

Réécrire Don Juan au XX^e siècle : entre hybridité et intermédialité, nouveaux modes d'exploitation d'un mythe

Les réécritures actuelles du mythe de Don Juan questionnent sous différents jours la notion d'hybridité. Hybridité des sources, tout d'abord : les auteurs contemporains ne s'appuient pas sur une version unique de la fable et cette diversité des emprunts est une première forme d'hybridation. À celle-ci s'ajoute une hybridité générique : le mythe a transité par le théâtre, le roman, l'opéra, le cinéma... et les œuvres conservent des traces de ces transpositions : elles brouillent les frontières entre les genres et multiplient les mises en abyme. Le théâtre ou la musique s'invitent ainsi au cœur des textes romanesques, ce qui introduit un regard critique sur l'évolution du mythe et sur le langage apte à le retranscrire. L'hybridité se rapproche alors de l'intermédialité. Mais elle peut également dépasser le cadre de la fiction et fragiliser une autre frontière : celle qui sépare littérature et critique.

Quels sont alors les enjeux de ces différentes formes d'hybridité présentes dans les reprises contemporaines du mythe de Don Juan ? Que nous disent-elles sur la façon dont peut désormais se réécrire et se réinventer le récit mythique ?

1. Hybridité et intertextualité : la réécriture comme palimpseste

« Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969 : 84). Cette déclaration s'applique avec une acuité particulière aux réécritures du mythe de Don Juan. Il semble, en effet, qu'il soit impossible de s'intéresser au scénario donjuanesque sans prendre en considération les chefs d'œuvre qui ont ponctué son histoire. Ce dialogue ajoute

Dr Aurélia Gournay – docteure en littérature comparée, PRAG de Lettres Modernes à l'UFR Arts et Médias de l'Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle. Adresse pour correspondance : Université Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France. ; e-mail : aurelia.gournay@univ-paris3.fr

une épaisseur aux textes, suscite le plaisir de la reconnaissance et souligne les originalités des auteurs contemporains. Certaines références paraissent incontournables, ce qui met en évidence leur rôle déterminant dans la constitution du mythe : le *Don Juan*, de Molière, le *Don Giovanni*, de Mozart, Tirso de Molina, Zorrilla...

Certains auteurs multiplient ces références intertextuelles, faisant de leur texte un véritable palimpseste. La complexité du réseau intertextuel tissé par Pierre-Jean Remy dans son roman *Don Juan* illustre cette tendance et met en évidence la façon dont l'hybridité s'inscrit au cœur du processus créatif et devient un principe poétique. L'intertextualité permet tout d'abord à l'auteur d'afficher son originalité. Les références aux scènes les plus célèbres de la pièce de Molière s'accompagnent ainsi d'une volonté de détournement. Le Pauvre est remplacé par une pauvre dont l'auteur accentue le côté repoussant et la pièce d'or promise devient un rat bouilli. De plus, c'est dans une église que Don Juan contraint la vieille à effectuer son blasphème : « – Tu auras cette pièce et ton rat, si tu lèves bien haut tes jupes et me laisses examiner tes avantages. [...] Puis si tu entres, ainsi mise, dans cette noble cathédrale » (Remy, 1982 : 66).

La surenchère dans la transgression se retrouve dans l'issue de l'épisode puisque la pauvre se plie à la volonté du héros et en meurt de plaisir. Cette réécriture de la scène est donc une inversion : le Pauvre de Molière refuse de jurer mais obtient la pièce, tandis que la pauvre accepte le blasphème mais ne profite pas de la récompense : « La pièce d'or était tombée à terre et roulait encore sur le pavé, cristalline et grave selon la pierre blanche ou noire qu'elle traversait. Il fit signe à Pedrille de la ramasser » (*ibid.* : 66).

La conversion hypocrite fait, pour sa part, l'objet d'une amplification puisqu'elle embrasse tout le séjour de Don Juan à Paris. L'épisode commence avec des références explicites à Molière, à travers une citation du *Tartuffe* : « Dieu vous entende, Edme, et qu'il me conserve en sa sainte garde, pour être dévot, je n'en suis pas moins homme » (*ibid.* : 199)¹. Cette allusion à une autre pièce du dramaturge renforce le jeu avec les modèles. Le détournement est également présent puisque le héros se prend au jeu de l'hypocrisie :

– Dois-je en conclure, mon maître, que vous serez désormais vertueux, non par dissimulation, mais par inclination ? [...]

– Tu ne saurais mieux dire, Pedrille. Et maintenant, laisse-moi, car ces chastes discours risqueraient de me sembler insipides si je les devais poursuivre trop longtemps (*ibid.* : 206).

1. Cette phrase est, évidemment, un clin d'œil explicite à la réplique de Tartuffe à Elmire, à la scène 3 de l'acte III : « Ah ! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme/ Et lorsqu'on vient à voir vos célestes appas,/ Un cœur se laisse prendre et ne raisonne pas » (Molière, *Tartuffe*, Vers 966-968).

Cette phrase fonctionne aussi comme un commentaire amusé de l'auteur, libre de modifier ses sources à sa guise.

La dernière référence à Molière est, quant à elle, explicitement parodique, puisque Don Juan cite le dramaturge, pour donner de la crédibilité à la farce grotesque qu'il a inventée :

Si bien qu'à neuf heures précises, [...] le rideau se leva pour la première fois sur cette pièce impérissable, due à la seule imagination de Don Juan, seigneur de T. : *Scaramouche, ou la Revanche de Pantalon*, puisque l'auteur avait expliqué à M. Guillaume que, tout comme dans Molière, Pantalon revenait à la fin, joliment statufié, pour venger son propre meurtre (Remy, 1982 : 274).

La mise en abyme mène à une hybridité générique : la Commedia dell'Arte s'invite dans le roman.

L'intertextualité autorise donc des phénomènes d'interférences entre différents genres. L'opéra est ainsi le fil directeur de l'intrigue. Toute la quête du héros converge vers l'épisode dans lequel il assiste à la première représentation de l'œuvre de Mozart. L'intertextualité culmine lors de la mise en abyme de la représentation. Les propos qui l'amorcent soulignent l'importance des procédés de réécriture dans l'évolution du mythe :

C'est le 23 octobre 1787 que le rideau se leva pour la première fois sur Don Giovanni. L'opéra en deux actes de Mozart, sur un livret de l'abbé Da Ponte, est tiré de l'œuvre de Tirso de Molina qui avait déjà inspiré de nombreuses versions tant purement dramatiques – Villiers, Shadwell, Molière, bien-sûr – que lyriques, de Righini et Albertini à Gazzaniga (Remy, 1982 : 366).

L'opéra est perçu selon le point de vue du héros qui fait des rapprochements constants avec son propre itinéraire, ce qui confirme les emprunts à Mozart. Ce procédé est frappant dès la première entrée en scène de Leporello : « Quand le personnage de Leporello, qui n'était autre que son Pedrille, s'avança sur le devant de la scène pour chanter son ennui de servir et son désir de devenir à son tour gentilhomme, il demeura ainsi, retenant son souffle » (*ibid.* : 366). Or, le roman s'ouvre également sur les plaintes du valet.

Mais le récit de la représentation est surtout celui de sa réception : Don Juan livre ses sentiments face au spectacle de sa propre vie : « Et ce fut le miracle : deux larmes, deux larmes seulement mais deux larmes véritables et comme il n'en avait jamais versé, coulèrent des yeux de Don Juan » (*ibid.*). Ce passage met en abyme l'effet cathartique de l'opéra. L'intertextualité s'enrichit donc de cet effet de dédoublement et offre une réflexion sur les effets de la musique. Ces références intertextuelles sont complexifiées par la présence d'un autre souvenir : celui d'Hoffmann. En effet, dans *Don Juan. Aventures d'un voyageur enthousiaste*, le héros assiste, lui aussi,

à la représentation du *Don Giovanni* de Mozart et il est, dans les deux œuvres, rejoint dans sa loge par Anna.

La transposition romanesque du mythe favorise donc les phénomènes d'intertextualité et d'hybridité : plus souple que le genre théâtral, le roman embrasse une temporalité plus large et peut donc multiplier les mises en abyme. Une question se pose alors : la récurrence des références au théâtre révèle-t-elle une théâtralité fondamentale de Don Juan ?

Didier Souiller met l'accent sur l'origine théâtrale du mythe :

La longue histoire du mythe littéraire de Don Juan ne doit pas occulter une caractéristique durable liée aux origines du personnage : Don Juan est né sur une scène, et les premières manifestations du héros [...] eurent lieu au théâtre et à un moment d'extraordinaire développement de la littérature dramatique. Telle était alors la fascination de toute l'Europe pour l'art de la scène qu'à la question « qu'est-ce que le monde ? », partout on répondait par l'affirmation : « le monde est un théâtre » (Souiller, 1999 : 905).

Don Juan est en adéquation avec ce motif du *theatrum mundi* : héros de l'illusion et du mensonge, il est décrit par Jean Rousset comme un « comédien face à ses spectateurs » (Rousset, 1978 : 82). Au théâtre, les personnages confrontés au héros à la fois les dupes de la comédie qu'il leur joue et les doubles des spectateurs. La situation se complexifie lors du passage au roman avec l'ajout d'un troisième niveau : aux victimes de Don Juan s'ajoutent les spectateurs fictifs de la pièce enchâssée et, en dernier lieu, les lecteurs. Reprenons la farce intégrée dans le *Don Juan* de Pierre-Jean Remy : le héros joue la comédie aussi bien pour les spectateurs que pour les membres de la troupe. Mais il a un autre public : le lecteur, témoin de son talent d'acteur :

La farce se déroula pour la plus grande joie des quatre-vingts spectateurs [...] Il faut dire que Don Juan éprouva une délectation raffinée à jouer les séducteurs, à bernier l'un et l'autre pour mieux conquérir sa dulcinée. Chaque réplique insolente qu'il lançait, il la puisait au plus profond de sa mémoire et, s'il raillait jusqu'à Scaramouche, c'était pour mieux encore écraser ses adversaires (Remy, 1982 : 274).

Les partenaires de Don Juan sur scène sont des spectateurs impuissants qui ne parviennent pas à l'empêcher de dominer la pièce, au point même de se moquer du personnage qu'il interprète. Cette capacité à prendre une telle distance critique renforce sa supériorité.

La question du déguisement est aussi posée : Don Juan multiplie les identités. Mais ne risque-t-il pas alors de se confondre avec ses rôles et de devenir un « costume vide » (Rostand, 1921 : 137). En faisant du théâtre un ingrédient fondamental des réécritures romanesques, les auteurs insistent sur cet aspect du personnage. Jean Rousset établit un lien entre théâtralité et démythification : « Ce Don Juan démythifié se confond avec sa fonction de comédien, il n'est plus personne sinon ce qu'il montre

sur la scène de son existence [...] N'est-ce pas aussi ce dont le héros moderne, las de son éternelle comédie, ne veut plus ? » (Rousset, 1978 : 95).

2. De l'intertextualité à l'intermédialité : « métamorphoses latérales » du mythe

Jean Rousset insiste sur le rôle de ce qu'il nomme « Métamorphoses latérales » dans l'évolution du mythe :

Il sera plus intéressant de changer de point de vue [...] en observant les effets d'un autre agent de métamorphose, les changements de genre et les transpositions qu'ils commandent : drame écrit, commedia dell'arte, opéra, enfin conte ou roman. Autant de métamorphoses *latérales* qui n'ont pu laisser intact le modèle initial (Rousset, 1978 : 130).

En quoi ces transpositions génériques conduisent-elles à de nouveaux processus d'hybridation ?

Rousset distingue deux évolutions principales : celle qui va du « parlé » au « chanté » et celle qui mène du dramatique au narratif. Nous en ajouterons une troisième : du « littéraire » au « filmique »². Né après les autres arts, le cinéma s'est longtemps cherché une légitimité en multipliant les emprunts. Les adaptations du mythe de Don Juan n'échappent pas à la règle et les cinéastes revendiquent l'héritage théâtral et littéraire, ce qui conduit à une première forme d'hybridité et même d'intermédialité.

La mise en abyme du théâtre dans les films est un premier procédé récurrent : le *Don Juan* de John Berry³ débute par une pièce de théâtre de rue qui narre les exploits du héros, épisode que l'on retrouve dans le film d'Alexander Korda, *La vie privée de Don Juan*⁴. Dans les deux cas, les échos entre pièce insérée et film cadre sont nombreux. Chez Alexander Korda, Don Juan assiste à la représentation et monte sur scène pour corriger les erreurs proférées sur son compte. Mais les spectateurs refusent de le reconnaître : « Don Juan était beaucoup plus jeune, beaucoup plus grand, et il avait les yeux bleus ». Le lien entre réflexivité et intermédialité est flagrant : le détour par le théâtre montre la façon dont le mythe est déformé par les reprises successives.

La revendication de sources littéraires est une autre constante. Le film de Jérémy Leven, *Don Juan de Marco*⁵ se place ainsi sous l'autorité de Tirso de Molina. Mais les références peuvent aussi être fantaisistes. Alexander Korda multiplie par exemple

2. Cf. A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Armand Colin & Nota Bene, 1999.

3. John Berry, *Don Juan* (France), 1995.

4. Alexander Korda, *La vie privée de Don Juan* (Grande Bretagne), 1934.

5. Jérémy Leven, *Don Juan de Marco* (États-Unis), 1995.

les sources fictives : Don Juan est le héros d'une sérénade, d'une pièce de théâtre « *Amours et Vie de Don Juan* » et d'un livre intitulé « *Don Juan au harem* », dans lequel il est qualifié d'homme à « un million de maîtresses », ce qui illustre le processus d'amplification propre à la légende. Mais la principale mise en abyme réside en l'existence d'un roman qui a le même titre que le film et qui est vendu par des colporteurs. Cette référence met à distance le contenu du film, relégué du côté de la paralittérature.

D'autres cinéastes jouent, au contraire, la carte de la fidélité et transposent avec les moyens cinématographiques le langage théâtral ou opératique. Ces adaptations ne sont pas de simples enregistrements mais bien des œuvres hybrides : le film-opéra de Joseph Losey⁶ n'est pas de l'opéra-filmé, tout comme le *Dom Juan* de Bluwal⁷ n'est pas une captation de la pièce de Molière. Les deux auteurs imposent leur propre vision de l'œuvre reprise, tout en conservant son contenu.

L'apport du Septième Art se joue au niveau des procédés de spatialisation. Le cinéma dispose d'une liberté plus grande que le théâtre et l'opéra, contraints par les limites de l'espace scénique. Joseph Losey choisit ainsi de filmer l'aria d'Ottavio en extérieur, sur une barque qui avance dans la lagune vénitienne. Ce décor naturel attire l'attention du spectateur et crée une affinité avec les états d'âme du personnage. Marcel Bluwal tourne aussi des scènes en extérieur : la rencontre entre Dom Juan et Charlotte a lieu sur une plage et multiplie les clichés d'une scène de première vue romantique.

Les changements de lieux permettent aussi de jouer sur les déplacements des personnages. Ainsi, dans le film de Bluwal, la chevauchée de Dom Juan et Sganarelle dans la forêt donne du dynamisme à leurs propos : l'action prend le dessus sur les paroles et les codes du film d'aventure surgissent. Joseph Losey, pour sa part, accorde à certains déplacements une valeur symbolique : lorsque les masques traversent la demeure de Don Juan et en ressortent par la porte opposée, la nuit est tombée, ce qui annonce la mort prochaine du héros.

Le jeu avec l'espace permet aussi de résoudre les questions liées à la sonorisation. En effet, compte tenu du volume sonore produit par les chanteurs, l'opéra requiert une écoute éloignée. Cela est remis en cause par le cinéma qui, avec les gros plans, réduit la distance entre chanteur et spectateur. Les mouvements de caméra entraînent donc une fluctuation de cette distance qui doit s'accompagner d'une modification de l'intensité sonore. La principale difficulté réside dans le play-back, surtout lors des airs : Losey évite donc de filmer le visage et la bouche du chanteur, afin de ne pas donner au chant un caractère artificiel. L'aria d'Anna devant le cadavre de son père concilie les exigences des codes cinématographiques et l'expressivité : l'affolement de la jeune femme est un prétexte pour dissimuler les mouvements de sa bouche puisque ses cheveux tombent sur son visage à chaque fois qu'elle se penche sur le corps de son père et restent en travers de sa bouche lorsqu'elle se redresse.

6. Joseph Losey, *Don Giovanni* (France), 1979.

7. Marcel Bluwal, *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (France), 1965.

Marcel Bluwal a une démarche inverse : il joue sur les effets de sonorisation pour déstabiliser les spectateurs. Dans la scène d'exposition, la conversation entre les valets souffre de permanentes variations du volume sonore, comme si les personnages se rapprochaient et s'éloignaient tour à tour du micro. Ce procédé frustre le spectateur et rompt avec les conventions théâtrales puisque les acteurs tournent même le dos à la caméra. Au contraire, la scène dans laquelle Dom Juan rencontre Charlotte marque un retour délibéré à la théâtralité puisque l'aparté de Sganarelle est prononcé face caméra, cassant toute illusion de réalité. Joseph Losey associe, pour sa part, l'exhibition de la théâtralité à un lieu particulier : le Teatro Olimpico de Vicence. Ce décor correspond aux moments dans lesquels le cinéaste met en évidence les contraintes de la représentation et du genre opératique, au lieu de les gommer.

Bluwal et Losey utilisent donc le langage cinématographique comme un texte autonome, qui infléchit le sens de l'œuvre adaptée. La littérature peut, elle aussi, porter des traces du passage du mythe par l'opéra, ce qui aboutit à un autre genre hybride : le « roman musical ». Reprenons la mise en abyme de l'opéra chez Pierre-Jean Remy et rappelons un point important : toute transposition narrative est en soi une interprétation de l'œuvre musicale. Jean Rousset le rappelle : « Dès qu'il y a narrateur, ce grand absent du spectacle, et plus encore si ce narrateur est un personnage opérant au centre du récit, il y a mise en perspective, perspective unique et partielle » (Rousset, 1978 : 160). Mais le roman propose surtout une réflexion sur les limites du langage littéraire. Pour rivaliser avec la musique, la littérature doit renoncer au fantasme de l'imitation et utiliser ses ressources propres. La description imagée est donc privilégiée, ce qui n'exclut pas l'utilisation de termes techniques :

Ces terribles accords qui étaient le prélude du drame, puis l'andante tragique qui annonce le Commandeur et le second mouvement, *molto allegro*, déchainé et fiévreux, angoissé et dévorant dont le rythme même est celui du héros criminel et dévoré de toutes les passions du monde (Remy, 1982 : 365).

Cet exemple fait écho aux analyses d'Isabelle Piette :

Conscients des limites de leur matériel, les auteurs littéraires ne prétendent pas atteindre un mimétisme parfait. Les mots ne peuvent remplacer la musique réelle mais, artistement disposés, ils sévertuent à en communiquer les effets. Susciter chez le lecteur ce que ressent un auditeur lorsqu'il découvre telle ou telle œuvre est l'un des buts de ces écrivains (Piette, 1987 : 58).

La mise en mots s'accompagne aussi, chez Remy, d'un désir de visualisation et même de spatialisation de la musique : « Il montait de la rue une immense clameur, tandis qu'une longue musique, semblable aux accents funèbres et lents d'une lente gamme qui se meurt, emplissait la place, et la ville, et le ciel » (Remy, 1982 : 12). La musique envahit l'espace et c'est à travers elle que se fait la description du paysage.

Œuvre hybride, le *Don Juan* de Pierre-Jean Remy interroge donc la possibilité d'intégrer la musique à l'écriture et de rivaliser avec le souvenir de Mozart. Hybridité et intermédialité sont bien le lieu d'un questionnement sur les limites du langage. Mais l'omniprésence de telles considérations bouscule une autre frontière : celle qui se dresse entre fiction et discours critique.

3. Le triomphe de la réflexivité : vers l'abolition de la frontière entre critique et fiction

La mise en abyme du discours critique dans la fiction est une caractéristique fondamentale des réécritures contemporaines du mythe de Don Juan et constitue une autre forme d'hybridité. Les auteurs sèment, parmi leurs personnages, un ou plusieurs « spécialistes de Don Juan ». Ce rôle est fréquemment rempli par des femmes : dans le roman d'Yves Salgues, *Don Juan 40*, Mercedes Olguin expose au héros ses théories sur le premier Don Juan, celui de Tirso de Molina. Elle s'appuie sur les prétendues recherches d'un de ses aïeuls. En se montrant plus sensible aux charmes de l'oratrice qu'au contenu des propos, le personnage introduit une distance critique, symptomatique de la méfiance des écrivains à l'égard de l'inflation de la critique autour du mythe : « Elle était intarissable, et Don Juan se persuadait qu'une compagne intellectuelle est parfaitement supportable à la condition que, divine ou affreuse, elle soit désirée par son compagnon » (Salgues, 1995 : 198).

Dans sa pièce *La mort qui fait le trottoir*, Henry de Montherlant parodie des exégètes, représentés sous les traits caricaturaux de « trois penseurs-qui-ont-des-idées-sur-Don-Juan ». Ces derniers « pensent que Don Juan a dépassé le stade de la personne pour accéder à celui de mythe. Vivant, il est déjà l'objet de leurs travaux » (Montherlant, 1958 : 127). Une des caractéristiques du héros mythique serait donc sa capacité à susciter des discours critiques. Mais ce point commun ne permet pas de masquer la divergence des approches, mettant ainsi en abyme la présence de « querelles d'école ». Don Juan aurait la capacité de se plier à toutes les interprétations. Cette plasticité est analysée comme une preuve de son inconsistance : « Il est d'ailleurs nécessaire qu'il ne soit pas intelligent pour que – nous autres – nous puissions mettre en lui tout ce qui ne s'y trouve pas. Don Juan, c'est une défroque, un sac vide » (Montherlant, 1958 : 136). Cette image montre que chaque critique plaque ses propres fantasmes sur le héros. Même constat dans *La dernière nuit de Don Juan* d'Edmond Rostand : le Diable compare le héros à un « beau costume vide où chacun glissera son rêve » (Rostand, 1921 : 137). Selon Monique Schneider, cette mise en échec des tentatives d'interprétation doublerait la *Burla* du héros et introduirait un climat de méprise généralisée. Critiques et lecteurs viennent ainsi grossir la foule des personnages dupés par Don Juan :

Dévoiler, démasquer Don Juan : une telle exigence est aussi bien à l'œuvre dans les textes qui mettent en scène le personnage que dans les exégèses qui s'engagent dans sa poursuite.

Le jeu de méprise qui s'installe sur la scène théâtrale ne risque-t-il pas alors de s'emparer de la quête interprétative ? (...) Les exégètes viendraient-ils grossir la troupe des femmes trompées et des défenseurs du droit matrimonial bafoué ? (Schneider, 1984 : 7)

Cet entremêlement entre fiction et métadiscours se retrouve dans les textes critiques : la fascination exercée par Don Juan conduit les commentateurs à abolir la frontière entre analyse et réécriture poétique. Dans son essai sur Mozart, Pierre-Jean Jouve assume cette subjectivité qui le conduit à « quelques exagérations » et reconnaît avoir donné libre cours à ses « visions » sur l'opéra (Jouve, 1986 : 14). Cet aspect est encore accentué chez François Mauriac. « Hanté par Don Juan » (Mauriac, 1996 : 87), ce dernier en propose une relecture très personnelle. Les libertés prises à l'égard du scénario mythique font basculer la critique du côté de la recréation poétique. Obéissant au principe de la chronique, ce texte revendique son hybridité générique et livre un modèle de « critique effusive »⁸.

Réécriture et hybridité semblent donc indissociables dès lors qu'on s'intéresse à un mythe aussi repris que celui de Don Juan. Les références permanentes aux œuvres antérieures font des textes contemporains de véritables palimpsestes mais l'intertextualité s'étend parfois hors du champ littéraire et bascule vers l'intermédialité. La rencontre entre médias génère des productions hybrides, tout en introduisant une dimension réflexive : quel langage est désormais apte à dire le mythe ? L'hybridité n'est peut-être que la marque de cette recherche d'un nouveau mode d'expression qui repousse les limites entre les genres, les arts, les médias et qui soit capable d'abolir la frontière entre fiction et critique. Cette absorption du métadiscours par la littérature n'est-elle pas la preuve de la palingénésie du mythe ?

BIBLIOGRAPHIE

- Gaudreault A. 1999. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris. Armand Colin & Nota Bene.
- Jouve P-J. 1986. *Le Don Juan de Mozart*. Paris. Christian Bourgeois.
- Kristeva J. 1969. *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Paris. Seuil.
- Mauriac F. 1996. *Mozart et autres écrits sur la musique*. Paris. Encre Marine.
- Montherlant H. 1958. *La mort qui fait le trottoir*. Paris. Gallimard.
- Piette I. 1987. *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique 1970-1985*. Namur. Presses Universitaires.
- Remy P-J. 1982. *Don Juan*. Paris. Albin Michel.
- Rostand E. 1921. *La dernière nuit de Don Juan*. Paris. Eugène Fasquelle.
- Rousset J. 1978. *Le mythe de Don Juan*. Paris. Armand Colin.
- Salgues Y. 1995. *Don Juan 40*. Paris. Albin Michel.

8. Nous citons ici la présentation de l'ouvrage par François Solesmes dans l'édition de 2002.

Schneider M. 1994. *Don Juan et le procès de la séduction*. Paris. Aubier.
Souiller D. 1999. Théâtralité. In Brunel P. *Dictionnaire de Don Juan*. Paris. Robert Laffont.

Rewriting of Don Juan in the XXth century: between hybridity and intermediality, the new modes of exploitation of a myth

ABSTRACT: The contemporary rewritings of Don Juan's myth highlight several forms of hybridity and illustrate the stakes involved. The hybridation affects in the first place the sources of the myth since the authors appeal to numerous intertextual references. But the successive transpositions of the mythical scenario also lead to a generic hybridity. This intermediality has a reflexive dimension: it raises the question of the limits of language to talk about the myth and abolishes the frontier between fiction and critical speech.

Keywords: myth, Don Juan, rewriting, intertextuality, intermediality.