



HAL
open science

Don Juan et Faust. Du récit populaire à la construction du mythe de l'individu

Daphné Vignon

► **To cite this version:**

Daphné Vignon. Don Juan et Faust. Du récit populaire à la construction du mythe de l'individu. Littératures, 2016. hal-03913216

HAL Id: hal-03913216

<https://hal.science/hal-03913216v1>

Submitted on 26 Dec 2022

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.

Don Juan et Faust. Du récit populaire à la construction du mythe de l'individu

Daphné VIGNON

À l'orée de sa modernité, l'esthétique occidentale renoue avec l'Antique pour mieux imposer sa liberté de ton et de forme, en rupture apparente avec l'imaginaire du premier siècle du christianisme. Dieux et héros ressuscitent, enrôlés par les créateurs, pour servir leurs visées humanistes. Mais alors que la Renaissance s'essouffle, rongée par les guerres de religion, deux obscurs personnages, Don Juan et Faust, débute leur carrière d'âmes damnées au destin étrangement concomitant. Figures fascinantes et dangereuses, ils alimentent la chronique populaire et moralisatrice qui se nourrit de sensationnel et d'effroyable.

Absolument baroques, Don Juan et Faust répondent à des interrogations présentes que la réécriture de l'Antique ne parvient pas à épuiser. Repoussoirs de sociétés structurées par une pensée religieuse omniprésente, leur généalogie historique est plus ou moins attestée. Sans détailler les nombreuses hypothèses qui courent sur ce point, il est certain que Don Juan et Faust, archétypes de leur époque, incarnent des individus en quête d'une liberté et d'un pouvoir illimités, adoptant une posture qui entre en confrontation directe avec le Dieu chrétien.

Ainsi, pour reprendre les mots de Kierkegaard sur Don Juan, mais facilement applicables à Faust : « On ne sait pas à quel moment l'idée de Don Juan a pris naissance. Ce qui est sûr, c'est qu'elle appartient au

christianisme¹. » Personnages ambivalents, ils deviendront, au fil des récits, des antihéros puis des héros à part entière, accompagnant, selon la formule de Jean-Marie Apostolidès, la « mutation profonde » de l'Europe « qui passe d'un mode religieux de compréhension du monde à un mode laïc, à la fois politique et économique² ».

Cet itinéraire débute au théâtre. Faust fait sa première à Londres en 1594 dans la pièce de Marlowe. Don Juan monte sur scène en 1630 à l'initiative de Tirso de Molina. Cet intérêt *quasi* concomitant est, pour une part, une affaire de circonstances. À la charnière du XVI^e et du XVII^e siècle, l'esthétique baroque, inquiète et avide de spectaculaires métamorphoses, promeut un art de la mise en scène bien loin des élégances des tragédies « à l'antique ». Les péripéties de Don Juan et de Faust les vouant aux flammes de l'enfer, entre drame et folklore, sont justement la promesse d'un spectacle marqué à la fois par le merveilleux et le burlesque, d'un spectacle évidemment édifiant.

Les scènes élisabéthaines, qui verront l'avènement de Faust, comme celles de l'Espagne de l'âge d'or, qui sanctionnent la naissance de Don Juan, se prêtent à cette ambivalence du récit que réclame l'époque. Ouvertes, elles autorisent la mise en espace d'un imaginaire qui se pense comme une fresque capable de soutenir une « vision du sacré » selon les termes de Jean DuVigneaud³. Les récits qui investissent ainsi le théâtre n'ont rien d'initiatique comme l'étaient ceux d'un Thésée ou d'un Héraklès. Ils s'inscrivent dans un délai fondamental, celui laissé aux protagonistes pour décider s'ils perdureront ou non dans la voie du péché.

Le Faust de Marlowe est avant tout avide de savoir. Choissant la « métaphysique des magiciens » plutôt que les enseignements de l'Université, il s'exhorte : « Creuse-toi la cervelle pour devenir un dieu. » Il espère ainsi « aller chercher tout ce que [il] désire » et « de [ses] pensées ôter toute incertitude⁴ ». Une fois le pacte scellé, entre intervention allégorique des péchés capitaux, pétarades, bons et mauvais anges, et, bien sûr, prince de l'enfer et ses sbires, la femme et avec elle l'amour n'ont qu'un rôle périphérique. Point de Marguerite donc. Et Hélène n'est jamais qu'un esprit furtif et divertissant – une tentative d'oubli des tourments qui déchirent l'ambitieux Docteur.

1. Soren Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien*, Gallimard, 1943, p. 70.

2. Jean-Marie Apostolidès, *Le Prince Sacrifié*, Les Éditions de Minuit, 2013, p. 161.

3. Jean DuVigneaud, *Lieux et non lieux*, Éditions Galilée, 1977, p. 97.

4. Marlowe, *Doctor Faustus*, Flammarion, 1997. Acte I scène 1, p. 55 à 57.

Car Faust ne jouit jamais entièrement de son pouvoir. Sans cesse torturé par l'incertitude, il s'interroge, d'exaltation en remords, jusqu'à se lamenter peu avantsa damnation :

Malheureux Faust, où est à présent le pardon ?
 Je me repens c'est vrai, pourtant je désespère.
 L'Enfer et la grâce essaient de conquérir mon cœur.
 Que faire pour esquiver les pièges de la mort⁵ ?

De même, après être passé par les scènes espagnoles et italiennes, le Don Juan qui se présente en France sous la plume de Dorimond et de Villiers est déchiré par le doute. Ce personnage dévoie, par excès de passion, les valeurs chevaleresques. Rejetant toute autorité patriarcale, sociale ou religieuse au nom de son désir sans borne, qui excède de beaucoup la seule séduction érotique, il ne manque pourtant pas de reconnaître l'existence de Dieu alors qu'il a failli perdre la vie après un naufrage :

Je me ris des destins, je ne crains point la mort
 Et je brave en tout temps les caprices du sort ;
 Mais sachant bien qu'il est un monarque suprême,
 Dont le pouvoir paraît quand le mal est extrême, [...]
 Je crains de l'irriter et crains sa colère,
 Non par de peur de mourir, mais pour ne lui déplaire⁶.

Don Juan comme Faust sont donc pris dans le conflit de la foi qui se résout systématiquement à l'avantage de Dieu. Et pour cause, ces *ego*-là ne doutent pas, ils bravent. Ils laissent éclater la contradiction de leur condition humaine qui demeure immédiatement référée à la transcendence. Car, pour reprendre la formule de Jean Duvignaud : « Tout ici paraît accorder à l'homme une liberté complète mais cette liberté est prisonnière d'une structure mythique du cosmos – celle qui emprisonne l'homme dans le bornage du bien et du mal⁷. »

Ces tensions forment une matrice propice à la réécriture des récits qui s'émanciperont peu à peu de leur structure mythique originelle pour s'ériger eux-mêmes en mythe. Ces variations épousent naturellement les modulations de la notion de représentation. La première réécriture marquante, celle de Molière, coïncide précisément avec l'évolution décisive de la représentation théâtrale que connaît la France au XVII^e siècle et qui annonce le triomphe de la scène classique.

5. *Ibid.* Acte V scène 1, p. 235.

6. Jean de Villiers, *Le festin de Pierre ou le fils criminel*, Acte IV, scène 2. <molieres.paris-sorbonne.fr>

7. Jean Duvignaud, *Lieux et non-lieux, op. cit.*, p. 99.

Le phénomène théâtral, même s'il demeure un objet de suspicion au regard de la religion, s'est imposé socialement ainsi qu'en témoigne l'édit royal de 1641. Reconnaissant « que les comédies se représentent utilement pour le divertissement des peuples », le roi veille néanmoins à « retrancher [de son règne] tous les dérèglements par lesquels [Dieu] peut être offensé », au premier rang desquels les « représentations peu honnêtes qui laissent de mauvaises impressions dans les esprits⁸ ». Ces mises en garde de bienséance se doublent des règles strictes des trois unités déduites de la *Poétique* d'Aristote et garantes de la vraisemblance.

La dimension tragicomique de Faust et de Don Juan se prête mal à ces nouvelles exigences. Leurs péripéties inspirées de leur origine populaire pas plus que leur fin au milieu des flammes ne les prédisposent à faire carrière sur les scènes classiques qui tendent vers la sobriété. Le *Don Juan* de Molière n'échappe pas à cette règle, d'autant moins que la pièce pousse le paradigme à son acmé. Mettant en scène, non plus un chevalier inconséquent, mais un « grand seigneur, méchant homme », non plus un galant mais « un libertin », non plus un jeune homme bravache, mais « un esprit fort⁹ », Molière scelle la venue au théâtre d'un Don Juan athée qui fera scandale.

Car là encore, l'inconstance du personnage ne suffit pas à le vouer au châtement divin. Ce qui le rend impardonnable, c'est son hypocrisie à la Tartuffe, son cynisme qui annonce le Misanthrope, c'est l'axiomatique dont il se réclame pour toute croyance : « Je crois que 2 et 2 sont 4 [...] et que 4 et 4 sont 8 » (III, 1). Sceptique, ce Don Juan-là ne cherche pas à prendre la place de Dieu comme Faust l'ambitionne. Il la biffe purement et simplement au nom de la raison qui surpasse la croyance¹⁰ et au nom d'un ego hégémonique et exclusif.

Faust avait voulu découvrir une vérité qui n'appartient qu'à Dieu et qui n'est donc accessible que par la foi : le mystère d'un monde créé¹¹, quête impossible pour l'homme, la première des créatures. En effet, pour reprendre les termes de Pascal : « Ce n'est point ici le pays de la vérité

8. *Déclaration sur la profession des comédiens qui leur défend les paroles lascives et deshonnêtes*. Dans *Recueil général des anciennes lois françaises*, vol.16, Plon, p. 536.

9. Molière, *Don Juan ou le Festin de Pierre*, Seuil, 1963. I, 1, 286 ; I, 2, 288 ; III, 5, 302.

10. Françoise Charles Daubert dans *Les libertins érudits en France au XVII^e siècle* note : « Le personnage du libertin de Molière affirme [...] son refus de croire sauf dans le domaine du calcul où croire n'est plus un renoncement à la raison mais [...] un moment essentiel de la connaissance. » PUF, 1998, p. 42.

11. « Faust s'en est allé. / [...] Son destin de démon doit exhorter les sages / À n'être que témoins des choses défendues. / Dont le profond mystère conduit les esprits forts / À passer les limites permises par Dieu. » Marlowe, *Docteur Faustus*, *op. cit.*, p. 261.

[...]. Dieu l'a couverte d'un voile qui la laisse méconnaître à ceux qui n'entendent pas sa voix. Le lieu est ouvert au blasphème¹². »

Ce blasphème Don Juan, faisant l'aumône à un ermite « au nom de l'humanité¹³ » (III, 2), le lance sans vergogne sur scène. Il prend sur lui tout le poids de la finitude humaine et n'a pas besoin de Méphistophélès pour lui rappeler que « le monde a été créé pour l'homme, alors c'est l'homme qui est le plus beau¹⁴ ». Il professe de lui-même cette certitude, faisant ainsi étalage d'un orgueil irréductible à Dieu.

Dieu, mal défendu par les contradicteurs que Molière oppose à son protagoniste, qu'il s'agisse du superstitieux Sganarelle ou du crédule Don Luis, n'apparaît plus qu'à l'ultime scène de la pièce, précisément celle qui contrevient à toutes les nouvelles règles scéniques. Suggéré par une statue vivante, un spectre vaporeux et un cercle de flamme, le *Deus* n'a jamais été plus *machina*...

Et les contemporains dévots de déclarer, avec le mystérieux Sieur de Richemond :

[...] c'est trahir visiblement la cause de Dieu, de se taire dans une occasion [...] où la Foi est exposée aux insultes d'un Bouffon qui fait commerce de ses Mystères, et qui en prostitue la sainteté [...]. Et cet homme de bien appelle cela corriger les mœurs des hommes en les divertissant [...]. Il fallait étouffer les mouvements d'impiété que son Athée fait naître dans les Esprits. Mais le Foudre. *Mais le Foudre* est un Foudre en peinture, qui n'offense point le Maître, et qui fait rire le Valet ; et je ne crois pas qu'il fut à propos, pour l'édification de l'Auditeur, de se gausser du châtement de tant de crimes¹⁵.

Le Don Juan de Molière, campant sur une scène à l'italienne qui concentre le regard, fait vaciller l'argument cathartique qui avait concouru à asseoir la légitimité morale du théâtre : l'athée est bien réel, mais le foudre n'est qu'en peinture. Il illustre la nouvelle efficence de l'écriture théâtrale. Une efficence du langage, loin de tout effet visuel, que Jean DuVignaud envisage selon un « double mouvement : celui du langage qui découvre que la parole écrite et parlée du théâtre révèle l'Être en le manifestant [...] et le mouvement des artistes qui [...] concentrent le discours poétique sur un être derrière l'être, une passion¹⁶ ».

12. Pascal, *Pensées*. Fragment n° 4 / 16 – Papier original : RO 471.

13. *Op. cit.*, acte III scène 2, p. 299.

14. Marlowe, *op. cit.* Acte II scène 3, p. 111.

15. Sieur de Richemond, *Observations sur une pièce du sieur Molière intitulée Le Festin de Pierre*, consultable sur : <molieres.paris-sorbonne.fr>

16. Jean DuVignaud, *Lieux et non-lieux, op. cit.*, p.87.

Don Juan est précisément un parangon de la passion, lui que « la beauté ravie partout », une passion exclusive qui n'engage dans son mouvement perpétuel que l'*ego* du passionné. Niant toute altérité, y compris divine, il est engagé dans une conquête sans fin. Il n'est rien qui puisse « borner [ses] souhaits ou [...] arrêter l'impétuosité de [ses] désirs¹⁷ ». C'est par cette passion dévorante que Don Juan, après avoir quitté brusquement le devant de la scène pour irrégion manifeste¹⁸ et s'être cantonné aux tréteaux de la *commedia dell'arte*, renaîtra de son relatif anonymat pour prendre la dimension d'un mythe.

En 1787, répondant à la commande des notables praguais, Mozart compose son *Don Giovanni* sur un livret de Lorenzo da Ponte. De Molière, ce dernier ne conserve que le personnage de Donna Elvira, l'épouse bafouée, mais purement aimante de Don Juan. *A contrario*, il évacue la brûlante question de l'athéisme pour camper un seigneur par maints égards séduisant. Amateur de « plaisanterie¹⁹ », de « fêtes », de « vins », de « danses », et bien sûr « de filles²⁰ », Don Giovanni se réclame d'un désir qui n'est plus seulement la spoliation d'autrui. Au contraire, celui-ci annonce une force de vie tout humaine qui exulte au bord du précipice. Il proclame une totale liberté²¹ mais une liberté fallacieuse, oublieuse de la condition humaine. Cet oubli est moins blasphématoire que confiant, de cette confiance que donne la pleine affirmation de soi, sans l'ombre d'un remords et que symbolise pleinement le fameux rire de Don Juan. Aussi, comme le remarque Pierre-Jean Jouve « Dieu doit triompher du libertin – et conduire la liberté²². » Dieu le doit car la tragédie de Don Giovanni n'est plus celle de l'impénitent, mais celle d'un individu qui refuse la mort obstinément et qui, malgré son courage, s'exclame face à l'inéluctable statue « va-t'en loin de moi²³ ! »

Par la grâce d'une construction musicale en ré mineur d'une incroyable densité, la statue n'est plus un pâle artefact du divin. L'opéra, spectacle total, redonne toute sa force à la trouvaille baroque et il n'est pas jusqu'au dernier cri de Don Giovanni, en ré majeur – en discordance parfaite – qui ne crée un sentiment de pétrification totalement maîtrisée. Cette même

17. Molière, *Don Juan*, *op. cit.*, I, 2, p. 287.

18. *Don Juan*, créé le 15 février 1665, sera amendé par Molière après la première. La pièce expurgée ne sera représentée que 14 fois jusqu'au 20 mars 1665. Elle ne sera plus jouée dans son texte original avant le 15 janvier 1847.

19. W.A. Mozart et Da Ponte, *Don Giovanni*, Acte I : « *Vogliam stare allegramente, Vogliam rider e scherzar.* »

20. *Ibid.*, Acte I : « *Finch'han dal vino...* »

21. *Ibid.*, Acte I : « *Viva la libertà !* »

22. Pierre-Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, Christian Bourgeois, 1993, p. 94.

23. W.A. Mozart et Da Ponte, *Don Giovanni*, *op.cit.*, Acte II : « *Vanne lontan da me !* ».

force scénique donne une place nouvelle aux rôles féminins. Elles ne sont plus seulement le support malheureux mais nécessaire du péché d'un autre. Musicalement émancipées, elles participent, ironie du mythe, à lier le drame de celui qui ne fut qu'un méchant homme à l'image d'un amour idéal. La relecture de l'œuvre par le grand mélomane E.T.A Hoffmann n'est pas étrangère à ce glissement.

Privilège de la narration en prose sur la théâtralité, on lui doit une première description de Don Juan. Il apparaît comme arborant « une expression diabolique qui excite une légère terreur sans affaiblir la beauté de ses traits ». Il semble pouvoir « exercer la magie de la fascination²⁴ », lui qui depuis deux siècles de théâtre n'a jamais réussi à séduire personne que par la force ou par l'hypocrisie. Et le narrateur de conclure :

La nature a pourvu don Juan, comme le plus cher de ses enfants, de tout ce qui élève l'homme au-dessus de la foule commune. [...] elle lui prodigua tous les dons qui rapprochent l'humanité de l'essence divine. [...] Mais c'est une suite effroyable de notre origine que l'ennemi de notre race ait conservé la puissance de consumer l'homme par l'homme lui-même, en lui donnant le désir de l'infini, la soif de ce qu'il ne peut atteindre²⁵.

Hoffmann imagine que Don Juan – présenté comme une parfaite synthèse du diable et de Dieu – aurait eu un tout autre destin s'il avait rencontré à temps l'une des héroïnes de l'opéra, Donna Anna – qui, contre toute attente et contre le texte de da Ponte lui-même, serait devenue éperdument amoureuse du séducteur à l'âme pure et souffrante d'elle-même, de son trop-plein de sensibilité.

Damnation par l'idéal, salvation par l'éternel féminin, c'est en cela que Don Juan est l'enfant du siècle comme l'intronisera Alferd de Musset dans *Namouna*²⁶. Ainsi que le souligne Marc Eigledinger : « Hoffman [...] a séparé Don Juan de l'univers de la représentation dramatique pour le projeter dans l'espace et dans le temps de la poésie. Il a renouvelé le personnage mythique en l'affranchissant des contraintes de la scène, afin de le poétiser au gré de la vision romantique²⁷. »

De la sorte, la structure mythique du personnage rejoint celle de Faust, qui renaît quant à lui sous la plume de Goethe. Le grand poète du *Sturm*

24. E.T.A Hoffman, « Don Juan », dans *Contes Fantastiques*, t. 2, Flammarion, 1964, p. 76.

25. *Ibid.*, p. 83

26. « Tu mourus plein d'espoir dans ta route infinie, [...] Plus vaste que le ciel et plus grand que la vie / Tu perdis ta beauté, ta gloire et ton génie / Pour un être impossible et qui n'existait pas. » Alfred de Musset, « *Namouna* », dans *Premières Poésies*, Gallimard, 2013, p. 193.

27. Marc Eigledinger, *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Saltkine, 1987, p. 25.

und Drang s'empare de cette figure éminemment gothique qu'il met en scène grâce à un diptyque, le premier *Faust*, édité en 1806, se complétant d'un second, publié en 1833. L'œuvre se donne comme une tragédie, mais une tragédie qui n'est en rien conforme aux canons classiques. Le théâtre du tout premier romantisme allemand revendique en effet une rupture essentielle avec la culture « à la française », cherchant sa généalogie dans Shakespeare et, plus généralement, dans une aspiration au naturel, y compris le plus exalté. Ainsi, le Directeur de Théâtre, mis en scène dans le prologue sur le théâtre du premier Faust, déclare :

C'est en osant beaucoup qu'il faut satisfaire[le public].
Ainsi, ne m'épargnez machines ni décors,
À tous mes magasins ravissez leurs trésors²⁸.

Quel Faust émerge de ce dispositif théâtral ambitieux ? Le Seigneur le décrit dans le second prologue « dans le ciel », comme « un compagnon actif, inquiet, et qui même peut créer au besoin, comme le diable²⁹ ». Faust n'est plus seulement tenté de l'extérieur, par un esprit malin. Individu d'exception, passionné et déchiré, il se veut créateur comme l'affirme le Créateur lui-même. Le savoir qu'il recherche n'est plus une somme de connaissances qui garantirait une adhérence immédiate et définitive avec le monde. La puissance³⁰ à laquelle il aspire se présente comme un immense effort de synthèse qui tente de concilier deux termes inconciliables : la totalité et l'infini³¹. Faust se confronte de la sorte à sa propre démesure, à sa tentation la plus intime, comme en témoigne l'exposé qu'il fait à Méphisto des termes de leur accord :

Je me consacre au tumulte, aux jouissances les plus douloureuses, à l'amour qui sent la haine, à la paix qui sent le désespoir. [...] et ce qui est le partage de l'humanité tout entière, je veux le concentrer dans le plus profond de mon être, je veux, par mon esprit, atteindre à ce qu'elle a de plus élevé et de plus secret ; je veux entasser sur mon cœur tout le bien et tout le mal qu'elle contient, et, en me gonflant comme elle, me briser aussi de même³².

Dès lors Faust, insatiable, se perd dans une errance intérieure que son voyage sans fin à travers le monde ou au cœur de la fantasmagorie ne permet pas de résoudre. Il est un « contemplateur de grand style » ainsi que Nietzsche l'analyse, jugeant que « cet appétit dévorant de vie » est « difficilement représentable ». Le Docteur ne fait en effet que « survo-

28. Wolfgang Goethe, *Faust*, Editions Baudelaire, 1965, p. 24.

29. *Ibid.*, p. 28.

30. « La puissance de l'homme [est] en nous seuls déclarée. » ; *Ibid.*, p. 22.

31. Nous reprenons ici le titre d'un ouvrage d'Emmanuel Levinas.

32. *Ibid.*, p. 63.

ler » « tous les domaines de la vie et de la nature, tous les passés, les arts, les mythologies, toutes les sciences ». En lui « le désir le plus profond s'excite et se calme³³ » sans qu'aucun repos ne soit jamais promis. Ainsi, et malgré « tout le zèle » de Goethe, la tragédie s'impose plus comme un manifeste poétique que théâtral. La structure de l'intrigue cède, comme son protagoniste, sous le coup de la démesure.

Dévoré de désirs, le Faust de Goethe partage avec Don Juan l'aspiration à un amour idéal qui sonne comme une réconciliation de l'homme avec lui-même et avec son altérité la plus évidente : la femme. L'éternel féminin, prenant pour ainsi dire la place du divin, arbore un visage marial, le visage d'une plénitude consolatrice. Mais Marguerite, qui se donne pour bien réel, comme Hélène, la quintessence de la féminité, échouent à offrir à Faust un accès définitif à la totalité. La satisfaction qu'éprouve Faust en leur compagnie n'est que passagère. Elle est impuissante à résoudre la contradiction fondamentale qui mine son identité. Marguerite ne pourra sauver son amour terrestre que grâce à son amour divin et à son intercession auprès de Dieu.

La concomitance de Faust et de Don Juan ne cessera de s'approfondir tout au long du romantisme, exploitant les méandres poétiques inspirés de leur damnation intime, de leur élan vers une totalité libératrice et de leur hybridation du divin au malin, qui définit pour le poète l'homme lui-même, ou pour mieux dire un archétype d'homme, un mythe.

Lenau est certainement celui qui donne le plus clairement à voir cette parenté. Ses deux poèmes dramatiques, *Faust*, publié en 1836 et *Don Juan*, rédigé en 1844, se construisent en miroir, selon un argument qui s'éloigne fortement des récits premiers. Il reste certes une différence fondamentale entre les deux héros : la quête que Don Juan, tout immanente, ne s'alimente pas aux mêmes sources que celle de Faust, à jamais tournée vers une transcendance réelle ou supposée. Pourtant leurs parcours se rejoignent en une même résolution : la dislocation de l'*ego* qui, à force d'idéal, s'effondre sur lui-même.

Consumés par leur désir sans borne, ils font face à l'incendie d'une angoisse fondamentale. Ainsi, alors que Méphistophélès constate : « voilà [Faust] seul avec son *Moi*, je m'élanche avec lui dans le cercle. Tout autour de lui j'allume mon feu. Il court de tous côtés dans l'incendie, et comme le scorpion, il se frappe lui-même³⁴ », Don Juan s'interroge : « Mais à quoi bon la meilleure science ? C'est ma propre force qui m'a trahi ;

33. Friedrich Nietzsche, *Considération inactuelle III*, Gallimard, 1988, p. 46, 47.

34. Nikolaus Lenau, *Faust*, Stakler Éditeur, 2007, p. 36.

l'ardeur de mon sang s'est consumée, je me sens déjà en quelque sorte décomposé³⁵. »

Le délai qui, laissant la possibilité d'une contrition, fut le ressort temporel des premiers récits n'est plus ici qu'une course vers l'inévitable épuisement. L'individu, suivant le fil tenu de son désir, s'expose à la répétition qui s'impose comme la limite ultime du plaisir salvateur. Le Faust comme le Don Juan de Lenau meurent ainsi de leur propre chef, devenus indifférents « à la vie tout entière », pour reprendre les derniers mots du séducteur.

Incapables de satiété, isolés dans leur exception, les deux figures s'enferment peu à peu dans un monologue intérieur, effaçant toute possibilité de théâtralité. Animés par une volonté totalisatrice et hégémonique, brisant tous les liens avec l'extériorité, ils voient leur identité se dissoudre dans les méandres de leur for intérieur. Leur péché capital n'est plus de braver Dieu, ni même de le biffer, mais d'oublier que « l'identité implique [...] une médiation, une liaison, une synthèse, l'union dans l'unité³⁶ » ainsi que l'écrit Heidegger. L'identité à laquelle ils aspirent se veut close sur elle-même, une depuis l'origine jusqu'à la fin, selon une démarche qui conduit nécessairement à une aporie métaphysique douloureuse.

Parmi les très nombreuses œuvres qui pourraient être évoquées en conclusion, nous n'en retiendrons que deux qui nous semblent parfaitement illustrer cette malédiction de l'individu moderne dont nous avons suivi la route mythique.

La première est le *Faust* de Pessoa. Le Docteur, explorant les méandres de son esprit, de dédoublement en dédoublement, approche de la folie comme d'une libération. Il s'observe :

Conscient de tout, et de la conscience que j'ai de tout, horriblement. Tous les masques dont l'âme humaine s'affuble, je les ai arrachés – le doute même, en tremblant, Je l'ai arraché de moi, et après encore j'ai arraché un autre masque [...]. Mais ce que j'ai vu m'a glacé pour toujours – cette nudité de la conscience en moi, comme un éclair, qui serait voix et expression d'un autre être Déjà antérieurement pareil à moi³⁷.

La seconde est le *Don Juan ou l'art de la géométrie* de Frisch. Le séducteur Sévillan, paisible géomètre, paisiblement marié, discute de bonne compagnie avec un évêque venant lui demander « une légende à

35. Nikolaus Lenau, *Don Juan*, Aubier, 2010, p. 37.

36. Martin Heidegger, *Identité et différence*, Gallimard, « Tel », 1993, p. 295.

37. Fernando Pessoa, *Faust*, Christian Bourgeois, 2008 ; Acte IV, p. 204.

créer³⁸ ». Et lui d'accepter, tout en remarquant : « il n'y a pas de véritable enfer, pas de justice divine [...] du théâtre et c'est tout³⁹. »

38. Max Frisch, *Don Juan ou l'amour de la géométrie*, Gallimard, 2008 ; Acte IV, p. 70.

39. *Ibid.*, p. 79.

