brisas, ou dos lábios de cetim de alguma fada invisível, donde viria ela?

Talvez das salas do baile. Para lá voltou o moço a escandecida frente.

Quebrara-se o encanto.

Como um templo em que, depois da festa e das harmonias místicas do órgão e dos súplices cânticos, se estende pelas naves imensas melancólico e funéreo silêncio, assim nos dourados salões, há pouco banhados de luz, agora, fechadas as escuras janelas, descera sepulcral silêncio.

D. João despediu um guincho de espanto como o do cerdo ao sentir-se nas garras do lobo, e pulou desnordeado, pelo teor e forma por

que Diniz, no *Hissope* faz pular, em certo picaresco transe, o deão de Elvas, clamando — vingança!

É que tinha seriamente meditado uma história de sangue. Medira o esforço de sua alma e sentira que lhe quedava bem o nome de assassino. Qual será a vítima escolhida para o cruento holocausto?

Chegara o terrível momento.

.....

Coroadas de brancas flores, semelhando adormecidas pombas, erguia os valentes ramos para uma janela do palácio uma odorosa magnólia. A seu tronco estava arrimado um homem com olhos chamejantes, mergulhados, através dessa janela ainda aberta, na escuridão interior. Era D. João.

Estava ali como um fragmento de granito, firme, sem respirar, mas febril e ardente.

Soara a hora fatal em que, não longe dele, iam unir-se, consubstanciar-se num corpo só, dois seres que o infeliz quisera ver separados pela incomensurável distância dum túmulo; dois venturosos, que entre suspiros, carícias, contorções e beijos, iam, nus de trajos e de mágoas, celebrar celestiais mistérios do noivado...

Pobre D. João! Que assanhada lepra te lavrava o peito!

De repente jorraram lá dentro raios de luz brilhante e sussurraram passos indistintos.

O mancebo apertou a desvairada cabeça nas mãos trémulas. Pulava-lhe o coração na ânsia febril.

Recalcada um tanto a desesperação, endireitou-se ameaçador. Lampejara-lhe na mente uma ideia atroz. As janelas, que agora resplandeciam abertas, podiam ser trancadas em pouco tempo, e então a esperada vingança teria de se represar ainda uma noite nas lavas do seu crânio. Mas não. Era impossível. Numa noite, perfumada como aquela, em que a natureza se desprende em harmonias, em que as auras sussurram, beijando as folhas dos arvoredos, em que as fontes suspiram e as aves cantam; numa noite de amores, noite como aquela, é estreito o recinto duma câmara para duas almas que, fundidas, vão erguer sensuais oblatas aos pés da amorosa deusa. Não, as janelas permaneciam abertas.

Assim pensava o mancebo, quando a leve sombra duma mulher se esboçou transparente no mármore dum muro fronteiro. Era certamente a ingrata que, afanosa, corria aos ferventes beijos do cobiçado esposo.

— Eu, desgraçado, murmurou D. João, só, sem luz, sem esperanças, só, cercado de trevas e de abismos...

Deslizou-lhe a aflição num riso. Recalçou novamente a dor, e, com mão segura, apegou-se ao tronco da magnólia, atrependo por ela com movimento arrastado e ligeiro, como de serpente. Apertou contra o peito o cano de suas pistolas, sacudiu os orvalhados cabelos, e sumiu-se na folhagem.

Então mil aves, acordadas na verde guarida, esvoaçaram assustadas, e fugiram soltando pios, até se perder no desmaiado do luar.



Agora, que a minha autoridade de verdadeiro contra-regra de teatrinho aldeão chamou convenientemente a postos os exquisitos personagens que hão-de figurar no presente capítulo, voltemos ao ponto em que deixei os suspirosos noivos na crítica posição de todos os noivos.

Avalia-se, não se descreve, o alvoroço de Margarida em face das baralhadas suspeitas, mais ou menos condensadas pelas fatais palavras do visconde.

Que horrível linguagem era aquela, com que a acolhia como esposo, no momento em que toda se absorvia na morbidez de um requintado afecto.

[...] Vou ser franco, é tempo. Vem, Margarida, minha esposa, vem para ao pé de mim. Reveste-te de toda a tua coragem e escuta.

— Fala, fala!

— Lembras-te duma promessa que me fizeste, trasbordando afectos, como agora tremendo de receio, promessa que eu aceitei?

— Se fiz tantas promessas!...

— Muitas, por certo. Filhas de leviana exaltação. Pois bem, entre essas todas, prometeste seguir-me ao cemitério, se lá fosse minha morada...

— Virgem Santa!

— Esqueces? continua com voz cavernosa. Mentiste?... Lábios de anjos não mentem. É teu esposo que te estende os braços...

— Mas quem és, quem serás tu?

— Vem perguntá-lo ao contacto do meu corpo inanimado e frio, como o dum defunto. Receias?

— Oh Henrique!

— Vem.

— Desfaleço. Não posso mais. Tenho medo. Se ao menos fosse isto um sonho!

— Adivinhaste. Isto é um sonho. Podes voltar para casa de teu pai. Eu não sou um homem.

— Pois que és, desgraçado?

— Uma estátua.

Por absurda que parecesse a resposta, acompanhara-a tão firme acentuação de verdade, que só de si fora bastante a enrodilhar três sábios e um compêndio de lógica e sobretudo o mais incrédulo e chegado parente de S. Tomé.

Não é pois de estranhar a credulidade de Margarida que, logo em continente, sem acordar da mal ajeitada suspresa, viu que as luvas do visconde, pela primeira vez arrancadas, lhe deixavam as mãos a descoberto. O mesmo foi que vergar-lhe sobre os joelhos o corpo alquebrado e sufocar um grito na garganta. As mãos descarnadas, que a estreitavam, eram feitas de marfim.

— Desmaias? exclama ele na força do desespero. Que é da coragem que me prometias? São todas assim as mulheres. Amante, seguias-me ao cemitério; esposa, horrorizas-te de meus afagos, porque não encontras calor nos membros, porque sou uma estátua. E a cabeça, que harmonizou estrofes que te embriagaram, é esta mesma que agora repeles. E os lábios, que avivaram nos teus ânsias de beijos com segredos que tu decoravas, para os repetir sonhando, para acordar repetindo-os, são os meus. Eu sou ainda o mesmo que era, se me derem a perdida esperança do teu amor. Que te falta, mulher? Aqui me tens.

Fez um movimento. Ressoaram estalos como de molas. Horror! Sobre a poltrona caiu um corpo mutilado, disforme, monstruoso. Pernas, braços, os próprios dentes do visconde, brancos como formosos fios de pérolas, tombaram sobre os felpudos tapetes de Turquia, e perderam-se nas dobras de seu *robe de chambre*, que naturalmente se lhe desprende dos ombros.

O infeliz era um fenómeno, um aborto estupendo que, em nossos dias, valeria muito dinheiro a quem quisesse especular. Era ele poeta de mais para isso.

A tudo porém dera remédio a civilização do seu tempo. Afortunados tempos! Margarida sentiu-se como petrificada. Mas, de repente, fulgurou-lhe a loucura nos olhos. Comprimiu com violência o cora-

ção, e, veloz como o pensamento, desapareceu por uma janela, desprendendo um grito agudo, dolorido, que se perdeu a distância, ao tempo que, por outra janela, se precipitava no aposento um homem com uma pistola em cada mão. Era D. João.

Por seu lado, o visconde sopesara a queda de suas sonhadas aspirações. Borbulharam-lhe duas lágrimas nos olhos embaciados que, desvairado, dirigira para o bufete em que tinha depositado o veneno, última esperança. Impotente porém para o aproximar dos lábios, não hesitou. Numa contorção de agonia extrema atirou-se ao pavimento e rolou sobre as brasas vivas do fogão. Cingiu-o bem depressa uma azulada, ténue, mas crescente labareda, e nem um gemido soltou.

É bem certo que as dores da alma nem deixam perceber as da matéria. Tanto as excedem. Ouço-o dizer aos piegas que namoram, folgam, comem e engordam.

Nas complicadas cenas, à laia desta, habituaram-se os romancistas ao emprego das sacramentais palavras : tudo foi obra dum segundo.

Eu digo desta vez como eles, mas sem mentir ; o que é para ser notado, porque quando D. João, furioso, buscava alguém que lhe absorvesse as iras, divisou entre ondas de fumo uma informe massa em medonhas contracções. Parou ali. Mas recuou logo repassado de horror.

Volvera se para ele um resto coroadado de labaredas. E cravaram-se nos seus uns olhos que, rebentados pela viveza ardente das chamas, se revolviam ainda nas ensanguentadas órbitas.



[...] Quando o sr. Urbano Solar, beatífico pai de Margarida, descerrava as preguiçosas pálpebras ainda saudosas dos afagos do confortativo sono, marcava o ponteiro dum relógio, que pendia graciosamente da parede, dez horas e alguns minutos. O santo varão não acordaria tão cedo se o estômago, com irregulares rugidos, não acusasse certo vazio que o horrorizava. O sr. Solar tinha horror ao vácuo ; e tanto que, na deliciosa perspectiva de um substancial almoço, que lhe deslizava na mente fecunda e liberal, endireitou azafamado o colarinho, enlaçou a gravata, deu a última demão aos ingratos cabelos e foi incorporar-se a seus filhos que, já preparados, conversavam, aproveitando os raios vivificantes do sol matutino. [...]

— O visconde? pergunta ele, admirado de que o não acompanhassem em continente para a anelada mesa do almoço, — Ainda não vistas a nossa Margarida?...

A resposta resolveu-se em dois sorrisos frouxos, maliciosos, equívocos. Solar compreendeu-os, quis revestir-se de gravidade, mas, em conclusão, não teve remédio senão imitá-los. [...]

Travaram os três insignificante conversa, que ameaçava prolongar-se com sério detrimento do aparelho digestivo do sr. Solar. Mas, como nem o visconde de Avelada, nem Margarida pareciam ainda dispostos, segundo suspeitas dum criado interrogado, a vir livrá-lo deste suplício, tirou-se de seus cuidados e, resolvido a não esperar por ninguém, saiu na intenção de farejar por si mesmo certos conhecidos escaninhos de gordurenta memória.

Ao roçar na porta da câmara nupcial, não pôde vencer a curiosidade e apurou o ouvido.

Nem o mais leve sussurro. De dentro vinha uma réstia da luz pura do sol, que mosqueava o pavimento, denunciando assim que eram abertas as janelas do interior e que, portanto, os felizes habitantes daquele estreito paraíso não continuavam esquecidos em amorosos delíquios, e além disso que estava mal cerrada a porta que, por esse motivo, dava passagem à réstia do sol. Aventurou-se a empurrá-la suavemente; e sem resistência nem rumor rodou ela sobre os flexíveis gonzos e pôs a descoberto a parte interna da câmara, inteiramente solitária.

Entrou o bom homem despejando da garganta exclamações de pasmo, lançou a vista em roda, e dilatou as cartilagens do nariz, tocado dum especial odor daquela atmosfera que era um desespero para o ambicioso e esfaimado estômago de S. Ex.^a.

Afiava-lhe o apetite aquele odor. É fácil de ver portanto que não podia satisfazê-lo o simples conhecimento do efeito. Ao seu estado convinha, mais que tudo, palpar a causa. Breve a descobriu ele no fogão, onde entre algumas amortecidas brasas, cercada de cinza e de carvão, avultava uma massa compacta de carne, a este tempo quase carbonizada. Revolveu-a de todos os lados, naturalmente admirado da estranheza, e no fim da investigação concluiu que não era fácil determinar a casta de animal a que pertencia aquele torresmo, mas que, feitas as contas, tinha na parte superior um provocante pedaço de loirejada polpa.

Solar era um homem de muito siso para não saber explicar a exquisitez do facto com a exquisitez do génio do visconde de Aveleda. Foi de semblante prazenteiro que seus filhos o viram voltar, convidando-os a acompanhá-lo.

— O visconde, diz ele com affectado mistério — parecia que de propósito se recusava a aparecer para nos obrigar a esperá-lo para o almoço. Mas eu que sou velho e matreiro achei meios de me vingar. Fui procurá-lo ao próprio quarto.

— E assanhou-lhe o masculino pudor, diz sorrindo o peralta — está visto.

— Pelo contrário. Não encontrei lá sombras disso.

— Como assim! Pois...

— O quarto estava deserto, mas saturado dum cheiro...

— A ambrósia provavelmente?

— Não. A carne assada. Meu genro, cada vez estou mais convencido, é um homem de inqualificáveis caprichos, duma rara excentricidade. Saiu, ninguém sabe quando, nem para onde; ao menos não há criado que o diga; saiu com a noiva e deixou nas brasas do fogão um imenso pedaço de carne, quase reduzido a cinzas, com excepção da parte superior, que repele o mais sorumbático fastio.

— E então ?...

— Então aquilo deve ser alguma preciosidade da inventiva culinária do visconde. E para seu castigo lembrei-me de lhe pregar uma pirraça, que, por cima, há-de fazê-lo rir. Vinde almoçar comigo.

— Mas não será indiscrição ?... observa o magistrado.

— Sou eu o responsável.

Pouco depois entrava o velho folgazão com os dous filhos na câmara dos desposados, munido ele próprio dos petrechos indispensáveis para o notável festim.

O sabor da carne não correspondia à aparência. Era excessivamente insulsa, viscosa e adocicada. Urbano Solar, desiludido, afirmava que só a sua experiência saberia esburgar os ossos convenientemente, assim como só o apetite saberia tolerar o dissaborido manjar.

O magistrado acabava de cair num reflexivo abatimento, encarrando com olhos desvairados já na configuração da insulsa iguaria, já no lugar em que fora encontrada. Supunha ter tocado com a faca alguma cousa como uma caveira humana transformada pela acção do fogo.

— Meu pai! exclama ele de repente com voz espavorida, aqui há um terrível segredo, um segredo muito espantoso. Este leito não dá sinais de que alguém se recostasse nele. Os criados afiançam que não saiu ninguém desta casa e ...

Todos estremeçeram. Ressoara a detonação dum tiro, e, em seguida, sussurro e gritos no interior do palácio.



[...] Ouviu-se, como fica dito, a detonação dum tiro. Estremeçeram as vidraças, reboaram os ecos e no interior do palácio recresceram os gritos.

Os nossos gulosos interromperam assustados o insosso banquete, em que o primeiro e único prato se compunha de carne de visconde, que deve ser mais estimada do que a de outro qualquer animal menos fidalgo, e presos, todos ao mesmo tempo, não sei de que terrível presentimento, como por intervenção de alguma invisível corrente eléctrica, trocaram entre si ligeiras e apavoradas vistas e voaram velozes para o lado em que recrudescia o ruído. Saltaram quatro a quatro os degraus das elegantes escadarias que descem para os jardins e só pararam ao meio duma multidão de domésticos, que, lacrimosos e dando pungentíssimos gritos, se acercaram deles como pretendendo impedi-los de passarem adiante.

— Que é isto? Que aconteceu? Perguntavam confundidos e impacientados.

— Desgraça!

— Senhores, senhores!

— Por Deus, não queiram saber!

— Vão-se, vão-se. Não é aqui o seu lugar.

Tais são as baralhadas vozes que regougam dos diferentes pontos do círculo humano que os apertava. Urbano Solar compulsava já a realização de seus medonhos presságios, mas estava longe de suspeitar toda a enorme fealdade do acontecimento.

— Digam-me tudo, bradava ele. Quero saber tudo. Que foi? Digam. Falem. Anselma, continua voltando-se para um velho criado, tu, que nunca me mentiste, tu, que nunca me desobedeceste, porque não respondes quando eu estou a perguntar?...

— Senhor...

E a vozeria continuava.

- Fala, Anselmo.
- A senhora D. Margarida...
- Morreu?
- Está morta.
- Morta!

Adivinham-se os lábios que pronunciavam esta pungitiva palavra e a acentuação dolorosa de que vinha impregnada. Os dois mancebos, que por sua parte não tinham cessado de sondar a causa de tão grande alvoroço, mal a conheceram, abriram caminho, impelindo desvairados a multidão, tanto que lhes passou o atordoamento momentâneo do violento choque. Urbano seguiu-os precipitado com as faculdades em manifesta desordem.

Era ao pé da magnólia que os esperava o funéreo quadro.

D. João com os cabelos empastados, rotas e amarrotadas as vestes, repousava a face lívida e desfigurada sobre os joelhos do velho capelão do visconde de Aveleda que se azafamava em estancar o sangue que em borbotões lhe espirrava do peito. Ao lado jazia Margarida, submersa no sono da bem-aventurança, com a fronte despedaçada, pálida mas sempre bela.

Sobre ela caiu em desprendidos soluços o estontecido pai.

— D. João! Também D. João!? Exclama o mais novo dos irmãos, que em menos solene lugar denominámos peralta.

— Vive, responde o padre. Talvez seja ainda tempo de o salvarmos. Mandei a toda a pressa chamar um médico.

— Quem matou minha irmã? Pergunta então pela terceira vez cego de furor o magistrado.

— Suicidou-se, diz ainda o capelão.

— Suicidou-se, por que seria?

— Está aqui, designando o moribundo, quem pode explicá-lo.

— E esse? Também se suicidou? Suicida-se toda a gente!?...

Neste instante descerraram-se as amortecidas pálpebras de D. João. Tremeram-lhe os lábios como num esforço para falar, até que fez ouvir algumas palavras soltas, precedidas de guturais e inarticulados sons.

— Veio? murmurou enfim.

— O médico? pergunta compadecido o padre. Há-de vir. Agora descanse que vamos levá-lo daqui. Ânimo!

— Morre-se bem em qualquer parte, torna a débil voz do mancebo, enquanto à flor dos lábios lhe esvoaçava um sorriso cortante e iró-

nico, como em resposta às palavras intencionalmente animadoras do capelão. De que me pode servir o médico?... E ele não veio?

— Ele! Mas quem?

— Quem!... o pai infeliz. Tragam-mo, vão chamá-lo, tenho que pedir-lhe.

Seguia o velho um lamentoso queixume, estreitando ao peito o cadáver da filha. Foi com muito custo que alcançaram separá-lo dela e trazê-lo à presença do moribundo suplicante.

Apenas D. João o encara, deixa transparecer uma indecifrável alegria. Assoma-lhe passageiro colorido às faces, ilumina-se-lhe a fisionomia, e num esforço impossível consegue erguer a meio o corpo. Mas bem depressa, extenuado, volve à primeira posição com os extremos da boca levemente tingidos de avermelhada espuma.

Todos se aglomeraram em roda, calados e comovidos, e sobretudo curiosos do que ia passar-se.

— Senhor Solar, consegue dizer por fim, o momento da minha tremenda viagem seria de incalculáveis agonias se na despedida me não fosse dado implorar o perdão, não do mal que fiz, mas do mal que esta minha fraca e leviana cabeça empreendeu fazer-lhe. Confio que não há-de recusar-me a absolvição. Bem sabe quanto é pouco azada para enganosos ardis a hora do passamento. Eu confesso singelamente o meu crime. Adorei sua filha. Adorei-a com o desenfreado ímpeto de rapaz ocioso. Não teria recuado diante da violência se me fosse necessária para a possuir. E já que a minha consciência o exige, vou dizer-lhe a que ponto me levou um desvario do coração. Quando eu supunha a senhora D. Margarida cedendo a posse de todas as suas graças, de toda a juvenil formosura aos caprichos suaves do visconde, perdido, febricitante, lacerado de mil diabólicos pensamentos, atrepei da magnólia ao peitoril daquela janela. Soou ao mesmo tempo um grito de agonia e de terror que me fez vacilar, e senti como que o baque dum corpo no fundo dum abismo. Lá dentro o visconde... Ai! O visconde... Fugi, rolando de ramo em ramo do cimo da magnólia, mais louco, mais perdido do que tinha entrado. Mal aventurei dois passos, tropecei num cadáver. Era Margarida. Ao clarão da lua vi que tinha despedaçado o crânio de encontro à aresta desse banco. Depois... Sei só que me queimava o cérebro este sol escandescente, quando dei acordo de mim e me encontrei ao lado dela. Então, receoso de que se me conglobasse o sangue no coração, quis excitá-lo com uma bala...

Esta breve narração, interrompida com as pausas e reticências do costume, que eu omito, diga-se baixinho, para que não fique picaresco um lance que a todo o custo quero muito sério, quase lhe exauriu o pouco de vida que ainda lhe restava.

— Mas o visconde ? Que fazia no entretanto o visconde ? pergunta o atribulado velho.

D. João abriu pela última vez as pálpebras e desprendeu a existência nestas últimas palavras :

— Procurem-no nas chamas do ...

— Nas chamas?... Ah!

E, tomado dum acesso de loucura, Urbano Solar arrasta violentamente consigo os dois filhos que, estupificados, se deixaram conduzir sem resistência. Assim entraram numa sala. O velho fechou a porta e caminhou sereno e erecto para os mancebos que se prostraram quebrantados num sofá.

— Medistes, diz, medistes toda a grosseira fragilidade, toda a acanhada contextura da comédia humana, em que, por zombarias do acaso, tivemos o nosso papel. Aprendestes de mais para rir na adversidade. Coragem, pois! A vida é um sangrento escárnio que se paga com outro escárnio. Deixai as lágrimas às mulheres para que se não diga que tudo lhes tiramos. Eu estou sereno. Que importa que?... Margarida... o visconde... Sabeis?...

— Comemo-lo, respondem os dois com voz de dentro.

— Comemo-lo, repete o venerando ancião.

Eu, aproveitando-me de meus privilégios de narrador, rio-me por detrás dos bastidores.

Urbano Solar prossegue, trocando o estilo seco, nervoso e constrangido em que começara, por outro mais apaixonado e aguado de lágrimas :

— Perdi-a ... a minha Margarida, a filha querida da minha alma... E como a perdi eu, e quando, e em que lugar!... De que me serviu a enlevada crença na sublime bondade de Deus, desse Espírito tão poderoso como tirânico, que desfecha cego toda a sua cólera sobre um pobre velho piedoso e honrado ? Porque me não escuta, ao menos, quando lhe peço a morte ? Implorei-a do fundo da alma com fé, com amor, e desprezou-me os rogos. Prefere blasfêmias. Serão breves as minhas. Filhos, meus filhos, um último abraço. Vou morrer.

— Morrer!

— Necessito descanso. Suicido-me.

— Havemos de acompanhá-lo, meu pai, diz enfático, erguendo-se, o mais novo.

— Seja. Que se risque da terra nosso nome de família.

— Uma palavra, diz o magistrado com solene gesto.

— Breve.

— O visconde de Aveleda era milionário.

— Que mais?

— Não lhe sei de parentes mais chegados do que nós.

— Mas ...

— Somos seus legítimos herdeiros.

— Nós!!

— Oh!

Calaram-se. Nesse curto espaço de silêncio observou o magnânimo doutor que as fraternas e paternas feições iam resplandecendo pouco e pouco, como se um sol esperançoso acabasse de rasgar tempestuosas nuvens.

— Glória a Deus! clamam ambos. Estamos salvos! Bendito sejas tu, que nos salvaste!

E encanizaram-se no magistrado, como molossos esfaimados num couro rijo de pernil de Lamego.

Coimbra, Abril de 1866

Álvaro do CARVALHAL, « Canibais », in *Contos*, precedido dum estudo bibliográfico por J. Simões Dias, Porto, Livraria Central de J. E. da Costa Mesquita, 1876, p. 265-329.

8 José de Sousa MONTEIRO, « A Guitarra de D. João », 1882

A Guitarra de D. Juan

Lá se esperguiça [sic], lânguida e dolente,
Por entre os roseirais, a serenada.
Impregnou-a o condão de ignota fada
Dos sensuais perfumes do oriente.

Paira como a neblina lentamente
Pela aragem da noite balouçada...
Que crepitar de beijos na ramada!
Que soluçar de ondinas na corrente!

As doces pecadoras que condenas,
Nos doidos turbilhões, a eternas penas,
Fugiram, Dante, à vingadora garra.

E às vivas cordas ternamente unidas,
Gemem nuas, cansadas, doloridas,
As arrastadas notas da guitarra...

José de Sousa MONTEIRO, *Sonetos*, Lisboa, Tipografia de Castro Irmão, 1882, p. 20.

9 João SARAIVA, « D. João e Elvira », 1890

D. João e Elvira

Elvira

— Olha : escurece a nuvem delicada
Que se desenha além!

D. João

— Bata-lhe o Sol e ficará doirada!
E tu bem sabes, minha doce amada,
Tu és o Sol também!

Elvira

— Depois a noite é solitária e fria...
Já na montanha as sombras vêm de rastros
Sem que as dissolva o teu luar, Senhor!...
Adeus! Eu parto porque morre o dia...

D. João

— O nosso amor é como a luz dos astros,
Não morre o dia para o nosso amor!...
Não tenhas medo às sombras, ao mistério
Que vêm do Céu as almas virginais...
A Lua fez-se para o cemitério!
Vendo-te mal é que te adoro mais!...
Não tenhas medo às sombras e descansa
Essa loira cabeça no meu peito...
Não tenhas medo, meu amor... Criança!
As sombras fazem um docel de leito...

Elvira

— Não sei quem me tortura e quem me afaga...
A noite! A noite! Eu desfaleço... Adeus...
Beijas-me e mata-me uma angústia vaga!...

D. João

— Beijas-me e vivo nesses lábios teus!
(Cai a noite. Uma voz ao longe canta)

A Voz

Era mais alva que o linho
A rosa do meu canteiro!

O Amor saiu-me ao caminho,
Vestido de jardineiro...
E roubou a cor do linho
À rosa do meu canteiro!

Elvira

— Ouves? Adeus...

D. João

Surge o luar etéreo...

Adeus!

Elvira

— É morta a minha flor de linho!

A Lua fez-se para o cemitério...

D. João

— A Lua fez-se para o meu caminho!...

João SARAIVA, *Líricas*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1890, p. 20-22.

10 José DURO, « D. Juan », 1898

D. João

I

Porque o olhar nos mostra um rosto gracioso,
Tão facilmente como um rosto que detesta,
É difícil amar uma mulher honesta
Que nos não morda logo a víbora do Gozo.

As perfeições da Carne e as formas da Matéria
Influem sempre em nós, irresistivelmente ;
O amor só é amor quando é inconsequente,
Amando Julieta e desejando Impéria!

Deixai-os lá falar os pálidos Romeus
As almas em Abril, mais doces que um adeus...
E os corações em flor, num sonho delicioso...

Deixai-os lá falar... poetas de cordel...
Num santuário honesto ou em qualquer bordel
O amor é simplesmente o prólogo do gozo!

II

O que eu quero é olhar e ver o que apeteço,
Depois de apeteecer desejo possuir.
E tendo o que desejo logo me aborreço,
E aborrecendo tudo vivo de sentir.

O meu prazer é bruto, em mim só há desejos...
O que amo na Mulher não é imaculado...
Eu só lhe quero a Forma e, quando saciado,
Desprezo-me a mim mesmo, enojam-me os seus beijos...

Pedir pureza à Carne é insultar a Carne!
Que as almas, como as flores, também se dão no marne
E a Lua também olha as podridões espúrias...

E se é a Natureza a própria que nos leva
Das virtudes da Aurora aos pecados da Treva,
Então bendita seja a lama das luxúrias!

José DURO, *Fel*, Lisboa, Guimarães Editores, 3ª edição, 1923, p. 86-89.

11 Rui CHIANCA, A Alma de D. João, 1918

A ALMA DE D. JOÃO, Fantasia lírica num acto

Representada pela primeira vez na noite de 30 de Dezembro de 1914, no Teatro de São Carlos pela Companhia da República.

Distribuição

D. João	_____	Teodoro Santos
Luzbel	_____	Rafael Marques
Fauno	_____	António Sarmiento
Rosalinda	_____	Luz Veloso

A cena representa um jardim de castelo medieval. À esquerda, lado do castelo : portal, janelas adufadas, paredes velhas cobertas de trepadeira. À direita, em um largo nicho aberto no muro, um grande Jesus crucificado, pedra lavrada; em frente, um lampião de ferro. À direita avante, grande túmulo vazio cuja tampa jaz caída e quebrada. A meio, um fauno de pedra afestado, olhando a três quartos o castelo. Ao fundo, floresta densa de arvoredo frondoso, poço onde serpeia um caminho florido. Luar.

Cena I

Fauno — Rosalinda sentada no degrau da estatueta

Rosalinda

Senhor Deus! Senhor Deus! Trazei o meu amado!
Cavaleiro da noite, ó místico poeta!
Como chama por ti esta minha alma inquieta
Num ardente desejo, etéreo, de noivado!
Como tardas em vir!... Como tortura esperar!
A lua já se ergueu, cuidando em seus amores...
Volitam pelo bosque os perfumes das flores...
Cavaleiro da noite, acode ao meu chamar!

Encosta suavemente a cabeça à coluna da estatueta e cerra os olhos adormecida.

Fauno

Adormece, criança! — Encosta no meu seio
A trança de ouro e sonha. — Ó, pétalas de rosa!
Podeis mostrar enfim à brisa silenciosa
Os cálices! O amor fecunda-vos! Eu sei-o,
Porque o sinto adejar por entre as folhas calmas.
Desceu de além, do céu, co'a palidez da lua;
Roçou p'la minha face o resplendor da sua!...
Acordai! Recebei-o! E que entre em vossas almas!



Cena II

Os mesmos e D. João que tem descido lentamente do fundo, todo de negro, embuçado num amplo manto, chapeirão largo de pluma preta...

D. João, *debruçado sobre Rosalinda*

Acorda para a vida, ó muito amada minha!

Rosalinda

Meu cavaleiro!... És tu?... Sonhava!

D. João

E que sonhavas?

Rosalinda

Como tardaste!

D. João

Vim, por sobre as urzes bravas
Onde o luar não entra, onde se a fera aninha!
Ansioso por te ouvir, pensando nos teus beijos,
Corri, mal veio a noite, em busca destes braços!
Não pressentiu a terra o peso dos meus passos
Nem a lua jamais sentiu maiores desejos!...

E apesar disso, vê : — tem lágrimas eternas
Vincando-lhe no rosto a agrura de sofrer !

Rosalinda

Como escutar-te é bom !

D. João

E o sonho ?

Rosalinda

Hás-de dizer...

D. João

Primeiro sonho !

Rosalinda

Dize...

D. João

O sonho !...

Rosalinda

Visões ternas !

Sorrisos de esperança e haustos de ventura !
Sonhava que eras longe. Em volta a noite imensa
Envolvendo-me, e ao bosque e às flores na treva densa
Do seu gelado manto... um gelo de amargura !...
Mas a lua apareceu mais triste e mais dorida
E eu senti, pouco a pouco, aquecer-se-me a vida !...

Um calor tão suave !... um doce quebramento,
Como quando se cansa a mente, de pensar,
E se fica tranquila a sonhar... a sonhar...
E sobre a minha fronte ouvi nesse momento
A voz do velho fauno erguer-se anunciando
Que chegava o amor às plantas pequeninas !
E das sombras então, alvíssimas ondinas
Perpassavam sorrindo, além, de quando em quando !...

O velho fauno ria alegre... um ar bondoso...
E eu repousava enfim sobre o teu negro peito,

ouvindo-te dizer de que amor é feito!
Tu falavas sorrindo!... o olhar misterioso!...

Fauno
Criança!

D. João
Meu amor!

Rosalinda
Agora...

D. João
Que desejas?

Rosalinda
Que me digas enfim quem és, o teu segredo.

Fauno
Um cálido soprar agita o arvoredor!...

D. João
« Cavaleiro da noite! »

Rosalinda
Assim, quando me beijas,
Te chamo. E quando sonho e espero a tua vinda :
« Cavaleiro da noite! Ó meu amado! » — exclamo.
Mas se o mistério encanta o meu amor, e te amo,
Descerra-mo apesar! — Quem és tu?

D. João
Rosalinda!

Rosalinda
Não que a minha alma queira entrar nesse mistério,
Se com ele eu perder a vista dos teus olhos!

D. João

É misteriosa a vida!...

Fauno

O amor tem abrolhos!

D. João

Só o sonhar é bom. Sopro de brisa, etéreo,
 Não tem lugar o amor, nem forma, nem alento,
 E em toda a parte existe onde haja sentimento.
 Para quê perguntar ao trovador magoado :
 Quem é? — Como se chama? — Aonde vai? — Cansado
 Vai arrastando o corpo entre os baldões do mundo,
 Dormindo num palácio ou num chiqueiro imundo.
 Quem é? P'ra quê sabê-lo. É uma sombra que passa.
 Tem um nome? — Talvez : no livro da desgraça.
 Mas se fores pela noite ao castelo encantado
 Que ergue as muralhas negras, além, vês debruçado
 Um vulto de mulher arfando em seu balcão.
 Em baixo um mandolim geme a triste canção
 Do seu fadário. Sobe e diz à castelã :
 « — Quem vos prende senhora, até vir a manhã,
 Tão pálida escutando a fala apaixonada
 Do menestrel? Quem é? Donde veio de longada?
 Conhecei-lo decerto!... » — E ela então, simplesmente
 Dirá erguendo ao céu o rosto, ingenuamente :
 Pois não sabeis?! É Ele... O meigo trovador
 Por quem minha alma anseia!... É Ele... nem já sei bem o quê!
 Um corpo vicioso... um espírito sem fé...
 Que surge radiante em noites de luar,
 Buscando como um doido a luz do teu olhar!...
 Sequioso de ventura... ardendo em cruas penas!...
 Chamas-me o teu amor! — Eis o meu nome, apenas!

Rosalinda

Sim! Sim! O meu amor! Quem enche o coração
 Deste infinito bem... desta imensa paixão,
 Se nos meus olhos faz co'as gotas deste pranto,
 Descerrar a cortina ao misterioso encanto,

Quem me enleva a ouvir-te e deslumbra e embriaga!
Que vem da tua boca e que a minha alma afaga!
Quem és? O meu amor! — As doces borboletas
Não perguntam no voo, ligeiras como setas,
Como se chama a flor que os lábios seus namoram!
E vê como elas são... E vê como se adoram!

D. João

Voam junto de nós as leves mariposas!...
Amam-se na floresta os cedros e as rosas!...
Amemo-nos também!...

Rosalinda

Amemo-nos também!

Os seus vultos enlaçados perdem-se na álea por entre as sombras do bosque.



Cena III

Fauno ; depois Luzbel

Fauno

Pobre, ingénua criança! O que a tua alma tem
De luminoso, é treva em teu amado! — Imenso
É o pélagos do amor! Sei-o melhor do que o penso.
Amai-vos! Que me importa? — Ó ninfas da floresta,
Amai perdidamente! A natureza em festa
Chama por vós! Correi que eu morro de desejos!
Envolvei-me no manto ideal dos vossos beijos!

Luzbel. *Sai do velho túmulo em cuja beira se senta. Uma grande ironia no olhar; um grande sarcasmo na voz. O Fauno absorto nos mistérios do amor da natureza não dá por ele.*

Olá, meu velho Pã! Tinha saudades tuas!

Fauno (*surpreso*)
Calou-se a ramaria!

Luzbel

As ninfas róseas, nuas,
Continuam a vir prender-te nos seus braços?

Fauno
O amor calou-se agora!

Luzbel

Os deliciosos laços!...
Quem pudera julgar, sendo tu velho e feio,
Que vem o amor pousar brincando no teu seio!
E contudo, eu já vi corpos brancos de ondinas
Enlaçando-te ao pêlo as formas peregrinas!
E assim mesmo cornudo e torto — que tristeza! -
És tu quem rege o amor em toda a natureza!
Quem distribui às flores o orvalho da manhã!
És esquisito sim, mas não te odeio, ó Pã!...

Fauno
Quem me chamou? Quem foi?

Luzbel

Quem te chamou? Fui eu
Sobre este arcaz que foi dum nobre ou dum judeu
Onzeneiro de lei... fidalgo como poucos
No trato de cobrar dinheiro de homens loucos.
Coitado! — Às vezes dói-me olhá-lo descontente;
Estorcer-se a gritar naquele fogo ardente!
(*outro tom*) Contos largos! — Mas vê... Não me conheces?! Ah!
(*desce do túmulo e vem colocar-se à frente do Fauno*)
Tens razão afinal. Não te visito já...
Desde quando? — Repara!... O cabelo em anel
Brilhante... A flor do cacto...

Fauno

Ah! Maldito Luzbel!

Volta por teu caminho e desce ao fogo eterno!
Quisesse o Criador fechar-te no inferno!
Há muito eu pressenti no cálido soprar.
Numa sombra de medo a envolver o luar,
Que das trevas saíra o espírito maldito.
Perturbando de noite a paz do Infinito!
E a Terra não tremeu num grande cataclismo!
Volta por teu caminho e desce ao teu abismo!

Luzbel

Gosto de ouvir-te assim, meu Pã, meu velho amigo!
Aprecio a franqueza e agradeço-a comigo.
Mas... agora reparo... ó que atroz sofrimento!
Tornado em pedra o Fauno! O eterno movimento!
O incansável amor da natureza inteira!
Gelado! Imóvel! Frio! Assim... desta maneira!...
Que dó me fazes, Pã!

Fauno

Que tens co'a minha dor?

Luzbel

Desculpo, compreendo e admiro o teu rancor!

Fauno

Enganas-te, Luzbel! Em pedra me tornaram ;
Mas o espírito não, que jamais o alcançaram!
Do plátano frondoso à temida violeta,
De tudo o que o sol doira, a rir, de manhã cedo,
Só eu possuo ainda o mágico segredo.
Eu sou a alma da Terra e o coração da gente!
Tudo no mundo é a luz! Por ele ando disperso!
Eu sou a Luz e o Calor! Sou Pã! Sou o Universo!

Luzbel (*reflectindo sério*)

Tens razão afinal.

Fauno

Que vens tu cá fazer ?

Luzbel

Pois sim! Venho buscar um corpo de mulher.
Tu podes ajudar-me... É que ando apaixonado...
Acredita. O inferno é torpe e estou cansado
De ver queimar infíéis. É bem mesquinho emprego.
Mas enfim o que é certo é que me vejo cego,
E de amor, vê lá tu! Por quem? — Uma donzela!
Contemplas se quiseses a tímida janela.
Da sua alcova... além!

Fauno (*cavamente*)

Maldito! É Rosalinda!

Luzbel

Aprovas com certeza! É pura, ingénua e linda!
Mas dize-me também...

Fauno

Digo-te a maldição!

Luzbel

Não tens visto por cá a alma de D. João?!
Desconfio... É demais! Pois mesmo no inferno
Não perde o vício antigo o enganador eterno!
Não lhe bastou na vida o ter tantas amantes!

Fauno

O espírito não morre!

Luzbel (*numa contracção*)

Antes morresse, antes!

Mas persiste em voar de estrela em estrela, errante
Caminheiro, a sonhar em cada olhar brilhante!...
(*rápido para outro tom*)
Vi-a sabes tu quando? — Ó pobre que eu já sou! —
De joelhos rezando ao Deus que me queimou!

Que linda estava! Então, veio-me esta ânsia brutal
De lhe beijar na alcova a palidez ideal.
(*apontando sem olhar o Cristo no muro*)
Mas aquele — o que vela erguido numa cruz —
Senti que em mim pregava os olhos cheios de luz.
E fugi!

Fauno

Para a treva! À treva hás-de voltar.

Luzbel

E desde esse momento as almas, a penar
Que em meus reinos torturo — ó condição mesquinha! —
Não me fazem esquecer a pura donzelinha
Que me atiga no inferno as horas de tristeza!
— Oh! que prazer será pegar nessa beleza
Que Deus criou num beijo e a beijos devorá-la!
Correr-lhe o corpo inteiro e sorvê-la!... a queimá-la!... —
Oh! Que volúpia, amigo!

Fauno

E tu, Senhor, não vês?!... —
Não desmaias luar? Jesus, diz-nos quem és!



Cena IV

Os mesmos, Rosalinda e D. João vindos do fundo enlaçados. Ao vê-los, Luzbel rodeia a estátua do Fauno, ocultando-se com ela.

Luzbel (*escondendo-se*)

Hás-de ser minha... À fé!

Fauno

Natureza, calai!
Amor! Cuidado, amor! Traição contigo vai!

Rosalinda

E que aprendeste mais ?

D. João (*num grande enlevo*)

Mulher amada

É como o refflorir da madrugada,
Vermelha, quando cora, e sensual!
Alva como a pureza do Ideal!
Só ela tem a força milagrosa
De, num beijo dos lábios cor de rosa,
Abrir no céu a porta da ventura
À alma condenada à noite escura!

Rosalinda (*indicando a imagem de Jesus*)

Cavaleiro da noite! Ó meu amado!
Jesus pode escutar-nos o pecado!

D. João

Não tens de que temer. Tu me salvaste
Porque Jesus ouviu a tua prece!
Eu andava na treva, alma refece,
Quando co'os olhos teus me abençoaste!

Hoje posso aguardar sobre o teu peito
Que o sol venha beijar-nos mal desponte.
Já não queima o tormento a minha fronte
Nem a noite me obriga no seu leito.

*Aproximam-se ambos do nicho e com a ponta da adaga D. João entre-
laga no peito de Jesus as iniciais de ambos.*

Guarda contigo, Senhor,
As nossas almas a par.
É um tesouro de amor
Feito da luz do luar!

Fauno

Bendito seja!

Luzbel (*baixo*)

Se é bela!

Rosalinda

Minha vida! Minha estrela!

Como é doce a tua fala!

D. João

Olha comigo! No céu

No vago azul que a embala

A lua no trilho seu

Deixa as estrelas luzindo !..

Rosalinda

Como tremem! Como é lindo!

D. João

Tu, minha amada, voando,

E eu no teu rasto deitado,

Havemos de ir caminhando

Até nem onde nem quando

Se tenha jamais pensado!

Rosalinda

Tu és o esposo, o amante

Para quem Deus me criou!

O paraíso distante,

Perfumado, fulgurante,

P'ra onde libero o meu voo!

És como a mirra e o incenso,

Que em nuvens brancas, da igreja

Se arrojam ao espaço imenso!

És o que eu vivo, o que eu penso,

E o que minha alma deseja!

Fauno

Torna o amor a cantar.

D. João

Como essa fala é suave!

Luzbel

Já vai morrendo o luar!...

D. João

É como um canto de ave
Que se ergue no arvoredado!

Luzbel (*ao Fundo*)

Hei-de dizer-te em segredo...

D. João

És pura como a verbena
Melindrosa e perfumada!...

Luzbel

... Como é dura a minha pena!

Fauno

Deus te proteja, pequena!

D. João

Alegre como a alvorada (*beija-a longamente*)

Luzbel (*saindo do esconderijo*)

Perdoai, minha senhora!
Trago um maldito desejo!
Consentis que nesta hora
Vos sorva o hausto num beijo?!...
Era um... são dois agora!

Rosalinda (*fugindo para sob a protecção de Jesus*)

Jesus!

D. João (*sem conhecer Luzbel*)

Arreda, vilão!

Luzbel (*rindo*)

Ah! Eras tu, D. João?
Desculpa, não reparei. (*a Rosalinda*)
Ninguém pôde mais do que eu
Ser fiel à vossa lei.
Quem sou eu? Olhai, não sei!
Isto vos basta! Sois minha!

D. João

Cavaleiro ou quem tu és!...

Luzbel

Escravo desta rainha!
Com franqueza, não sou feio...
E ao vê-la um dia tão linda
Decidi que Rosalinda
Nascera para o meu seio. (*a Rosalinda*)
Tendes uns olhos escuros
Como em outra não conheço;
Cheios de sonhos tão puros
Que daria todo o preço
E transporei quaisquer muros
Que se me façam tropeço
Para os beijar! — Francamente,
Sou vosso escravo, rainha,
E o meu desejo consente
Apenas que sejais minha!

Rosalinda (*implorando a Jesus*)

Senhor! Senhor!

D. João

Aqui perto
Há um lugar escondido;
Lá tomaremos concerto!
É boa a espada que aperto
De rijo aço puído!
Vamos, vilão, sem tardar!

Luzbel (*irónico*)

Senhora! Tende-lhe pena
Que o pobre quer-se matar!

Fauno

Deus e o Diabo o condena!...

D. João

Vamos, que morre o luar!

Luzbel

Se alguém te partir a espada
Como pensas tu vencer?!...

D. João

Com o amor da minha amada!

Luzbel

Ai! Pobre alma condenada!
Vais novamente morrer!...

Quando D. João e Luzbel saem de espadas desembainhadas, Rosalinda num grito de horror, subitamente inspirada, corre a D. João cujo braço segura e coloca-se-lhe na frente olhando Luzbel :

Rosalinda

Parai! Parai! Que Deus vos faz mandado
A vós anjo maldito e despenhado! (*a D. João*)
Não partireis daqui! (*a Luzbel*) Voltai os passos
Que o inferno até nós encaminhou!
Não foi feito o perfume dos meus braços
Senão p'ra este amor que nos salvou!
Fugi! Fugi depressa! Errai nos montes
Onde o amor jamais se reproduz!
Onde o calor maldito seca as fontes!
Onde não brilha o sol nem entra a luz!

Luzbel (*que tem recuado vencido e raivoso*)
Quem to disse?!... Quem foi?!... Como o soubeste?!...

Rosalinda
Volta por teu caminho!

Fauno
No infinito
O sorriso da lua as sombras veste!

Rosalinda (*apontando a imagem*)
Jesus tem sobre o peito o juramento
Do amor que abençoou e nos uniu!

Luzbel
Jesus! Sempre Jesus!

Fauno
E o pensamento
Mais forte, na alma humana refloriu!

D. João
Tens a força na espada? Então repara :
A minha força, a única, invencível,
Que te cega o olhar, brilhante e clara (*apontando a Virgem*)
Naquele seio a tenho, irresistível!

Luzbel
Maldito sejas tu!

Fauno
Maldito sejas!

D. João
Cansado de buscar pelo calvário
Da vida o puro amor que a carne ignora,
Corri, vil caminheiro, em meu fadário
Buscando o ideal onde não mora!

Desci ao teu inferno desesperado!
Bati à tua porta como um louco!
Mas Deus mostrou-me o Ideal sonhado
E eu ouvi-te bramir soturno e rouco!

E hoje que vens rangendo em fúria os dentes,
Buscar-me ao Amor, à Vida, à Redenção,
Volta por teu caminho aos descontentes
Porque é já livre a Alma de D. João!

Luzbel (*do fundo do bosque*)
Maldito sejas tu!

Rosalinda
Bendito Deus!

Luzbel (*ao longe*)
Maldito o Amor!

Fauno
Bendito quem amar!

D. João (*a Rosalinda*)
Bendita seja a luz dos olhos teus!

Fauno
Bendito seja o pranto do luar!

D. João (*enlaçando Rosalinda*)
Sonhemos!...

Rosalinda
Toda a vida!

Fauno
Eternamente!
Ó ninfas, acordai! Vinde lançar-me
Aos ombros a nudez dos vossos beijos!

Ó gotas de luar, vinde tocar-me
O toucado sem par dos meus desejos!

Rosalinda (*sentando-se sob a estatueta*)
Amemo-nos!

D. João

O amor é a Redenção!

Fauno

Bendita seja a alma de D. João!

Amanhece. O sol doira as folhas da floresta.

Rui CHIANCA, *A Alma de D. João*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1918, 28 p.

12 João de BARROS, *Dom João*, 1920

D. JOÃO, poema

Meus amigos,

Foi em Roma, numa tarde serena, ao atravessarmos — lembro-me bem! — a Piazza del Popolo, que vocês aceitaram a interpretação, nada ortodoxa, que eu ambicionava dar à lenda sempre nova de D. João Tenório.

Estou certo de que a eloquência entusiástica de que então quis revestir a minha ideia — eloquência a que era levado pela atmosfera ardente e entre todas sugestiva da Cidade Eterna — só podia encontrar eco na excessiva indulgência com que souberam ouvir-me. A Primavera descia, com efeito, dos jardins do Pincio, derramando o seu hálito doce de glicínias renascentes, e aquele frêmito macio que põe no ar de Roma a promessa de todas as volúpias e a certeza de todos os perdões.

Tinha já sido em Roma, de resto, que eu melhor sentira a eternidade do desejo humano, criador da Vida, fixando-se em beleza e harmonia pelo tempo adiante, sem descontinuar e sem desfalecer, — do desejo humano que, mais do que nenhum outro personagem da lenda ou da história, D. João representa ou simboliza.

Nada possui este poema, no entanto, que permita ou mereça ligar a sua concepção à minha saudade ou ao meu amor pela *Urbs* gloriosa. Nada possuirá, também, do encanto que o aplauso amigo transitoriamente emprestou às palavras que tentavam explicar o meu sonho. Mas, de certo, vivem nele algumas apagadas e infiéis sugestões da convivência superior que junto de vocês encontrei e da incomparável exaltação que Roma sabe transmitir a todas as inteligências, mesmo pobres, a todas as sensibilidades, mesmo frustes e mesquinhas.

Que, ao menos, por essas sugestões — a ambos devidas, porque a generosa hospitalidade de um e a camaradagem enternecida de outro me levaram a Roma — a oferta deste pequeno livro lhes não desagrade inteiramente e nela vejam o fervoroso, o profundo carinho que eu desejava fazer-lhe significar, como velho amigo *ex-corde*.

J. de B.

Limiar

Desejo, instila a tua veemência
No sangue dos mortais que, só por ti,
Sabem prender o encanto da existência
No gesto que domina e que sorri!

Dá-lhes o Amor, que desafia a ausência...
Ensina o Orgulho, pelo qual sofri...
Constrói Beleza. Acorda a Consciência.
E diz a Morte : « Pára, que eu venci!... »

Toda a vida em teu fogo se resume...
E nas cinzas que ficam do teu lume
Arde um calor de seio ou de regaço...

Foge o tempo... Agoniza-se hora a hora...
— Mas tu, Desejo!... acende a eterna aurora
Sobre a Terra que pulsa a teu compasso!...

D. João

Aquele que é a amplitude da Terra...
A sexualidade da Terra...

Walt Whitman

Se eu não morresse nunca e, eternamente
Buscasse e conseguisse a perfeição das coisas...

Cesário Verde

Figuras :

D. João

Dulce

O Prior

O Noviço

Monges e Trabalhadores

I — A Monja

Plonger au fond du gouffre, enfer ou ciel, qu'importe ?
Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau...

Baudelaire

É na grande cerca dum velho convento. Sobre o jardim imóvel, como extático, o luar de estio desce em chuva de oiro. As fontes choram devagarinho, entre as árvores quedas. O perfume dos rosais florindo sobe em largas ondas — alma olorosa casando-se à alma serena da luz. Uma estátua branca toma, na claridade lunar, o aspecto rígido da Ofélia morta, ascendendo na bruma diáfana da noite. Os rouxinóis, que há pouco ainda cantavam perdidamente, emudecem de súbito... Insistente, a voz das fontes enche todo o silêncio do jardim.

D. João salta por uma das janelas baixas do convento, trazendo Dulce nos braços. É alto, moreno, nobre de atitudes, desembaraçado de gestos. Não traz espada, e não tem uma renda nas suas vestes escuras e simples. E os seus olhos dominadores parecem não olhar senão os olhos semi-cerrados de Dulce, freirinha de vinte anos, de mãos esguias, de sorriso ténue, de pés ligeiros que, mal tocam o solo, logo a afastam, como que sem querer, dos braços ávidos de D. João.

D. João

Vê como a noite é de carícia e de esplendor...
Dá-me outro beijo ainda, minha Vida!...

Dulce

Calou-se a voz dos rouxinóis, arrependida...
Tenho medo de mim, de ti, do nosso amor...

D. João

Calou-se a voz dos rouxinóis, emudecida
Ante a nossa paixão...
Sinto melhor assim, oiço bater mais perto,
Junto do meu, teu doce coração...

Dulce

Meu pobre coração, que treme de quebranto...

D. João

Teu pobre coração, que me foi tão incerto...

Dulce

Meu coração que hesita, e receia, e duvida,
E que foge de ti, — e te pertence tanto...

Um silêncio. D. João sorri, imperceptivelmente

D. João

Ah! Como a noite de hoje é a noite do encanto,
A noite da ventura!...
Nunca a minha alma inquieta, a minha alma sem medo
Imaginou, sequer, esta imensa doçura
Para a noite imortal que eu sonhava contigo!
Ninguém sabe que eu te amo. E, no entanto, o segredo
Do meu amor contente,
Eu posso murmurá-lo, ou gritá-lo — eu o digo
Às fontes puras, a cantar entre o arvoredado,
Ao luar límpido — que é bênção de luar,
Ao silêncio fiel do jardim rescendente
Onde a brisa que passa adormece a rezar...
E as fontes, e o luar, e o hálito das rosas,
E mil ritmos que são de vidas misteriosas
E as folhas que, na luz, são astros sobre os ramos,
E o Céu distante e a terra amiga que pisamos
E o vento leve, enamorada melodia,
— Tudo responde ao nosso amor, tudo o entende
Como vivendo o mesmo bem, que me extasia!...
Já não é meu abraço apenas que te prende,
Já não sou eu somente a suplicar : sê minha!
— É a água a chorar, triste de estar sozinha,
É o beijo a subir das corolas abertas
Como bocas sorvendo a volúpia estival...

Dulce esconde-se na sombra do arvoredado. Uma nuvem rápida escurece o luar.

Que longo sono foi o teu que mal despertas,
 Logo um beijo te assusta e o desejo é um mal?
 Sê minha, Dulce... Sê do meu abraço forte,
 Sê do meu coração e da minha ansiedade!...
 Sonhavas a pureza?... É um sonho de morte,
 E quem foge à paixão tem somente a saudade!...

Dulce

A saudade... a saudade...

D. João

A saudade de tudo a que se renuncia
 E no entanto nos punge — e, pela vida fora,
 Cai, em sombra cruel, sobre a nossa alegria,
 Desce, em nuvem de agoiro, e a cada instante chora...

Com doçura persuasiva

Tu não podes saber, de pequenina presa,
 Longe do Sol, longe do Amor, serena e calma,
 Como fugir ao beijo é mentir à beleza,
 Como vencer a carne é desdenhar da alma!...
 Não te iludas, Amor : o Tempo é que te ilude!...
 Quando julgas sustar sua louca fugida,
 E dizes : É eterna a minha juventude,
 Porque a alma é eterna e eterna a Beatitude,
 — Há de certo um sabor de cinza em tua vida,
 Um sabor de Passado
 Que nunca foi presente e morre abandonado...

O luar, mais vivo, bate no rosto de Dulce, banhado de lágrimas silenciosas. Lágrimas de remorso, de arrependimento, de paixão?...

No jardim, um sopro de vento faz cair as folhas das árvores, com um vago rumor de soluço ou de suspiro prolongado...

Dulce

Não blasfemes aqui... Aqui onde fui pura,
 Venturosa, talvez.
 Nunca falaste assim à minha timidez...
 Antes a solidão, a tristeza, a clausura...

D. João

Meu Amor! Meu Amor! O desejo alucina...
— Ter-te perto de mim, e não poder beijar-te
Sem que um receio hostil do meu beijo te aparte,
É angústia de mais para a sua avidez
Que o teu riso conduz e o teu olhar domina...

Dulce, *como se não ouvisse*

Vivi sempre feliz com a Graça Divina!...
Nunca, nunca chorei pelos bens deste mundo...

D. João

Dulce, amor de minha alma, ouve o grito profundo
Que sobe do meu peito!
Não oiças o que eu digo : a palavra mesquinha
Onde paira, medroso, um sonho insatisfeito
De saber que te adoro e ver que não és minha!
Não respondas assim ao meu carinho imenso :
Não oiças o que eu digo : — ouve só o que eu penso!
O silêncio é maior do que as palavras todas!
Tenho a tua promessa : — é a noite de bodas!...
Vamos partir, deixar a gelada prisão
Tão fria — que gelava o próprio coração...
Vais ser minha!... Ser minha!...

Quer beijá-la. Dulce afasta-o com brandura.

Amor, que mal te fiz?
Eu que te quero amada e te quero feliz,
Já me não amas? Tens-me horror? Plácido e quedo
Desejas a teu lado um amor sem loucura?
Que mistério ou que sonho o teu olhar procura?

Dulce

Tenho-te sempre amor...
D. João quer beijá-la de novo
Tenho-te sempre medo!...

D. João

Ó, meu amor de sempre, ó sempre minha amante,
 Mesmo antes que eu te visse, eu já te amava mais
 Do que o Príncipe ansioso amou, com sonho arfante,
 A Princesa dormindo entre os bosques irreais!...

Ó meu amor de sempre! Ó casta entre as mais castas,
 Pura como a Alegria, honesta como o Bem,
 Porque me crês impuro é que de mim te afastas,
 De mim — que te buscava e *nunca amei ninguém!*

Nunca amei! Nunca amei! ... Bocas na minha boca,
 Braços enleando os meus, corpos que eu abraçava,
 Sabeis se me prendi à vossa fúria louca,
 Se a minha alma orgulhosa era ou não vossa escrava!

Nunca amei! Nunca amei! Ó noites de abandono,
 Longas noites de febre e de sensualidade,
 Desfolhei-vos nas mãos como rosas de Outono,
 Que morrem sem viver a sua mocidade!...

Qualquer coisa maior me chamava, à distância,
 Outro abraço mais terno, um beijo mais leal,
 Uma bênção de paz, um refflorir da infância,
 Uma paixão que fosse ardente — e maternal!...

E nos beijos que dava e nas paixões que, breves,
 Erguiam no meu peito a pobre exaltação,
 Não encontrei o Amor de asas firmes e leves,
 Mas o Amor que rasteja e se esmaga no chão!

Foram beijos de mais? Foram paixões de mais?...
 — E no entanto eu julgava, a cada novo anseio,
 Ver-te surgir, Princesa entre os bosques irreais,
 Que sonhei tanta vez apertar ao meu seio!...

Vê como venho humilde, e triste, e arrependido,
 Pecador ajoelhado aos pés da tua graça...

Não me lances ao mal, não me queiras perdido :
Detém com teu olhar a pureza que passa...

Se me deixas sozinho, Amor, o que me resta ?
— Este orgulho infeliz, que é meu engano e dor,
Pântano ardendo ao Sol, entre a negra floresta
Dos pecados da vida e dos vícios so amor!...

D. João olha Dulce com um olhar de triunfo. Brilham os seus olhos na vaidade da sua eloquência fácil. Mas parece que todas aquelas palavras impetuosas destoam e se apagam, e nada significam nesse ambiente de religiosa paz.

Mas é carinhosamente que Dulce lhe responde.

Dulce

Tanta palavra! Tanta! E para quê?...
Se eu não te amasse!...
Mas o que em mim te foge, e o teu olhar não vê,
O que sobe em rubor e em fogo à minha face,
O que não deixa estar meu coração tranquilo,
Como dizer-to, Amor, se, de senti-lo
— Fantasma de amargura a chorar entre nós —
Sofro uma angústia que emudece a minha voz ?

D. João

Ah! Que tristeza, Dulce!...
Gritavas ontem, veemente :
— Só receio que um dia o teu sangue não pulse
Nesta mesma paixão, desassisada e ardente!
Ontem choravas, dolorosa,
A mágoa de viver, oculta e prisioneira,
Na tua cela silenciosa,
— Na escura névoa do teu hábito de freira!
E para mim, que mal te via, mal te ouvia,
— Rosto abafado pela grade estreita e fria,
Gesto apagado na mudez do teu convento
Julgava então mais preso ao meu teu pensamento,

Entendia melhor teu sonho e teu desejo
— Do que hoje que te abraço, e que te olho, e te vejo!...

Dulce

Não sei... Não sei como dizer-te o que hoje sinto...
Dantes adivinhava o teu anseio, apenas...
Não te sentia perto. O teu vulto indistinto
Perdia-se na sombra, ou era sombra, ao luar...
Falava-te de mim, contava as minhas penas
Como quem fala ao Céu, como quem fala ao Mar...
O que eras tu, então?
— Um eco da minha alma, uma voz de ternura,
Fonte dessedentando a aridez, a secura
Da minha solidão!...
— Pequenina janela onde te vinha ouvir,
Grades que a sombreavam,
Deixavam-me afinal viver em paz, sorrir
Apaixonadamente aos beijos que voavam
— No silêncio da cerca adormecida —
Da tua alma para a minha vida...
Que imaginava eu? Um amor sem abraços?
Vago e místico incenso a perder-se no ar?
No entanto, em noites de vigília, o meu olhar
Visionava um clarão, e um ruído de passos
Acordava o mosteiro e o meu sonho deserto...
Que adivinhava assim a minha inquietação?
Que pressentia assim meu sangue mal desperto?
Eras tu? Eras tu?...
Era o Amor, decerto...

D. João

Era eu, era o Amor, era o teu coração!...

Dulce

Não! Não era decerto o amor que hoje me dá...

Um silêncio. D. João espera as palavras de Dulce, como se esperasse ouvir nelas a voz reveladora do seu destino...

Era um amor cheio de paz.
De lentas falas sussurrantes,
Prendendo a fuga dos instantes
Com beijos de éxtase e quimera...
Amor de Sol de Primavera,
Iluminando de ternura,
O breve encanto, a rósea alvura
Das macieiras a florir...
Era um amor só de Porvir
Que nada quer e tudo anseia.
Mas que, sonhando, já receia
Realizar o que sonhou...
Gémeo do amor que me embalou
Quando, alma pura, vida pura,
Eu me fechei nesta clausura
Para adorar
Tudo o que é belo e não se alcança,
Divino Amor, Divina Esperança,
Que só deseja e não se cansa
De unicamente desejar...

Dulce não ousa erguer os olhos para D. João. E a sua timidez, a sua candura vestem-na ainda mais pudicamente de que o seu hábito de monja. Só o murmúrio das fontes no jardim é tão casto como a sua voz... Só a limpidez do luar sereno é tão límpido como a claridade do seu olhar... E parece que D. João se comove tanto que um novo, um inocente, um puro desejo o toma — um desejo novo que é o esquecimento ou a evasão do seu cálido desejo de sempre.

D. João

Como és linda rezando ao Amor impossível!...
É o meu sonho que me embla em tua prece...
E de ouvi-la adormece
— Inefável doçura —
A minha sede, a minha fome de ventura,
O desejo terrível
Que o meu sangue alucina e a vida me enlouquece...

Outro grande silêncio, de ansiosa dúvida, paira entre os dois. D. João queda-se absorto.

*Na tranquilidade da noite, ouve-se mais alto o canto rítmico das fontes, como a oração extasiada do coração das águas. Os rouxinóis, de novo, começam a cantar, perdidamente, com notas de paixão aguda e trilhos longos de voluptuosa harmonia. Mais forte o perfume das rosas inunda o ar. É a despedida, o adeus amoroso da noite : uma leve clari-
dade acorda já no céu e empalidece a lua. Suavemente, medrosamente, Dulce poisa a sua mão sobre a mão do amante. Mas este simples gesto de carinho desperta o sonhador. E, outra vez, nos seus olhos, passa e freme a violência da lascívia.*

Dulce

Ah! Não me fites mais... O teu olhar desnuda!...
Tenho medo de ti, que não sabes conter
Teu delírio brutal de força e de prazer...
E antes morrer aqui, nesta agonia muda,
Sem amar, sem viver,
Do que perder a Deus, para em ti me perder!...

D. João, com ímpeto

Não, não posso domar o meu fogo, impaciente
De abrasar, de queimar, de acender de paixão
Tua carne de luar e de lírio inocente,
Tua alma a dormir como a flor em botão...

É sacrílego o amor? É criminoso o abraço?
— Mas seria mentir a meu próprio destino,
Regelar de pureza o ardor com que te enlaço,
Fazer do amor humano um falso amor divino!...

Vou para além da Morte e para além da Vida!
— Semente de ilusão, como posso morrer,
Carne que eu enlear fica sempre florida,
E nunca teve ocaso o meu amanhecer!

De meu desejo sou um perpétuo cativo,
Ébrio de seu furor, filho do seu inferno :

Um beijo que não dê — é um remorso vivo,
Um corpo que não beije — é um fantasma eterno!...

E hei-de perder-te, Amor, nesta noite amorosa,
Quando da própria terra uma luxúria vem
Alucinar de anseio a paixão tumultuosa
Que o meu sangue inebria e quer viver também?

Hei-de perder-te, assim, por medo do Pecado,
E partir sem deixar num derradeiro adeus,
No teu seio que treme, em teu olhar magoado,
A imagem dum amor mais forte do que Deus?...

Não, Dulce! A minha vida é ser vitorioso.
E embora eu queira amar-te, e não te possuir,
Tenho de obedecer à febre do meu gozo,
E crer no meu orgulho — e só então partir...

Dulce afasta-se, com instintiva, com indomável repulsa. Os rouxinóis emudecem agora. As fontes cantam sempre. Uma volúpia equívoca entorpece a velha cerca adormecida — nessa hora em que o dia e a noite se enlaçam desesperadamente, na certeza e no receio do Sol...

Mais uma vez ainda, e numa voz que já não manda, mas suplica, D. João insiste, seguindo Dulce, com um lirismo em que a paixão se vela de fingida humildade.

D. João

Perdoa, Amor, perdoa!...
Mais uma vez perdoa ao meu anseio...
Esta louca paixão desvaira no meu seio,
E não sabe o que diz... E não pensa o que diz...
São palavras à toa
Dum amor infeliz...
Perdoa, Amor, perdoa!...

Ah! Tivesse eu a voz das fontes,
Seu ritmo fresco, a limpidez,
A ingenuidade, a timidez
De quem não busca os horizontes

Do torvo mar das más paixões...
 E, logo, em nossos corações
 A mesma símplice harmonia,
 Casta e fiel, se espelharia
 Com luz igual, luz sem clarões,
 Luz de luar, quieta e macia...

Sonhas o amor só à distância
 Em que, distantes, dois olhares
 Digam de longe a sua ânsia,
 Troquem de longe os seus pesares?
 Pois bem — eu fujo, eu vou sozinho,
 Seguindo sempre o meu caminho,
 Mas como a sombra segue a gente,
 Humildemente,
 A nossos pés submissa a presa,
 Cor de saudade e de tristeza,
 Leal ao sonho, à mágoa, à dor,
 Filha do Sol, e sem calor...

Dulce aproxima-se de D. João, fascinada pela carícia infinita da sua voz.

Se fosse assim o teu amor!...

D. João

Será assim porque o desejas...

Mas ouve, Dulce : nesta hora
 — Que é já adeus — porque não beijas
 A boca triste que te implora
 A graça imensa de sofrer?...
 Eu vou partir... Um beijo breve...
 Um beijo puro, leve, breve...
 Mas em que eu oiça, e enleie, e leve
 O teu amor — para o prender...

Dulce, hesitante

Um beijo só... Um beijo breve...

D. João

Um beijo só — ao meu tormento,
Ao meu inquieto pensamento
Que vai partir — sem te deixar.
Um beijo — irmão do teu sonhar,
Asa de sonho, passageira,
Mas que na minha vida inteira
Eu sinta sempre palpitar...

Dulce não hesita mais. A sua boca toca ao de leve a boca de D. João... Mas D. João não a beija, apenas : morde-a com ímpeto devairado. Todo ele se torna numa chama de desejo sequioso, subindo, queimando, envolvendo a carne ingénua de Dulce. E esta abandona-se por fim, à luxúria furiosa do amante, cujas mãos se crispam sobre os peitos pequeninos, cujos braços a enleiam com desespero sôfrego, cuja boca avidamente serve a boca tenra, no gesto devastador de quem buscasse alcançar, através do corpo virginal, a alma impoluta e casta que ele abriga...

E o seu orgulho é tão grande, que entre beijos longos exclama ainda :

D. João

És minha... Minha enfim... Tenho-te no meu beijo,
Deus não pode roubar-te ao meu beijo insofrido...

Mas no ar fresco da manhã que rompe, os sinos tocam a matinas. Um canto discreto e cristalino ergue-se do velho mosteiro : são as freiras rezando a primeira oração do novo dia. As suas vozes espalham-se, derramam-se no ar, com a carícia de pétalas caindo, com a ternura de apelos maternais. Então Dulce, num gesto alucinado e quase sonâmbulo, luta, defende-se do abraço de D. João. E, correndo loucamente, bate à porta do mosteiro que o sol doira e rejuvenesce na manhã radiosa do estio.

D. João, olhando a Cruz com suprema aflição :

Que força é esta que se ri do meu desejo ?
Como fui eu vencido ?

II — O Convento

Para ir a Deus não há encruzilhadas,
senão um só caminho, que é temê-lo e amá-lo...

Padre Manuel Bernardes

É a cela dum antigo mosteiro. As grossas paredes sem cal enegreceram com o tempo — e sobre uma delas, destaca-se, com forte relevo, um crucifixo enorme onde o magro corpo de Jesus se estorce em agonia.

Uma baftienta humidade paira e sufoca. Mas, pela estreita abertura duma fresta alta, entra um raio de sol magnífico, entre o perfume quente das flores de verão : magnólias e jasmíns, glicínias, lírios, cravos...

D. João está ajoelhado aos pés do Prior do mosteiro, frade severo e triste.

O hábito dos monges cinge-lhe o corpo esbelto. Uma longa barba oculta a juventude da sua fisionomia. E vela o seu olhar imperioso uma sombra densa de mágoa mal contida...

O prior, silenciosamente, num gesto seco e rápido, indica a D. João que o ouve.

D. João

Padre! Entrego-vos hoje a minha consciência
Que a bênção de Jesus não pôde aquietar ;
E a dúvida cruel, em que me exalta o engano,
E a dor em que me afundo e sobe ao meu olhar...
Entrego-vos nas mãos o sonho sobre-humano
Em que julguei viver aqui — e triunfar...
— Como um arrais perdido em pleno oceano,
Nas mãos de Deus se entrega ao ver-se naufragar !
Ai de mim! Ai de mim!... Naufrago a todo o pano
Ansioso ainda, ansioso sempre de encontrar
Terras de amor, aureoladas pela ausência,
Astros de glória, irradiando pelo ar!...
Sou moço e forte, olhai... Aprendi a lutar
E não posso viver nesta amarga impaciência
Da fé que apenas sabe a inércia de rezar...
Não me importa sofrer... Não me pesa chorar...
Não receio a verdade...
Mas que ao menos um dia, uma hora, um momento,

Se irmane a Deus no céu meu louco pensamento,
E em Deus se perca, em Deus se exalte e divinize,
Em Deus se realize
— Fremente de infinito, ébria de eternidade —
A minha sôfrega e revolta humanidade !...

O Prior

Blasfemas, meu irmão !...

D. João

Blasfemo. Eu sei. Por isso
Eu ponho a vossos pés meu desejo insubmisso,
Pedindo à vossa fé, que é firme, e certa, e calma,
A certeza que rasgue a noite da minha alma.
Pela última vez, à vossa compaixão
Sujeito o meu orgulho, humilho o coração...
Há três anos flagelo a minha carne ; vede :
O meu corpo não é mais que uma horrível chaga !
Adoecem-me os jejuns. Mortifica-me a sede.
— Mas sempre a mesma febre a minha vida embriaga...
Tudo esqueço e abandono.
Passo os dias errando. O meu revolto sono
Traz-me o pavor da morte — e o suor da agonia.
Quero um pouco de paz,
Um bálsamo de amor na minha rebeldia,
Um sopro de ilusão, que no meu tédio roce...
Mas ai de mim ! Eu sei que esse encanto fugaz
Essa vitória breve, essa pobre alegria,
Só a alcanço na posse
De tudo o que procuro, e a prece me não traz...

O Prior

Rezai, irmão, rezai nessas horas de luta...
— Amais (se isto é amar) uma vida corrupta
E o pecado mortal da vossa mocidade...
Lutai ! O prémio é grande : é toda a Eternidade.
Deus vos perdoará os vossos desvarios :
— Sua justiça lê nos peitos mais sombrios ;

E na sua bondade infinita, conhece
O valor do remorso e a verdade da prece!

D. João

Já rezei, soluçando, horas lentas, caladas...
E nunca me sorriu a bênção que perdoa...

O Prior, *apontando o Crucifixo*

Rezai, que Deus escuta as preces desvairadas...
Só a mentira o ofende, e a vaidade o magoa...
— Vede-o na Cruz, além : a realeza inclemente
Dos espinhos cruéis que apertam sua fronte...
Vede as chagas sangrando — e o olhar que já presente
O ultraje que o insulte, o insulto que o afronte...
Morreu por nós... Mas vive em nós, eternamente,
— E na dúvida incerta, e no incerto hesitar,
Sua pureza vem encaminhar a gente,
Sua humildade acende um resplendor de luar...

D. João, *com exaltação*

Ah! Palavras banais em que o amor já não arde.
Frasas de todo o ano e para todo o mal...
— Como se eu descansasse a minha dor mortal
No lodo em que estagnou o seu ritmo covarde!...
— Nada mais vos ensina a vossa fé, tão grande!...
Para em mim dominar a força que se expande
E, sem norte, procura uma ambição mais bela
Do que a súplica vã que os meus lábios regela?
Nada mais aprendeu o gesto que abençoa
Para sustar em si o desejo que voa,
E prender — e vencer a liberdade esquiva?...
— Pastor de almas, em vós não há a prece viva,
A prece que é ternura e a nossa mágoa entende;
Nem a bondade, luz que em silêncio resplende,
Nem o afago sem par
Do carinho que beija e sabe consolar...

O Prior levanta-se estupefacto. A indignação perturba a sua face austera. Tenta ainda dominar a rebeldia de D. João. Mas este levanta-se também e olha-o com orgulho sobranceiro.

O Prior

Deus me perdoe, Irmão, o crime de te ouvir!...

D. João, com violência crescente

Padre — domina o teu alarme...

Não vinha aqui para iludir

O teu desejo de salvar-me,

Teu desespero em me remir!

E se te disse a minha mágoa

E a minha fúria impenitente,

Não foi com olhos rasos de água,

Mas com orgulho descontente :

Quero fugir!... Quero partir!...

Não posso mais enclausurar

A minha febre, o meu anseio!...

Quero mais luz, mais sol, mais ar,

E o mundo inteiro a desvendar

Sem a renúncia de permeio!

Quero viver!... Quero lutar

Não com fantasmas e quimeras,

Sombras na sombra, a rastejar

Para enganosas Primaveras...

Mas com as forças, onde sinto

Gritos de sangue, ardor do instinto

E uma energia em mim represa

Ávida só de se exaltar...

E assim lutando e dominando,

E combatendo e caminhando,

Quero partir — e não voltar!...

O Prior

Enlouqueceste, Irmão!...

Abandonaste a Deus o teu destino, quando

Na casa do Senhor te vieste acolher :

— Só Deus pode quebrar a tua decisão.
Só Deus pode ir além de teu próprio dever!

D. João, *com mais serenidade*

Padre! Não condeneis a minha aspiração,
Vós que tudo sabeis da minha vida, tudo...
Vós, a quem eu contei desde a primeira hora,
Em que um eco busquei neste silêncio mudo,
A paixão que me agita, o amor que me devora!
— Não, não vim procurar aqui o meu descanso,
Nem o castigo de pecados, nem a dor
Para remir o Mal no seio do Senhor...
— Vim procurar o que perdera — e não alcanço :
— Uma certeza, uma vitória, o orgulho forte,
Que nunca mais achei,
Desde a clara manhã em que tudo sonhei,
Em que tudo perdi — num só beijo de morte...

Na melancolia da recordação, o seu olhar entristece e suaviza-se.

Ah! Como então chorei...
Como em vão desejei a graça virginal
Da monja que eu amava e que me enlouquecia!...
— Nunca mulher alguma, ao meu beijo sensual,
Ao meu beijo triunfal, resistira algum dia!
Mas na hora em que a vi, já da luxúria escrava,
Abandonar-se toda ao meu abraço ansioso,
E julguei instilar meu anseio e meu gozo
No sangue em que o meu sangue o seu ritmo pulsava
— Eis que ouvindo o Senhor na lenta voz dos sinos
Foge, alvéola de Deus, com seus pés pequeninos,
E deixa-me sozinho — e nem me diz adeus!

O Prior tenta interrompê-lo. D. João, com um olhar de mando e de calma, não deixa dizer uma palavra.

Bem sei... de falar nas mentiras do mundo.
Ides, mais uma vez, tentar persuadir-me

Que a volúpia corrói em seu hálito imundo
E que só para Deus a nossa estrada é firme.

Mas eu tinha uma força : — a força do Desejo!...
Mas eu tinha um destino : — acordar a paixão!...
E toda a minha alma era um perpétuo arpejo
Como Orféu despertando o amor ou a ilusão!

Na minha boca sã os beijos repousavam
Como aves a cantar nos ramos do arvoredo :
— Mal passava a Beleza, os meus beijos voavam
E cada boca ouvia o seu claro segredo.

Era bem? Era mal? Era viver... e a vida
Nenhum de nós entende o que ela sonha e quer :
— Uma ideia, a ambição, a Fé que não duvida?
— A carícia do amor num corpo de mulher?...

De novo o prior quer obrigá-lo a calar-se. Mas D. João insiste, como na ânsia de justificar a si próprio o seu orgulho, a sua soberba, a sua ansiedade de evasão.

Não importa sabê-lo. E viver é que importa!
— E ter dentro de nós uma ardente certeza
Que nos guie através de tanta ilusão morta,
E de tanta agonia e de tanta fraqueza...

Mas ai! Eu encontrei uma força mais vasta
Que a minha força erguida em desespero e em luta,
— Numa frágil criança, ingénua, e pura, e casta,
Numa alma sem fel, numa carne impoluta...

Tinha-se entregue a Deus — de Deus a força vinha.
Em Deus tentei achar um poder como aquele...
E Deus nada ensinou à minha alma sozinha,
À minha alma buscando a força — que é só d'Ele.

Um pasmo doloroso ante a blasfémia imobiliza o Prior.

Depois, trémulo de cólera, abre a porta da cela e grita para a escuridão soturna dos corredores :

O Prior

Irmãos, Irmãos! Está possesso o nosso irmão...

A cela enche-se de monges — massa compacta e uniforme onde só os olhos cavados brilham com mortiço fulgor. Na porta baixa e apertada, surgem mais faces lívidas, contraídas de espanto. Um burburinho se eleva de todas as bocas — burburinho de medo e aflição, logo apagado pela atitude severa do Prior.

O Prior, para D. João, com solenidade trágica :

Eu te excomungo, eu te maldigo!
 Filho da treva e do pecado,
 Corpo ao demónio abandonado,
 Que Deus te salve do Inimigo!
 Deus te ilumine, ó condenado,
 E nos perdoe, ó alma infame,
 O desespero e o vexame
 De ter vivido em paz e em sossego a teu lado!...

Ajoelha ao lado do Crucifixo que parece crescer na pequenez da cela. E clama a sua angústia para o Cristo exangue, pregado na cruz para remir os homens...

Perdão, Senhor! Perdão pela sua desgraça!
 Vós o podeis julgar e podeis perdoar ;
 Irmãos, ajoelhai, rezai! Divina Graça,
 Alumia e conduz quem te diz desprezar!...

Rezai! Pedi a Deus por mais um pecador.
 — Que nesta alma de lama e corrupção e crime,
 Nasça, bênção do Céu, o perene favor
 Da Piedade que salva e do Bem que redime...

Todos os monges ajoelham, rezando. Apenas um noviço fica de pé, com o olhar sincero fixado em D. João. É um adolescente pálido,

mas vigoroso, cujas mãos parecem esmagar entre seus dedos as contas frágeis do rosário.

D. João nem o vê : na sua antiga, na sua instintiva atitude de tentador e de dominador, sorri vitoriosamente àqueles homens prostrados.

D. João

Padre! Não entendeste o meu sonho veemente
E a imensa dor.

Porque mais uma vez os disse? O que pedia
Meu tormento maior que a pior agonia,
Minha súplica triste e minha mágoa ingente?
— Um as palavras só : « Parte livre e contente...
Parte. Segue sozinho o teu sonho, o teu rumo ;
Tua crença não foi mais que um ligeiro fumo
Dum lume que se apaga — e nunca deixa brasas ;
Não se aqueceu a fé no fogo em que te abrasas
E outro alimento quer a sua labareda ;
Teu caminho na vida, outra mão o envereda,
Eu não posso vencer a tua aspiração.
Parte. És livre... E que Deus te dê o seu perdão! »

Um silêncio. Os monges continuam rezando.

E eu teria partido em silêncio, em saudade,
(Quem não lembra com pena o bem que não merece?)
Pela noite ocultando esta luz de ansiedade,
E este clarão de orgulho, a que a vida se aquece...
E na manhã seguinte, a hora em que alvorece
Uma fé renovada em cada nova prece,
No mosteiro tranquilo apenas faltaria
À vossa crença — a minha dúvida sombria...

O murmúrio das rezas eleva-se cada vez mais, enchendo a pequena cela, criando em volta de D. João como que um ambiente espesso de isolamento hostil.

Só o noviço, sempre de pé, não reza, toda a sua face crispada de atenção, todo o seu corpo arqueado para o réprobo.

Em frente dos monges ajoelhados, desafiando o seu clamor de censura, D. João ergue mais alto a sua voz de comando — e no garbo da sua presença, no sorriso que lhe aflora os lábios, no desempenho do seu corpo, é de novo o D. João de Aventura e do Desejo, o Desejo e a Aventura evocando e vivendo. O seu gesto é tão moço e tão cheio de vida que parece clarear sobre as paredes da cela, e rasgar a estreita fresta que as ilumina — por onde se despenha agora uma onda de sol de verão, torrencial, perfumada e quente, como se todo o sol nela resplandecesse e fulgurasse...

D. João, para os monges :

Ah! Como vos assusta a minha liberdade!...
— Vós que à vida ensinais o refúgio da morte,
Não podeis entender a suprema verdade
Duma fé que a mais vida e mais desejo exorte!

Vós não podeis saber a embriaguez dos cimos,
Quando, exaustos de mais da ascensão gloriosa,
Fortes da solidão que nos cerca, sorrimos
À fadiga que punge a carne dolorosa.

Vós não podeis provar o sabor da coragem
Que, frente a frente a Dor, em face do Destino,
Dentro de nós acorda as forças que reagem
E torna o barro humano um aço agudo e fino...

Quantas vezes em mim o sonho é como o gesto
Duma espada no ar, rasgando a noite escura...
— Sozinho sei vencer todo o pavor funesto
Com a audácia que doma e a esperança que fulgura!

Certo, às vezes soluço, e duvido e receio...
Não sei, no entanto, Irmãos, julgar que triunfei
Porque ao meu próprio medo eu junto o medo alheio,
Porque à fraqueza alheia a minha dor juntei!...

Rezai, rezai por mim que sou forte e sozinho,
Pobres almas que sois uma só alma pobre!

A minha alma não foge ao seu ermo caminho,
É a cada instante em si novas almas descobre!

Cada horizonte é como um novo ser que nasce
Ao nosso olhar, que o segue, ao desejo, que o chama!
— Seu encanto esmaece? A miragem desfaz-se?
— Mas sempre o seu fulgor ateia alguma chama!...

Já que a minha fé não vê a Deus que sonha,
E não pode viver, presa à vossa oração,
Deixai que em mim a vida, ou trágica ou risonha,
Reflita a sua luz, prolongue a sua acção...

Todos os monges cessam de rezar, talvez fascinados, talvez medrosos, com os olhos erguidos para D. João. O Prior levanta-se de um ímpeto.

O Prior

Irmãos! Rezai mais alto e com fé mais submissa!
Deus o castigará!... Porque a humana justiça
É pequena de mais para tal pecador.
Abafai sua voz de mentira e de horror!
— Que nem um eco só da sua covardia
Perturbe a vossa fé, desvie o nosso amor
Do caminho de Deus, da estrada do Senhor.
Rezai, rezai mais alto!... E em breve as penitências,
Os cilícios vencendo a carne em rebeldia,
Hão-de remir de ouvi-lo, as nossas consciências!

Os monges baixam as cabeças, cravam os olhos no chão e continuam a rezar.

D. João, com suprema altivez

Sossegai! Sossegai! Agora eu partirei...
Partirei... E, no entanto, ao deixar a clausura,
O meu rumo na terra ainda não o sei :
Vou sem destino certo, e caminho à ventura.

Não me leva a ambição — mas não me assusta a dor...
 Esse homem que já fui, morreu nem sei já quando...
 Mas não morreu em mim a paixão, o fervor
 De viver, desejar — e esperar desejando.

Desde que o amor deixou o meu peito sequioso,
 O que procuro eu? Quem pudesse dizê-lo!...
 Outras vitórias mais? Outro sonho? Outro gozo?
 Uma impossível luz a arder no setestrelô?

O que importa?... Os meus pés quando pisam a terra,
 Não sabem já deter a impaciente fugida...
 Como as aves do céu, um voo me desterra
 Dos invernos sem luz, dos pântanos da vida...

Os sinos começam a tocar à missa. Som grave que se casa ao murmúrio das rezas, a voz dos sinos que tenta dominar a fala imperiosa de D. João. Mas esta sobe sempre, num exaspero de orgulho, ou numa convicção mais acesa.

*Com atracção inconsciente, o noviço dá um passo para D. João.
 O sol resplandece nas lages da cela.*

Adeus. Ficai vivendo a vossa paz discreta,
 Vossa inútil certeza e o vosso amor servil...
 Sinto o sol chamar a minha alma secreta,
 E, como o sol, eu vou — esquecido de outrora,
 Morrer e renascer em cada novo Abril,
 Reviver de alegria em cada nova aurora!

E, quem sabe se Deus
 — Maior que o vosso medo, e a vossa fúria hostil —
 Deus que em vão eu busquei no meu tormento insano,
 Ama, na minha força, um gesto irmão dos seus,
 E, na minha vaidade, o seu orgulho humano!...

D. João dirige-se à porta da cela. O Prior, que tem ajoelhado outra vez aos pés do crucifixo, e os monges, assustados — já nem sequer levantam os olhos para ele, absortos, perdidos nas suas orações.

Vamos, deixai passar o réprobo, o blasfemo,
Vou sozinho — mas levo, em meu peito profundo,
Um desejo supremo...
— Um múltiplo desejo a irradiar no mundo
Com mãos de posse ardendo ao clarão que persigo!

Adeus... Vou para a vida...

D. João atravessa a cela entre os monges sempre ajoelhando e rezando. Os sinos repicam lá fora, chamando os fiéis.

O sol beija amorosamente a boca de Jesus, onde adeja sempre um sorriso de bondade inefável.

E, quando D. João vai a sair a porta, o noviço, que ficara de pé e não rezara, e não o desprezara e não o temera — corre atrás dele, com arrebatamento.

O noviço

Irmão, eu vou contigo!

E saem ambos...

III — A AVENTURA

L'esprit sort de l'action

E. Faure

É madrugada. Num pequeno bosque, junto duma estrada, D. João desperta. Perto dele, o noviço dorme ainda, candidamente. As cotovias cantam. O Sol vai-se erguendo do horizonte afogueado.

Do outro lado da estrada começa o trabalho. Adolescentes fortes transportam pedras para a construção duma casa modesta, meio edificada já. Homens de rosto vincado pelo esforço e queimado pelo sol, argamassam os materiais, ou traçam no terreno murado as divisões do edifício. Outros afeioam as pedras. E o grito dos escopros, agudo e rápido, une-se no céu tranquilo e doirado pela luz nascente ao canto vitorioso das cotovias.

D. João

Sol! Meu longínquo irmão, eu te saúdo enfim!...

Olhando para o seu companheiro com melancolia mal contida.

Pobre André... Dormes, sonhas — e talvez
 No pavor de acordar e de encontrar em mim
 O tentador da tua paz e candidez...
 Como ontem, pobre amigo, o teu olhar me olhava
 Ao saber que era eu, teu mestre e companheiro,
 Esse monstro de crime e de luxúria brava,
 Gérmen do Mal envenenando o mundo inteiro,
 Senhor do Engano, Gentilhomem dos desdêns,
 De que tremem as mãos
 Quando eu passo, sorrindo à graça das donzelas...
 Odiaste — quem sabe? As palavras singelas
 Em que te revelei o meu louco passado ;
 E não viste, decerto, o amor imaculado
 Que em mim floresce para além de outro amor...
 E nem mesmo adivinhas,
 Tu que és honesto e são,
 Que revivo em teu sonho, em teu anseio em flor,
 Aquelas mágoas que já foram minhas
 E o meu anseio de Beleza e Perfeição!
Um silêncio. O canto das aves matinais enche todo o ar.
 Dorme — e que o Sol te acorde em seu vivo fulgor!
 Para que o Sol te ensine
 A olhar de frente a luz que te ilumine,
 E a ver com luz igual
 A Dor, gémea da vida, e o Bem, gémeo do Mal...

O Sol, erguendo-se mais alto, bate com efeito nos olhos de André, que de repente acorda. A sua fisionomia moça crispa-se dolorosamente na lembrança de tudo o que se passou : — a sua fuga, a sua atracção pelo grande pecador, a sua vida de tranquilidade e de fé para sempre desmanchada e perdida.

André

D. João — onde estamos ?

D. João, sorrindo

Na Terra vasta, em que vivemos e sonhamos...

André, com uma voz hesitante mas que a pouco e pouco se torna firme

Amigo, porque foi que me trouxeste aqui ?

Eu bem sei que parti

Na sedução da vida forte e da aventura,

E que na tua voz de certeza entrevi

A voz do meu desejo e da minha ventura !

Não, não te culpo a ti...

Mas sonhei que voltava à serena clausura

Do meu convento abençoado, onde sabia

Que era servo de Deus e por ele sofria...

Sonhei-me ajoelhando aos pés da Cruz, chorando

O meu destino vão de mortal miserando ;

Mas no conforto — que chamaste uma quimera —

Do Céu a que rezava a minha voz sincera...

Sonhei. E ao despertar nem à distância avisto

O mosteiro onde ouvia a palavra de Cristo !...

Tenho o hábito roto... E choro, solitário,

Desde que já não rezo as contas do rosário...

Ah ! Que vim eu fazer nesta vida sem Norte !...

Sobe ao meu coração uma queixa, um presságio,

Uma nuvem de tédio e de medo imprevisto,

E este Sol ilumina a hora do naufrágio,

Sem a bênção de Deus e a salvação da morte...

D. João, com infinita piedade :

Não te inquietes, amigo. É tempo ainda. Volta

À prisão do mosteiro...

Todos esquecerão teu gesto de revolta,

E o teu desvairo passageiro...

Uma súplica só te faço, meu amigo :

— Que não vejas em mim o Demónio, o Inimigo,

Que zomba da verdade e tenta os corações...

— Como os crentes, rezando as suas orações,
 Como os ascetas, sós com sua fé adusta,
 E os monges do convento, e as doces almas, presas
 À devoção tranquila e a tranquilas certezas,
 Tenho uma fé também, que é certa, clara e justa,
 E que, junto da tua, é somente maior!...
 Venci o amor? Talvez... Mas o orgulho que trago,
 — Rude como a paixão, doce como um afago —
 Já não consente mais que a luxúria o devore.
 — Não que eu saiba o que vou ambicionar um dia,
 Não que eu já adivinhe o gesto de energia
 E a vitória imortal que em mim se vai criar...
 Mas nasci para crer — e para realizar
 E sei que, embora lenta, e calada e escondida,
 Hei-de ser uma força entre as forças da vida!...

Um silêncio. André desvia os olhos de D. João.

André

Uma força...

D. João

Uma força! Um refflorir constante,
 Um perpétuo esculpir da vida transitória...
 E a certeza fiel de ir sempre mais adiante
 No caminho glorioso — ou na estrada sem glória...

Não quero ser de novo amado — e enamorado...
 — Primavera de sonho, o amor já não contenta
 O desejo que em mim é lume inapagado
 E ergue cada vez mais sua chama violenta!

Mas ser esse desejo, em meu sangue a cantar
 Sua eterna, insistente e heróica melodia,
 — Eis a oculta paixão que me pode guiar,
 Eis todo o meu triunfo, eis a minha alegria.

E se fui livre sempre — e livre enfim deixei
 O soturno mosteiro onde a crença apavora,

Se parti ao acaso e à sorte me entreguei,
Sem outra luz de amor além da luz da aurora ;

É para que a minha alma, em desejo incendiada,
Em desejo embebida, apenas saiba ser,
No fulgor da epopeia, ou na acção ignorada,
O esforço, o encanto, a dor — a graça de viver...

André continua sombrio, sem olhar D. João.

E agora — parte. Adeus... Não hesites. Perdoa
Ter acordado em ti o anseio e a liberdade.
Mas, com asas de cera, o teu sonho não voa
— Ícaro olhando em vão o Sol da imensidade...

Um soluço levanta o peito de André. Todo ele é hesitação : — medo da luta e desejo de lutar, receio e coragem, dúvida e certeza. As lágrimas afloram-lhe aos olhos tristíssimos, que fitam D. João carinhosamente. D. João fita-o também com fraterna amargura. E pondo a mão sobre o ombro do companheiro, tenta sossegá-lo.

Não receies partir...
Não chores o teu medo...
És moço. Espera ainda. E crê no teu porvir.
Para ser livre — nunca é tarde...

E nunca é cedo...

André, *tentando vencer o seu combate interior*
Não... Não quero deixar-te...
Mas não sei, meu amigo, o que vai ser de nós...
Seguir-te-ei a todo o instante e em toda a parte,
No caminho mais longo ou na estrada mais rude,
Como nos segue sempre a visão fraternal
Da nossa juventude...
Mas dize, dize a fé que nasce a tua voz,
Dize a tua certeza, o teu longínquo ideal,
— Para que, sobre o abismo, ou no mais alto cimo,
Ele seja o meu sol e seja o meu arrimo...
Sempre soube o destino a que aspirava ; dantes

Tinha luzes fiéis, tinha rumos constantes
 Guiando-me a ansiedade oculta e sem grandeza...
 Julguei simples ser livre ; e, mais simples ter alma
 Para entender a luta, eu que odiava a calma...
 Não sei, porém, não sei que susto e que incerteza
 Se alvoroçou em mim...
 — Sou a mágoa que nega, a dúvida, a amargura,
 Sou uma onda no alto mar, que em vão procura
 Uma praia onde quebre o seu anseio, enfim !...

Um silêncio prolongadíssimo ergue-se entre os dois. Cada um dos companheiros de caminho fala uma linguagem diferente : — André, o pânico da libertação; D. João, a ânsia de ser mais livre ainda. Momento de angústia inexprimível, parece deixar cair o crepúsculo de agonia sobre aquelas duas almas que o passado separa... E o sol é cada vez mais doirado no céu azul e unido; e as aves cantam com alegria maior; e do outro lado da estrada, a azáfama contente dos trabalhadores é cada vez mais rumorosa, mais vivida e mais animada...

André, inquieto pela mudez de D. João :

Dize a tarefa, humilde embora, embora triste,
 Embora sem encanto,
 Para esta febre de servir, que em mim persiste,
 E a inércia desta fé que me fatiga tanto!

D. João, perplexo, medita profundamente. Olha o Céu, olha o Sol, olha os campos, como se os interrogasse. Depois, tomado de uma súbita inspiração, é com fé juvenil, é com a sua voz de sempre — fascinadora, persuasiva, eloquente — que fala para André, apontando e como que revivendo em cada palavra, a faina alegre dos trabalhadores.

D. João

Olha em frente de ti esse trabalho obscuro,
 O trabalho sem glória e sem vaidade,
 Mas que nos diz, no entanto, um sonho de futuro,
 E traz consigo uma visão de eternidade...
 Contempla a donairoza e plácida atitude
 Dos pobres que além vês, tranquilos de saúde,
 Fortes da sua luta e de seu ritmo certo

— Não sabendo, talvez, na faina que os distrai
O valor dum suspiro e o mistério dum ai!...
O seu olhar é puro, o seu riso é aberto...
Nenhum deles, Amigo, adivinha ou pressente
Que se morrem sem nome e vivem sem um grito,
Sua obra revive, imemorialmente,
— Marco de sonho humano em face do infinito!...
Repara, amigo, vê : — é uma simples casa
Que o seu gesto constrói, e segura, e sustém,
Com beirais onde poisa um terno arrulho de asa,
E janelas ao Sol, onde o Sol se detém!...
Dia a dia, hora a hora,
Pedra a pedra, na luz palpitante da aurora,
No quente meio-dia,
Ou na tarde espalhando a piedosa elegia
Sobre as almas em pranto e os sonhos fatigados,
— Eis que se erguem ao Céu os seus muros, lavados
Da brancura da cal, entre a verde paisagem...
Quanta ambição fiel, quanta doce miragem
Acordarão ali, nesse abrigo pequeno ?
— Quanto amor agitado ou quanto bem sereno,
Hão-de ali despertar ? Quanta mãe carinhosa,
Ao seu peito apertando, em seu colo embalando
Um filho pequenino, há-de, com fé radiosa,
Trazer o herói futuro em seu regaço brando ?
— Ali, o beijo casto e bom dos esposais.
Ali, toda a paixão... Ali todo o desejo!...
E as volúpias e o amor, e as carícias, e mais
As saudades que deixa o hesitar dum beijo!...
Ali, a Inteligência, o Génio que adivinha,
A Arte que tudo cria, a Acção que tudo crê,
Tanta vez a florir numa carne mesquinha,
Tanta vez desvendando o que o olhar não vê...
E, de filhos e pais, de idade para idade,
Nesse ninho a acolher as gerações seguidas,
Múltipla e nova sempre, uma mesma ansiedade,
Tronco de folhas mil, brotará em mil vidas!...
Ninguém há-de lembrar o gesto diligente,
O gesto sem vaidade

Dos que sabem erguer esse abrigo clemente
Ao trabalho, à ventura — e à miséria do Homem...
— O que importa, porém?... Cada pedra que tomem
Nas vigorosas mãos, e esculpam e argamassem,
Guarda calor de sangue e carne latejante,
Como se em carne e sangue as pedras palpitassem !...
— A quem as saiba ouvir, elas dirão baixinho
O esforço rude e honesto, o desejo constante,
Que se tornou acção e que se fez carinho,
Agasalho ao mendigo, apelo ao sonho errante,
Sombra para o cansaço, amparo no caminho,
— Dia a dia, hora a hora, e pelo tempo adiante...

*André parece querer libertar-se dum longo pesadelo que o oprime...
D. João exalta-se cada vez mais na sua invocação.*

Acção! Acção!... Só ela é que os exalta assim,
Ela é que é toda a força e todo o amor fecundo,
Num grande abraço em flor, como já foi em mim,
Num gesto que enobreça ou que domine o mundo !...

Acção! Acção!... Por ela é que Jesus foi santo,
Quando, afagando a infância ou ressurgindo o morto,
Deu aos tristes sem luz uma vida de encanto!
E à miséria sem pão o pão do seu conforto!

Acção! Acção!... Por ela as cidades surgiram,
O homem se fez igual ao sonho que sonhara
E o desejo venceu, e os vergéis refloriram
Nos campos onde a guerra o luto semeara!...

Acção!... Divina acção de quem ama e constrói...
— Por humilde que seja o braço que executa,
Pode o gesto ser grande e é um gesto de Herói,
Pode a beleza eterna irradiar da luta!

Acção! Modesta acção de quem apenas sabe
O trabalho banal, que não sonha e não pensa!

— Na tarefa mais pobre o teu sorriso cabe,
Tua grandeza faz a pequenez imensa!...

O teu ímpeto é sempre um ímpeto de amor.
O teu impulso abraça. O teu beijo violenta.
— Passas — e logo a Terra é um jardim em flor!
— Vences — e logo a flor é fruto que alimenta!

Não há vida sem ti — nem Arte, nem Beleza
Que em ti não vá buscar a sua realidade.
Certezas, ideais, paixões — tudo incerteza!...
— Mas tu persistes sempre, ó única verdade!...

E com tanto vigor em tuas garras fortes
Prendes o Espaço, o Tempo e o nosso coração
— Que trazes para a Morte inelutáveis mortes,
E o homem só em ti vive e perdura, Acção...

Num grande gesto, abrange toda a paisagem florida. Ouvem-se ao longe cantos de ceifeiros. Charruas lavram os campos. A Terra toda rumoreja e palpita sob a posse dominadora do trabalho do Homem.

Mas André hesita ainda, duvida ainda...

André

E Cristo? E a perdição da alma? E a eterna glória?
E o pecado do orgulho? E a salvação divina?

D. João

Cristo foi como nós : — sonhou sua vitória
Entre o claro rumor duma pobre oficina...

— Cristo foi como nós : — alguém que ambicionava
Moldar em gesto humano o seu desejo puro...

Cristo foi como nós : seu reino edificava
Entre mísera gente e no trabalho obscuro...

E eis o que nos pertence, a nós que nada temos,
Mas tentamos vencer o desespero e a dor :

— Conquistar, dia a dia, horizontes supremos
E alcançar o porvir em humildade e amor...

André continua indeciso... Involuntariamente, as suas mãos unem-se para rezar.

Mas se te chama ainda a paz do teu convento,
Volta de novo à fé que se esconde e receia...
És um voo que morre... Eu — o voo de vento,
Que abraça toda a Terra e, pródigo, semeia...

— Parte, volta de novo ao teu sonho mesquinho...
— Parte!... Eu sei onde vou... E sei viver sozinho.

Mas André venceu o seu combate interior. Há na sua fisionomia sincera a alegria dum consentimento. Seus olhos brilham com um clarão de alvorada.

E é já com alma segura e serena que D. João sorri para o companheiro.

D. João

Carrear pedras — ou erguer desejos
É tudo construir, edificar...
Casas são ninhos : — fazem-se com beijos...
Beijos de amor são para agasalhar!...

Sem uma palavra, num mútuo entendimento de alma para alma, D. João e André atravessam a estrada.

O Sol é uma rutilação criadora no vasto céu que beija a Terra nos horizontes límpidos.

No ar macio, as aves matinais cruzam os voos céleres, perdendo-se na luz do Sol, descendo a beijar as messes e os pomares em flor.

Perto dos trabalhadores os dois companheiros ficam a trabalhar também, argamassando as pedras da casa futura. Entre o silêncio do calor que irradia batem os escopros com tinidos frescos nos pedaços de granito.

E D. João e André, numa faina constante, mais do que os outros trabalham, como ansiosos de ver na casa edificada toda a humana

beleza que nela pode desabrochar um dia, todo o sonho que ela deixará alvorecer, toda a bondade que ela por ventura abrigará — e a que eles trazem ali a coragem de quem não teme o esforço sem glória, e o orgulho de quem venceu a dúvida e o receio, vencendo-se a si próprio. Mas porque André parece, por vezes, hesitar ainda na alegria do seu trabalho ou na convicção da sua tarefa, D. João murmura aos seus ouvidos, com certeza amorável :

D. João

Ama-se a vida, vence-se a vida,

Criando a vida,

— Com mãos submissas, mas sonho grande, que não duvida

— Com alma grande, que não se humilha de tudo amar!...

E os dois continuam na tarefa humilde, enquanto uma andorinha rápida, perto deles roçando a terra, de novo se eleva ao Céu diáfano, num grito vibrante e longo — em que se diria cantar e pairar, sobre todo o vasto mundo, o vivo frémito oculto das palavras de D. João...

João De BARROS, *Dom João*, Lisboa-Paris, Livraria Aillaud e Bertrand, 1920, 79 p.

13 Manuel da Silva GAIO, *Dom João*, 1925

Dom João, poema

Prefácio da 2ª edição de 1925

Fazia este poema, em primeira edição, parte do volume intitulado *Novos Poemas*, que publiquei em 1906. Destaquei-o dessa colecção de poesias em obediência ao projecto de nova e definitiva distribuição dos meus trabalhos poéticos numa edição integral, que por ele inicio.

Mantendo-lhe o plano geral, o pensamento dominante e o desenvolvimento da acção, entendi, no entanto, modificá-lo em várias passagens, sob o ponto de vista da forma, com o intuito de dar mais nítida clareza às ideias, mais preciso desenho e viva cor às imagens, mais perfeita e doce eufonia a frases e períodos; com o intuito, enfim, de obter quanto possível íntima correspondência entre a ideação e a expressão.

Terei atingido o meu fim?

Diga-o quem, havendo por acaso lido os *Novos Poemas*, ainda condescenda em ler, na presente edição, a primeira das composições que formavam esse volume.

Sustentam alguns que o escritor não tem o direito de remodelar, quer na essência quer na forma, antigas produções publicadas. Correspondem — alegam — a certo modo de ver e de sentir do autor em determinado momento; correspondem ainda, quanto à própria forma, a certa ordem de recursos técnicos de que ele dispunha numa dada altura do seu progresso artístico; transformando-as, modificando-as, como que as tira do seu lugar no tempo e priva assim a Crítica de marcos miliários mediante cujo auxílio esta venha a apreciar e a registar a evolução do espírito e da arte do poeta ou do prosador através das suas sucessivas afirmações.

É de algum peso esta opinião. Mas deve pesar porém no outro prato da balança a escrupulosa exigência da perfeição atingível, seja qual for a altura da caminhada empreendida pelo escritor na realização dos seus sonhos de Beleza.

Admitindo que espere chamar a atenção dos críticos, num futuro mais ou menos próximo, cumprir-lhe-á sempre, a meu ver, com relação à sua Obra, sacrificar esse invocado interesse *histórico* ao puro e desinteressado ideal estético.

Foi o que entendi dever fazer, na medida do possível.

Dom João, moderno símbolo humano do universal poder do Amor — poder divinizado pelos antigos como princípio renovador do Existente — é o reivindicador supremo dos eternos direitos da Natureza, contra os quais não há impulsos de sentimento, preceitos de moral, escrúpulos e terrores sagrados que normalmente prevaleçam. Encarna e representa como que uma pura força da Criação.

Desta larga conceição *naturalista* se inspiraram as curtas páginas do meu poema.

Tentei desenvolvê-la acentuando o que de antagónico e de oposto ela pode, todavia, envolver para as Almas; pondo em relevo a ironia do impetuoso renascimento da Vida sob os sangrentos pés do *Herói* quando este — impelido pela despertada Voz do remorso — desgarrara de entre os Homens (isentos, enfim, do seu condenado contacto!) no intento de, a bem de salvar-se ainda, levar a destruição e a Morte, por onde quer que passasse, a tudo quanto fossem gérmens e viços da Terra.

Havê-lo-ei conseguido?

Das composições que completam este volume, quatro — os sonetos subordinados ao título geral de *Medalhões gregos* — deveriam entrar numa longa série autónoma, com igual título. Foram aqui incluídos por me não ter sido dado continuá-la.

Coimbra — Agosto, 1924.

Prólogo

« Que voz escuto?... Voz desconhecida!... »

— Pergunta Dom João,
Enquanto a loura amante, ao lado erguida,
Tenta aquietá-lo, em vão.

« Quem me chama?... Quem vejo?... Quem és tu? »

— Brada, ao tocar-lhe o peito,
Repelindo-lhe logo o corpo nu,
Ainda morno no leito.

« Quem és?... » em vez da Amante — branda e loura —
Palpitante a seu lado,

O que Ele agora vê, contempla agora
— Fitando-a desvairado —

O que aos seus olhos vagos se desenha,
Na estátua harmoniosa,
É uma horrível mulher, de hirsuta grenha,
De carne lastimosa.

E cuida ouvir-lhe, ouvindo-a : — « Da tua alma
A imagem sou real,
Requeimada dum fogo que não calma,
Do torturante mal,

Pegado a quantos tu na falsa túnica
De teu sonho envolveste
— Dessa febre de Posse última ... e única,
Que à nossa Era trouxeste.

Porque o Amor, porque o Amor, em que abrasaste,
Foi todo o mal do Mundo,
Tentado pela vida que cantaste :
Morte... morte, no fundo!

Revelo-te, Dom João, neste despojo
A verdade funesta
Do que é a tua alma : chaga a escorrer nojo
Sob trajos de festa!

Tremes?... Pois não será bastante a dor
De viveres pregado
— Judas-Cristo, teu próprio enganador! —
Na cruz do teu Pecado!

Antevê, Dom João, nesta severa
Imagem do teu ser,
A do cruel castigo que te espera
Quando a morte vier! »

« Que horror!... E nada, nada afastaria
A eterna perdição
Que a tua voz pressaga me anuncia?
Nunca terei perdão? »

« Talvez; se toda a terra que tu pises
Converteres num brejo

Onde jamais depois nutra raízes
A seiva do Desejo.

Só então, só então alcançarás
Que o Céu, de condoído,
Te troque em porto lúcido de paz
O inferno prometido. »

« Ah! quero-me salvar!... Será já tarde? »
— Deus sabe... Parte, embora.

Lustrar podem uma alma, se ela encarde,
As lágrimas que chora.

Parte!... E seja o teu rasto, onde chegar,
Como o sangue do Drago e o sal do Mar,
Que tudo crestam logo...

Canto I

E Dom João partiu. Aquela voz austera,
Nunca por Ele ouvida,
Suscitara fervor de remissão sincera
À sua alma perdida.

Mas porque do Remorso o trágico rebate
O tinha alvoroçado,
Ainda antes que tal voz a via do resgate
Lhe houvesse revelado,

Não vai só por vencer o íngreme calvário
De lustral provação;
Quer às almas fugir que atrai seu temerário
Olhar de tentação...

Distante já, procura atalho que o conduza
À brava e estéril serra
Donde lhe seja, de alto, uma visão confusa
Todo o quadro da Terra.

Avança noite e dia e quando é de oiro ardente
O mar ocidental.
São farrapos seu manto e leva unicamente
Pão negro no bornal.

Correndo, passa além de aldeias e cidades,
De hortos, bouças, trigais,
A tudo estranho — à faina alegre das herdades,
A lidas e arraiais.

Para o deter, em vão a vida se renova
À flor da Natureza ;
Em vão olhos de luz requestam sua nova,
Ascética beleza.

Por entre multidões ou por despidos brejos,
Por onde quer que passe,
Faz-se de seda o ar e frémitos de beijos
Para roçar-lhe a face.

Apenas Ele assoma, embora mudo siga
À beira do caminho,
Despertarão : em cada abrigo uma cantiga,
Uma ave em cada ninho.

Nada escuta nem vê : seu ansioso olhar
Ao largo erra, perdido,
Como o de quem pedisse à vastidão do mar
Um mundo pressentido...

Dominando, porém, as vagas tentações
De seu deterro andado,
Um coro de fatais, amargas maldições
Lhe soa do Passado.

São vozes que, de longe, a acompanhá-lo voam,
Que — fantasmas do ouvido —
Para visões transporta e o espaço lhe povoam,
Ao caminhar vencido ;

— Vozes que banha e oprime um consumido pranto :
As lágrimas choradas
Por quantas seduzira o filtro do seu canto
Em noites perfumadas.

São Tisbeia, Isabel, Aminta, Violante...
Recordam-lhe, à porfia,

A mentira, a perfídia atroz de seu constante,
Eterno Amor... dum dia!

Reconhece-as... Vencendo o coro acusador
A garganta de Elvira
Tal grito espalha aos céus, de tão cortante dor,
Que logo um astro expira.

E Dom João caminha. Alucinadamente
Foge à perseguição
Desse coro; pois sempre, a persegui-lo, sente
A morta legião...

Até que tomba exausto, ao rés do duro monte,
Julgando inda escutar
Lamentações de Amor no choro duma fonte
Onde tremia o luar...

Mal, todavia, a custo os barrocais venceu
E, sob o espaço aberto,
Dos cimos descobriu, à frouxa luz do céu,
Um árido deserto.

— Enquanto sobre o monte, a fragas irriçado,
Via a terra despida
Nem que um gelado sopro houvera lá crestado
Os gérmes da vida —;

Mal, da fome e da sede a angústia adivinhando,
Contou que só teria
Raízes por sustento e a fonte ouvida quando
Trepava a penedia;

Mal previu que somente ali seria, em breve,
Enxuta a branca ossada,
Toda a sua alma, toda espaireceu de leve
E lhe pairou alada,

Porque a ninguém jamais — no píncaro fragoso
De tal ermo do mundo —
Havia de tentar o encanto tenebroso
Do seu olhar profundo...

Não tardará que durma o sono derradeiro
Naquele ingrato chão...
Perdera a Terra — enfim! — o rasto aventureiro
Desse, que era Dom João...

Canto II

Ao despertar, no entanto, o dia
Trouxe-lhe aos olhos tal surpresa,
Que duvidou de quanto via ;

Pois, ao redor, a Natureza
Milagre verde se tornara
Onde era sáfara nudeza,

Des'que seu corpo Ele deitara
Na terra bruta desse monte
E o seu cabelo a perfumara.

Da penha em que pusera a fronte
Jorrava agora, vivamente,
A canção fresca duma fonte.

Mal vinha o Sol corando o Oriente
E já sentia que o banhava
Um resplendor de luz ardente.

Pela extensão da serra brava
Também a tudo o seu olhar
Vital calor comunicava ;

Que até diria ver brotar
Uma segunda Criação,
Um nado mundo contemplar !

Da descoberta imensidão
Somente, ao fundo, ainda o deserto
Lembrara morte e solidão...

Porém à volta, longe e perto,
Cada quebrada e cada altura
Lhe desdobrava um Céu aberto :

Asas frequentes na espessura
De densas árvores que urdiam
Sombras de aroma e de frescura ;

Maduros frutos, que entreabriam,
Relvas macias, bastas flores
Onde as abelhas se sumiam.

Vinham das faldas e pendores
Bálidos trémulos de gados,
Cantigas leves de pastores.

E tudo : frémitos alados,
Vozes de fontes mumurantes,
Sons de arvoredos, espalhados

No esmorecer de ecos distantes
— Tudo lhe erguia um canto ouvido,
Que Ele também cantava dantes,

Tudo, por fim num coro unido,
Dizia o Mundo à lei do Amor,
Sob os seus passos, renascido.

Rasgando as névoas, no furor
De morder nua a Terra inteira,
O Sol vestia-a de esplendor.

A cada volta de clareira
Fugiam lestos, par a par,
Delgada e ágil pegureira,

Duro pastor, de brando olhar ;
E logo, sob a ramaria,
Ardiam beijos de matar.

O ar, em torno, estremecia
E a confundida rebanhada
Ficar, no tempo, prometia

De tantos anhos redobrada,
De tantos anhos, quantas eram
As tenras fêmeas da ovelhada...

Mas porque os seus olhos vieram
Tudo acordar de Amor e vida
Onde uma noite adormeceram

E porque, d'Ele enfim vencida,
Tão descalvada serra fora
Em verde terra convertida ;

Porque ainda ao lado via agora
Na própria sombra a Tentação,
Como o seguia sempre... outrora,

— De entenebrado, já Dom João
Ao largo estende o olhar dolente
Para a calada vastidão ;

Lá para onde, finalmente,
De árido e morto, o chão deserto
Sob os seus pés será dormente ;

Lá para onde Ele, por certo,
Nem sombra de asa há-de enxergar
Aviventando o espaço aberto ;

Lá para onde há-de mirrar
Seu corpo, em breve. — E pronto desce
De monte a monte, quando no ar

Mais vivo se ergue e vivo cresce
O coro forte da Montanha,
Que vigorosa refloresce
E em novos dons se desentranha...

Canto III

Dorme o vasto deserto. Olhando os céus,
Vê Dom João nos sóis da imensidade
Os luminosos frutos da Verdade,
Que espera logrará colher por seus ;

Pois cuida — alucinado — que, remida,
Sua alma foge à viva sepultura,

À morada mortal da Carne impura,
Para surgir na luz da eterna vida.

É consumada a dura Expição ;
Vai, rasgando-lhe o peito docemente,
Vai liberto voar seu coração
Em busca do repouso permanente...

Acorda... Mas ao crer que num deserto
Onde nunca parara vivo ser
Ninguém por Ele, mais, irá sofrer,
Ninguém lhe há-de seguir o rasto incerto,

Apaga-se-lhe o próprio sofrimento
E — como se esquecesse fome e sede —
Adormece a sonhar dormir na rede
Daquele constelado firmamento...

Fugira a breve noite. Ardente e loiro,
Alumia-lhe o Sol — em claro riso —
Na extensão do deserto um paraíso
De verdes montes, prados, frutos de oiro :

Maravilhoso mundo de beleza,
De que sobe um sussurro forte e doce,
Tão cheio, tão feliz como se fosse
O da respiração da Natureza !

E ainda o tolhe, ao que vê, medroso espanto
— Terror de fatal sina ou maldição —
Quando já seu louvor lê nesse encanto
Duma outra amanhecida Criação,

Na graça e no vigor de quanto avista
Por toda a desdobrada e larga teia :
Em cada fresco vale, outeiro ou crista
Do recém-nado mundo que o rodeia ;

Quando lê seu louvor nos mansos lagos
— Por onde fulgem asas, num clarão,
A animarem a extática expressão
Desses olhos olímpicos e vagos — ;

Nos bosques de altas árvores sombrosas
 — Da música dos ninhos alegradas —
 No brilho das ribeiras vagarosas,
 Propícias aos pascigos das manadas ;

Nos insectos fugazes — vivos lumes
 À luz viva do Sol e, pelas cores,
 Vagabundos irmãos das bastas flores
 Que o ar tranquilo ensopam em perfumes...

Mas a Vida palpita e estua, acesa,
 Em raivas amorosas, lutas soltas :
 As feras — devorada quente a presa —
 Enroscam-se, aos casais, no chão revoltas.

Há combates aéreos de falcões
 Enquanto, ao longe, em bando relampejam,
 De ligeiras, as corças, — mal farejam
 O morno e fulvo cheiro dos leões.

E mais do que entre as próprias feras bravas,
 Mais entre os homens é raivosa a luta,
 A batalha das tribos na disputa
 Da bárbara beleza das escravas...

Lança entretanto o Sol maior fulgor,
 Mordendo homens e feras, aves, plantas,
 Que enchem campos, encostas e gargantas
 Dum indomável frémito de Amor.

E ao ver que até daquela solidão
 Sob os seus pés sangrentos ainda a Vida
 Brotara e ri, cantando, transflorida
 Em tão deslumbrada Criação ;

Ao ver frustrada ali sua vontade
 De se remir, não mais gafando o Mundo ;
 Ao ver que o mesmo mal a terra invade
 Por onde, em roda, estende o olhar profundo,

— Colhido no bornal, para sustento,
 Algum fruto das árvores tombado

E cheio seu cantil no veio lento
Dum murmuro regato prateado —

De novo, como sombra caminheira,
De novo Dom João parte, fugindo,
Para os passos deter somente à beira
Doutro vago deserto — o mar infindo...

Canto IV

Subira Dom João a penedia brava
De agreste promontório, a pino sobre o mar.
Já livre era do mundo e o mundo libertava
Da estranha tentação de seu funesto olhar,

Porque seria, breve, um apagado lume
— Sob aquele alto céu de pálida safira,
Naquele pedregoso e calcinado cume —
A vida em que seu Sonho a vidas se nutrira.

Quando, porém, o Sol do recém-vindo dia
Somente — ao desvendar-lhe o mar batido e forte —
A doce antevisão lhe dava do que havia
De iluminar, talvez, sua Alma além da morte;

Quando — pois dominava o descampado vasto
Dum vago litoral, da aspérrima nudeza —
Nem vislumbre sequer de viço ou de beleza
Temia divisar agora no seu rasto

— Viu, súbito, ao volver os olhos a Nascente,
Da terra caminhar, crescendo poderosa,
Uma floresta viva, espessa e rumorosa,
Que o traço lhe seguia impetuosamente,

Que impetuosamente o morto descampado
Vinha invadindo, enquanto a basta ramaria
Os ninhos baloiçava e em toda a volta enchia
De cantos matinais o espaço alvoroçado...

Então — na dor mortal duma alma perseguida,
A quem o desespero a luz anuviasse,

Como se, ao ver de novo a Terra enverdecida,
Visível maldição olhara face a face —

Ao tempo em que ainda o Sol de leste desfechava
Rasantes pelo mundo as puras frechas de oiro,
Dom João, largando de alto a penedia brava,
Lançava-se do Mar no denso fervedoiro...

Mas donde — arrebatado às escavadas fragas
Pela ressaca viva — o corpo se afundara,
A lume surgiria a maravilha rara
Duma ilha verde, a rir no espelho azul das vagas.

Batiam-lhe as marés em lânguido balanço,
Debaixo de constante e ferviloso bando
De altas gaivotas. Sob o vento leve e brando
Surdiam velas, longe, a palpitar de manso.

Como se as enfunasse a mesma viração,
As árvores da ilha abriam-se redondas
Movendo-a docemente, a dividir as ondas
— Empavezada nau alada na monção.

E enquanto pelo mar cerúleo ela cortava
— Pastora de ondas, qual pastora entre seus gados,
Ao avançar juncando a esteira, que deixava,
De frutos estivais, de pomos perfumados —

Enquanto pelo mar cortava lentamente,
A bordo desse verde e mágico navio
A vida era de Amor — ardendo renascente
Em cada inerme ser, em cada ser bravo.

Aves, feras, répteis — tudo pulsava, tudo —
Ao bafo criador da leda Natureza...
Só as fontes, por entre os musgos de veludo,
Soltavam vesperais murmúrios de tristeza.

Ardiam pelo ar, num fagulhame vivo,
Enxames de oiro-fogo e sob esses fulgores
Em tudo respirava : em vidas, frutos, flores,
Subtil graça vernal de mundo primitivo.

Desde os montes à beira extrema da marinha,
Dos bastos vegetais do mundo se enfeitava :
Junto ao loendro, ao mirto, à romãzeira brava
Casavam-se a palmeira e os pâmpanos da vinha.

Dum rio para o mar singravam, majestosos,
Brancos cisnes — galeões de imaculadas plumas —
Talvez deuses da Terra, arfando cobiçosos
De, a disfarce, irem ver as deusas das espumas ;

Ao passo que, por sobre a relva de alfombras,
Humanas formas — inda alheias à existência —
Vagavam par a par, tão mudas como sombras,
No êxtase feliz da própria inconsciência.

Morria o Sol por fim e a luz crepuscular
Rapidamente em luz argêntea era mudada,
Quer fulgisse da noite a túnica estrelada
Quer a lua apagasse as ondas do luar.

Logo as vagas, cercando em coro essa Ilha errante,
Onde a vinha descia à orla das areias,
A levavam cantada a vozes de sereias,
Até que o Sol de novo abrisse do Levante.

E o coro nocturnal, como a visão do dia,
De toda a vastidão, verde « Ilha dos Amores »
Que, mal vogavam perto, ao longe lhes fugia.

Sempre — depois que paira à flor do Mar azul —
Sempre a Ilha verde atraí, irresistivelmente,
Quantas velas, do Norte ao luminoso Sul,
A desgarrar desprenda um braço adolescente.

Sempre, na Terra inteira — agora como dantes —
Ela desperta ao largo anseios de viagem,
Movendo barcos, naus, galeras arrogantes,
Em que a manobra é velha e nova a marinhagem.

E ai! também Vós por ela afrontareis o mar
— Afoitos navegando, a desfraldados panos —
Todos Vós os que em vida ainda podeis sonhar,
Todos Vós os que em vida ainda contaís vinte anos!...

14 Fernando de Araújo LIMA, A Última Noite de D. João, 1948

A Última Noite de D. João

Personagens

D. João

Frei Diogo

Lozano, criado de D. João

Marta

Em Sevilha — há muitos anos

Acto único

Interior dum castelo. Sala de armas espaçosa, com janelas em ogiva. Um fogão apagado. À esquerda e ao fundo, portas. À direita, uma escada que dá acesso ao andar superior. Candelabros acesos. Noite de invernã. Cai neve.

Cena primeira

D. João e Frei Diogo

Frei Diogo

Sossegai, irmão... sossegai!

D. João, *excitado*

Não... Não posso. Sinto ainda a epiderme viscosa dos beijos que me deram. São chagas pelo corpo. Há nos meus ouvidos gritos de luxúria que se não extinguem, gemidos dolorosos que se não calam. Tive todas as mulheres nos meus braços, mas nunca tive a *mulher*. Amarrotei-lhes as carnes, tapei-lhes a boca com a minha boca, fiz-lhes sentir o infinito num espasmo.

Frei Diogo, *atalhando*

Sossegai, sossegai...

D. João, *prosseguindo*

Conquistei corpos vazios, vazios de alma, Frei Diogo. Dir-se-iam castelos que outros habitaram e eu fui encontrar já mortos, sem história... Bem mais feliz é o Diabo! (*num murmúrio*) Bem mais feliz!...

Frei Diogo, *severo*

D. João!

D. João, *continuando*

Fugia de mim, como fogos-fátuos, a chama animadora da matéria possuída. Seduzi, sem completar na sedução o que ela tinha de perdurável... Mas quando o tentava, logo sentia dois olhos que me interrogavam ou uma voz balbuciando em reza : « Mas tu não és D. João! » E eu, a chorar de raiva muitas vezes, vergava-me sobre a presa fácil, maquinalmente, fastidiosamente, escravo duma lei imperiosa...

Frei Diogo

Deus é bom. Vinde comigo. Há uma cela no Convento, onde os pássaros entram, batendo as asas...

D. João

O meu hálito matava-os, Frei Diogo.

Frei Diogo

Encontrareis no jardim do claustro violetas em maciços que perfumam o ar...

D. João

Se lhes tocassem, mirravam...

Frei Diogo

Vinde comigo.

D. João

Sou maldito!

Frei Diogo

Achareis, na crença, o lenitivo para a vossa alma enferma...

D. João

Não... é tarde. É muito tarde agora...

Frei Diogo

Nunca é tarde para um arrependimento...

D. João, gritando

Quem vos disse que eu estava arrependido? (*chamando*) Lozano, Lozano... Xerez. (*O criado entra pelo fundo, serve-o e sai*) Quem vos disse que eu estava arrependido?

Frei Diogo, com surpresa

Não estais?

D. João

Arrepende-se o sábio das noites de vigília, à procura da fórmula desejada; ou o escultor de barro que amassa, antes de modelar a grande estátua? O filósofo que...

Frei Diogo, interrompendo

Mas que procurais vós?... Que procurais vós então?

D. João, sereno

Uma alma, Frei Diogo. Uma alma para a minha alma...

Frei Diogo

Uma alma? (*tristemente*) Será inútil... será inútil...

D. João, indeciso

Talvez não... Quem sabe?... Dai-me tempo...

Frei Diogo

Pois julgais encontrar, decrépito, aquilo que a vossa mocidade não conseguiu?

D. João, orgulhoso

A minha velhice tem um passado glorioso...

Frei Diogo

Bem triste, por sinal, a glória desse passado... E depois? Não me direis? E depois?...

D. João

Depois... tornada cinza fria a minha sensualidade louca, terei mais tempo para cuidar das almas que procuram a minha...

Frei Diogo

Nenhuma acudirá, nenhuma... D. João sem luxúria não se compreende. É como um rosto sem olhos que teimasse ver ou uma catedral sem Cristo onde se dissesse a missa...

D. João, pensativo

Ouvi, ouvi ainda. Se não encontrar aquilo que busco, renuncio ao mundo e...

Frei Diogo, atalhando

Deveis fazê-lo já...

D. João, prosseguindo

E... irei para junto dos vossos pássaros e das vossas violetas...

Frei Diogo, despedindo-se num sorriso

Não tardarei... Tendes uma longa hora para pensardes nas minhas palavras...

D. João

Já ides? Ides sozinho? Lozano poderia...

Frei Diogo, excusando-se

Obrigado, D. João. Deus me acompanhará. Ficai na boa paz do Senhor que eu virei depois da reza.

D. João, acompanhando o frade à porta

Até breve, Frei Diogo

Frei Diogo

Até muito breve.

Frei Diogo sai pela esquerda. O vento abana as janelas, enquanto D. João olha por instantes o fogão apagado. Encaminha-se para a gar-

rafa de Xerez e bebe. Senta-se depois, absorto, de olhos postos no chão. Lozano aparece ao fundo, pé ante pé.

Cena segunda

D. João e Lozano

D. João, *sem se mexer*
És tu, Lozano ?

Lozano, *estremecendo*
Julguei que dormíeis, meu senhor.

D. João
Quando se chega a esta idade, Lozano, não se deve dormir. É preciso aproveitar todos os segundos. Todos. São gotas de precioso néctar dum copo que se partiu. (*outro tom*) Não dormia, sabes tu ? Não dormia. (*num murmúrio*) Sonhava!

Lozano
Sonháveis ?

D. João
Com o passado, já se vê... O futuro para mim é sempre o último dia. E, do último dia, a hora derradeira... (*Depois dum silêncio fulgurante*) Tu, lembras-te como eu era dantes ? Lembras-te, Lozano... Diz, lembras-te ?

Lozano
O mais belo cavaleiro das Espanhas que trajava como um rei. Um grande chapéu de veludo roxo cobria-vos a cabeça loira, numa provocação. Não havia mulher, por mais esquiva, que vos resistisse... A todas vós vencíeis num relâmpago.

D. João, *violento*
Como ainda agora, Lozano, como ainda agora... (*colérico*) Que disseste, hein ?... Tu falaste ?

Lozano, *tristemente*
Não disse nada, meu senhor.

D. João, recordando

Um grande chapéu de veludo roxo cobrindo-me a cabeça loira, numa provocação... (*dolorosamente*) Hoje sou um náufrago sem mãos para a jangada, uma espécie de ruína sem legenda, ou uma pedra rolando encosta abaixo. (*De súbito, gritando*) Ah, mas fui desejado, fui querido, fui amado...

Lozano, numa hesitação

Amado...

D. João, brutal

Sim, amado, amado, velho tonto!... (*aos berros*) Tu duvidas? Responde. Duvidas? (*transição*) Perdoa, Lozano. (*docemente*) Tu bem sabes como eu fui amado! (*outro tom*) Recordas-te daquela noite em Sevilha, à porta da Macarena?

Lozano

Como se fora hoje, meu senhor. Eram quarenta espadachins ou talvez mais...

D. João, interrompendo

... que eu pus em fuga. (*ri*) Depois, escalei uma janela afogada em sombras. A mulher do duque de Santa Catalina esperava-me com três cravos rubros que cheiravam à carne pagã do seu colo trigueiro...

Lozano, sorrindo

O duque, se bem me lembro, andava à vossa procura pelas ruas de Sevilha...

D. João, rindo

... E quando regressou a casa foi dar comigo, em frente a um espelho, a sacudir, dos cabelos revoltos, algumas pétalas vermelhas... Cruzámos as espadas que fulgiram ao luar. À primeira estocada, tinha-o a meus pés, de borco, a esvaír-se em sangue... (*melancolicamente*) Parece que foi ontem, Lozano... Como o tempo passa depressa... (*recordando-se de novo*) E a filha do Alcaide? A... a ...

Lozano, rápido

A D. Rosalía Arévalo.

D. João

Logo que a abracei, à força, na alcova perfumada, golpeou-me um braço com os dentes. Mas depois... beijou-me a ferida com amor e pediu-me perdão, chorando muito. Aquela noite passou como uma cavalgada sobre caminho em brasa. De manhã parti, ainda com estrelas, para nunca mais voltar. Outras mulheres esperavam a sua vez e eu tinha um fado a cumprir, um triste fado, Lozano!

Lozano, desfazendo nomes

Marta Quintero, Juanina, D. Sol...

D. João

Como tu te lembras, velho! A D. Sol pediu-me que lhe gravasse, numa das coxas, o meu nome ligado ao dela. E nem uma lágrima deitou quando eu, de punhal ao rubro, fiz rechinar a sua carne esplêndida. (*outro tom*) Tens boa memória, Lozano. Hei-de nomear-te um dia meu cronista-mor? Aceitas?

Lozano, enleado

Meu senhor...

D. João, subitamente sombrio

Deixa-me só, deixa-me só agora... Estou fatigado... Quero conversar um pouco com o outro, aquele que já não existe em mim, mas que me procura às vezes... (*Lozano vai sair*) Olha, podes deitar-te... Eu receberei sozinho Frei Diogo.

Lozano, saindo pelo fundo

Boa noite, meu senhor.

D. João

Boa noite, Lozano.

Cena terceira

D. João e, depois, Marta

D. João repousa a cabeça sobre as mãos. Passados instantes, batem à porta, primeiro de leve e depois com força.

D. João, *levantando-se*

Sois vós, Frei Diogo? (*pausa*) Quem bate?

Marta, *de fora*

Uma mulher... uma pobre mulher.

D. João

Quem? Uma mulher? (*vai abrir*) Os caminhos estão cheios de neve...
Entraí... (*Marta entra. Um véu, no rosto, só lhe deixa à mostra os olhos*)
Que quereis?

Marta

Calor...

D. João

Enganaste-vos na porta. Aqui há só frio. Muito frio e tédio.

Marta

Deixai-me ficar.

D. João, *sem entusiasmo, sentando-se*

Pois ficai se isso vos apraz.

Marta

Obrigada. (*num arrepio*) Gela-se aqui... como lá fora, é curioso.

D. João

Não vos dizia?

Marta

Porque não mandais acender o fogão?

D. João, *ríspido*

Sou inimigo do fogo ... (*outro tom*) Como vos chamais ?

Marta

Para quê quereis saber ?

D. João, *erguendo um candelabro à altura dos olhos de Marta*

Olhai para mim... Tendes uns olhos belos...

Marta, *furtando-se ao exame*

Achais ?

D. João

Por que não tirais o véu para vos ver o rosto ? Queria saber se éreis nova ou velha...

Marta

Sou velha...

D. João

Deveis sê-lo, por certo. Se nova, teriéis já desnudado a face. (*súbito*)
Nunca amastes ?

Marta

Amei uma só vez...

D. João

Uma só vez ?

Marta

Sim... (*num cicio*) Mas como isso vai longe !

D. João

O que é então o amor ? Deveis saber...

Marta

O amor é espírito.

D. João, *violento*

Mentis. O amor é carne.

Marta, *com doçura*

Enganai-vos. O amor é ternura.

D. João, *mesmo jogo*

O amor é a posse.

Marta

Não, não. A posse destrói o amor. O amor só é amor quando vive nos corações. Depois é cinza, depois é morte. De que vale termos nos braços um corpo cuja alma ficou longe, distante, em vaivém etéreo?

D. João, *depois dum silêncio*

O homem que amastes onde está? Ainda vive.

Marta

Vive.

D. João

Como se chama?

Marta

D. João

D. João, *com espanto*

D. João?

Marta

Sim...

D. João

Aquele a quem chamam o Burlador?

Marta

Sim.

D. João

Onde o encontrastes?

Marta

Num sonho...

D. João

Mas esse homem é a perfídia, a luxúria, a desonra, o abismo...
Sabíeis?

Marta

Sabia. Sabia tudo isso.

D. João

E mesmo assim o amastes?

Marta

E mesmo assim o amei. E Deus sabe se o amarei ainda.

D. João

Mas por quê? Dizei... mas por quê?

Marta

Porque o sentia infeliz... o mais infeliz dos homens... Um caminheiro sequioso que não soube matar a própria sede... Um mercenário a soldo do seu instinto brutal...

D. João, duro

Calai-vos. D. João é infeliz?

Marta

É. D. João procurou a felicidade mas nunca a encontrou, porque a felicidade não consiste, como vos disse já, em dominar com os sentidos.

D. João, de olhar vivo

Então?

Marta

Repito-vos : a felicidade, no amor, resume-se em possuir com a alma.

D. João, sem convicção

D. João é venturoso. Olhai, posso dizer-vos até : D. João é o mais venturoso dos mortais...

Marta

Por que falais assim ? (*encarando-o*) Vós não o conheceis certamente...

D. João

Conheço-o como a minha sombra negra, como a minha própria imagem reflectida num espelho, como a víbora conhece o seu mortal veneno...

Marta, hesitante...

Mas...

D. João

Eu sou D. João!

Marta

Vós sois ... (*ri muito*)

D. João, colérico

Calai-vos, calai-vos já... (*Marta pára de rir*) Chicoteastes-me a cara com vidro moído... (*outro tom*) Estou velho, cansado, doente, inútil!... Não foi assim que vós me sonhastes por certo. Não foi... (*num bocejo*) Mas o pior, o pior é que vós descobristes a verdade... toda a verdade! Eu nunca fui feliz. As mais belas mulheres passaram na minha vida. Abriram-me a corola dos seus lábios vermelhos, engrinaldaram-me o pescoço com os seus braços, rezaram o meu nome em sínopes. No entanto, nenhuma, nenhuma só, foi minha... Completamente minha. (*aos gritos*) Mas há uma razão, sabeis, há uma razão : a mulher tem dentro de si um seixo maldito para nos agredir.

Marta

Nunca compreendestes a mulher...

D. João, *rindo alto*

Eu? (*rindo sempre*) Eu?

Marta

Sim, D. João. A mulher é simples como a palavra mais simples. Quase nada pede, mas toda se entrega por uma parcela de ternura... Usastes de ternura para com aquelas que sacrificastes tantas vezes? Dizei... Dizei...

D. João, *hesitante*

Não... creio que não... À febre sucedia-se o delírio; ao delírio, a posse. Depois da posse, a saciedade, o arrependimento, o nojo até.

Marta

Já o suspeitava... Fostes a hiena de muitos corpos vivos e o coveiro de muitas ilusões em flor. Agora é tarde...

D. João, *num murmúrio*

Todos me dizem que é tarde.

Marta

Teríeis que voltar no princípio e viver outra vida... Uma vida bem diferente...

D. João

Se tornasse ao princípio, palmilharia o mesmo caminho. (*forte*) Mas com a diferença: estrangulava a mulher possuída.

Marta

Pobre D. João! Estais velho...

D. João, *vivamente*

Não. Calai-vos.

Marta

Tenho pena de vós.

D. João, irado

Repudio a vossa piedade... Não quero ouvir-vos mais, porque não me compreendeis, não seríeis capaz de me compreender... Eu sou a contradição de tudo!

Marta, resoluta

Menos a dos vossos crimes nefandos, D. João.

D. João, súbito

O que dissestes? Repeti...repeti... Vindes aqui para me insultar?

Marta, serena

Não, ficai certo, não. Isso seria bem pouco...

D. João

Que quereis dizer?

Marta, tirando o véu e mostrando um rosto spectral

Está satisfeita a vossa curiosidade!... Reparai, reparai... Eu não sou uma mulher que vos procura, sou *alguém* que vos anuncia...

D. João, recuando

Não... Não...

Marta

Sou o búzio repercutindo crimes sem perdão e a mensageira dum castigo que não tarda. Olhai para mim, olhai bem... Vim anunciar-vos...

D. João, tomado de pânico

Não! Não! (*recompondo-se*) Como sois linda! Ainda seria capaz de vos contar as pulsações com beijos... Quereis experimentar? Desnudai o colo...

Marta, inflexível

Perturba o reino de Satã um clamor imenso que se ouve à distância. São vozes mártires de mulheres reclamando o seu amante de outro mundo. Ide... ide... Lá encontrareis ossadas frenéticas de luxúria e lívidas de ansiedade que tendes de possuir ainda, até ao fim do fim. (*súbito*) Tremeis? Vós tremeis? Mas, que esperáveis? Acabar como

um justo que cerra os olhos na graça do Senhor ? Estais pálido agora. Branco como uma lua coroada de rosas brancas no céu sem estrelas... Continuareis na morte aquilo que não pudestes terminar em vida... Eu irei à frente a anunciar. (*Tapa o rosto*) Não vos demoreis, D. João... A vossa chegada será uma apoteose. Apoteose dos risos imutáveis de tantas caveiras mudas!

(*D. João vai sobre ela. Marta desaparece numa risada macabra, escadas acima. D. João grita pelo criado que aparece ao fundo, de gibão vestido*)

Cena quarta

D. João e Lozano

Lozano

Meu senhor ! Meu senhor ! Pareceis aflito...

D. João

Essa mulher que entrou há pouco...

Lozano

Uma mulher ? Não vi... não soube...

D. João

Sim, uma mulher. Uma mulher que trazia uma alta missão a cumprir. Sabes qual, Lozano, sabes qual ?

Lozano

Talvez...

D. João, interrompendo

Não, não adivinhas ! Veio aqui anunciar a minha morte...

Lozano, espantado

A vossa morte ? (*olhando em volta*) E já se foi ? Eu não a vejo...

D. João

Fugiu.

Lozano

Fugiu ? Como pôde fugir ?

D. João, sorrindo

Sossega, Lozano. (*sente-se o vento a abanar as janelas do andar de cima*) Ouves, Tu ouves ?

Lozano, escutando

É o vento, meu senhor.

D. João

O vento ? Não. É ela, é ela... Vais trazer-ma aqui, trazer-ma aqui depressa. Mas nua, Lozano, quero-a nua (*outro tom*) Vou tentar mais uma experiência. (*tira um punhal dum estojo*) quero ver, por esta mulher, se todas as outras possuem, como nós, um coração no peito... Hei-de saber, hei-de saber... (*brusco*) Por que esperas, velho ? Ouviste ? (*Lozano começa a subir as escadas, devagar. D. João ri, acariciando o cabo do punhal. Há no seu riso e no seu olhar um desvairamento que já é loucura. Momentos depois, Lozano aparece, trémulo, curvado, envelhecido*)

Lozano, descendo

Não pude encontrá-la... Havia apenas sombras lá por cima. Mas pareceu-me ver, através dos vidros, um vulto mais branco do que a neve, a descer, a descer...

D. João

Um vulto ? Tu viste um vulto ? (*ri com força*) E tinha asas, Lozano, tinha asas ?

Lozano, estranhando-o

À minha fé, senhor...

D. João, continuando a rir

E quantas asas tinha ? Dize... Muitas, eram muitas ? (*começam a tocar os sinos que repetirão os seus dobres, até o fim do acto, sempre que D. João fala*) Ouves os sinos ? Estão a tocar sinos... Tu não ouves ?

Lozano, perplexo

Não ouço nada.

D. João

Manda-os calar... manda-os calar que me despedaçam a cabeça... Por piedade, Lozano, por piedade!... (*um foco vermelho incide sobre D. João até ao fim do acto, sempre que ele fala*) As labaredas já me chegam à boca... (*gesticulando*) Tu não vês? Tu não vês?

Lozano, perplexo

Não vejo nada...

D. João, aflito

Alastram por mim fora... Tenho o coração em brasa, aos estalidos. O fumo cega-me... (*tosse*) Olha a minha roupa a arder. Ah, maldito seja eu, maldito o ventre que me gerou, maldita seja a terra e os mares...

Lozano, tomado de pânico

Meu senhor! Meu senhor!

D. João

Acode-me... acode-me... (*cambaleia*)

Cena quinta

Os mesmos, e, depois, Frei Diogo

Frei Diogo, entrando pela esquerda

Enquanto rezava, Deus falou-me, D. João... Vós iríeis... Deixei-vos pronta a cela, a mais chegada à fonte do claustro.

D. João, desvairado

Ah, Frei Diogo... Chegais a tempo... Salvai-me, salvai-me... O fogo rompeu dentro de mim... Vede como eu ardo... Sou uma grande chama que tudo consome... (*Frei Diogo, atónito, chega-se a D. João*) Não, não... Não vos aproximeis... Seria a vossa morte. (*gritando*) Mandai-me calar aqueles sinos... Eu não morri ainda... Eu não posso morrer...

Frei Diogo, aflito

D. João! D. João!

D. João, *gesticulando*

As labaredas! As labaredas! São as mulheres que eu possuí. Todas a envolver-me, a apertar-me... Rosalía, Maruja, Canucha, Encarnación... Vieram todas... Olhai, olhai... Beijam-me, abraçam-me, queimam-me até deixar marca. (*voltando-se para vultos invisíveis*) Aqui estou, aqui estou... Apertem-me, mais, mais ainda... Ah, será o meu último crime, o meu último acto, a minha última posse...

(*Ri doidamente e cai nos braços de Frei Diogo e Lozano, enquanto, de chofre, os sinos se calam e o foco de luz se extingue*).

Pano rápido

Fernando de Araújo LIMA, *A Última Noite de D. João*, peça em um acto, Porto, Edições Prometeu, 1948, 46 p.

Bibliographie

L'édition de référence utilisée pour les pièces de Molière est: *Œuvres Complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, 2 tomes, n° 201.

1 Traductions portugaises du *Dom Juan* de Molière

- 1771 Anonyme, *O Dissoluto* (manuscrito). Interdit par la Real Mesa Censória le 12 décembre 1771, AN/TT, RMC, n° 884, non paginé. Réédité par Laureano Carreira en 2003 (voir bibliographie générale p. 429).
- 17? Anonyme, *O Convidado de Pedra*, manuscrito, B.N.L., cód. 4566, ff. 151-186, reprovado pela Real Mesa Censória (postérieur à 1771).
- 17? Anonyme, *O Libertino*, opéra manuscrit, B.N. Paris, in *Manuscripts Portugais*, t. XIX, ff. 188-239 (postérieur à 1771). Également: B.N.L., Res. Cód. 1369, 1790.
- 1785 Anonyme, *O Convidado de Pedra ou D. João Tenório o Dissoluto*, Lisbonne, Oficina de Francisco Borges de Sousa, 31 p. Deuxième édition: 1837, Lisbonne, Tipografia de António Lino de Oliveira, 31 p.
- 1971 BRAGA, Henrique, *Dom João ou O Convidado de Pedra*, Porto, Lello e Irmãos Editores, 172 p. (dans le même volume *O Médico Volante*). La traduction date cependant de 1915.
- 1974 SOUSA, Maria Valentina Trigo de, *Dom João*, Mem Martins, Clássicos Europa-América, 143 p. (dans le même volume *Escola de Mulheres*). Deuxième édition: 1998, ed. Bilingue, 184 p.
- 1985 MARTINS, António Coimbra, *D. João ou O Convidado de Pedra*, manuscrit, traduction pour le Teatro Nacional D. Maria II, 119 p. Même texte édité en 2006: *D. João ou o Festim de Pedra*, s. l., Livros de Areia Editores, 2006, 147 p.
- 2006 JÚDICE, Nuno, *D. João ou O Banquete de Pedra*, Porto, Campo das Letras, 128 p.

2 Le mythe de Don Juan dans la littérature portugaise

Anonyme, *O Libertino Castigado e a Prisão no Jogo de Bilhar* (teatro de Cordel), Lisboa, Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1789, 15 p.

- ÁVILA, Norberto, *D. João no Jardim das Delícias*, tragicomédia em duas partes, Lisboa, Ed. Rolim, 1987, 220 p.
- AZEVEDO, Guilherme Avelino de, «O Último D. Juan», *A Alma Nova*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1981 (1^{re} édition: 1874), 123 p.
- BARROS, João de, *Dom João*, Lisboa-Paris, Livraria Aillaud e Bertrand, 1920, 77 p.
- BERTATI, G., *D. João ou O Convidado de Pedra*, drama em música num só acto [livret de l'opéra de Giuseppe Gazzaniga], para se representar no Teatro da Rua dos Condes no Carnaval de 1792. Manuscrit, 37 p., AN/TT, n^o 9326.
- BERTATI, G., Édition bilingue Portugais-Italien, Lisbonne, Oficina de Simão Tadeu Ferreira, com licença da Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros, 1792.
- BRAGA, Teófilo, *A Ondina do Lago*, Porto, Tipografia Comercial, 1866, 200 p.
- CARVALHAL, Álvaro do, «Os Canibais», in *Contos*, Porto, Livraria Central de J. E. da Costa Mesquita, 1876, p. 265-329. (première édition in *Revista de Coimbra*, n^o 2, 1865, p. 11; n^o 3, 1866, p. 17; n^o 4, 1866, p. 26; n^o 5, 1866, p. 26; n^o 6, 1866; n^o 7, 1866)
- CHIANCA, Rui, *A Alma de D. João*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1918, 28 p.
- DANTAS, Júlio, *A Ceia dos Cardeais*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1921 (première ed.: 1902), 35 p.
- DANTAS, Júlio, *Dom João Tenório*, versão libérrima da peça de Zorrilla, Lisboa, Companhia Editora Portugal-Brasil, 1922 (?), 223 p.
- DIAS, João Simões, «O Bandolim de D. Juan» (épigraphe d'une série de poèmes), *Relicário ou o Mundo Interior*, Lisboa, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1863, 157 p. Réédité dans *O Mundo Interior*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1867, p. 18-49.
- DIAS, João Simões, «D. Juan», (poème) *As Peninsulares*, Elvas, Tipografia da Democracia Pacífica, 1870, p. 213-217. 2^e édition: «D. Juan», in *Poesia completa de Simões Dias*, 2 tomos, Viseu, Livraria Académica de José Maria d'Almeida, 1876, t. 2, p. 355-358. Ce même texte, avec variantes, est publié sous le titre «Xácara de D. João» dans la cinquième édition des *Peninsulares*, Lisboa, Livraria Editora Tavares Cardoso e Irmão, 1899, p. 225-228.
- DIAS, João Simões, «A guitarra de D. João», in *Poesia completa de Simões Dias*, 2 tomos, Viseu, Livraria Académica de José Maria d'Almeida, 1876, t. 2, p. 361. Ce même texte, avec variantes, est publié sous le titre «O Bandolim de D. João», in *Peninsulares*, Lisboa, Livraria Editora Tavares Cardoso e Irmão, 1899 (5^e édition, 462 p.), p. 237-238.
- DURO, José, «D. Juan» (deux sonnets), *Fel*, Lisboa, Guimarães editores, 3^a edição, 1923, p. 86-89 (1^{re} édition: 1898).
- GAIO, Manuel da Silva, *Dom João*, poema, Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1925, 100 p. (1^{re} éd. 1906 in *Novos Poemas*)

- GAIO, Manuel da Silva, *Don Juan*, Traduction de Raymond Bernard, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1929, 58 p. (édition bilingue)
- GUIMARÃES, Regina, *Don Juan em sua Companhia*, in *Cinco Peças Breves*, apresentação de Paulo Eduardo Carvalho, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 17-38.
- JUNQUEIRO, Abílio Manuel Guerra, *A Morte de D. João*, Rio de Janeiro, Tipografia da Escola de Serafim José Alves, 4ª ed., 188 p. (1^{re} éd. 1874)
- LEAL, António Duarte Gomes, «A Última fase da vida de D. Juan», *Claridades do Sul*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1999, 233 p. (1^{re} éd. 1875)
- LIMA, Fernando de Araújo, *A Última Noite de D. João*, peça em um acto, Porto, Edições Prometeu, 1948, 46 p.
- MONTEIRO, José de Sousa, «A Guitarra de D. João», in *Sonetos*, Lisboa, Tipografia de Castro Irmão, 1882, p. 20.
- NUNES, Cláudio José, «D. João e Elvira», poema, in *Cenas Contemporâneas*, Lisboa, Editores Rolland e Semiond, 1873, p. 59-61.
- PATRÍCIO, António, *D. João e a Máscara*, Mem Martins, Europa-América, s. d., 199 p. (1^{re} éd. 1924)
- RODRIGUES, Urbano, *O Castigo de D. João*, Lisboa, Imprensa Nacional de Publicidade, 1948, 326 p.
- SANTOS, Hugo, *As Mulheres que Amaram Juan Tenório*, Lisboa, Ed. Dom Quixote, 2005, 123 p.
- SARAIVA, João, «D. João e Elvira», *Líricas*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1890, p. 20-22. Réédité in *Líricas e Sátiras (poesias escolhidas e Outras Inéditas)*, Porto, Renascença Portuguesa, 1916, p. 105-108.
- SARAMAGO, José, *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* (teatro), Lisboa, Caminho, 2005, 135 p.

3 Bibliographie générale

Articles de presse anonymes

- ♦ «A Morte de D. João», *Diário de Notícias*, 5 de Julho de 1874, p. 1.
- ♦ «Aplausos do público parisiense para a Companhia do D. Maria II», *Diário de Notícias*, 11-12-86.
- ♦ «Brecht em estreia lisboeta e Molière em português», *Comércio do Porto*, 4-12-86.
- ♦ «Companhia Nacional representa em Paris», *O Século*, 27-11-86.
- ♦ «D. João à Portuguesa na pátria de Molière», *Diário Popular*, 27-11-86.
- ♦ «D. João de Molière — Lumineux», *Le Quotidien de Paris*, 12-12-86.
- ♦ «D. João em português desagrada a crítico brasileiro», *Diário de Lisboa*, 16-1-87.
- ♦ «D. João Tenório vai aparecer na cena nacional — Uma peça em versos de Júlio Dantas», *Diário de Notícias*, 6 de Abril de 1920, p. 3.

- ◆ «D. Maria II leva Molière a Paris», *Diário de Notícias*, 9-12-86.
- ◆ «D. Maria no Quartier Latin», *Êxito*, 11-12-86.
- ◆ «*Dom Juan* de Molière joué par des Portugais: la fronde casse-cou», *Le Monde*, 12-12-86.
- ◆ «Dom Juan prend Lisbonne», *Libération*, 11-12-86.
- ◆ «Êxito do D. Maria II no Odéon de Paris», *Diário de Notícias*, 18-11-86.
- ◆ «Êxito de *D. João* em Paris consagrou os nossos actores», 16-12-86.
- ◆ «Gostamos», *Diário de Notícias*, cahier *Cultura*, 23 de Fevereiro de 1986, p. VIII.
- ◆ «Molière est beau comme Mozart», *Le Nouvel Observateur*, 5-12-86.
- ◆ «Molière no D. Maria com a comédia *D. João*», *Diário de Notícias*, 15 de Fevereiro de 1986.
- ◆ «Villégier fait son *Dom Juan*», *Télérama*, 3-12-86.



Ouvrages et études

- ADAM, Antoine, *Les libertins au XVII^e siècle*, Paris, Buchet/Chastel, 1964, 325 p.
- ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, Porto, Portucaleense Editora, 4 volumes, 1967 (nova edição), 532 + 725 + 654 + 445 p.
- ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, 242 p.
- AUDIBERTI, Jacques, «D. Juan na Literatura e na Arte», *Jornal Letras e Artes*, n^o 108, ano III, Outubro de 1963, p. 9 e 16.
- BACHES, J. L., «Don Juan avant Dom Juan», *L'information littéraire*, n^o 5, nov-déc. 1993, p. 13-15.
- BASTOS, José Timóteo da Silva, *História da Censura Literária em Portugal — Ensaio sobre a Compreensão do Pensamento Português*, Lisbonne, Moraes, 1983 (1^{re} édition: 1926), 221 p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Baudouin, s. d., 315 p.
- BELMAS, Elisabeth, «La montée des blasphèmes à l'âge moderne du Moyen Âge au XVII^e siècle», *Revue Mentalités* n^o 2, Injures et blasphèmes, 1989, p. 13-33.
- BERNARDINO, Teresa, *Sociedade e Atitudes mentais em Portugal (1777-1810)*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1986, 242 p.
- BESSE, Maria Graciete, «Une cartographie singulière du féminin dans les romans de José Saramago», *Quadrant*, Université Paul-Valéry, centre de Recherche en Littérature de langue portugaise, n^o 21, 2004, p. 171-184.
- BIET, Christian, *Don Juan, Mille et trois récits d'un mythe*, Paris, Découvertes Gallimard, 1998, 112 p.

- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa do, *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, vol. VII, edição de Daniel Pires, Porto, Caixotim Edições, 2004, 247 p.
- BOMBELLES, Marquis de, *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal — 1786-1788*, Paris, PUF, 1979, 398 p.
- BORY, Jean-Louis, «Um Crítico dialoga com Don Juan», *Jornal Letras e Artes*, ano IV, Fevereiro de 1965, p. 7.
- BOTELHO, Maria Eugênia Prazeres, *D. Juan*, texto policopiado, Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras de Coimbra, 1951, 143 p. (cote: UCBG 9-(1)1-33-56).
- BOURQUI, Claude, *Les sources de Molière- Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, SEDES, 2000, 479 p.
- BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond, *Cultura, Religião e Quotidiano (Portugal — Século XVIII)*, Lisboa, Hugin, 2005, 266 p.
- BRAGA, Teófilo, *Contos tradicionais portugueses*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, vol. 1, 280 p.
- BRAGA, Teófilo, «A Lenda de D. João», in *Lendas Cristãs*, Porto, Livraria Chardron, 1892, p. 72-97.
- BRUÈRE-DAWSON, Claude-Guy, *Le corps et la parole — Du réel du sexe au réel de la mort*, Montpellier, Université Paul-Valéry III, 2005, 274 p.
- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan* (dir.), Paris, Éditions R. Laffont, coll. Bouquins, 1999, 1025 p.
- BRUYELLE, Roland, *Les personnages de la comédie de Molière*, Paris, éditions Debresse, 1946, 138 p.
- CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, ANASTÁCIO, Vanda, *O Teatro em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro, 2004, 153 p.
- CARACÓIS, José Fagundes dos, *A Libertinagem*, 1881, s. l., s. n., 32 p.
- CARREIRA, Laureano, *Uma Adaptação Portuguesa (1771) do Dom Juan de Molière*, Lisboa, Hugin, 2003, 201 p. (édition de sa thèse à l'École Pratique des Hautes Études, 1973)
- CARREIRA, Laureano, *O Teatro e a Censura em Portugal na segunda metade do Século XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1988, 493 p.
- CARVALHO, Amorim de, *Guerra Junqueiro e a sua Obra Poética*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1945, 325 p.
- CARVALHO, Mário Vieira de, *Pensar é Morrer ou O Teatro de São Carlos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, 454 p.
- CERVELLON, Christophe, *Mesure et démesure*, Paris, PUF, coll. «Major», 2003, 127 p.
- CHAUNU, Pierre, *Le sursis — L'ardeur et la modération*, Paris, Robert Laffont, 1979, 337 p.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, 2^e édition, Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1985, 1060 p.
- CICCIA, Marie-Noëlle, *Le théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e siècle*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2003, 618 p.

- CONESA, Gabriel et alii, *Lectures de Dom Juan de Molière — Thème: le défi*, Paris, Belin, coll. Dia, 1981, 157 p.
- CONESA, Gabriel, *Le dialogue moliéresque — Étude stylistique et dramaturgique*, Paris, SEDES-CDU, 1992, 496 p.
- CONIO, Gérard, *Étude de Tartuffe et Dom Juan*, Allieur, Marabout, 1992, 388 p.
- COSTAZ, Gilles, «Femmes Séduites», *Le Matin*, 11-12-86.
- DA PONTE, Lorenzo, *Don Giovanni*, in *Mémoires et livrets*, Le livre de Poche, coll. Pluriels, 1980, p. 495-561 (éd. Bilingue).
- DANTAS, Júlio, *O Amor em Portugal no Século XVIII*, Porto, Livr. Chardron, 1916, 364 p.
- DESPORTES, Marcel et alii, *Analyses et réflexions sur Dom Juan de Molière — le défi*, Paris, édition Marketing, 1981, 224 p.
- DIAS, José Simões, «O D. João de Zorrilla», *A Folha (microcosmo literário)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1868, p. 9-10.
- ÉLIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 2004 (première éd.: 1963), 251 p.
- ÉLIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Folio, 1987, 185 p.
- FEIJÓ Rui G., et alii, *A morte no Portugal contemporâneo: aproximações sociológicas, literárias e históricas*, Lisboa, Querco, 1985, 215 p.
- FERREIRA, Luís Carlos MARDEL, *Molière* (biographie manuscrite), XIX^e siècle, B.N.L., Reservados, cód. 10950.
- FERRER, António Fernandes de Figueiredo Farol, *A Libertinagem perante a História, a Filosofia e a Patologia em Geral*, Tese apresentada à Escola Médico-cirúrgica do Porto, Porto, Tipografia de José Pereira da Silva, 1865, 67 p.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, «Álvaro do Carvalho», in *Estudos de Literatura*, Primeira série (1910-1916), Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1917, p. 113-127.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, «Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal», in *Crítica do Exílio*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1930, p. 181-269.
- FIGUEIREDO, Manuel de, *Os Censores do Teatro*, in *Teatro de Manuel de Figueiredo*, t. VI, Lisboa, Imprensa Nacional, 1804, 353 p.
- GENDARME DE BEVOTTE, Georges, *La légende de Don Juan — Son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Genève, Slatkine Reprints, 1993 (1^{re} édition: 1906), 546 p.
- GIRODON, Jean, «Eça de Queiroz, Musset et 'D. Juan'», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, 1972, p. 704-710.
- GONZALEZ, D. Manuel Fernández y, *D. João Tenório*, Tradução de Alfredo de Sarmiento, Lisboa, Biblioteca dos Dois Mundos, 2 vols., s. d., 212 et 215 p.
- GRIMALDI, Nicolas, *Socrate, le sorcier*, Paris, PUF, 2004, 125 p.

- GUERRA, Miller, «A Reforma Pombalina dos Estudos Médicos», *Como Interpretar Pombal?* Lisbonne, Edições Brotéria et Porto, Livraria A.I., 1983, p. 277-295.
- GUICHARNAUD, Jacques, *Molière, une aventure théâtrale*, Paris, NRF, Gallimard, 1989, 548 p.
- HÉLIOT, Armelle, «Dom Juan revient du Portugal», *Le Quotidien de Paris*, 4-12-86.
- HILDESHEIMER, Françoise, «La répression du blasphème au XVIII^e siècle», *Revue Mentalités* n° 2, Injures et blasphèmes, 1989, p. 63-81.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2003 (première éd. chez Flammarion: 1977), 474 p.
- LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 7^e édition, 1999, 1040 p.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Dieu, la mort et le temps*, Grasset, Le Livre de Poche, 2002 (première éd.: 1993), 285 p.
- LOPES, António, *Enigma Pombal*, Lisboa, Roma editora, 2002, 266 p.
- LOSA, Margarida, «Don Juan, ameaça do patriarcado», in *Colóquio Letras*, n° 64, 1981, p. 10-20.
- MACCHIA, Giovanni, *Vie, aventures et mort de Don Juan*, Paris, Éd. Desjonquères, 1990, 190 p.
- MACEDO, D. António da Costa de Sousa, *Molière [sic]*, Drama histórico original português em 5 actos, Lisboa, Imprensa Nacional, 1851, 94 p.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *Les romantismes au Portugal — Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, Centre Culturel C. Gulbenkian, 1986, 719 p.
- MACHADO, Álvaro Manuel, «O mito de Don Juan ou a erótica da ausência», *Do Ocidente ao Oriente — Mitos, Imagens, Modelos*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 13-29.
- MACHADO, Álvaro Manuel, «Gomes Leal, a Geração de 70 e a mitologia finissecular da cidade», *Do Ocidente ao Oriente — Mitos, Imagens, Modelos*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 199-208.
- MAIA, Manuel Rodrigues, (Pseud. Matúcio Matoso Matos da MATA), *Raio Poético sobre as Desordens e Abusos que os Libertinos e Gulosos indevidamente têm introduzido no Dia de São Martinho: Obra muito útil ao Autor, e muito mais aos Cegos se tiver boa venda, Composta por um Mestre de Poesia Coxa e dada à Luz por*, Lisboa, Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1786, 16 p.
- MANSO, Christian, «L'émergence de la Don Juane dans Don Juan d'Azorín», *Intercâmbio* n° 8, Instituto dos Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1997, p. 33-39.
- MARAÑÓN, Gregorio, *D. João — Ensaio sobre a origem da sua lenda*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1947, 301 p.
- MARAÑÓN, Gregorio, *Don Juan et le donjuanisme*, Genève, La Guilde du Livre, 1974, 219 p.

- MARCADÉ, Jacques, «Les courants religieux au Portugal au XVIII^e siècle», *Histoire du Portugal, Histoire européenne*, Actes du Colloque, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 147-162.
- MARCADÉ, Jacques, *Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, évêque de Beja, archevêque d'Évora (1777-1814)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1978, 592 p.
- MARINHO, Cristina, «De Molière a António Patrício: Dom Juan da Eterna Idade», *Intercâmbio*, n^o 3, Instituto dos Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1992, p. 198-204.
- MARINHO, Cristina, «Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro e Gomes Leal: A Queda de um D. João», *Intercâmbio*, n^o 7, 1996, p. 253-269.
- MARQUES, Maria Adelaide Salvador, *A Real Mesa Censória e a Cultura Nacional — Aspectos da Geografia Cultural portuguesa no século XVIII*, Coimbra, sep. do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXVI, 209 p.
- MARTINS, António Coimbra, «Un poète des couleurs: Gomes Leal», *Regards sur la génération portugaise de 1870 — Conférences*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian — Centro Cultural Português, 1971, p. 101-188.
- MARTINS, António Coimbra, «Dom João Cortado às Postas», série «Molière até Hoje», *República*, 7-11-1973, p. 2 et 4.
- MARTINS, António Coimbra, «Dom João Arrependido», série «Molière até Hoje», *República*, 27-11-1973, p. 2 et 4.
- MARTINS, António Coimbra, «As Versões pombalinas de Molière reprovadas pela Real Mesa Censória», *Actas do Colóquio Pombal Revisitado*, 1984, p. 195-254.
- MARTINS, Maria Teresa Esteves Payan, *A Censura Literária em Portugal nos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, 1104 p.
- MOLINA, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, Edición de Everett W. Hesse y Gerald E. Wade, Salamanca, Editores Almar S.A, 1978, 175 p.
- MOLINA, Tirso de, *El Burlador de Sevilla/L'abuseur de Séville*, Édition bilingue de Pierre Guenoun, Paris, Aubier Flammarion, 1968, 192 p.
- MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 2002 (première éd.: 1970), 372 p.
- MOUNIN, Georges, *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976, 276 p.
- NASCIMENTO, Cabral do, *Líricas Portuguesas*, Antologia, 2^e série, Lisboa, Portugália Editora, 1957, 353 p.
- NEMÉSIO, Vitorino, *Destino de Gomes Leal*, Lisboa, Livraria Bertrand, s. d., 293 p.
- OLIVEIRA, Cavaleiro de, *Recreação Periódica* (prefácio e tradução de Aquilino Ribeiro), Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1922, 250 p.

- PICARD, Raymond, et alli, *Molière, Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, sept.-déc. 1972, p. 770-1132.
- PIRES, José Cardoso, *Cartilha do Marialva ou das Negações libertinas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999 (première édition: 1960), 119 p.
- PODOL, Peter L., «*Don Juan, the myth of*», *Dictionnaire of the Literature of the Iberian Peninsula*, vol. 1, London/Connecticut Greenwood Press, 1993, p. 516-518.
- PORTO, Carlos, «D. João: 321 anos depois» *Diário de Lisboa*, 25 de Fevereiro de 1986, p. 19.
- PROGRAMME TEATRO NACIONAL D. MARIA II, *D. João ou O Convidado de Pedra*, Traduction d'António Coimbra Martins, 1986, 33 p.
- QUEIRÓS, José Maria, Eça de, *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*, in *Obras de Eça de Queirós*, vol. III, Porto, Lello e Irmão Editores, 1966, 1698 p.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, *O Mito de Don Juan e O Donjuanismo em Portugal*, Lisboa, Ed. Ática, 1960, 136 p. Reproduit dans *O Mito de Don Juan e Outros Ensaios*, (2^a edição), Cacém, Ró, 1981,) 237 p. (article p. 11-44) et dans *O Mito de D. Juan e Outros Ensaios de Escrever*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, coll. Estudos Gerais- Série Universidade, 2005, 227 p. (article p. 9-31).
- RODRIGUES, Urbano Tavares, «D. João», *Dicionário de Literatura*, dir. Jacinto do Prado Coelho, Porto, Figueirinhas, 1984, p. 267-268.
- ROUGEMONT, Denis de, *Les mythes de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1972 (1^{re} éd. 1961), 317 p.
- ROUSSET, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, coll. Prisme, 1978, 256 p.
- ROUSSET, Jean, e outros, *O Mito de Don Juan*, s.l., Arcádia, 1981, 169 p.
- RUDERS, Carl Israel, *Viagem em Portugal (1798-1802)*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2002, 2 vols., 403 et 135 p.
- SANTOS, Cândido dos, *Padre António Pereira de Figueiredo- Erudição e Polémica na Segunda Metade do Século XVIII*, Lisboa, Roma Editora, 2005, 287 p.
- SILVA, Maria do Carmo Pinheiro e, D. João e a Máscara, *de António Patrício. Uma expressão da Tragédia*, Universidade do Minho, col. Hespérides, 1998, 201 p.
- SORIANO, Elena, *Donjuanismo feminino*, Braga, Secretariado Nacional do Apostolado da Oração, 1971, 63 p.
- SOUZA, Evergton Sales, *Jansénisme et réforme de l'Église dans l'Empire portugais — 1640 à 1790*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2004, 503 p.
- T'SERSTEVENS, Albert, *La légende de Don Juan*, Paris, L'Édition d'Art, 1924 (22^e édition), 190 p.
- TAVENEAUX, René, *Le catholicisme dans la France classique, 1610-1715*, t. 1, Paris, SEDES, 1994, 297 p.

Bibliographie

- VALENTIM, Jorge, «Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido» in *Metamorfoses*, Faculdade de Letras, UFRJ, Lisboa, Caminho, 2006, p. 376-379.
- VIANA, António Manuel Couto, *Molière*, Lisboa, Ed. Verbo, col. «Os Gigantes da Literatura Universal», 1972, 135 p.
- VILLANUEVA, Francisco Márquez, *Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, 202 p.
- XAVIER, Alberto, *Dom João, tipo de sedutor de mulheres: ensaio sobre El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra de Tirso de Molina*, Lisboa, Livraria Ferin, 1960, 385 p.
- ZORRILLA, Francisco de Rojas, *Dom João de Alvarado, o Criado de Si Mesmo* (comédie adaptée par Nicolau Luís da Silva), Lisboa, Oficina Domingos Gonçalves, 1782, 40 p.
- ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 20^a ed., 1994 (1^{re} éd. 1844), 178 p.



Supports informatiques

- Rosa Maria SEQUEIRA, *O Mito de Don Juan nos Países do Mediterrâneo*, CD ROM, Universidade Aberta, Lisbonne, 2003.
- Site internet vulgarisation concernant Don Juan: www.don-juan.org

Index

Les œuvres figurent en italique, les noms en majuscules

- A.P.D.G. : 261, 262.
ADAM, Antoine : 30.
Adaptação (Uma) Portuguesa (1771) do Dom Juan de Molière : 19, 49, 53.
Alma (A) de D. João : 167, 169, 175, 278.
Alma (A) Nova : 118, 148, 150, 231, 272.
ALMEIDA, Fortunato de : 41, 154, 155.
ALMEIDA, Nicolau Tolentino de : 10.
ALPHONSE XI (de Castille) : 193, 194.
AMADO, Manuel Coelho : 21.
Amantes (Os) Zelosos : 35.
Amor (O) em Portugal no Século XVIII : 112.
Amor (O) Médico : 34, 213.
Amor (O) Pintor : 35.
Amour (L') médecin : 25.
ANDRADE, Francisco de : 138.
ANGIOLINI, Gasparo : 139.
ARIÈS, Philippe : 220, 251, 252, 269.
ARISTOTE : 238.
Artaxerxe : 39.
Avare (L') : 53.
Avarento (O) : 33, 34, 50.
ÁVILA, Norberto : 122-124, 191-199, 228, 230, 232, 242, 244, 245, 251, 252, 255, 265, 273, 279-281.
AZEVEDO, Guilherme de : 118, 148-150, 152-154, 158, 162, 166, 223, 229, 231, 241, 251, 260, 264, 272, 296.
AZORÍN (José Martínez Ruiz, dit) : 276.
BACHÈS, J.-L. : 134.
BALLESTRA-PUECH, Sylvie : 238.
BARBEY D'AUREVILLY, Jules : 52.
BARROS, João de : 122-124, 167, 169, 170, 174-176, 183, 185, 231, 249, 257, 258, 275-277, 275, 282, 285, 293.
BASTOS, José Timóteo da Silva : 37.
BAUDELAIRE, Charles : 123, 148, 153, 161, 208, 209, 272.
BEETHOVEN, Ludwig Van : 137.
BELLINI, Vicente : 137.
BENSIMON, Paul : 57.
BERNARDINO, Teresa : 261, 292.
BERTATI, Giovanni : 136.
BÉRULLE, Pierre de : 44.

- BESSE, Maria Graciete : 202.
 BISHOP, Thomas : 205.
 BITTER, Christoff : 138.
 BLANCHOT, Maurice : 56.
 BLUTTEAU, Rafael : 30.
Boa (A) Morte : Salvação pessoal e identidade comunitária : 244.
 BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du : 12, 284.
 BOMBELLES, marquis de : 260, 261.
 BONNETOT, Olivier : 49.
 BORRALHO, Maria Luísa Malato da Rosa : 48, 87.
 BOSCH, Jérôme : 211.
 BOTELHO, Maria Eugénia Prazeres : 14.
 BOTELHO, Sebastião Xavier : 10.
 BRAGA, Henrique : 50, 54, 57-93, 297.
 BRAGA, Teófilo : 134, 135, 142-144, 146, 149.
 BRUÈRE-DAWSON, Claude-Guy : 246.
 BRUNEL, Pierre : 14, 49, 219.
Burlador de Sevilla (El) : 193, 213, 233, 297.
 BYRON, Lord : 17, 214.
 CAMÕES, Luís de : 209, 211, 212.
Candide ou l'optimisme : 36.
 CARACÓIS, José Fagundes dos : 116.
 CARREIRA, Laureano : 19-22, 26-28, 30-33, 37, 38, 43, 44, 46, 49, 53, 54, 226, 239, 288, 292, 295.
Carta de Guia de Casados : 127, 128.
Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas : 51, 162.
Cartilha do Marialva : 126, 130.
 CARVALHAL, Álvaro do : 140, 228, 254, 255, 264.
 CARVALHO, Amorim de : 148, 150, 156.
 CARVALHO, António Lobo de : 10.
 CARVALHO, António Pinto de : 38.
 CARVALHO, Manuel Rio : 96.
 CARVALHO, Mário Vieira de : 137, 138.
Casamento (O) por Força : 33, 34.
 CASANOVA, Giovanni Giacomo : 10.
 CASTELO BRANCO, Camilo : 118.
Castigo (O) de D. João : 163, 188, 189, 258.
 CASTILHO, Feliciano de : 50, 53, 90, 91, 215.
 CASTRO, D. João de : 116.
Catholicisme (Le) dans la France classique : 105.
Ceia (A) dos Cardeais : 162, 163.
 CENÁCULO : voir VILAS-BOAS
Cenas Contemporâneas : 118.
Censores (Os) de Teatro : 44-47.
Censura (A) Literária durante o Governo Pombalino : 24.
 CERVELLON, Christophe : 225.
 CHAUNU, Pierre : 219, 222, 246, 260, 285.
 CHAVES, Castelo Branco : 139.
 CHEVALIER, Jean : 186, 267, 282.
 CHIANCA, Rui : 167, 169, 174, 175, 177, 180, 181, 183, 185, 188, 190, 231, 259, 276, 278, 279, 288.

- CHRIST (Le) : 135, 136, 155, 174, 181, 183, 233, 257, 259, 276, 285, 291.
- CICCIA, Marie-Noëlle : 16, 26, 45, 50, 54, 56, 57, 71.
- CINTRA, Lindley : 76.
- Claridades do Sul* : 152, 271.
- Clemência (A) de Tito* : 38, 39.
- COIMBRA MARTINS, António : 19, 22, 53, 55, 57-100, 104, 297.
- Como interpretar Pombal* : 22.
- CONÉSA, Gabriel : 229, 271.
- Contes fantastiques* : 52.
- Contos tradicionais portugueses* : 135.
- Convidado de Pedra (O)* : 20, 21, 34, 44-46, 48, 226, 239, 292.
- Convidado de Pedra (O) ou D. João Tenório o Dissoluto* : 11, 20, 31, 49, 244, 248.
- CORGHI, Azio : 199.
- CORNEILLE, Pierre : 47.
- Corps(Le) et la parole – Du réel du sexe au réel de la mort* : 246.
- COSTAZ, Gilles : 97.
- COURNOT, Marcel : 97.
- COUTINHAS, José : 103.
- COUTON, Georges : 21.
- Crítica do Exílio* : 120, 134.
- CRUZ, Ivo : 86.
- Cuidados Literários do Prelado de Beja* : 38.
- CUNHA, Celso : 76.
- D. João – Ensaios sobre a Origem da sua Lenda* : 110.
- D. João e a Máscara* : 166, 167, 171, 209, 223, 227, 257, 274.
- D. João no Jardim das Delícias* : 123, 191, 228, 230, 265, 279.
- D. João ou o Banquete de Pedra* : 99, 103.
- D. João ou o Festim de Pedra* : 55.
- D. João Tenório ou o Convidado de Pedra (ballet)* : 138.
- DA PONTE, Lorenzo : 171, 199, 200, 202, 203.
- DANIEL, Carlos : 94, 98.
- DANTAS, Júlio : 112, 115, 162-164, 213, 215, 216, 242.
- DANTE : 91, 155.
- Destino de Gomes Leal* : 152.
- DIAS, José Simões : 116, 142, 144-147, 149, 161, 214, 231, 233, 234, 240, 249, 260, 296.
- Dicionário de Expressões populares Portuguesas* : 78.
- Dictionnaire (Le) de Don Juan* : 49, 123, 133, 139, 149, 197, 208, 219 231, 238, 262, 276, 288.
- Dictionnaire des symboles* : 186, 267, 282.
- Dieu, la mort et le temps* : 246.
- Dissoluto (O)* : 20-22, 31, 33, 35, 41, 43-46, 230, 257, 259, 267, 275, 288.
- Doente (O) de Cisma* : 50.
- Doente (O) Imaginativo* : 35.
- DOMINGUES, Francisco Contente : 24.
- Dom João (João de Barros)* : 122, 167, 169, 175, 176, 258, 276.
- Dom João (V. Trigo de Sousa)* : 54, 92.
- Dom João (Silva Gaio)* : 167, 235.

- Dom João de Alvarado, o Criado de si mesmo* : 106.
- Dom João ou o Convidado de Pedra* (Henrique Braga) : 54, 92.
- Dom João Tenório* (J. Dantas) : 163, 215.
- Dom João, tipo de sedutor de mulheres* : 13.
- Don (Il) Giovanni ossia Il convitato di pietra* : 49, 136.
- Don Giovanni* (Mozart) : 49, 52, 136-138, 199, 291.
- Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* : 131, 191, 199, 201, 227, 248, 255, 265, 272, 286.
- Don Juan* (Lenau) : 197.
- Don Juan* (Montherlant) : 208.
- Don Juan em sua Companhia* : 123, 199, 220.
- Don Juan et le donjuanisme* (Marañón) : 194.
- Don Juan Tenorio* (Fernández y González) : 213.
- Don Quichotte* : 10.
- Donde hay agravios, no hay celos* : 106.
- DONIZZETTI, Gaetano : 137.
- Douane (La) de mer* : 133.
- DRILLON, Jacques : 93, 97.
- DURO, José : 149, 154, 160, 166.
- ELIADE, Mircea : 272, 275, 277, 280.
- EMPÉDOCLE : 225.
- Enigma Pombal* : 16.
- ÉPICURE : 247.
- ERNST, Gérard : 231, 262, 287, 288.
- Escapim (O)* : 35.
- Escola de Mulheres* : 34, 54.
- ESPANCA, Florbela : 12.
- ESPRONCEDA, José de : 148.
- Essais sur l'histoire de la mort en Occident* : 220, 269.
- Être(L') et le temps* : 247.
- Fel* : 154, 160.
- Femmes (les) savantes* : 53.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel : 213.
- FERRÃO, António : 24.
- FERREIRA, Luís Carlos Mardel : 15.
- FERRER, António Fernandes de Figueiredo Farol : 115.
- FIGUEIREDO, António Pereira de : 33-37, 41, 43-44.
- FIGUEIREDO, Fidelino de : 12, 13, 15, 120, 121, 126, 134, 140, 144, 160, 186, 215.
- FIGUEIREDO, Manuel de : 30, 44, 45, 47, 48, 86.
- Fim de um Mundo* : 259.
- FLAUBERT, Gustave : 161, 168, 209-211.
- Fleurs (Les) du mal* : 148.
- FRANÇA, José Augusto : 117.
- FRANCISCO DE SÁ, Frei : 35, 38.
- FRANCISCO DE SANTO AMARO, Frei : 35.
- FRANCISCO XAVIER DE SANTA ANA, Frei : 38, 39.
- Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas* : 36, 41.
- FREYRE, Gilberto : 10.
- FURETIÈRE : 82.
- GAIO, Manuel da Silva : 167, 168, 174-176, 180-182, 186-188, 209-213, 231, 235, 249-251, 255, 257,

- 259, 271, 276, 277, 282, 283, 286, 293.
- GARÇÃO, Pedro António Correia : 86.
- GARRETT, Almeida : 12, 49, 134, 137.
- GAUBY, Françoise : 209.
- GAZZANIGA, Giuseppe : 49, 136.
- GENETTE, Gérard : 56, 91, 92.
George Dandin : 50.
Giovanni Tenorio ossia il dissoluto punito : 31, 49.
- GIRODON, Jean : 51.
- GLUCK, Christoph Willibald : 137, 139, 295.
- GOLDEY, Patricia : 244, 261-263, 290.
- GOLDONI, Carlo : 31, 49
- GÓNGORA, Luís de : 134.
- GRIMALDI, Nicolas : 233, 290.
- GUERRA, Miller : 22, 25.
- GUIMARÃES, Regina : 123, 177, 199, 220.
- GUSMÃO, Alexandre de : 50.
- HEIDEGGER, Martin : 247, 248.
- HEINE, Heinrich : 148.
- HÉLIOT, Armelle : 97.
- HERCULANO, Alexandre : 169.
- HERNÁNDEZ, Francisco Javier : 208.
- HESSE, Everett W. : 193.
- História da Censura literária em Portugal* : 37.
- História da Igreja em Portugal* : 41.
- História da Literatura Portuguesa* (Lopes e Saraiva) : 153.
- Historia de la literatura española* : 141.
- História do Teatro Português* : 86, 179, 191.
- Histoire du Portugal, histoire européenne* : 33.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus : 51, 52.
Homme(L') et la mort 13, 179, 223.
- HOURCADE, Pierre : 148.
Huis Clos : 205.
- Inconstâncias da Fortuna e Lealdades do Amor* : 38.
- Intermitências (As) da Morte* : 295.
- ISRAEL, Fortunato : 57.
- JANKELEVITCH, Vladimir : 250, 268-270, 290.
- Jansénisme et réforme de l'Église dans l'empire portugais (1640 à 1790)* : 41, 42.
- JAUSS, Hans Robert : 184, 185.
- JEAN 1^{er} (de Portugal) : 194.
- JEAN V (de Portugal) : 116.
- JEAN-PAUL II : 283.
- JÉsus : voir CHRIST (Le)
- JOÃO BAPTISTA DE SÃO CAETANO, Frei : 20, 33-35, 37, 39.
- JOAQUIM DE SANTANA, Frei : 20, 33-35, 37-40.
- JOSEPH 1^{er} (de Portugal) : 41.
- Journal d'un ambassadeur de France au Portugal - 1786-1788* : 261.
- JÚDICE, Nuno : 99-104.
- Juízo (O) da Verdadeira Causa do Terremoto* : 24.
- JUNQUEIRO, Abílio Guerra : 117, 125, 131, 140, 141, 147, 148-151, 154-159, 162, 166, 166, 173, 187,

- 209, 210, 231, 234, 235, 240, 241, 243, 249, 251, 253, 259, 264, 271, 273, 296.
- KOHLER, Florent : 14.
- LACAN, Jacques : 246.
- LADMIRAL, Jean-René : 57.
- LAMARTINE, Alphonse de : 155.
- LANG, Jack : 54.
- LEAL, António Duarte Gomes : 118, 148, 149, 151, 152, 159, 160, 162, 231, 251, 259, 260, 264, 273, 296.
- Légende (La) de Don Juan* : 222.
- LENAU, Nikolaus : 197.
- LESAGE, Isabelle : 197.
- LÉVINAS, Emmanuel : 246.
- Libertinagem (A) perante a História, a Filosofia e a Patologia em Geral* : 115.
- Libertino (O)* : 20, 136.
- Libertino (O) Castigado e a Prisão no Jogo de Bilhar* : 111.
- Libertins (Les) au XVII^e siècle* : 30.
- LIMA, Fernando Araújo : 162, 163, 172, 190, 224, 229, 245, 251, 257, 267, 272.
- Líricas* (João Saraiva) : 142, 234.
- LOPES, António : 16.
- LOPES, Óscar : 153.
- LÓPEZ-VÁZQUEZ, Rodriguez : 14, 149.
- LOURENÇO, Eduardo : 222, 223.
- LUCRÈCE : 266.
- LUÍS DO MONTE CARMELO, Frei : 33-35, 37.
- LUÍS, Nicolau : voir SILVA, Nicolau Luís da
- Lusiades (Les)* : 209, 211, 212.
- MACCHIA, Giovanni : 114, 122, 219, 221.
- MACEDO, António da Costa de Sousa de : 15.
- MACHADO, Álvaro Manuel : 148, 160, 184, 220.
- MAGALDI, Sabato : 98.
- MAIA, Manuel Rodrigues : 111.
- Malade (Le) imaginaire* : 22, 25, 53.
- MALAGRIDA, Gabriel : 24.
- MAÑARA, Don Miguel de : 12.
- MANIQUE, Diogo Inácio de Pina : 112.
- MANSO, Christian : 275.
- MANUEL DA RESSURREIÇÃO, Frei : 20, 34, 35, 37.
- Manuel de Figueiredo - Uma perspectiva do neoclassicismo português (1745-1777)* : 48.
- MANUEL DO CENÁCULO : voir VILAS-BOAS
- MARAÑÓN, Gregorio : 110, 120, 194.
- MARCADÉ, Jacques : 33, 36, 41.
- Mariage (Le) forcé* : 50.
- Marido (O) Confundido* : 50.
- MARIE Ire (de Portugal) : 48, 112.
- MARINHO, Cristina : 14, 117, 171, 188, 296.
- MARQUES, Maria Adelaide Salvador : 40.
- MARTINS, Oliveira : 148.
- MARTOCQ, Bernard : 53, 90.
- Matrimónio (O) mal Surtido* : 33, 35.
- Médecin (Le) malgré lui* : 50, 53.

- Médico (O) à Força* : 50,
Médico (O) por Força : 35.
 MELO, D. Francisco Manuel de : 127-129.
 MÉNARINI, Piero : 133.
 MÉTASTASE, Pietro : 38, 39.
 MEYERBEER, Giacomo : 137.
Misanthrope (Le) : 53.
Misantropo (O) : 50.
Mito (O) de Don Juan (M. Sauvage) : 192.
Mito (O) de Don Juan e o Don-juanismo em Portugal : 13, 118, 142, 168, 173.
 MOLINA, Luis de : 42.
Monsieur de Pouceaugnac : 16.
 MONTEIRO, José de Sousa : 147, 148, 155.
 MONTHERLANT, Henri de : 208.
 MORIN, Edgar : 13, 179, 223, 225, 226, 229, 232, 236-238, 241, 243, 245-248, 250, 251, 253, 255, 256, 258, 260, 264-270, 272-276, 278, 280-286, 289, 290.
Mort (La) (Jankélévitch) : 250, 268.
Morte (A) de D. João : 117, 141, 147, 150, 155, 156, 209, 210, 235, 253, 271.
 MOUNIN, Georges : 92.
 MOZART, Wolfgang Amadeus : 49, 51, 52, 123, 136-138, 171, 199, 200, 208, 291, 295.
Mulheres (As) que amaram Juan Tenório : 131, 206.
Mundo(O) Interior : 147, 161.
 MUSSET, Alfred de : 51, 52.
Mythe (Le) de Don Juan : 135, 139, 219, 257.
Namouna : 51.
 NATTA, Marie-Christine : 53.
 NEMÉSIO, Vitorino : 152.
 NICHOLS, Aidan : 269.
 NIETZCHE : 172, 208.
Nouveau dictionnaire de médecine, chirurgie : 157.
 NUNES, Cláudio José : 118-122, 143, 147, 149, 208, 231, 233, 234, 240, 260, 296.
 OLIVEIRA, Cavaleiro de : 12, 243, 244, 263.
 OLIVER, Federico : 149.
Ondina (A) do Lago : 142.
 ORMESSON, Jean d' : 133.
 PAIS, Ricardo : 99, 102, 103.
Palimpsestes : 56.
 PASCAL, Blaise : 247.
 PATRÍCIO, António : 123, 166, 167, 171, 174-178, 180-182, 184, 187, 188, 191, 209, 223, 227, 231, 242, 244, 245, 248-252, 255, 257, 259, 264, 265, 273-277, 279-281, 284, 285.
Peão (O) Fidalgo : 34.
Peninsulares (As) : 142, 234.
Pensées (Les) : 247.
 PHILIPPE II (d'Espagne) : 193.
 PICCHIO, Luciana Steggagno : 179.
 PIRANDELLO, Luigi : 86.
 PIRES, José Cardoso : 124, 126-130.
 POE, Edgar Allan : 161.
Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas : 284.
Poesias joviais e satíricas : 10.
 POMBAL, marquis de : 23, 26, 32, 36, 40, 56.

- Porconhaço* : 35.
 PORTO, Carlos : 94-96.
 POUND, Ezra : 87.
Pour une esthétique de la réception : 185.
Preciosas (As) Ridículas : 35.
Primo (O) Basílio : 52, 124, 130.
Princesse (La) de Clèves : 37.
Profane (Le) et le sacré : 274, 275, 277.
 QUEIRÓS, José Maria Eça de : 50-52, 124, 130, 137, 161, 162.
 QUENTAL, Antero de : 150, 151, 208.
Quixotada (a) : 10.
 RACINE, Jean : 47.
Raio Poético sobre as Desordens e Abusos que os Libertinos e Gulosos indevidamente têm introduzido no Dia de São Martinho : 111.
Real (A) Mesa Censória e a Cultura Nacional : 40.
 REBELLO, Luiz Francisco : 191.
Recreação Periódica : 244, 263.
 ROCHEMONT, D. : 105.
 RODRIGUES, Urbano : 188, 190, 191, 258, 259.
 RODRIGUES, Urbano Tavares : 13, 52, 118, 124, 125, 142, 144, 168, 173, 190, 293.
Romantisme(Le) au Portugal : 118.
Romantismes (Les) au Portugal : 148.
 ROSSI : 139.
 ROSSINI : 137.
 ROUSSET, Jean : 11, 17, 135, 139, 141, 147, 166, 219, 233, 243, 257, 262, 291.
 RUDERS, Carl Israël : 138, 139.
 RYNGAERT, Jean-Pierre : 86, 87.
Sabichonas (As) : 50.
 SANCHES, Ribeiro : 22.
 SANTOS, Hugo : 11, 131, 206.
 SARAIVA, António José : 153.
 SARAIVA, João : 121, 142-145, 147, 208, 234, 296.
 SARAMAGO, José : 11, 131, 163, 191, 192, 199, 201-204, 206, 208, 226, 227, 232, 235, 238, 242-245, 248, 252, 255, 265, 267, 272, 274, 279-281, 284, 286, 287, 295, 297.
 SARMENTO, Alfredo de : 213.
 SARTRE, Jean-Paul : 204, 205.
 SAUVAGE, Micheline : 192, 194.
 SCHOPENHAUER : 172, 208.
 SEMINARA, Graziella : 201, 274.
 SHAKESPEARE : 91.
 SILVA, António José da : 10.
 SILVA, Maria do Carmo Pinheiro e : 166, 172, 183, 208.
 SILVA, Nicolau Luís da : 106-111.
 SIMÕES, Guilherme Augusto : 79.
Sketches of Portuguese Life, Manners, Costumes and Characters : 262.
Sociedade e Atitudes mentais em Portugal (1777-1810) : 261.
 SOCRATE : 233, 246, 270, 290.
Socrate, le sorcier : 233, 290.
 SOUSA, Capitaine Manuel de : 26.
 SOUSA, Maria Valentina Trigo de : 54, 57-93.
 SOUZA, Evergton Sales : 41-43.

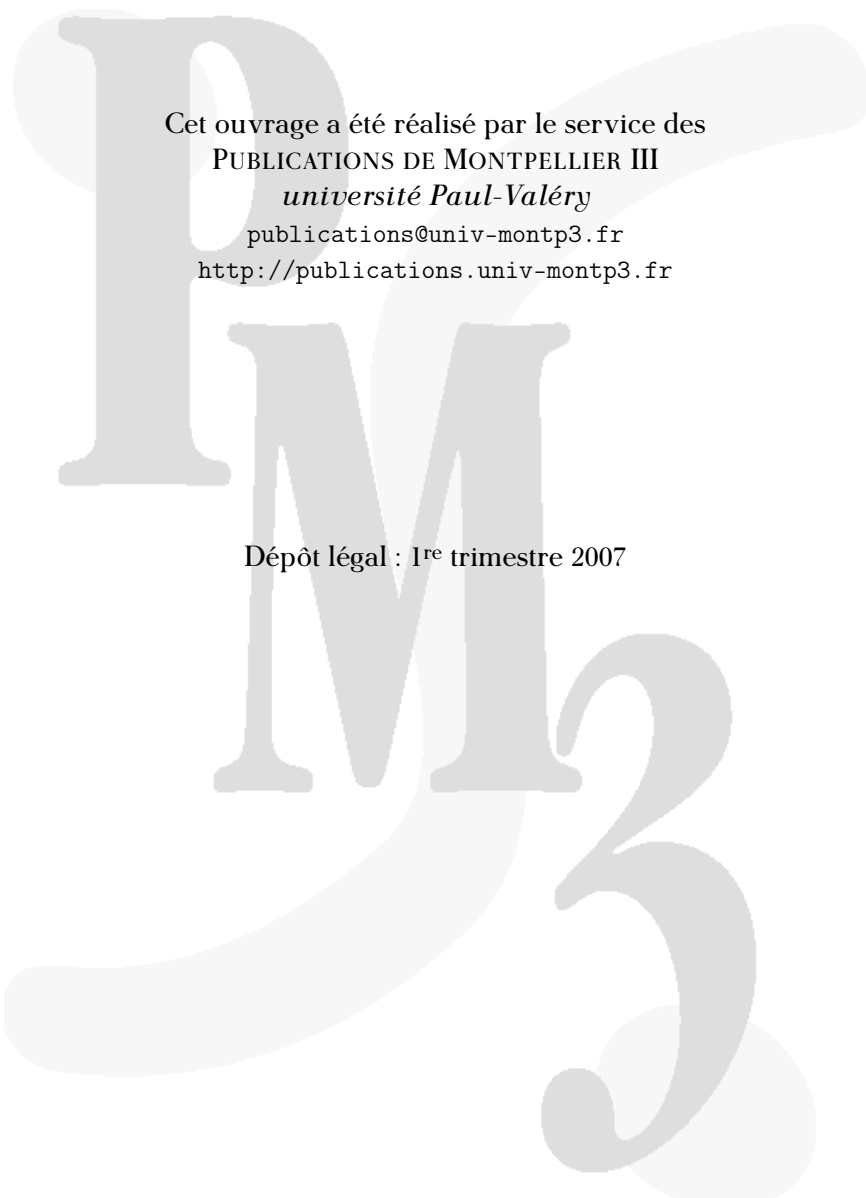
- Sursis (Le) – L'ardeur et la modération* : 219, 222, 246, 285.
- SWINBURNE, Charles : 148.
- T'SERSTEVENS, Albert : 222.
- Tartuffe* : 26, 27, 32, 50, 53, 56, 85.
- Tartufo* : 27, 31, 32, 34, 50.
- TAVARES, Lucas : 40.
- TAVENEAUX, René : 105.
- Teatro (O) e a Censura em Portugal na segunda Metade do Século XVIII* : 33, 37, 53.
- TÉLLEZ, Gabriel : voir TIRSO DE MOLINA
- TEMKINE, Raymond : 92, 95.
- Tentation (La) de saint Antoine* : 209.
- Théâtre (Le) de Molière au Portugal au XVIII^e siècle* : 16, 26,
- TIRSO DE MOLINA : 9, 16-18, 31, 46, 47, 108, 110, 112, 124, 133, 140, 143, 144, 149, 157, 161, 163, 164, 171, 184, 191, 193, 194, 197, 200, 213-215, 221, 224, 229, 233, 238, 252-254, 257, 265, 271, 272, 291, 292, 295, 297, 298.
- Última (A) Noite de D. João* : 162, 190, 224, 228, 245.
- VALBUENA PRAT, Ángel : 141.
- VARELA, João Gomes : 45.
- VELOSO, João : 103.
- Viagem em Portugal, 1798-1802* : 139.
- VIANA, António Manuel Couto : 15.
- VICENTE, Gil : 104.
- Vida do grande D. Quixote de la Mancha, e do gordo Sancho Pança* : 10.
- Vie, aventures et mort de Don Juan* : 114, 219.
- Vilão (O) Enfronhado em Fidalguia* : 34.
- VILAS-BOAS, Frei Manuel do Cenáculo : 33, 36, 38, 40, 41, 48.
- VILLANUEVA, Francisco Márquez : 193.
- VILLANI, Arnaud : 229, 230, 253, 298.
- VILLÉGIER, Jean-Marie : 54, 68, 83, 84, 93-98.
- VOLTAIRE : 37, 222, 298.
- XAVIER, Alberto : 13.
- ZAMORA, Antonio de : 49.
- ZINZENDORF (comte) : 139.
- ZORRILLA, Francisco de Rojas : 106-111.
- ZORRILLA, José : 163, 191, 213-216, 231, 242, 287.

Table des matières

Introduction	9
Chapitre premier	
La fortune du <i>Dom Juan</i> de Molière au Portugal	19
1 Les traductions de la pièce du XVIII ^e au XX ^e siècle	19
2 Le personnage du libertin et le « libertinage » au Portugal	105
3 Échec relatif du donjuanisme au Portugal	123
Chapitre II	
Le personnage de Don Juan dans la littérature portugaise	133
1 L'origine portugaise de la légende de l'« invité de pierre »	133
2 Les trois grands mouvements du donjuanisme portugais	136
3 Les influences nationales et étrangères dans le donjuanisme portugais	208
Chapitre III	
Don Juan et la mort dans la littérature portugaise	219
1 La mort donnée	225
2 La mort reçue	246
3 La mort transcendée	268
Conclusion	295
Annexes	
Textes annexes	301
1 Teófilo BRAGA, <i>A Ondina do Lago</i> , 1866 (extrait)	301
2 José Simões DIAS, « D. Juan » (1870)	306
3 José Simões DIAS, <i>A Guitarra de D. João</i> (1876) et var. « O Bandolim de D. João » (1899)	309
4 Cláudio José NUNES, « D. João e Elvira », 1873	310

Table des matières

5	Guilherme Avelino de AZEVEDO, « O Último D. Juan », 1874	311
6	António Duarte Gomes LEAL, « A Última fase da vida de D. Juan », 1875	313
7	Álvaro do CARVALHAL, « Os Canibais », 1876 (extraits)	315
8	José de Sousa MONTEIRO, « A Guitarra de D. João », 1882	337
9	João SARAIVA, « D. João e Elvira », 1890	338
10	José DURO, « D. Juan », 1898	340
11	Rui CHIANCA, <i>A Alma de D. João</i> , 1918	341
12	João de BARROS, <i>Dom João</i> , 1920	359
13	Manuel da Silva GAIO, <i>Dom João</i> , 1925	395
14	Fernando de Araújo LIMA, <i>A Última Noite de D. João</i> , 1948	409
	Bibliographie	427
1	Traductions portugaises du <i>Dom Juan</i> de Molière	427
2	Le mythe de Don Juan dans la littérature portugaise	427
3	Bibliographie générale	429
	Index	437



Cet ouvrage a été réalisé par le service des
PUBLICATIONS DE MONTPELLIER III
université Paul-Valéry
publications@univ-montp3.fr
<http://publications.univ-montp3.fr>

Dépôt légal : 1^{re} trimestre 2007

