

## Défier Dieu pour être libre

Le lent cheminement  
de l'invention de la liberté humaine  
à travers la représentation littéraire  
de trois grands mythes européens

Pierre Champollion

**S**elon Lévi-Strauss, un mythe est, d'une façon générale, porteur en lui-même de son sens, en raison notamment de sa forte cohérence interne. Il se situe donc hors de l'histoire, c'est-à-dire ici du roman, de la pièce de théâtre ou du poème, qui le supporte. Cette approche paraît pertinente pour les mythes «hérités»<sup>1</sup> que la littérature utilise. Il en va ainsi du mythe de Prométhée qui s'incarne, notamment, dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Mais, pour les mythes «modernes», comme ceux qui sont issus de Don Juan, Faust ou Frankenstein, mythes «nouveau-nés»<sup>2</sup> apparus pendant ou après la période médiévale, il n'en va pas de même. Ces mythes, développés à partir de personnages historiquement réels (Faust) ou inventés (Frankenstein), se sont construits via et dans la littérature. Ces personnages littéraires ne sont en effet devenus des mythes qu'en sortant du contingent pour accéder à l'universel. Et ils se sont révélés ensuite, à l'usage, suffisamment plastiques pour être capables de médiatiser les aspirations contradictoires et conflictuelles que l'homme, que chaque homme porte en lui-même.

Les mythes n'apparaissent pas isolés, selon l'anthropologie culturelle. Mais ils sont, littérairement parlant, toujours porteurs d'une intertextualité mythique, ici liée à l'idée de révolte. Cette révolte fondamentale

1. P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, 1988.

2. *Ibid.*



constitutive des trois mythes littéraires étudiés – celle des uns s’alimentant de façon intertextuelle de celle des autres – est bien présente chez tous ces grands révoltés que sont, chacun à sa façon, Don Juan, la « créature » du professeur Victor Frankenstein, comme son père créateur lui-même, et Faust. Mais leurs révoltes, leurs itinéraires, leurs inscriptions sociales et culturelles ne sont bien sûr pas identiques. Si tous se heurtent à la faiblesse de la condition humaine, que ce soit vis-à-vis du mur de la création *ex nihilo* ou vis-à-vis du refus de l’impuissance et de la mort, qu’ils tentent tous de surmonter et / ou de dépasser, aucun d’entre eux ne réagit pareillement. Don Juan se cabre devant les hypocrisies et les contraintes de l’ordre dominant établi, en matière amoureuse et sexuelle notamment, et tente de défricher quelques chemins de la liberté individuelle. Victor Frankenstein joue à l’apprenti sorcier, et gagne ! Avant, mais un peu tard, d’essayer de parer aux conséquences de son acte démiurgique (mais Dieu lui-même, selon la *Genèse*, n’a-t-il pas agi selon un « tempo » similaire ?). Enfin, Faust n’hésite pas à aliéner son autonomie au bénéfice de

3. Nom du Diable dans *Faust*, souvent abrégé en Méphisto, qui renvoie à Lucifer et Satan dans l’Ancien et le Nouveau Testament.

Méphistophélès<sup>3</sup> pour tenter d’accéder à la connaissance totale, non séparée, et non pas seulement, comme une lecture trop rapide du seul *Faust I* le suggérerait, pour séduire Marguerite.

### Le *Dom Juan* de Molière (1665) : une impasse manifeste ?

La rébellion de Don Juan, qui est fondée sur la « transgression » individuelle de la morale sexuelle en vigueur, ainsi que sur le face-à-face avec la mort qui en résulte, aboutit, faute d’expiation de la part de l’intéressé, au châtement suprême, c’est-à-dire à la mort. Cette transgression s’appuie sur un « athéisme » militant, racine du vice et du crime selon l’idéologie religieuse dominante de l’époque. Don Juan opte en effet pour un mode de « séduction » fondé sur la fausse promesse de mariage, ce qui, en soi, bafoue le sacrement religieux, instituteur fondamental de l’ordre séculier établi, et constitue donc, ès qualités, un défi à Dieu que le personnage iconoclaste de Molière poussera jusqu’à son terme ultime, la mort. Sous cet angle, Don Juan porte donc en lui à la fois Eros et Thanatos.

#### L’exercice de la liberté individuelle

Il n’est pas uniquement question déjà, dans le *Dom Juan* de Molière, du seul penchant pour la séduction et le plaisir dont était porteur le personnage de Don Juan chez Tirso de Molina. Il ne s’agit pas non plus, chez Molière, de la seule recherche jubilatoire du plaisir pour le plaisir, comme dans le *Dom Juan* de Mozart, ou encore comme chez Laclos ou Sade. Il est en effet plutôt déjà question, chez Molière, comme ce sera le cas de façon plus directe un peu plus tard chez Byron, au travers du défi à Dieu, de l’invention de la liberté

humaine, non seulement par rejet du cadre religieux signifiant et par refus des contraintes et hypocrisies sociales, comme chez Laclos, mais aussi par défi au maître. Don Juan, au-delà d'une attitude pas toujours « morale » qui ne dédaigne pas la manipulation d'autrui et qui s'appuie sur un réel mépris des femmes, en faisant l'apologie de l'« amour libre », dénonce de facto par son comportement aux connotations anarchisantes évidentes l'hypocrisie normative de la société, bien avant Freud et Reich.

Malheureusement, la confrontation avec Dieu, dans le cas du *Dom Juan* de Molière, finit tragiquement. Elle empêche donc logiquement l'intéressé d'exercer pleinement une liberté individuelle qui, même si elle s'alimente de façon caricaturale de préjugés et manipulations, n'en est pas moins grosse, potentiellement, d'une amorce de libération des normes sociales, culturelles et religieuses castratrices qui s'inscrit dans une perspective libertaire. Mais avant d'ignorer Dieu pour pouvoir agir en homme, il faut bien « tuer » Dieu<sup>4</sup>... Le défi à Dieu intervient donc chez Molière historiquement trop tôt pour autoriser une sortie victorieuse de l'impasse!

### De nouvelles perspectives dans le Frankenstein (1818) de Mary Shelley ?

Dans *Frankenstein*, Mary Shelley traite du thème romantique de l'exclusion sociale, fondé sur le refus de la « différence », en l'occurrence de la laideur extrême, d'une création humaine « scientifique », dont le caractère unique accentue et impose la solitude (cf. l'Adam de la *Genèse*). Le défi à Dieu est ici double: d'une part, Mary Shelley fait créer par le

professeur Victor Frankenstein, en lieu et place de Dieu, un être vivant à partir de matière organique inerte et morte; d'autre part elle développe, sur un mode romantique, le rejet, par la société, de l'être ainsi créé. C'est évidemment après la phase « technique » de création que les difficultés, que n'avait bien sûr pas prévues l'apprenti sorcier, surgissent: l'assemblage de morceaux humains issus de différents cadavres produit un être difforme, monstrueux, qui est bientôt rejeté par toutes et tous; frustré de contacts humains, celui-ci cherche alors à se venger de son créateur et s'enferme peu à peu dans une violence paroxystique qui sème la terreur sur son passage... Le mythe de Frankenstein, nouveau Golem<sup>5</sup>, est né.

L'empreinte du romantisme naissant sur le mythe de Frankenstein, dans lequel baigne alors Mary Shelley, qui n'a que 19 ans quand elle rédige son livre, se révèle très prégnante. Certaines lignes, qui du reste le préfigurent, ne dépareraient pas ainsi le René de Chateaubriand, œuvre romantique s'il en est:

Esprits errants, si vraiment vous errez et ne reposez point dans vos couches étroites, permettez-moi de goûter cette ombre de bonheur, ou emportez-moi avec vous loin des joies de la vie.

On croirait entendre René invoquer

4. La notion de « mort irréversible » de la divinité n'a généralement pas cours dans les grandes religions monothéistes, notamment celles qui sont issues du Livre. À l'inverse, on la retrouve fréquemment dans la mythologie antique, germanique et scandinave par exemple, comme en témoigne le célèbre Crépuscule des dieux qui voit la quasi-totalité des Ases et des Vanes mourir dans leur combat refondateur contre les géants.

5. Créature légendaire artificielle, issue d'une statue d'argile, à qui un rabbin a donné vie et qui échappe ensuite au contrôle de son créateur

les « orages désirés qui doivent l'emporter dans les espaces d'une autre vie »...

#### L'apparente réussite de l'apprenti sorcier

Frankenstein, en tant que « monstre », est devenu tellement célèbre, notamment à cause des très nombreuses adaptations cinématographiques du roman de Mary Shelley, que tout le monde ou presque ignore à présent que le monstre inventé par l'imagination de la romancière ne porte pas de nom ! Car c'est bien le cinéma qui, ayant tout de suite remarqué le formidable potentiel émotionnel de l'être artificiellement créé, l'a progressivement affublé du nom de son créateur dans le roman, le physicien et, surtout, chimiste Victor Frankenstein.

Au-delà de la vengeance de « sa » créature, qui lui reproche et sa difformité et sa hideur génératrices d'exclusion sociale, Victor Frankenstein n'est pas seulement poursuivi que par un monstre ivre de représailles. Le remords d'avoir joué à l'apprenti sorcier, d'avoir en quelque sorte, comme l'indique en clair le sous-titre du livre, fait œuvre de « Prométhée moderne », le taraude tellement qu'il refuse de créer à sa créature une compagne, au risque de décupler la fureur d'une vengeance déjà terrifiante...

Mais peut-on en effet socialement intégrer un monstre ? L'extrême laideur, on s'en doute, paraît de prime abord souvent constitutive de l'« inhumanité ». Ès qualités, évidemment, d'abord :

Étais-je donc un monstre, une tache sur la terre (...)?

s'interroge la créature créée par Victor Frankenstein en s'apercevant que toutes et tous, ou presque, le fuient.

Ensuite, en raison de la répulsion qu'elle provoque, génératrice du rejet social, qui lui-même engendre le désir de se venger :

Mes crimes ont ma souffrance pour cause : le genre humain tout entier ne me repousse-t-il pas et ne me haït-il pas ?

Frankenstein l'atteste avec force. Mais il n'est pas le seul ! Nombre de monstres littéraires ont en effet bien des points communs avec la créature de Mary Shelley (difformité physique engendrant rejet social, ensuite vie recluse et enfin cruauté) : Erik, le fantôme de l'Opéra du roman du même nom de Gaston Leroux, ou encore le Quasimodo de Notre-Dame de Paris de Victor Hugo, par exemple.

Mais, ce qu'illustre brillamment le roman de Mary Shelley, à la différence de ces romans de Victor Hugo et de Gaston Leroux, c'est avant tout l'échec de la conciliation entre la société et le monstre qui, pourtant, aurait pu, si elle avait abouti, tout changer :

Si un être quelconque éprouvait à mon égard une émotion bienveillante, (...) je ferais la paix avec toute l'espèce humaine. (...) Sans cesse, je cherchais l'amour et l'amitié, et je ne rencontrais que le mépris.

Bien plus, dans Frankenstein, Victor Frankenstein refuse, on l'a vu, d'entendre la supplique, romantique bien sûr, mais surtout pré-freudienne, de sa créature, qui le presse de lui créer une compagne pour remplir sa solitude :

Je veux une créature d'un autre sexe, mais aussi hideuse que moi-même.

La création artificielle d'un « hominidé », si elle rend donc passagèrement l'apprenti sorcier l'égal de Dieu, ne garantit pas l'exercice libre de la souveraineté individuelle. La liberté humaine va en effet au-delà de la seule révolte



que provoque l'« inhumanité », en raison de l'exclusion sociale qui en résulte.

Le paradigme d'« inhumain » renvoie au reste fondamentalement à deux notions différentes. Inhumain est ainsi d'abord le contraire d'« humain » (rapport d'opposition). Mais inhumain correspond également à « humain poussé à son paroxysme » (rapport d'inclusion, au moins potentielle). De Médée (Euripide et Sénèque) et Phèdre (Racine) à Dom Juan (Molière), en ce qui concerne les destinées individuelles, du Rhinocéros (Eugène Ionesco) à W (Georges Perec) sur un plan plus sociopolitique, la littérature européenne abonde en illustrations séduisantes et en démonstrations convaincantes d'inhumanité. En fait, ces deux notions ne sont souvent contradictoires qu'en apparence : elles se conjuguent fréquemment pour produire chez la même personne ou bien des comportements empruntant tantôt à l'une, tantôt à l'autre, comme dans *Le Cas étrange du Docteur Jekyll et de Mister Hyde* (R. L. Stevenson) et chez Abel Tiffauges, « héros » du *Roi des Aulnes* de Michel Tournier, ou bien des comportements de compromis, socialement acceptables, à l'image des magistrales caricatures des « beaufs » de Cabu et des « frustrés » de Brétecher. Baudelaire ne rappelait-il pas, à cet égard, dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'« il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan » ? L'homme se situerait donc dans cette perspective quelque part entre folie et raison, entre franchissement des tabous et civilisation, entre « ça » et « surmoi » : voir tonton Freud et Michel Foucault.

Défier Dieu pour être libre

Dans son comportement, homo sapiens sapiens oscillerait par conséquent constamment entre ces deux pôles antagonistes. Victor Frankenstein, en jouant à l'apprenti sorcier, a donc exploré sans s'en douter la part d'humain qui conduit à l'inhumain.

#### Vers un nouveau mythe

S'il n'a pas réussi totalement dans son entreprise démiurgique, Victor Frankenstein, rappelons-le, n'en a pas moins transformé la matière en vie. En effet, la science, dans le roman de Mary Shelley, égale, sans pour autant le tuer, Dieu. Et en l'égalant, elle s'égare et en paye le prix fort ! À la vie s'ajoutent impitoyablement la monstruosité et la cruauté. Le scientifique recrée l'homme à son image, ou plutôt à l'image de son double malfaisant. Docteur Jekyll ne peut engendrer que Mr Hyde. L'invention de la liberté humaine ne passe pas, à l'évidence, par l'imitation de Dieu.

#### Naissance de la science-fiction

Autant que cinématographique, la postérité littéraire de Frankenstein est immense : aussi bien par son volume que par sa nouveauté, qui donne naissance à un nouveau genre. La littérature européenne, y compris antérieure à Frankenstein, n'est évidemment pas avare de monstres (le Gargantua de Rabelais par exemple). Mais aucun d'eux, au moment où paraît Frankenstein, n'a encore procédé de la création *ex nihilo*, scientifique, de l'homme, n'a donc véritablement défié Dieu. De la même manière, aucun des « génies » ou « magiciens » (l'enchanteur Merlin dans la saga de la Table Ronde par exemple) peuplant la littérature européenne n'a déjà créé scientifiquement d'êtres humains. Mary

Shelley s'écarte de la même façon, en appuyant son récit sur une fiction scientifique, du fantastique littéraire qu'illustreront plus tard parmi beaucoup d'autres Oscar Wilde (*Le Portrait de Dorian Gray*) et Guy de Maupassant (*Le Horla*). Il convient ainsi de noter au passage que, dans cette perspective, sur le plan littéraire, *Frankenstein* ouvre quasiment, de fait, la voie à une postérité immense : la science-fiction, genre original, que ni les utopies antiques et renaissantes, ni les mondes irrationnels et terrifiants des romans « gothiques » n'annoncent véritablement. Ici, peuvent donc défiler tous les maîtres du roman de science-fiction anglo-saxons : Stevenson, Wells, Huxley, etc. Mais aussi, bien sûr, sur le continent, Jules Verne, René Barjavel et Isaac Asimov, pour ne s'en tenir qu'aux plus célèbres ; ainsi que, outre-Atlantique, A. E. Van Vogt (le cycle des *Non-A*, traduit en français par un Boris Vian enthousiaste, *À la Recherche des Slans*, etc.), Frank Herbert (le cycle de *Dune*) et, bien sûr, Stephen King qui bénéficie aujourd'hui d'une vogue sans pareille, pour encore une fois ne citer que les plus connus.

#### La construction progressive du mythe libérateur faustien dans l'œuvre de Goethe

Pour bien comprendre *Faust* (1808-1832), il est nécessaire de partir d'*Erlkönig* (1782). *Le Roi des Aulnes* fait en effet figure dans l'œuvre goethéenne de « poésie de formation », au sens où *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* sont un *Bildungsroman* (« roman d'apprentissage »), parce que le poème de Goethe ouvre la voie à *Faust*, qu'il annonce *de facto*. Car c'est bien d'éducation, d'un enfant ici, qu'il s'agit, et même au delà, d'éducation en

général. D'accès à la connaissance, à toute la connaissance, par tous les chemins, y compris les chemins de traverse les plus improbables... Le combat entre le père et le Roi des Aulnes devient alors une lutte sans merci entre le repli sur la seule connaissance immédiate, sensorielle, matérielle, c'est-à-dire rationnelle, issue de l'observation factuelle, que le père transmet à son fils, et l'ouverture sur la connaissance « totale », inaccessible habituellement au commun des mortels, obnubilé par les apparences, qu'incarne dans le poème de Goethe le Roi des Aulnes.

*Le Roi des Aulnes* illustre ainsi d'abord l'interrogation fondamentale, la problématique essentielle qui a hanté Goethe sa vie durant, l'aspiration à la connaissance totale, la réconciliation entre la démarche aristotélicienne et le monde platonicien (il n'est donc pas ici uniquement question d'une soif de savoir inextinguible). Du *Roi des Aulnes* au *Monde des Non-A*, il n'y a qu'un pas ! C'est ce pas, préfiguré par la tentation de l'enfant dans *Le Roi des Aulnes*, que Faust franchira dans la somme éponyme de Goethe. Dans le poème, la tentative d'aller au-delà de la connaissance « partielle » de la science humaine débouche sur un échec, sur la mort. C'est le prix à payer pour s'approcher de la vérité scientifique, pour pouvoir la voir en face... Ce n'est qu'à la fin de sa vie que Goethe, lorsqu'il conclura le second *Faust*, parviendra à surmonter cette contradiction basique et revendiquera véritablement, en permettant à Faust de gagner son pari avec Méphistophélès, l'accès à la pleine connaissance pour Faust, pour l'Homme, pour chaque individu, pour nous tous !

#### Le pari faustien

Le drame de Faust présente deux parties successives, Faust I et Faust II, qui ont souvent été jugées totalement indépendantes. C'est à ce titre que, jusqu'à la première intégrale de Hanovre, Faust I seul avait été porté à la scène. En fait, les deux parties de l'œuvre magistrale de Goethe sont non seulement bien complémentaires, mais encore très étroitement liées. La seconde couronne en effet l'entreprise entamée dans la première, dont le «pacte» avec le diable, ou plutôt le pari avec celui-ci, ne viendra à échéance qu'à la fin de l'ensemble.

La première partie de Faust se développe autour de la vie légendaire de Faust: le pacte avec le Diable et la séduction de Gretchen (Marguerite) en sont les deux temps forts, universellement connus. La seconde partie, qui se passe principalement dans le monde mythique de la Grèce antique, voit Faust poursuivre, avec l'aide de Méphistophélès, ses aventures intellectuelles inouïes. De fait, tout au long de son grand «poème dramatique», Goethe nous montre un humain, pas un dieu, pas un démiurge comme on l'a souvent cru, mais bien un homme qui tente de repousser ses propres limites, essayant par tous les moyens, y compris par le recours à l'irrationnel, d'accroître l'étendue de ses connaissances et de ses capacités, et qui cherche le bonheur dans la satisfaction de sa quête «insensée».

C'est dire si la question centrale posée par Goethe au travers de Faust est essentielle, et intéressante pour un humain de l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle. L'actualité brûlante de ces dernières années, les rapports rationnel-irrationnel, les progrès de la génétique, le refus de vieillir, le recours au dopage pour repousser ses limites dans le domaine du sport – et dans bien



d'autres domaines – indiquent à l'évidence que l'interrogation goethéenne relève bien de notre modernité.

### Le mythe de Faust

Le mythe de Faust, matérialisé par le célèbre pacte avec le diable, n'est pas né du seul esprit inventif de Goethe. Ce mythe apparaît à la fin du Moyen Âge de façon anonyme<sup>6</sup>. Il ne faudra attendre que quelques brèves années pour le voir entrer de plain-pied dans la littérature européenne, avec le roman de l'Anglais Marlowe, *La Tragique histoire du Docteur Faust* (1590); et ensuite le XVII<sup>e</sup> siècle, avec les comédies de deux dramaturges espagnols, Mira de Amescua et Calderón, respectivement *L'Esclave du diable* et *Le Magicien prodigieux*, qui toutes deux reprennent le thème médiéval du pacte entre le savant et le démon, mais sans utiliser le personnage de Faust. Après Goethe, le mythe de Faust ne sera plus très souvent utilisé comme fil conducteur littéraire, sauf par Valéry (*Mon Faust*) par exemple. C'est l'opéra, avec notamment le *Faust* de Gounod et surtout *La Damnation de Faust* de Berlioz, qui le reprendra. Mais, dans ce

6. Volksbuch du Docteur Faust, 1587.

7. Légende popularisée par l'opéra de R. Wagner *Le Vaisseau fantôme* : le Hollandais est puni par Dieu pour avoir voulu, par orgueil, naviguer jusqu'au bout de sa volonté en bravant les éléments.

dernier opéra, comme son titre le suggère, Berlioz, au contraire de Goethe, fera finir tragiquement Faust. Sans oublier les rêves inaboutis de Beethoven, qui mourra sans avoir pu créer le Faust auquel il a pensé pendant plus de vingt ans...

Le mythe de Faust, sur le plan des idées, se situe le long de deux importants paradigmes mythologiques. D'une part, comme avant lui Prométhée et Don Juan, et non sans rapport également avec le Hollandais volant<sup>7</sup>, Faust défie Dieu : en voulant dépasser son humaine condition, il commet le crime de lèse-divinité, dont Goethe l'absoudra d'ailleurs dans le final de la seconde partie. D'autre part, Faust s'installe au carrefour de trois grandes quêtes humaines : la passion (Tristan), la gloire (Don Quichotte) et, donc, la connaissance (Faust). À ce titre aussi, la grande œuvre de Goethe, qui avait également commencé d'explorer le mythe prométhéen dans une pièce restée inachevée (Prométhée), appartient bien aux œuvres majeures du panthéon littéraire européen.

**Faust, phare de l'accès à la connaissance totale ? Phare de la libération humaine ?**

Plusieurs symboliques sourdent de Faust. D'abord, au fil de l'odyssée du héros, les deux plus grandes étapes de sa quête, de son extraordinaire et dangereuse quête, se révèlent vaines, comme on va le voir ci-après. D'une part, la tentation de tout savoir, dont Goethe nous révèle progressivement l'inanité, afin de pouvoir tout maîtriser :

Ne m'a-t-il pas fallu courir le monde aride, / Étudier le vide et l'enseigner ?

C'est ainsi qu'Homunculus, pur produit de la science, exempt de la malfaisance du monstre créé par le

professeur Victor Frankenstein, ne parvient pas à approcher les profondeurs des comportements humains.

D'autre part, l'alliance charnelle de l'art et de la beauté grecs, incarnés par Hélène, fille de Zeus et de Lédé, et du « génie » germanique, porté par Faust lui-même, ne débouche pas non plus sur la perfection humaine, à laquelle Faust avait rêvé. Avec un brin d'ironie, ainsi que beaucoup de sagesse, Goethe nous campe un fils d'Hélène et de Faust, Euphorion, trop sûr de lui-même pour être véritablement capable d'accéder à la connaissance ultime et de découvrir l'au-delà des terres connues qui l'invite au voyage (« Où je suis n'est plus un mystère ») et, qui, tel Icare, chute des airs dans lesquels il voulait s'élever. En fait, Euphorion n'arrive pas vraiment à tracer le chemin de sa propre liberté...

Mais ensuite, par-delà les deux échecs successifs d'Homunculus et d'Euphorion, la principale leçon du Faust goethéen n'est délivrée qu'à la toute fin de la seconde partie, uniquement donc à ceux qui ont accepté de suivre Faust dans son périple initiatique : le héros ne parvient pas, au terme de sa quête, à accéder à la connaissance totale et à la jouissance suprême qui le satisferaient pleinement. Et c'est sur cet échec de l'accomplissement humain (qui ferait de l'homme en cas de réussite un « quasi-dieu » comme le décrit le romancier Frank Herbert dans le cycle de Dune), sur l'inachevé constitutif de toute destinée humaine, fût-elle aussi inouïe que celle de Faust, que se conclut, sagement mais magistralement, Faust. Cette insatisfaction congénitale de l'homme, véritable moteur des conduites humaines en tant que pulsion

exploratrice, provoque *ipso facto* la fin du pacte avec un Méphistophélès qui n'est pas arrivé à satisfaire son partenaire, et donc assure le «salut» de Faust. Goethe use d'ailleurs du conditionnel en faisant parler Faust pour bien montrer et la vanité de la quête entreprise et l'échec de Méphistophélès:

«Alors je pourrais dire à cet instant qui passe: / Arrête-toi, tu es si beau!»

Faust ne le dira pas, et c'est bien ce qui le sauvera, au-delà du halo de religiosité qui entoure la fin du livre. Ni surhomme nietzschéen, bien qu'il aille au bout de lui-même, ni demiurge authentique, bien qu'il s'allie avec le Diable, Faust n'est finalement qu'un homme qui a réellement voulu que «rien de ce qui est humain ne lui soit étranger» (Térence). Faust est bien un rebelle assagi, mais pas résigné. Un rebelle qui conclut de manière révolutionnaire, pour l'époque en tout cas, que les seules limites de l'homme ne peuvent être que celles qu'il pose lui-même ou qui relèvent de sa condition d'homme, et que la liberté de l'esprit humain n'a pas de bornes.

Faust est ainsi effectivement porteur du plus grand cri d'interrogation du XVIII<sup>e</sup> siècle: tous les problèmes humains y sont évoqués, comme dans les *Confessions* de Rousseau, avec une pertinence qui les rend aujourd'hui encore d'actualité. Et sa «sage» conclusion, plus iconoclaste qu'il n'y paraît, n'est pas aussi désespérante que les propos d'un Mallarmé pour qui la chair était triste et qui avait lu tous les livres... Elle ouvre bien la voie à un développement humain qui, libéré de sa tutelle «divine», ne s'interdit vraiment aucune question en tentant d'accéder à la connaissance intégrale.

Dans une perspective plus littéraire cette fois, Faust tient véritablement, à

la foist du roman en vers, en ce sens que Goethe y narre une histoire, sous-tendue par une interrogation fondamentale (quel sens donner à l'existence humaine?), et du poème allégorique comme le *Roman de la Rose* médiéval, dans la mesure où toutes les péripéties de l'histoire servent de support à des allégories métaphysiques, et du drame shakespearien parce que, sans souci de quelque règle théâtrale que ce soit, l'auteur y traite de l'errance, du comportement et des interrogations d'un personnage central qui, pétri de complexité, refuse finalement l'aide de toute transcendance pour accéder à la connaissance et invente donc lui-même sa liberté en la construisant (le tout  ~~dans une visée désaliénante évidente~~ pour qui a suivi jusqu'au bout la trajectoire de Faust).

## Conclusion

La véritable postérité, tant politique que littéraire, des mythes littéraires modernes correspond, en fait, à la «réconciliation» idéologique des Lumières du XVIII<sup>e</sup> siècle et du Romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle qui ne se développera vraiment qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle avec l'avènement du Surréalisme... C'est ce que suggère fortement l'analyse de l'itinéraire personnel de Faust qui apparaît homothétique de l'évolution générale des mythes littéraires modernes fondés sur le défi à la divinité. Sa trajectoire personnelle témoigne en effet du lent cheminement de l'homme, en matière ~~«mythologique», vers la sortie~~ simultanée à la fois de l'impasse et du

8. Heldenplatz, 1988.

**E**n réalité, la majorité de l'humanité passe la plus grande partie de sa vie dans un état, si ce n'est de souffrance, du moins de privations cruelles [...] Il semblerait donc qu'il ne soit pas du tout équitable et juste que celui dont le sort a été malheureux et dur subisse non seulement les misères aiguës que le sort lui a réservées et supporte non seulement les blessures qui ont pesé sur son caractère et ses habitudes, mais qu'il soit en outre soumis, dans un monde futur, au châtement pour ces erreurs qu'il lui était impossible d'éviter en de telles circonstances. [...]

Les conséquences de ces représentations à propos de des décrets de Dieu et du destin final des hommes ont été de paralyser l'entendement humain et de nous empêcher, même en pensée, de rechercher les principes de la justice dans les questions les plus importantes auxquelles ils peuvent s'appliquer. Nous applaudissons donc aveuglement et passivement ce devant quoi notre nature intellectuelle se détourne avec horreur. [...]

Selon cette doctrine, Adam avait sa place au Paradis ; mais il goûta du fruit défendu et perdit les faveurs des cieux pour toute sa postérité. J'ai vu des parents qui, en conséquence de cette doctrine, surveillaient en leurs enfants les signes du péché originel et qui, dès leur plus tendre enfance trouvaient en eux des marques de perversité, signes qu'ils étaient des individus de la race déchue, des « fils du courroux divin ». Ce qu'un homme surveille, avec une hypothèse préconçue, il est très probable qu'il le trouve. [...]

On dit que l'île d'Hispanolia, quand elle fut d'abord découverte par Christophe Colomb, avait trois millions d'habitants. Mais éliminons les trois millions qu'affirment les historiens espagnols, et admettons avec Robertson qu'ils étaient un million. En quinze ans, ce nombre fut ramené à soixante mille, peu d'années après à quatorze mille, et peu de temps après ils furent totalement exterminés. Montezuma, le souverain du Mexique fut jeté dans les chaînes par ses envahisseurs barbares et très rapidement il périt dans une escarmouche avec ses propres sujets ; et Atatiba, le monarque du Pérou, fut fait prisonnier par le parjure Pizarro à qui il était venu rendre une visite amicale et qui voulait le rançonner. [...] Est-il possible de concevoir atrocités plus horribles que celles-ci, ou qui appelaient plus irrésistiblement la vengeance divine sur leurs auteurs ? [...] Presque deux siècles et demi ont passé, et nous en sommes encore à nous demander comment les souffrances sans exemple de ce peuple innocent ont été payées.

Comment donc le système chrétien agit-il à ce point de vue ? Il tourne autour de la doctrine du remords et de la punition qu'il utilise comme grand pivot.

Quand la question est de savoir si je devrai subir des milliers ou des millions d'années de béatitude ou de misère, il ne subsiste pas de place pour penser à ce qui peut arriver aux autres. Toute délicatesse et tout raffinement, toute préoccupation pour un sentiment généreux, doivent prendre fin et la pensée omnipotente de ce qui est en jeu pour moi doit nécessairement dévorer toute autre considération.

On m'a parlé d'une circonstance où Coleridge, mon contemporain, un grand mystique, bien qu'homme des plus extraordinaires talents, dissertant en société sur les qualités du diable décrivait celui-ci avec des couleurs extrêmement élogieuses et fascinantes. À la fin, une dame qui avait écouté très attentivement son discours, s'exclama avec la simplicité de son cœur : « M. Coleridge, si on en croit votre description, on pourrait presque prendre le diable pour Dieu ! » À quoi le philosophe répondit, d'un ton particulièrement grave : « Madame, le diable est Dieu ! » Maintenant il est certain si nous devons prendre les expressions citées ci-dessus pour une description littérale du caractère du Créateur de l'univers, il serait assez juste d'en tirer la conclusion que Dieu est le diable.

Mais en réalité nous ne devons pas interpréter ces choses d'une manière trop stricte et universelle. Les systèmes qui représentent la cause de toute chose sous les traits d'un être intelligent sont seulement autant d'ombres d'anthropomorphisme. [...] Comme nous l'avons déjà dit, l'homme façonne son Dieu principalement sur le modèle de ses propres mœurs et idées. Il s'ensuit que lorsque les hommes sont brutaux et sanguinaires dans leurs manières d'agir, ils représentent Dieu agissant de la même manière et ne voient rien de répréhensible à cela.