HAL
open science

Satan et Saturne : Le Pacte des Mélancoliques dans 'Le Miracle de Théophile' et 'Faust'

Clément Pelissier

▶ **To cite this version:**

Clément Pelissier. Satan et Saturne : Le Pacte des Mélancoliques dans 'Le Miracle de Théophile' et 'Faust'. Littératures. 2012. dumas-00712783

HAL Id: dumas-00712783

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00712783

Submitted on 11 Jul 2012

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.

Université Stendhal Grenoble III

UFR de Lettres et Arts

Mémoire de Master 2

Master Littératures

Parcours Recherches sur l'Imaginaire.

Satan et Saturne :

Le Pacte des Mélancoliques dans *Le Miracle de Théophile* et *Faust*.

Clément PELISSIER

Sous la direction de M. le Professeur Philippe WALTER

Juin 2012

Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : PELISSIER PRENOM : Clément

DATE : 21/06/12 SIGNATURE :

Mise à jour avril 2012

Je tiens à remercier le Professeur Philippe Walter pour sa grande disponibilité et son soutien toujours renouvelé, m'ayant permis l'accès à des documents importants qui ont facilité les recherches pour ce travail.

Ma reconnaissance va également au Professeur Yves Citton, pour le grand intérêt qu'il a manifesté pour mes recherches.

Abréviations utilisées.

En raison de la récurrence de certains titres au cours de ce travail, ils ont été abrégés dans la rédaction après la première occurrence :

Le Miracle de Théophile est le plus souvent désigné par *Le Miracle.*

Comment Theophilius vint à la pénitence est désigné par *Theophilius*.

Méphistophélès est souvent nommé « Méphisto » par les critiques et par le personnage de Faust lui-même ; on reprend cette alternance dans la rédaction.

La Légende du Docteur Faust est abrégée en *La Légende.*

Le « Problème XXX.I » est désigné par Le Problème.

Introduction. p.6

I - Satan et le Pacte : un imaginaire du démon au service de la mélancolie. p 11

A - Théophile ou le désespoir : les mots d'un homme de foi. p 12

1 - Les cris d'un prêtre : le Mal dans le mal. p 13
2 - Le prêtre et l'altérité : le langage de l'orgueil. p 22
3 - Les maux de l'exclu dans les mots des autres. p 26
4 - Le pacte diabolique ou le modèle de l'engagement. p 30
5 - Le recours à l'occulte comme voie de tous les renversements p 35

B - Faust ou la désillusion : les mots d'un homme de science. p 39

1 -Les termes d'un Pari et le sage désabusé. p 40
2 - Paroles et pouvoirs du docteur, du pacte au second Pari. p 46
2.1 Le sorcier mélancolique. p 46
2.2 Le diable et son maître. p 49
3 - Le Miracle de Méphistophélès : le vin empoisonné. p 56
4 - Les sabbats de Faust, de la magie noire à la folle expérience. p 61
5 - L'amour mélancolique : le pacte et Margueritte. p 67

II De Satan à Saturne : vers un prototype du comportement mélancolique. p 74

A L'astral et le divin : Saturne et les malheureux mortels. p 76

1 - Le pacte comme « saute d'humeur » : quand le corps questionne l'esprit. p 76
2 - De l'astre au dieu : les héritiers de Saturne ou le Temps des mélancoliques p 85
3 - Le dieu solitaire et l'homme sauvage : une figure de bestialité. p 94
4 - Imaginaire mélancolique et maladie. p 99
5 - Le pacte aboli et la maladie guérie : un imaginaire du soin. p 104

B - Sous l'œil de Saturne : les textes et leurs légendes. p 110

1 - Du *Theophilus* au *Miracle, :* de l'humilité à la chute. p 111

2 - De *La Légende du Docteur* à *Faust* : l'âge d'or du magicien noir. p 114

3 - La représentation du malheur ou la mélancolie de Théophile sur la scène de Gustave Cohen. p 118

4 - Le pacte dans la pierre et les saints mélancoliques. p 120

5 - Images de Faust et Méphistophélès : le pacte selon Delacroix. p 124

Conclusion. p 130

Bibliographie. p 133

Introduction

MEPHISTOPHÉLÈS

« (…) Engage-toi ; tu verras ces jours-ci tout ce que mon art peut procurer de plaisir ; je te donnerai ce qu'aucun homme n'a pu même encore entrevoir ».

Goethe, *Faust* [1]

***

« Cette disposition-là fait qu'il y a une grande différence [de conduite] en face du danger : pour la plupart, les hommes sont inégaux devant leurs craintes à tel ou tel moment. En effet, selon l'état où se trouve leur corps (…) ils diffèrent d'eux mêmes. Le mélange mélancolique, tout comme il produit dans les maladies des inégalités, est de même inégal, lui aussi (…) ».

Aristote, « Problème XXX.I »[2]

***

LI DEABLES

« Or joing / Tes mains et si devien mes hon : / Je t'aiderai outre reson. »

THEOPHILES

Vez ci que je vous faz / Més que je raie mon domage, / Biaus sire, dés or en avant »

Rutebeuf, *Le Miracle de Théophile*[3]

Deux paroles de personnages littéraires l'un romantique, le second médiéval, encadrant l'observation méthodique d'un homme de l'Antiquité. Une telle confrontation de temps et de propos peut surprendre ; pourtant, si la forme des paroles diffère, le fond apparaît curieusement commun. Il suffit de regarder les mots pour en constater la proximité ou au moins la ressemblance : tandis que Méphistophélès promet le plaisir et

---

[1] Traduction de Gérard DE NERVAL, Paris, Librio, 2007 ; p. 47. Toutes les citations du texte de Faust dans ce travail proviennent de cette édition.

[2] Traduction établie par Raymond KLIBANSKY dans *Saturne et la mélancolie,* trad. Fabienne Durand-Bogeart et Louis Evrard, Gallimard, Paris, Nrf, 1989 ; p 66. Toutes les références au Problème XXX.I dans ce travail proviennent de cette traduction.

[3] LE DIABLE « Joins donc / Tes mains, et deviens mon vassal : / je t'aiderai plus que de raison » THEOPHILE « Voici, je vous prête hommage / à condition d'obtenir réparation / dorénavant, cher seigneur ». v 239-244 ; Traduction de Jean DUFFOURNET, Paris, GF Flammarion, 1987. La traduction citée durant l'analyse sera toujours celle de cette édition. Néanmoins, on prendra soin de l'annoter si nécessaire avec les commentaires du texte du *Miracle de Théophile* établis par Edmond FARAL et Julia BASTIN p.p 179-203 dans *Œuvres Complètes de Rutebeuf,(Tome second)* Paris, 1960, A. et J. Picard.

son cortège de délices, le penseur lui, analyse certains comportements devant le danger. La ferveur devant le diable semble à peine moins intense chez Théophile, qui paraît prêt à se faire vassal pour que lui soit donné ce qu'il recherche. Reste un problème de taille dans cette idylle du plaisir : elle est indéniablement périlleuse. Ce sont précisément des démons qui demandent allégeance en échange de ces fastes, et le théoricien de l'Antiquité admet s'intéresser aux attitudes de ses contemporains face au péril et à la crainte qu'il suscite. Le diable tel que l'évoquent les textes théâtraux ne saurait avoir sa place dans le *Problème* , mais l'image du démon ne semble jamais qu'une traduction de « menace » dans l'imaginaire, de la même façon qu'Aristote choisit l'image d'Héraklès pour donner sa vision d'un « égarement » qu'il veut développer (p. 52). Nous voici alors devant trois exemples de considération du danger, dans le théâtral comme dans l'essai théorique. Or, c'est bien ce consentement et ces comportements « inégaux devant la menace » qui posent question. Les deux personnages confrontés au diable ne peuvent en effet ignorer ce que veut vraiment leur interlocuteur, l'un parce qu'il est homme d'Eglise qui connaît « *l'Enemi* »[4], l'autre parce qu'il est homme de science et d'humanités qui connaît ses classiques de diablerie. Quant au rédacteur de l'essai, loin il est vrai de la diablerie, il interroge néanmoins certaines dispositions inattendues des hommes devant ce qui devrait pourtant les faire reculer. Que peut-il donc se passer chez ces personnages pour qu'ils acceptent ainsi de se vouer à leurs démons et pour que les êtres soient aussi « inégaux » dans leurs réactions pour l'essai Aristotélicien ?

Il est alors temps de replacer le Problème XXX.I dans son contexte. En effet, loin du mystère ou du drame littéraire, le texte d'Aristote est avant tout une *Réflexion* dont le titre complet révèle assez bien la pluralité des discours invoqués pour traiter de son sujet : *De la réflexion, de l'intellect et de la sagesse*. Le secours de ce théoricien était alors nécessaire pour tenter de nommer cet étrange phénomène aux connotations plurielles – d'un « état du corps » aux « attitudes » dans le *Problème* – qui semble, à plus d'une reprise et à plus d'une époque pousser certains êtres de littératures à écouter un personnage aussi peu recommandable que le diable. Ainsi, le point commun entre le prêtre médiéval devenu vassal de Satan et le savant Romantique s'engageant devant Méphistophélès tiendrait peut-être dans ce mot dont l'observateur Ancien voulait analyser le « mélange » : « la mélancolie ». Or si, Aristote choisit d'ouvrir son étude de

[4] Les textes médiévaux, en particulier ceux du XIII siècle, désignent assez souvent le diable de cette façon, avec des graphies variables, « Enemi », « Aenemi» etc. Le texte de Rutebeuf conserve cette désignation pour le démon.

la mélancolie par le recours aux « [mythes] héroïques d'Héraclès » (*Ibid)*, tout comme Jackie Pigeaud choisit encore à notre époque d'ouvrir la sienne par la description de Démocléidès immortalisé et isolé dans les flots marins de sa stèle[5], il faut supposer qu'il existe une multitude d'éclairages possibles de cette pénombre inquiétant les hommes. Cette complexité apparente et évidente de la mélancolie amènerait donc nos contemporains comme leurs prédécesseurs à confronter les discours et les récits. Ainsi les théories et les observations formulées autour du mot et de la notion de « mélancolie » peuvent volontiers s'appuyer sur un vaste imaginaire des récits d'un mal particulier, qui ne semblent pas hésiter à confronter de façon récurrente des mortels à bien des attitudes inégales devant leurs désirs et à un démon toujours avide d'y répondre. En cela, Théophile et Faust sont bien des personnages de textes dont la proximité n'est plus à prouver, car il est admis que « la légende » de Théophile constitua très probablement « l'esquisse de celle de Faust »[6] en regard des thématiques abordées dans chacun des récits. On retrouve donc toujours un homme plongé dans le malheur, qui tout à sa peine, va signer avec le diable un contrat qui met son âme en gage, geste qui le conduira à des peines plus grandes encore ainsi qu'à la possibilité ou à la compromission de son Salut. Or, si cette terrible concrétisation de déraisonnables désirs, si cette attitude devant l'absence de crainte, transmise de la *Réflexion* jusqu'aux textes dramatiques correspond bien à l'état que prétendent décrire et expliciter auteurs et théoriciens ; il faut en déduire que le phénomène de ces pactes passés avec le démon constituerait une certaine approche de la mélancolie. De plus, le retour de ce schéma dans les récits indiquerait que ces infortunés mortels et leurs accords maudits auraient suffisamment marqué les consciences pour intégrer l'Histoire humaine, au point d'être décrits comme ces « légendes » dépeintes par Micheline de Combarieu ou, pour reprendre les mots d'André Dabezies considérant les mésaventures du Docteur Faust, comme des « mythes » à part entière, riches de leurs sources et de leurs modèles[7].

Par ailleurs, ces articulations entre les mythes et l'Histoire humaine, posées par le *Problème* comme une évidence qui relie l'histoire d'Héraclès aux séquelles de tous les

---

[5] Jackie PIGEAUD, « Démocléidès », p.p 9-12 dans *Mélancholia,* Payot, Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2088

[6] Les termes sont repris de l'article de Micheline de COMBARIEU dans « Le Diable dans comment Théophilus vint à la Pénitence » de Gautier de Coinci et dans « Le Miracle de Théophile de Rutebeuf » p.p 157-182 dans *Le Diable au Moyen Age,* Paris, Champion, Senefiance n°6, 1979.

[7] On songe ici à un titre d'ouvrage de ce critique, *Le Mythe de Faust*, s'attachant à faire la somme des récits qui ont bâti la renommée de ce personnage au fil des siècles. L'édition considérée dans ce travail est celle de 1973 chez Armand Colin, Paris.

grands hommes, ont été abondamment commentées par Gilbert Durand. Dans un article presque éponyme, il remarquait que «…le mythe, de par son universalité dans l'espace et le temps humain (…) est bien un complexe de ces invariants [et] nous pouvons nous demander, avec sérénité cette fois, comment cet « invariant » dérive au cours du temps humain et des espaces circonstanciels (dimensions et structures sociales, situations géographiques, etc)»[8]. Par conséquent, si la mélancolie a su captiver les histoires des civilisations et les époques pour investir leurs mythes, il ne serait pas improbable qu'elle constituât l'un de ces « invariants » que l'on retrouverait sans cesse aux détours des récits.

L'une des intentions du présent travail pourrait donc être de faire état dans les textes du *Miracle* et de *Faust* de la présence de ces « dérivations » de la mélancolie – le théoricien emploie également le mot de « mythème » - afin de comprendre une partie de ce mal et de son imaginaire dans ses discours et ses histoires. Cependant, lorsque M. Durand s'interroge sur ce qui peut constituer et définir un mythe, il en vient à avertir son lecteur : « un mythe ne peut pas perdre un trop grand nombre de mythèmes sans se dénaturer, de même, le changement d'un ou deux mythèmes fait perdre identité au mythe (…) » (Ibid). La réciproque peut être vraie : tenter d'invoquer trop d'éléments des récits comme prétextes à l'étude de la mélancolie risquerait de faire perdre leur identités aux légendes de Faust et de Théophile.

C'est pourquoi le mythème précis du pacte avec le diable sera mis en avant, comme point de départ de cette considération de la mélancolie, pensée comme dérivation au travers des époques. Il s'agirait donc finalement de montrer que des prototypes récurrents de la mélancolie peuvent se révéler au travers de cette « permanence » du motif de pacte maudit dans les récits du *Miracle* et de *Faust*. Une précaution s'impose encore néanmoins, devant l'étendue et la pluralité des versions qui composent un mythe dans son unité et dans sa cohérence, amenant Claude Lévi Strauss au constat que le mythe est une somme de toutes ses variantes[9]. Il serait précisément impossible de pouvoir prétendre à cette exhaustivité au cours de ce travail et il est nécessaire de ne bâtir l'argumentation que sur un nombre limité de textes, imposant alors un parti pris dans les choix de ces derniers. On aura donc soin de faire prioritairement porter le développement sur les versions des légendes dont sont issues les précédentes citations :

---

[8] Gilbert DURAND, « Permanence du mythe et changement de l'histoire » p.p 17-28 dans *Le Mythe et le Mythique,* Colloque de Cerisy, Albin Michel, Paris, Cahiers de l'Hérmétisme , 1987 ; p. 18.

[9] L'argument est avancé dans *l'Anthropologie Structurale* de Claude Lévi-Strauss.

celui de Rutebeuf pour *Le Miracle* et celui de la première partie de la pièce de Goethe pour *Faust* datant de 1828 – car c'est celle des deux parties de la tragédie qui place véritablement en avant le pacte du Docteur et l'attitude du personnage devant cet accord.

Un premier chapitre aura vocation à étudier le pacte diabolique et ses conséquences dans chacun des récits, au travers de la figure du diable lui-même, que l'on choisira d'interpréter comme le dépositaire privilégié d'un imaginaire littéraire de la mélancolie. Cela permettra d'évoquer une assez large gamme des éléments qui seraient susceptibles de justifier l'intérêt et la récurrence de ce mal dans une littérature qui condamne et s'inquiète des égarements humains.

C'est ainsi qu'un second chapitre considérera le pacte comme un comportement propice à invoquer cette pluralité de domaines qui font l'intérêt d'études comme celles d'Aristote. Il s'agira à ce moment-là de considérer une partie d'un imaginaire relatif à Saturne, astre-dieu qui paraît particulièrement éclairant quant à ces considérations pluridisciplinaires du mal mélancolique, mais surtout l'analyse entrera plus avant dans cette convergence de domaines impliquant la mélancolie tout autant dans le spirituel et le moral que dans le physiologique et le médical.

I - Satan et le Pacte : un imaginaire du démon au service de la mélancolie.

Introduction

Ce premier chapitre s'attachera donc à montrer l'importance de la présence démoniaque et de son implication dans les textes. Elle permettrait intuitivement d'affirmer, au moins sur un versant littéraire, que le clerc médiéval comme le savant Romantique seraient deux représentants du mal qui les frappe, que le diable utiliserait pour son profit. De fait, les deux textes, bien que divergents de plusieurs siècles dans leur écriture et leur représentation, articulent néanmoins leurs propos autour d'un accord passé entre un mortel et l'éternel Adversaire de Dieu. Plus précisément, ses accords prennent invariablement dans les deux récits la forme d'une signature par le sang, sur un papier. Cette simple récurrence formelle permettrait de penser le pacte dans un double contexte. Premièrement, dans la perspective – restreinte mais essentielle – des textes eux-mêmes, le contrat passé avec le démon semblerait être l'ultime recours de personnages désespérés, pris au piège d'une situation qui les accable. Tout l'enjeu des drames reposerait donc sur le dénouement des accords, dans leur abolition ou leur pérennité. En revanche, dans la perspective – bien plus large et non moins nécessaire – du mythe et du symbole, ces deux exemples de recours au pacte comme image d'une déraison pourraient être, chacun à leur façon, héritiers d'une vaste conception des troubles d'âme et des ambivalences propres aux états mélancoliques et à leurs hôtes.

En outre, aussi grande que fût la distance entre Faust et Théophile, le diable les accompagne toujours. Certes, la responsabilité du démon n'est pas ressentie de façon similaire dans le Mystère médiéval et dans le drame Romantique. Du démon quelque peu ridicule et soumis que le sorcier Salatin malmène et emploie à son service ; à ce Méphistophélès raffiné qui converse longuement avec le docteur, un véritable « imaginaire démoniaque »[10] semble à l'œuvre. En presque mille ans d'écart entre le prêtre et le savant, le diable persiste dans ses sombres arrangements avec les humains, mais ses approches et son implication dans les batailles ont indéniablement connu de

[10] Cette expression est construite sur le titre de l'ouvrage de Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650),* Coll. Travaux d'Humanisme et de Renaissance n° CCCXLI, Droz, 2000.

vastes transformations qu'il faudra étudier avec soin. Elles pourraient fortement influencer les imaginaires de la mélancolie.

Ainsi le pacte perdure t-il ; et si un démon peut proposer de façon récurrente ses services à un mortel prêt à en faire la demande, il faudrait supposer que le diable fût, au-delà d'un personnage, une image littéraire possible et bien utile des malaises et des excentricités des hommes qui le croisent et l'appellent à eux. C'est donc une « mélancolie littéraire » qui sera étudiée ici, dont le pacte démoniaque ne serait qu'une transcription. Il importe donc d'énoncer dés à présent la définition la plus simpliste d'une mélancolie telle que l'annoncent les textes, tout au moins la seule définition qu'ils permettent de supposer au point de départ de l'analyse. La mélancolie désignerait alors un mal dont souffriraient ceux qui appellent le démon à leur secours, concluant avec lui un arrangement dont ils espèrent tirer le bénéfice. Ainsi, ce sont les liens du diable avec ce mal qui occuperont l'analyse, afin de mieux comprendre les accords de Théophile et de Faust avec leur démon. Leurs tractations constitueraient un engrenage infernal censé les entraîner à une perte programmée et inéluctable.

La méthode utilisée consistera à regarder d'abord quelles manifestations de ce mal-être peuvent se dégager du texte de Rutebeuf, puis de celui de Goethe, afin de cerner les thématiques dominantes qui formeraient la mélancolie des personnages telle que le diable entendrait l'influencer dans les deux récits. Théophile ouvrira la marche dans l'établissement de ces prototypes, que l'on fera ensuite résonner chez le Docteur Faust. On prendra pour cela le soin de considérer dans chacun des textes les manifestations du désespoir des personnages et les conséquences engendrées par l'action du démon.
En justifiant ainsi la persistance de ces diverses nuances et formes du mal-être, en dépit des différences d'écriture, de siècle et de pensée, l'analyse pourra cerner un certain nombre de possibles invariants de la mélancolie, dans le cas particulier de ces deux personnages, qui préfèrent tenir conciliabule avec le Mal plutôt que de rester dans une situation qu'ils pensent insurmontable.

A - Théophile ou le désespoir : les mots d'un homme de foi.

Il est essentiel de rappeler que la question du désespoir est celle qui projette avant toute autre chose le personnage dans le contexte où se jouent les drames, puisque cela constitue la brèche dans laquelle entrera le diable. Théophile est particulièrement enclin

aux lamentations, et il n'est guère besoin de tout connaître de Faust pour supposer que le personnage de Goethe aura gardé ce trait de caractère qui l'amènera lui aussi à pactiser. Il sera donc nécessaire de questionner ce vocabulaire de la plainte chez un personnage qui avant de prêter serment chez le diable, l'avait fait devant Dieu.
En outre, les diables qui occupent l'analyse approchent des êtres dont le statut est radicalement différent. Tandis que le prêtre est homme d'Eglise, le Docteur est homme de savoir. Il est donc fort probable que cette différence impliquera des termes variés pour signifier un état d'âme. De plus, un démon habile saurait profiter de ces statuts. À ceci s'ajoute le propos des textes eux-mêmes : les personnages endossent ainsi au sein des récits les rôles-types de tristes héros doués du pouvoir de la parole, pour littéralement crier leurs mots et leurs maux dans leurs appels au diable. Tout l'enjeu de ces premières analyses est donc de considérer que la venue du démon, tout comme sa présence effective et ses actions, dépendent d'abord du contexte et du sens des termes qui l'invoquent .

1 - Les cris d'un prêtre : le Mal dans le mal.

Introduisant *Le Miracle*, Jean DUFOURNET définissait un caractère essentiel de la pièce :

> « *Le Miracle* est surtout l'histoire d'une conversion. Prenant en charge l'humanité dans sa faiblesse et dans sa vocation au salut, il met en scène une situation privilégiée où la présence invisible du divin s'incarne et se révèle. Il faut considérer cette œuvre à la fois comme l'expression d'une mentalité religieuse qui croit à la réalité d'êtres surnaturels et comme une vaste trame symbolique, chargée de signifier une expérience spirituelle »[11].

Il faut le rappeler, à l'exemple de l'essayiste, Théophile est un personnage entouré d'une « mentalité religieuse », de celle de son époque, qui s'inquiète d'un démon sans cesse à l'affût de la faiblesse humaine. Il faut représenter cette entité surnaturelle, aussi terrifiante par sa présence que par la « trame symbolique » qu'elle implique. S'ouvre alors la question du Mal, trop vaste pour que cette analyse l'aborde de façon exhaustive, mais importante pour traiter au moins de la perception du diable et de son impact sur le

[11] « Introduction » p.p 9-27, dans RUTEBEUF, *Le Miracle de Théophile*, GF Flammarion, Paris, 1987 ; p.19.

personnage lui-même. En effet, le diable qui s'allie à Théophile, de même que celui qui « veu[t] *ici* s'attacher [au] service »[12] de Faust est doué de parole, il est un être deviné, présent, puis agissant sur la scène en tant que personnage, ou au moins en tant qu'entité anthropomorphe et visible.

Or, cette image du démon permet de relever un aspect assez habituel dans cet imaginaire, dont Jean-Pierre Clero s'attachait à démontrer l'étendue et la complexité :

> « Le diable est inimaginablement contradictoire ; ce qui explique que ce qu'il contient d'unité tienne plutôt dans une personnification, car seule une personne peut, par ses hypocrisies, ses perversions, ses ruses, ses arrières-pensées, faire coexister autant de contradictions »[13].

Ainsi, les deux démons en place dans chacun des textes répondraient à cette « unité », qui résulte d'un choix de représentation qui rend ces diables proches des humains dans ce qu'ils ont de plus répréhensible. Cela laisse supposer que les personnages qui vont s'allier au diable possèdent au moins les défauts énumérés par M. Clero, les révélant ainsi comme des traits de caractères possiblement récurrents dans la personnalité mélancolique. En outre, ce « diable-personnage », reflet d'un ensemble de dérives humaines, ne semble jamais avoir eu la prétention symbolique d'englober le Mal dans toute l'étendue du concept. Le diable n'est qu'une figure du Mal et n'en représente que certains aspects, nécessaires aux environnements dans lesquels il évolue « …car toutes les figures du mal ne sont pas diaboliques » rajoute M. Clero (*Ibid)*. Alors, lorsqu'une « figure du mal » est incarnée par une instance diabolique, une dimension spirituelle, un affrontement de forces surnaturelles entre en jeu. Il faudrait même préciser que le diable, tout personnage puisse t-il devenir, n'en reste pas moins déclinable en une multitude de déguisements et de représentations au travers des siècles ; Satan et Méphistophélès ne seraient donc que deux exemples de cette multitude. Pour ces raisons, la typographie du terme ne sera pas sans conséquence dans la rédaction de ce travail. Il faudra distinguer et relier dans les interprétations un « Mal », engeance majuscule et spirituelle – théologique – qui désignera le diable ; et un « mal » dont la minuscule désignera la source et les conséquences de ses actes, ainsi que les nuances d'un mal-être, autrement dit, de la mélancolie.

---

[12] L'expression est reprise de Méphistophélès in GOETHE, *Opcit,* p 47.

[13] Jean-Pierre CLERO, « La fiction du diable » p.p 9-39 in *Le Diable* dir. Alain Niderst, C.E.R.H.I.S. (Université de Rouen), Mayenne, 1998 ; p. 10.

Ainsi, il n'est guère surprenant pour ce démon traditionnellement avide de toutes les errances humaines, de s'incarner sur le chemin d'un être dont la mission essentielle consiste à servir le Seigneur. En effet, ce qui va être vu, mais aussi dit et entendu sur la scène, est bien le récit d'un homme de Dieu qui va rejeter son Créateur pour pactiser avec son Adversaire. Le texte se fonde donc sur un changement de cœur, sur un échange entre le divin et le diabolique. L'analyse d'un lexique de cette dérive doit donc tenir compte de cet aspect du *Miracle.*

En effet, la première tirade de Théophile présente sur plus de quarante vers un représentant de la charge religieuse dont la plainte constitue l'essentiel de son discours :

« Ahi ! ahi ! Diex, rois de gloire ,/ Tant vous ai eü en memoire / Tout ai doné et despendu / Et tout ai aus povres tendu : / Ne m'est remez vaillant un sac. / Bien m'a dit li evesque : « Eschac ! » / Et m'a rendu maté en l'angle. / Sans avoir m'a lessié tout sangle / Or m'estoit il morir de fain. / Si je n'envoi ma robe au pain. ».[14]

L'auditeur de pareils propos entend bien des blasphèmes, car Théophile définit le terrible de sa situation non par sa foi, mais par son attachement aux biens que sa fonction lui a octroyé. Il cède le spirituel contre le matériel. Les premiers vers sont donc caractérisés par un dépit grandissant : la tristesse du « *tout donné »* se mue soudain en rage blasphématoire à l'encontre du *« rois de gloire »* qu'il sert : *« Et je li referai la moe »* (« Eh ! bien, moi, je lui ferai la nique » v 17). Compris au travers de ces termes, le mal dont souffre Théophile serait d'abord fondé sur le sentiment qui émerge d'un désir ardent et égoïste de reconnaissance, voire de gratification. Certes, le prêtre a *tout au povres tendu,* mais sa colère est le signe inquiétant qu'il se trompe de récompense, le montrant déjà en pécheur condamnable alors que ni Satan, ni son invocateur ne sont encore présents. Or, ce mal de l'âme, au sens théologique, semble constituer également un prototype très étudié, au point qu'il fut nommé parmi les péchés. L'article de Yolande Tremblay évoque ainsi un phénomène de « dépression spirituelle » ou « acédie » [15] :

---

[14] « Hélas ! hélas ! Dieu, roi de gloire, / J'ai si bien gardé votre mémoire / Que j'ai tout donné et dépensé / Et aux pauvres tout distribué : / il ne m'est resté sous vaillant. / L'évêque m'a bien dit : « Echec ! » / et il m'a fait mat dans un coin. / Il m'a laissé tout seul, sans avoir / Maintenant, j'en suis réduit à mourir de faim, / si je n'engage ma robe pour avoir du pain ». RUTEBEUF, *Opcit* v 1-10.

[15] « L'ennui ou la dépression spirituelle (acédie) article consultable sur http://www.lumenc.org/malacedie.php Web, [En ligne] consulté le 6/05/2012.

« L'ennui, maladie de l'âme, se rattachant au mal général de la tristesse, est en effet une sorte de dépression d'ordre spirituel, s'exprimant par le dégoût, l'abattement, le découragement, qui enlève à l'âme qui en souffre son élan, son enthousiasme et même son intérêt pour les choses spirituelles, c'est-à-dire pour les actes de la vertu de religion : la prière, la pénitence, la lecture spirituelle, l'étude des vérités religieuses, le culte divin en général. Les Anciens appelaient cette dépression spirituelle « acédie » (…) L'ennui ou dégoût spirituel, qui prive l'âme de la joie de Dieu peut être soit une épreuve, habituellement passagère, soit une maladie spirituelle extrêmement dangereuse. (…) Comme épreuve, le dégoût des choses spirituelles correspond à ce que les maîtres spirituels appellent la désolation. Lorsqu'il définit la désolation, saint Ignace de Loyola décrit en fait ce qu'est l'épreuve de l'ennui ou acédie dans une âme qui tend à progresser dans l'union avec Dieu. L'âme désolée n'éprouve plus la consolation de Dieu, qui l'enflammait dans l'amour de son Créateur : elle ne sent plus l'allégresse intérieure qui l'appelait et l'attirait aux choses célestes et à son bien propre et qui la remplissait de paix. Au contraire, elle est envahie de ténèbres et de trouble intérieur. Elle se sent attirée vers ce qui est bas et terrestre, inquiète devant les diverses agitations et tentations ».

Voici donc vérifié dans le discours théorique ce que le récit théâtral médiéval met en scène plus encore lorsque Mme Tremblay définit l'une des formes de l'ennui comme « une mélancolie, vague, passagère, sans cause apparente et caractérisée par le dégoût de toute chose » (*ibid*). Le personnage présent sur la scène est donc un être « dégoûté », selon des causes restant néanmoins apparentes ou au moins supposables, qui tiennent à cette « désolation » dont le Moyen Age semble s'être inquiété à la suite des Anciens. Théophile est un homme qui ne veut plus assumer ses fonctions religieuses, pour la terrible raison qu'il ne le peut plus : il est touché par le « dégoût spirituel », par cet ennui qui lui fait confondre abnégation et récompense. Ses privilèges et ses richesses l'ont conduit à une disposition que Yolande Tremblay rend voisine de l'ennui : celle de l'oisiveté. Théophile a connu la paresse de l'habitude, jouissant des privilèges du service de l'Evêque et son drame prend donc le double sens décrit par l'article qui reprend la pensée de saint Ignace de Loyola. L'acédie de Théophile pourrait d'abord correspondre à ce mal dangereux, qui pousse au blasphème et qui, selon les mots de Saint Grégoire le Grand « engendre, dans l'âme, la malice, la rancœur, la pusillanimité, le désespoir et la recherche des plaisirs illicites » (Yolande Tremblay, art. cité). Le prêtre est ici avide de vengeance, tout empli de rancoeur contre l'Evêque qui lui retira ses charges et contre ce Seigneur qui refusa de rémunérer ses sacrifices. Il est tout autant atteint de cette « malice » au sens premier du terme, qui le rapproche naturellement de

celui qui fait le Mal. En outre les commentaires de l'édition d'Edmond Faral et Julia Basta supposent que l'expression : *« Ne m'en remez vaillant un sac*» alliée à la notion « d'eschac » contre l'Evêque qui la précède amènent l'idée que « …le joueur ruiné laisse ses vêtements en gage et n'a plus qu'à s'affubler d'un sac » (Opcit, note 5, p. 179). Au milieu d'un discours anti-spirituel apparaît une notion issue du monde des jeux, qui montre bien à quel point le prêtre est hors de lui-même au sens littéral, hors de sa robe et de sa vocation première. Cela permet de noter que Théophile ne parle plus ici en tant que modeste homme de foi, mais en tant que révolté qui ne trouve plus sa consolation auprès de Dieu, puisque ses préoccupations ne sont plus à la spiritualité. C'est sans doute la raison pour laquelle l'acédie doit également se comprendre au sens d'une « épreuve », qui par ailleurs constitue pour Théophile l'essence même de son drame personnel. On connaît les effets de son mal et lui est sûr d'en connaître les causes : sa querelle avec l'Evêque et sa décision de lui ôter biens et fonctions. Or, tout son malheur découle précisément du fait que sa dépression spirituelle l'induit en erreur. Le discours peut ainsi éclairer le récit, puisque la mésaventure du clerc pourrait faire écho aux trois causes de la désolation ou acédie décrites par Saint Ignace de Loyola dans l'article de Mme Tremblay:

« la première : parce que nous sommes tièdes, paresseux ou négligents dans nos exercices spirituels; c'est alors à cause de nos fautes, que la consolation spirituelle s'est éloignée de nous. (L)a seconde : pour éprouver ce que nous valons et jusqu'où nous pouvons aller dans le service de Dieu et sa louange, sans un tel salaire de consolations et d'immenses grâces. (L)a troisième : pour nous donner d'apprendre et de connaître en vérité, afin de le sentir intérieurement, qu'il ne dépend pas de nous de faire naître ou de conserver une immense dévotion, un intense amour, des larmes, ni aucune autre consolation spirituelle, mais que tout est don et grâce de Dieu notre Seigneur : et pour que nous n'allions pas faire notre nid chez autrui et nous monter l'esprit jusqu'à l'orgueil et la vaine gloire, en nous attribuant la dévotion ou les autres effets de la consolation spirituelle" (art cité).

La première cause se retrouve aisément chez Théophile : la négligence de ses exercices spirituels serait même un euphémisme, puisque le révolté n'hésitera pas dans les vers suivant à *« Honiz soit qui de lui se loe »* (Honni(r) celui qui se loue [de Dieu]) v 18. On retrouverait ici la « faute », le blasphème, qui empêche la consolation du pécheur. La seconde cause pourrait bien faire de cette dépression ou « mélancolie » spirituelle que le diable viendrait exacerber, la raison et la possibilité de son Salut.

Eloigné de Dieu, Théophile va connaître des épreuves qui l'accableront, mais le ramèneront vers la Vierge. Au-delà du terrible et de la souffrance, il y aurait une dimension salutaire de l'acédie qui amènerait à « éprouver ce que nous valons », à s'égarer dans la voie du diable pour mieux retrouver celle du Seigneur, ainsi que le confirme l'Evêque à la fin de la pièce : *« Issi ouvra issil preudom / Délivré l'a tout a bandon / La Dieu ancele / Marie, la virge pucele / Délivré l'a de tel querele »*[16]v 666-670. La troisième cause enfin complète la seconde : Théophile est sauvé de son pacte car il a su réapprendre que « tout est don et grâce de notre Seigneur ». C'est en raison de sa dévotion à la vaine gloire et à l'orgueil que le diable a si bien su tirer profit de sa désolation et à la maintenir en lui jusqu'à ce qu'il s'en repentît.

En regard de toutes ces considérations, il n'est guère surprenant de trouver chez le mélancolique, sujet à ces dépressions, une prédisposition à s'en remettre au diable, car son sentiment est de ceux qu'un démon saura exploiter, de ceux qui enflamment l'âme. Celle de Théophile est bien « attirée vers ce qui est bas », en direction de l'infernal, qui se suppose déjà dans les accumulations du rappel des richesses matérielles que le religieux a *« tendues »* aux pauvres ; les vers 19-20 ne sauraient l'exprimer plus clairement : « *N'est riens c'on por avoir ne face : / Ne pris riens Dieu ne sa menace »*[17]. Théophile est déjà prêt en son âme à accueillir un diable qu'il n'ose appeler ouvertement. Le motif du pacte diabolique soulève alors certaines questions de théologie morale, que l'étude de l'acédie et de ses causes ont contribué à poser[18]. En effet, dans l'oubli de Dieu et dans cette négligence du spirituel, la mauvaise parole précède le mauvais acte : Théophile concrétisera dans le pacte sa détermination et son rejet du divin. Certes, le diable n'est pas encore là en tant que présence visible et il n'est même pas encore nommé par le personnage. Pourtant l'analyse de Jean-Pierre Clero qui conférait à la forme anthropomorphe du diable cette capacité de rassembler les contradictions et les mauvais penchants de l'humain se vérifie pleinement ici. Théophile s'en remet complètement à ses aspirations les plus négatives, faisant alors du démon un reflet tristement idéal pour de tels désirs. En effet, cet homme de foi est un orgueilleux, défaut – et péché – qui n'est pas sans rappeler d'autres considérations morales de son

---

[16] « Voilà l'histoire d'un homme de bien, / que délivra la généreuse/ servante de Dieu / Marie, la chaste Vierge / l'a délivré de cette affaire ».

[17] « Il n'est rien qu'on ne face pour de l'argent : / Je me moque de Dieu et de ses menaces ».

[18] Pour le moment, la notion de « maladie » a été volontairement laissée de côté, au profit de ces termes de « mal » et de « dépression spirituelle », car on aura l'occasion de revenir dans le second chapitre sur le versant « pathologique » de la mélancolie religieuse (ou acédie) lui aussi très étudié, qui peut éclairer le pacte comme comportement et déviance de l'esprit.

siècle, rappelant comment l'ange déchu fut trop fier et perdit sa place dans le Ciel. Michel Salvat analyse cette pensée au travers des écrits de Bartélémi l'Anglais qui rassemble ses théories dans son *De proprieratibus rerum*[19] :

« Selon Saint-Grégoire : Pour ce qu'il s'esleva par orgueil contre Celli qui l'avoit fait, il perdiy sa beauté et sa clarté (*lucem et claritatem perdidit)* et acquist a bon droit une sentence obscure, par son apostasie et par son pechié (chap XIX ; selon Saint Jean Damascène : « Et lui qui de son Createur avoit esté crée en lumiere fut fait ternebres par sa propre voulenté » (Chap XIX).» p. 59. Ainsi, l'ange *Lucifer,* « *couvert et aorné de toutes pierres precieuses (...)* était le plus beau de tous les anges et il n'était pas mauvais par nature : Dieu ne pouvait pas avoir crée un esprit mauvais. (…) C'est par choix qu'il voulut s'égaler à Dieu, lequel le jeta hors du Ciel avec tous les anges qui l'avaient suivi (…)».

S'il est vrai que l'orgueil peut constituer un invariant du mal mélancolique, alors le diable, quel que fut le déguisement qu'il prît, connaîtrait cette fierté outrancière à l'origine de sa propre déchéance. Or, le personnage de Théophile semble conserver en lui ce blasphème originel qui le tourne contre Dieu, en « adversaire » humain, miroir de l'instance divine déchue qui s'était déjà opposée au Créateur. Théophile pourrait bien être ce prototype de l'être « bon par nature », du fervent serviteur qui s'est révolté.
Néanmoins, il serait prudent de nuancer le propos : il se peut en effet, que le diable se suppose déjà dans les paroles de Théophile, qu'il se devine dans le miroir de sa fierté blessée. Pourtant, ce sont les causes de la révolte qu'il faudrait s'attacher à comprendre plutôt que les conséquences, dont le pacte suffirait à traduire l'étendue. Il existe alors un autre personnage, qui tout comme Théophile, a été victime des mensonges du diable ; et il serait possible à la lumière de son histoire, que sa Chute ressemblât d'avantage à celle du prêtre du *Miracle* qu'à celle de Lucifer. Cet argument pourrait servir à constituer certains mythèmes de mélancolie dans le contexte de cette théologie morale, dans la mesure où la chute de Théophile, liée à son « acédie » ne serait dans ce cas que la réminiscence de récits passés et mythiques. C'est pourquoi Hildegarde de Bingen n'hésite pas à faire de la Légende d'Adam un terrain propice à l'étude du mal mélancolique, ainsi que le rapporte Raymond Klibansky :

[19] Michel SALVAT, « Si daemon est, quid est ? Deux traités du XIII siècle sur le diable » p.p 55-68 in *Le Diable*, *Opcit*.

« (…) [Au Moyen Age] on pouvait concevoir la mélancolie comme un châtiment céleste, que la divine providence infligeait à l'humanité en général (…) à la fois pour les punir de leurs péchés passés et pour prévenir, par une expérience douloureuse, leurs péchés futurs.

Sainte Hildegarde de Bingen se plaisait à relier l'origine de « l'humor melancolicus » à la Chute : en posant ce lien, elle pensait certes à la mélancolie pathologique à proprement parler et au tempérament mélancolique lui-même, qu'elle jugeait particulièrement défavorable, mais aussi en dernier lieu à tout ce qui s'écartait de la condition parfaite et harmonieuse de l'homme au paradis » (…) Si l'homme était resté au paradis, il aurait été protégé de toutes les humeurs nocives ; mais, en l'état des choses, les hommes sont devenus « tristes et timides et inconstants d'esprit, de sorte qu'en eux ni la constitution ni le comportement ne sont bons « (...) (*Saturne et la Mélancolie,* p.p 139-140).

La question de l'intervention de la « divine providence » dans la mélancolie est intéressante. Elle permet de considérer la perspective salutaire de « l'épreuve » mélancolique définies par les causes de Saint Ignace de Loyola du point de vue du mythe. Théophile et son pacte ne seraient que les héritiers dramaturgiques d'un drame légendaire dont l'humanité aurait le devoir de se rappeler. La responsabilité de Théophile dans la signature de son pacte devant Satan deviendrait dans ce cas assez relative, puisque son intervention en tant que personnage « triste et inconstant » résulterait en partie de cette conception médiévale du Péché originel encré dans la mémoire de l'Homme. Ainsi, le fautif qu'est Théophile n'a d'autre recours que d'invoquer la Vierge, exempte de toute faute et donc de mélancolie. Le personnage Adamique serait donc l'être devenu mélancolique par la voie du péché. Le texte où Hildegarde de Bingen l'exprime le plus nettement est sans doute celui des *« causes et des remèdes »*[20] au chapitre de la mélancolie :

« Lorsqu'Adam, qui connaissait le bien, fit le mal en mangeant la pomme, la mélancolie jaillit en lui sous l'effet de cette contradiction ; car celle-ci ne se trouve pas en l'homme, qu'il dorme ou qu'il soit éveillé, sans intervention du diable : en effet, la tristesse et le désespoir viennent de la mélancolie qui est passée en Adam du fait de son péché. Car, dès qu'il eût transgressé le précepte divin, la mélancolie s'est fixée dans son sang, de même que la clarté qui disparaît quand on éteint la lampe et qu'il ne reste qu'une fumée sombre et malodorante ».

[20] Tous les passages cités dans ce travail pour *Des causes et des remèdes* de Saint Hiledegarde de Bingen sont issus de la traduction de P. Monat éditée chez J. Million, Grenoble, 1997.

Par conséquent, de la même façon que le premier homme n'est pas « resté au paradis » pour avoir écouté le diable, seul responsable d'avoir insufflé en l'homme cette mélancolie, Théophile réitèrerait cette faute première en répondant aux sollicitations de Satan. Son mal tel qu'il se construit et se comprend dans le Mystère pourrait dépendre d'une culpabilité originelle du premier Homme, marque diabolique de « la tristesse et (du) désespoir » introduits en Adam par les conseils du serpent. Il ne s'agit pas cependant de prétendre que le texte du *Miracle* écarte toute responsabilité du personnage dans son malheur, puisque le repentir de Théophile est aussi intense et soudain que sa soumission au démon, permis par la conscience de ses fautes, et ce n'est qu'à cette occasion que la Vierge lui accorde le pardon à la fin du récit : *« Theophile, je t'ai seü / Ca en arriere a moi eü./ Saches de voir,/ Ta charte te ferai ravoir / Que tu baillas par nonsavoir »* v 567-570[21]. Le mot de *nonsavoir* de la Vierge pourrait bien rappeler cet égarement qui fut fatal à l'Adam du Péché dès lors qu'il sortit de sa condition d'ignorance en écoutant le serpent. C'est pourquoi la mélancolie telle qu'elle pourrait être comprise ici désigne un être sorti de sa condition première pour son malheur mais aussi pour celui de tous ses semblables. Cette erreur mythique est précisément celle dont le drame personnel de Théophile sera finalement exempté. La chute de Théophile sera stoppée et l'on pourrait ainsi comprendre son « humeur mélancolique »[22] comme un état dangereux, mais néanmoins possiblement éphémère. L'invariant révélé par le mythe Adamique serait alors celui d'un changement d'état, d'une sortie violente de soi dont la chute peut être une conséquence répétée dans les récits, traduite dans le cas de Théophile par ce pacte issu de sa propre rage.

Ainsi la comparaison de la déchéance morale de Théophile avec la chute originelle du diable ne peut-être maintenue qu'en admettant que le prêtre fût un personnage plus proche d'Adam et de ses égarements que de Lucifer et de sa révolte.

Il faut encore noter que la « trame symbolique » comprise par Jean Duffournet doit alors tenir compte de la double tension spirituelle et matérielle qui forme cette mélancolie. La colère de Théophile fait donc à la fois écho à ces récits de chute passés, mais elle encre également sa détresse dans le temps présent, dans le temps du drame lui-même. Dans la mesure où l'acédie du prêtre pourrait sans aucun doute se traduire dans

---

[21] « Théophile, je t'ai connu / jadis quand tu étais des miens. / Sache-le bien, / Je te restituerai ta charte, / Que tu livras par ignorance ».

[22] On passera de nouveau sous silence pour le moment les domaines physiologiques et médicaux auxquels Sainte Hildegarde de Bingen relie le mythe d'Adam, pour les mêmes raisons méthodologiques.

le *Miracle* par cet attrait des choses terrestres et matérielles, il faut tâcher de comprendre en quoi le fait que le religieux « *envoi sa robe au pain »* et se sépare donc de ce qui représentait son devoir et sa fonction, constitue un pas supplémentaire dans son mal et vers sa signature du pacte. Dépossédé de la *robe*, Théophile court en effet le risque de perdre son identité, de ne plus se reconnaître ni être reconnu, malheur qui n'est pas anodin pour un récit de cette époque. Le mélancolique du *Miracle* est un être qui ne parvient plus à s'identifier jusque dans ses possessions. Cela amène à supposer que cette sortie de soi infligée par la mélancolie est peut-être aussi le prototype d'une perception de l'altérité, qui justifierait d'autant plus le recours désespéré à l'Ennemi, opposé et adversaire par nature .

2 - Le prêtre et l'altérité : les paroles de l'orgueil.

En effet, Théophile se définit en premier lieu par rapport à ce qu'il est et ce qu'il sera, en particulier quand Salatin fera mine de compatir à sa tragédie : *« C'on m'apeloit seignor et mestre / De cest païs, ce sez tu bien / Or ne me lesse on nule rien »* v 48-50. Or l'identité et la charge ne sont pas de simples détails dans la conception de cette littérature du XIII siècle. Selon Jacques Ribard, elles apparaîtraient sur la scène aussi soigneusement codifiées que peuvent l'être la représentation des couleurs, des costumes ou des nombres – et en particulier dans la pièce de Rutebeuf[23] : « *Théo-phile*, c'est, par définition, l'homme conçu et présenté dans son rapport ontologique à Dieu » (p. 113). Ainsi, le diable va avant tout intervenir en faveur d'un personnage qui lui ressemble, c'est-à-dire dont le nom révèle bien des contradictions. Ainsi que le rappelle M. Salvat, à l'unisson avec les propos de M. Ribard, « Le nom (…) joue un rôle fondamental dans l'Ancien Testament et dans toute la tradition médiévale, parce qu'il exprime la réalité profonde de l'être qui le porte ; il n'est jamais un simple plaquage » (art cité p. 58). C'est sans doute pour cela que Satan ne se montrera véritablement captivé par les exhortations de Salatin que lorsque son invocateur lui révèlera l'identité, la fonction et la renommée de sa future victime : « *LI DEABLES Comment a non ? / SALATINS Theophiles par son droit non. / Molt a esté de grant renon / En ceste terre / LI DEABLES J'ai toz jors eü a*

[23] Argument développé dans l'article « Théâtre et symbolisme au XIII siècle » pour *The Theatre in the Middle Ages*, ed by H. BRAET, J. NOWÉ, G/ TOURNOY, Leuven University Press, 1985, pp 104-118.

lui guerre/ C'onques jor ne le poi conquerre. (...) v 183-188[24]. L'intérêt du démon est alors prévisible et pleinement justifié : le mal mélancolique, ce mal de l'acédie, s'est infiltré chez un être dont le nom semblait par essence, le lier pour toujours à Dieu et rendre vaine toute approche de Satan. Or, dans la tempête qui le renverse, Théophile est celui dont le nom ne signifie plus rien, dans la mesure où il renie tout « rapport ontologique à Dieu ». Déraciné jusque dans son patronyme, c'est aussi le retour de son identité et de sa reconnaissance que semble espérer le mélancolique dont la foi vacille. Dans le discours de Satan rencontrant le prêtre, les mots sont clairs sur ce point : « *Et je te refaz un couvant / Que te ferai si grant seignor / C'on ne te vit onques greignor* (« Je te promets en retour / de te faire plus grand seigneur / que jamais on ne te vit » (v 245-246). Satan ne peut manquer de séduire son nouveau fidèle en promettant de restaurer la prestance dont il se flattait. C'est alors que se dessine un autre trait de caractère de Théophile, prêt aux actes insensés au nom de sa richesse perdue mais aussi de sa propre estime. Le vocabulaire de son mal se déploie en effet dans l'expression d'une fierté bien particulière : elle est de celles qui ne souffrent aucune démonstration de faiblesse, comme le confie le religieux à son fourbe « ami » : *« Salatin, frere, or est ensis, / Se tu riens pooies savoir / Par quoi je peüsse ravoir / M'onore, ma baillie et ma grace. / Il n'est chose que je n'en face*[25] (v76-80) . Le personnage commence déjà à confier son sort et sa parole, sinon son âme, à un personnage aussi peu recommandable que le diable, car selon les mots de Micheline de Combarieu : « Théophile n'est plus maître de lui-même. C'est au nom de l'efficacité qu'il fait appel au diable » (art. cité). Ainsi, le personnage est-il victime d'une perte de soi dans toute l'étendue du terme : perdant sa foi, ses biens, son identité, il en vient à perdre sa maîtrise, son bon sens. Le terme « d'aliénation » est sans doute trop anachronique ici si l'on cherche à invoquer son acception psychiatrique, mais il est clair que le diable est en droit de siéger dans l'esprit troublé du clerc et que l'aliénation comprise dans ce contexte de détresse religieuse peut retrouver son sens premier de celui qui est autre, qui s'est voué à l'Autre.

Par ailleurs, douleur et pauvreté, détermination et déraison semblent donc sceller dans un même élan le sort de Théophile avant même que le pacte ne soit véritablement marchandé. Les mots de Théophile sont ceux d'un homme persévérant, mais animé

---

[24] LE DIABLE Quel est son nom ? / SALATIN Théophile, c'est son vrai nom./ Il a joui d'une fameuse renommée/ en ce pays. / LE DIABLE J'ai toujours été en guerre contre lui / sans jamais pouvoir faire sa conquête.

[25] « Salatin, mon frère, les choses en sont au point / que si tu connaissais un moyen, / qui me permît de recouvrer / honneur, charge et faveur /, je ne reculerais devant rien ».

d'une fougue néfaste. En cela, l'accord avec Satan ne serait qu'un prétexte – néanmoins efficace – pour amener l'attention de l'auditeur sur les errances morales et spirituelles du personnage. Les efforts du démon sont presque inexistants, puisque le clerc l'appelle déjà sans l'avouer, prêt au dernier recours. Ainsi le mal mélancolique se trouve pétri des ambivalences de la déraison et de l'espoir. En effet, l'homme de foi ici présenté n'est autre qu'un être déchiré, en tension permanente entre deux états contraires, seul dans son malheur. Invoquant le *rois de gloire* autant qu'il le révoque par les insultes et la violence, il se trouve dans une situation où ses raisons d'être, ses raisons de croire, sont mises en péril, entre deux extrémités opposées. Il se nomme *« Théo-phile* », mais ce nom a perdu tout sens ; il est homme d'Eglise, mais ne peut tolérer plus longtemps de servir Dieu. C'est en cela que la thématique du double et de l'altérité peut être intéressante pour qualifier de façon plus précise le mal mélancolique. La ressemblance entre la nature diaboliquement contradictoire de Satan et la dualité permanente dans les affects de Théophile se précise ; et le pacte n'en devient que plus plausible et plus adéquat à la situation. Certes, il constitue le moyen prodigieux de retrouver ce qui lui a été enlevé – tout l'intérêt de la manœuvre réside précisément dans le fait qu'il en fût persuadé – mais une autre raison semble pousser le clerc à signer. Qu'il se confie à un Salatin empressé de compatir à ses malheurs ou à un Satan tout aussi empressé d'y remédier, Théophile cherche surtout quelqu'un qui comprenne son malheur, quelqu'un qui lui ressemble. Le mélancolique guetterait alors un adjuvent, un confident, un double, qui dans son état moral ne peut trouver son écho que chez une instance très négative, ou tout à fait diabolique.

En effet, il faut garder en mémoire que Satan n'est pas le premier à entendre les malheurs de Théophile : faisant suite à sa lamentation, l'arrivée de Salatin va marquer le rappel d'un imaginaire qui se méfie du personnage juif, que l'on accusait volontiers au Moyen Age de côtoyer le Mal. En cela, les études de « l'Autre » comme « figure diabolique » menées par Marianne Closson sont éclairantes : « La diabolisation des peuples non-chrétiens est une tendance très ancienne du christianisme, et les musulmans, et plus encore les juifs, étaient souvent considérés comme des êtres faisant allégeance au diable »[26]. Ainsi, le texte du *Miracle* prend soin de préciser de quelle nature est Salatin : *« Ici vient Theophiles a Salatin, qui parloit au deable quant il voloit »* (« Ici Théophile vient voir Salatin qui parlait au diable quand il le voulait » v

[26] Marianne CLOSSON, « L'autre comme figure diabolique » in *Opcit*, p. 231.

43. Ici, l'altérité se mêle à la quête du semblable chez le clerc : Salatin est cet « autre », cet étranger à la chrétienté capable de dialoguer avec le démon, mais il ressemble pourtant bien à Théophile, qui a rejeté sa propre foi et s'est détourné de Dieu. En outre, le juif étant capable d'invoquer Satan, il devient lui-même une figure maléfique, qui va user de stratagèmes similaires – du pouvoir des promesses à double sens – pour s'assurer des faveurs du mortel. Voilà pourquoi tout son discours se déploie sur les termes de la compréhension et de la compassion : *« Je sais or bien que molt vous grieve / Et molt en estes entrepris, / Com hom qui est de si grant pris /, Molt en estes mas et penssis »*[27] (v 72-75). Par ailleurs, Satan répond en écho à Salatin, qui promet de *« (fere) honor ravoir »,* (je vous ferai recouvrer votre honneur ») v 96 ; lorsque le religieux se présente devant lui, en promettant à son tour de le faire « plus grand seigneur que jamais on ne (le) vit ».

Une fois encore, Théophile confronte l'altérité à l'égal, devant celui qui, par nature, est une figure de la duplicité, mais aussi celui qui sait comment répondre au mal-être du prêtre, confronté à un isolement humain et spirituel bien inhabituel. En effet, tout laisse à penser que le personnage a été confronté à un changement très brutal de sa situation : il a été de *grant renon*, mais se voit forcé de s'exclure du monde et s'éloigner de ses semblables : *« Je n'oserai nului veoir / Entre gent ne devrai seoir / Que l'en m'i mousterroit au doi »* (« Je n'oserai plus voir personne / Je ne pourrais plus m'asseoir parmi les autres / Car on m'y montrerait du doigt ») v 39-41. Cette réplique ne marque pas seulement la renommée perdue mais aussi l'exclusion qu'elle engendre. D'ailleurs, c'est dans l'exil que l'appel du diable peut s'entendre, puisque, sans en appeler directement à lui, Théophile accepte volontiers devant Salatin de s'en remettre à un autre Maître : *« Tout ton plesir ferai briefment » (*« Je ferai sur le champ tout ce qui te plaira ») v 93. Le mal du mélancolique se représenterait donc également au travers du retrait. L'ambivalence qui le pousse dans les griffes du démon serait celui de l'être qui s'imagine ou se sait abandonné de tous, de Dieu comme des hommes, il est hors de lui et hors du monde de ses semblables.

Or, le *Miracle* fait rentrer en scène des personnages qui, sans entrer directement dans le conciliabule de Théophile et de Satan, vont néanmoins mettre des mots sur le mal. L'état d'âme du personnage est alors également identifiable, grâce à ceux qui peuvent le nommer.

---

[27] « Je comprends maintenant le poids / de votre souffrance et de votre embarras. / Un homme de votre mérite ! / Vous en êtes tout affligé et pensif ».

3 - Les maux de l'exclu dans les mots des autres.

La solitude semble donc être une condition dangereusement favorable à l'entrée en scène du démon et semblerait caractéristique du personnage mélancolique. Dans le cas de Théophile, son isolement ne paraît identifiable au premier abord que par le regard qu'il porte sur sa propre situation[28]. Le personnage évoque d'abord cette décision de l'Evêque qui « (l')*a rendu maté en l'angle »* et confirme par la suite cette volonté de se retirer du monde, affligé par cette honte qui risquerait de faire parler ses contemporains. Pourtant, ce double exil, forcé et volontaire, n'empêche pas les commentaires tant redoutés, qui seront formulés par l'Evêque, Pierre et Thomas. Les mots qu'ils utilisent pour désigner le comportement du prêtre déchu, crachant son fiel dans le palais de l'Evêque, méritent l'attention.

Réagissant à une première attaque de Théophile qui proclame, devant tous son intention d'être *« ...fel et irous »* (« féroce et impitoyable » v 336), le maître des lieux s'exclame aussitôt : « *Theophile, ou entendez-vous ? »* (« où avez-vous la tête ? » v 337). Quelques vers plus loin, c'est Pierre qui s'étonne de la véhémence de son homologue : *« Theophile, sont ce manaces ?* (« me menacez-vous ? v 353 ») ; Thomas enfin se désolera à son tour de ce comportement : « *Theophile, foi que vous doi, / Il samble que vous soiez yvres »* (…) */ Par Dieu vous n'estes pas bien sages (...) »* (« Par la foi que je vous dois, / on dirait que vous êtes ivre (…) » Par Dieu, vous n'êtes guère raisonnable… » v 371-372 …375). Les termes de l'Evêque rappellent la folie, la perte du sens commun, tandis que Pierre invoque la violence et la rage. Thomas ajoute à la notion de déraison celle de l'ivresse.

Or, ce sont là trois thématiques qui pourraient constituer des invariants de la mélancolie, puisqu'elles semblent toutes traduire leurs propres nuances de la contradiction et de la perdition. Or, dans le cas présent, l'errance et la fougue sont à replacer dans ce contexte profondément religieux des Miracles que distinguait Jean Duffournet et l'on retrouve un mal profondément moral qui justifie encore ces réactions néfastes distinguées par Saint Grégoire invoquées dans l'article de Yolande Tremblay. Ainsi, tous les personnages qui regardent Théophile, depuis l'instance divine de Notre

[28] Cette « solitude » reste pourtant relative si l'on considère le double niveau d'interprétation supposé par le monde de la scène : bien que le monologue du début ne semble figurer que la subjectivité du personnage, un auditoire implicite pourrait déjà considérer l'état dans lequel se trouve Théophile. Les personnages de l'Evêque, Thomas et Pierre ne représenteraient alors qu'une partie de cette vision collective.

Dame jusqu'à l'Evêque qui fera de la mésaventure de l'écclésiastique un exemple édifiant pour tous, attribuent colère, folie ou ivresse à un égarement similaire à la dépression spirituelle. En revanche, il est à noter que les compagnons humains de Théophile, traduisent un imaginaire de l'errance sensiblement différent de celui de la Vierge. En effet, aucun d'eux ne cite le diable, ou du moins pas immédiatement ni explicitement. Le démon et son invocateur ont quitté la scène, et Satan restera absent jusqu'au moment où Notre Dame le forcera à rendre la *charte*. Il se peut néanmoins que le démon se dissimulât derrière les accusations des religieux. Théophile est devenu en effet celui qui n'a plus son bon sens et qui blasphème par folie ou par *nonsavoir*, ce qui le rend semblable à un ennemi de Dieu, ou au moins à un bien piètre serviteur du Seigneur.

En outre, si le diable s'est soustrait aux regards, s'il n'est plus un personnage agissant, il reste néanmoins une entité que la colère et l'ivresse pourraient bien rappeler à l'auditoire. L'évêque et les prêtres comprennent et définissent le mal de Théophile, comme étant précisément un malaise. Le personnage qui se tient sur scène ne serait autre à cet instant qu'un maladif, un fou colérique qui pourrait s'être enivré. Cet état d'esprit apparaît fortement lié à l'exclusion, ainsi que le confirme Jean-Marie Fritz dans son ouvrage : « Toute folie s'inaugure par une sécession : quitter le monde des hommes, se dérober à leurs regards, mourir à leur discours, avant de mourir à sa propre raison ; le désir de se cacher prélude à la démence. »[29]. Or, Théophile est bien celui qui vient de franchir ces deux étapes : terrifié à l'idée de susciter les commentaires, il choisit de se retirer du monde autant qu'il s'y résigne. Les accords passés avec Satan seraient alors ce « prélude à la démence » qui ferait surgir le prêtre face à ces compagnons, enflammé par ses mauvaises paroles. En outre, il faut attendre l'intervention – et la victoire – de Notre Dame pour que le discours théologique soit retenu pour expliquer l'égarement. Tandis que chacun des personnages qui entoure Théophile propose sa propre interprétation de son comportement, seul l'Evêque aura le dernier mot en rapportant l'histoire de Théophile, qui à partir du moment où elle est transmise et gravée dans les consciences de l'auditoire, mérite son statut de légende et sa permanence. Tout comme le mythe d'Adam, le récit de Théophile et du mal qui l'a mené au pacte passe d'un drame personnel à une édifiante leçon profitable à tous, selon le mouvement de pensée que décrivaient les écrits de Sainte Hildegarde de Bingen. Ce sont en effet des enjeux

[29] Jean-Marie FRITZ, *Le discours du fou au Moyen Age,* coll. Perspectives Littéraires, PUF, Vendôme, 1992 ; « La folie et l'errance », p. 16.

spirituels qui referment *Le Miracle*, car Satan ne peut être victorieux face à un mortel qui reconnaît ses fautes et se rappelle au bon moment de ses premiers engagements. Or, le Moyen Age peut substituer ce rapport de la Chute et de la mélancolie à celui de la folie, comme le rappelle Jean-Marie Fritz :

« L'histoire de l'humanité, pour l'homme du Moyen Age, s'inaugure par une folie, celle de la Chute, *prima insipientia*, premier affront à Dieu qui, dans sa sagesse, a crée toute chose. (…) Ce rapport primordial entre le péché et la folie se retrouve dans toute la littérature morale du Moyen Age, bientôt associé à celui de la mort. Le *fol* (…) désigne celui qui vit dans le présent et l'ici-bas, sans se soucier du salut, ni de l'au-delà. » (*Opcit* p.p 167-168).

Théophile intègre donc cette cohorte de personnages-types, ces mythèmes qui, à l'exemple de l'Adam du Péché originel « chutent » dans la folie, dans cette mélancolie qui les rapproche de ce « premier affront à Dieu » par l'intermédiaire du diable qu'ils appellent à leur secours. Le clerc, inquiet de sa fortune et de sa renommée disparues, ne se soucie plus « ni du salut, ni de l'au-delà. » C'est précisément au travers des mots des autres personnages que le problème prend toute son ampleur. En effet, l'Evêque rappelle devant tous cette déchéance du *preudom* que la Vierge à sauvé. Pourtant, la désignation du fou comme oublieux de son Salut rencontre dans le cas du *Miracle* une nuance significative, car aussi grande que soit la colère du clerc, son angoisse n'en est pas moins exacerbée à la suite de la signature de *la charte* du démon :

« *Ha ! Laz, que porrai devenir ?/ Bien me doit li cors dessnir / Quant il m'estuet a ce venir./ Que ferai, las ?/ Se je reni saint Nicholas/ Et Saint Jehan et Saint Thomas/ Et nostre Dame, / Que fera ma chetive d'ame ? / Ele sera arse en la flame / D'enfer le noir(..)*[30].

Cette seule réplique pourrait suffire à montrer que la mélancolie de Théophile n'est pas la même que celle de l'Adam originel, car elle ne l'a pas encore tout à fait consumé et il craint toujours le jugement divin. Sa déraison n'est que passagère. En outre, si Pierre et Thomas interprétaient l'errance de Théophile comme déraison et ivresse, Notre Dame

[30] « Ah ! malheureux, que vais-je devenir ? / J'ai des raisons de m'affoler, / puisque j'en viens à cette extrémité. / Que faire, ô misère ?/ Si je renie Saint Nicolas, / Saint Jean et Saint Thomas, / et Notre Dame,/ que deviendra ma pauvre âme ? / Elle sera brûlée dans les flammes/ de l'enfer ténébreux » v 101-110.

ne laisse plus aucun doute quant à la résonance spirituelle du pacte diabolique : *« Sathan, Sathan, es tu en serre ? / S'es or venuz en ceste terre / Pour commencier a mon clerc guerre,/ Mar le pensas(...)* » (« Satan, Satan, t'es-tu donc caché ? / Tu es pourtant venu sur terre / pour faire la guerre à mon clerc: / tu as eu tort ») v 573-576. Ce mot de « guerre » employé par la Vierge désigne une dualité qui dépasse le simple accord avec le mélancolique. Il montre par ailleurs une fois encore que la mélancolie de Théophile ne dépend pas uniquement du contexte du récit et que l'auditeur est susceptible de la retrouver dans tout écrit qui aurait vocation à observer une perdition spirituelle d'un homme attaché au démon. Il est fréquent, en effet, que la Vierge retrouvât le Diable dans cette tradition des Miracles :

« Le thème de la misère de l'homme qui par orgueil et désespoir abandonne Dieu et la quête du Bien, se rebelle et se soumet aux forces du Mal, puis se voit sauvé par son repentir, ou damné à cause de son obstination constitue le cadre préféré de centaines d'histoires miraculeuses (…). La légende de Théophile et celle de Faust (…) représentent deux situations archétypales qui ont connu une popularité universelle égale aux grands mythes de l'antiquité ».

En introduisant ainsi son recueil[31], Mosché Lazar confirme le lien de parenté existant entre le *Miracle* et *Faust*, synthétisant en peu de mots ce prototype du pacte et de l'intervention diabolique dans les malheurs des hommes. Pourtant il ne suffirait donc pas d'être simple humain pour s'attirer les faveurs du démon. Encore faut-il être « homme de misère », être tristement exceptionnel, enclin à des maux et des mots dont la mélancolie est déjà synonyme. Il faut alors avoir servi Dieu pour l'abandonner ; il faut avoir craint le diable pour s'en remettre à lui par désespoir. Le mélancolique est un être déçu, désillusionné, ou plutôt victime de ses propres illusions. C'est pourquoi il se trouve au centre de ce duel aussi typique que ses sentiments, celui du « Bien » contre les « Forces du Mal » . Il s'agit de faire chuter ou de sauver un être que se trouve dans l'inconfortable situation d'un entre deux. Les hésitations de Théophile le montrent bien, le mélancolique ne se fie plus tout à fait au Bien mais hésite à s'en remettre au Mal. Ce Bien divin et ce Mal démoniaque sont alors deux autres figures de l'altérité qui vont nommer en leurs termes le mal du mortel, dans la représentation de ce Combat entre les deux Adversaires. La place de la Vierge dans ce théâtre médiéval ne saurait donc être

[31] Mosché LAZAR, *Le diable et la Vierge,* Christian Bourgeois Editeur, Coll. « Bibliothèque Médiévale », Paris, 1990, p. 7.

négligée, moins encore lorsqu'elle œuvre à ramener dans le droit chemin un être que sa dépression égare :

« (…) la Vierge Marie devient l'intermédiaire le plus efficace entre l'homme et le Christ, celui-ci ayant pris la place de Dieu le Père au tribunal céleste comme juge suprême au Jugement dernier ; en sa qualité de « mère médiatrice » [*mater mediatrix]*, elle sauve miraculeusement ses dévots fourvoyés dans le péché, et comme *avocate* du genre humain en général, elle défend l'humanité et la délivre de la damnation éternelle à laquelle le Diable la destine ». (Le diable et la Vierge, *Opcit* p. 8.)

Dans ces conditions, le rôle et la place de Théophile peuvent paraître, paradoxalement, aussi anecdotiques qu'essentiels : le prêtre est mis dans une situation dont il n'est pas difficile pour le public de l'époque de deviner l'issue. Un être colérique et blasphémateur finira fatalement par attirer l'attention du diable, ou pire encore, par s'exprimer en son nom en s'accordant avec lui. Le dénouement final est également sans surprise, puisque la « mère médiatrice » ne saurait permettre que le diable remportât la victoire. Théophile et son pacte constituent la raison pour laquelle Notre Dame se dresse une fois encore devant Satan, mais le clerc reste pourtant en retrait de leur confrontation finale.

Cela suggère que le mal qui a poussé Théophile à demander l'aide du diable n'est que le point de départ de l'argumentaire qui va le guérir et le sauver, puisque son malheur repose sur un engagement profondément codifié lui aussi et probablement aussi invariable que son mal.

4 - Le pacte diabolique ou le modèle de l'engagement.

Il n'est donc pas inutile d'invoquer un imaginaire « juridique » pour comprendre comment la Vierge a été considérée comme « médiatrice » du genre humain dans ses incessants conflits avec le diable. Les termes de « pacte » et de « contrat » – que l'on retient comme synonymes – sont déjà révélateurs, bien que *Le Miracle* retienne plutôt le mot de *charte* , ils signifient tous que l'arrangement avec Satan ne peut prendre effet qu'au travers d'un papier, ou au moins d'une médiation palpable et tangible de son serment. Le démon demande en effet au mortel une signature, mais surtout un engagement : pour que s'accomplisse le noir projet de Théophile, pour qu'agissent les

forces dont il a demandé l'aide, il ne faut en aucun cas que la foi première du clerc entrave les démarches. Satan rejoint ainsi toute une tradition littéraire où la ferveur religieuse démontrée à temps promet un retour en Grâce et l'oblige à déposer les armes. Bien conscient de ce point faible, le diable va pousser la minutie jusqu'à demander au prêtre cette lettre garantissant ses nouvelles promesses : *« Et puis que ainsiques avient ,/ saches de voir qu'il te covient ,/ De toi aie lettres pendanz / Bien dites et bien entandanz ; / Quar maintes gens m'en ont sorpris, / Por ce que les lettres n'en pris, / Por ceux les veuil avoir bien dites »* v 248-254.[32]

Ce démon aurait t-il ici une pensée pour tous les mauvais êtres de récits que les mortels ont trompé avant lui, en se rappelant à Dieu au moment fatidique ?[33] Le diable craint qu'un autre renversement n'ait lieu chez Théophile et il prend soin de coucher par écrit les dires de son nouveau serviteur. Le pacte du mélancolique prend dans ce cas le sens de cette *charte* que seule la Vierge aura le pouvoir d'invalider. Il ne suffit donc pas de renier et de déchirer le contrat lorsqu'il se trouve officialisé et ratifié par les « lois » démoniaques. Cet aspect du pacte diabolique semble par ailleurs comparable avec les législations effectives dans une société, tel que s'y engage Hermann Van Nuffel : « Nous nous proposons d'examiner l'histoire littéraire du pacte avec le diable, la parenté possible d'un tel pacte avec le contrat féodal au point de vue juridique, et l'éventuelle parenté littéraire qui relierait 'histoire de Théophile à celle de Faust ».[34]

Il est important de préciser que l'étude menée par ce critique ne s'intéresse pas spécifiquement au *Miracle* de Rutebeuf, mais bien à la légende de Théophile dans son ensemble, avec ce qu'elle compte de versions et d'interprétations. Ce sont ces visées générales qui permettraient de conférer au pacte une symbolique que lui accordent très tôt un grand nombre de pensées juridiques et religieuses – dont la séparation est d'ailleurs bien moins évidente qu'il n'y paraît : l'évocation de Saint Augustin confirme cet entrelacement :

---

[32] Et puisque les choses vont ainsi, / sache bien qu'il me faut, / de toi une lettre scellée / explicite et sans ambiguïté, / car maintes personnes m'ont trompé, / faute d'avoir exigé une lettre ; / c'est pourquoi je veux qu'elle soit explicite ».

[33] Les exemples sont nombreux : on peut retenir l' épisode d'un roman en prose anonyme, contemporain du siècle de Rutebeuf. Dans *La Queste del Saint Graal,* Perceval conclut son propre « pacte » avec le démon : affligé par la perte son cheval, le Gallois accepte de chevaucher un destrier démoniaque en échange de sa fidélité à l'Ennemi. Emporté par le galop frénétique de la bête macabre, le chevalier n'a que le temps de faire le signe de croix, qui, en mémoire de sa foi momentanément perdue, révoque le démon.

[34] Herman VAN NUFFEL « Le Pacte avec le Diable dans la littérature médiévale », p.p 29-43 in *Anciens Pays et Assemblées d'Etats*, Etudes publiées par la Section Belge de la Commission Internationale pour l'Histoire des Assemblées d'Etats, Les Ancs Ets Godenne, Namur, 1966.

« Pour Saint Augustin, l'histoire de l'humanité se présente telle un choix entre deux cités. Les impies, les païens, les pécheurs, tous ceux qui ne vivent pas dans la paix du Seigneur, ressortissent au royaume du diable. Avec le diable, ils établissent un Pacte, une sorte de contrat social. Il leur appartient cependant de se convertir à chaque instant et de rentrer dans le royaume de Dieu par la conversion » (Herman Van Nuffel, art cité p. 32).

La notion de « choix » est donc centrale. L'idée d'une responsabilité dans la signature du pacte avec le diable permet de retrouver le modèle que le personnage de Théophile emporte avec lui : l'image de la ville, de la double cité décrite ici par Saint Augustin atteste véritablement d'un imaginaire du droit et du « non droit ». Il s'agirait de séparer selon une sorte de géographie ambivalente ceux qui respectent les lois et les voies du Seigneur et ceux qui s'en détournent en donnant leur signature au démon. Le mot de « cité » n'est par ailleurs pas sans rappeler celui de « citoyen ». La métaphore permet un filage autour du personnage de Théophile. Désespéré et exclu, destitué de ses droits et de ses privilèges, il devient étranger à sa propre cité et ne peut jouir des mêmes « droits » que ses semblables. La signature du pacte peut donc correspondre à une transgression des frontières, autant topographiques que spirituelles. Les propos de Marianne Closon ont précisé plus tôt le statut de Salatin, qui prend à cet égard tout son sens. Premier interlocuteur de Théophile avant Satan, le fourbe sorcier est pour l'auditoire de l'époque le juif, l'étranger non chrétien et proche du diable, dont la présence au sein de cette « cité » des serviteurs de Dieu est fortement redoutée. Le retour en grâce de Théophile implique donc une remise en mémoire des lois divines, dont Notre Dame se fait alors la dépositaire dans le texte de Rutebeuf : *« Trop aime avoir qui si l'achate : / L'ame en est honteuse et mate »* (« C'est trop aimer l'argent de l'acheter si cher : / l'âme en retire honte et perdition ») v 596-597. Le péché de Théophile, son exclusion de la bonne cité, repose sur sa cupidité et sur ses désirs, que le diable rappelle dans son propre plaidoyer : *« (...) Ja li rendi je sa provande / Et il me fist de lui offrande, / Sanz demorance, / De cors et d'ame de sustance »* (… « Je lui ai rendu sa charge, / et lui, il se donna à moi, / sur-le-champ, / de corps et d'âme de tout son être ») v 581-584. Satan insiste donc sur le fait qu'il a respecté la clause du pacte qui le concernait, et qu'il est en droit d'attendre que Théophile s'acquitte de la sienne.

Comme le constate Herman Van Nuffel, cet échange de bon procédés, relatif à des conditions auxquelles le mortel accepte de souscrire constitue une trame commune des contrats diaboliques , donc invariante, à toutes les variations du récit de Théophile :

« Sept éléments d'importance se retrouvent chez la plupart des auteurs, et y déterminent la conclusion du pacte infernal :

1. À l'entrée de Théophile, une cérémonie se prépare : les serviteurs du diable entourent leur maître, chacun d'eux tenant une torche à la main.
2. Le nouveau venu est introduit par un serviteur du diable.
3. Satan demande à cette sorte d'huissier ce qu'un chrétien peut bien venir faire en son siège à lui.
4. Le démon promet à Théophile aide et protection, à condition que celui-ci veuille abjurer sa foi chrétienne.
5. Théophile se jette par terre et rend hommage au démon.
6. Le contrat signé est remis à Satan.
7. Maître et serviteur s'embrassent sur la bouche. » (Art cité. p. 32).

Le texte de Rutebeuf reprend en effet la majorité de ces éléments constitutifs du pacte : si la cérémonie annoncée n'a pas lieu chez Satan, encore que l'on y retrouvât un échange de promesses, elle est donnée par Salatin dans sa conjuration au diable (v 144-168) et il se chargera d'introduire le religieux devant lui (v 172-226). Satan s'enquiert alors des raisons de la présence du prêtre chez lui (v 230-234) et promet de l'aider en échange de sa fidélité (v239-241). C'est ainsi que Théophile rend hommage à Satan (v 242-244) et qu'il lui remet la lettre manuscrite qui l'engage à son service (v 255). Ne manque que le baiser entre les signataires[35].

En regard de ces éléments, comment les lois du pacte démoniaque peuvent-elles s'appliquer dans un cas de mélancolie ? En premier lieu, sans doute parce que le personnage victime de son mal a, précisément, recours au diable, c'est-à-dire à des procédés qui ne respectent plus les lois des hommes, parce que son état se prête aux sombres tractations. Les propos de Raymond Kliblansky le soulignent particulièrement :« La *tristesse mélancolique* rendait, il est vrai, la victoire du diable plus facile ; en fait on pouvait dire que le diable triomphait des hommes par le truchement de leur propre découragement (…) » (*Opcit* p. 137). Ainsi, ce n'est véritablement que sur le versant spirituel de ce *Miracle* que Notre Dame prendra sa

[35] *Le Miracle* de Rutebeuf élude certains détails que d'autres récits antérieurs pouvaient mettre en avant. (H. Van Nuffel précise par exemple que le baiser sur la bouche ne se retrouve que dans les versions grecques, islandaises (XVe siècle) ou Néerlandaises (XVI siècle) de la légende. Il sera donc intéressant de regarder par la suite quelle distance peut exister entre le texte de Rutebeuf et sa représentation sur la scène, dans une mise en images du pacte signé par le mélancolique.

place en tant que médiatrice surnaturelle, de même que Satan. Le diable possède en effet un avantage, qui cause paradoxalement le plus souvent sa perte : il ne fait que profiter de conditions qui sont déjà favorables à son intervention. Le « découragement » de Théophile prédit son action. La « tristesse mélancolique » rend sa victoire d'autant plus simple qu'elle marque le choix de Théophile bien d'avantage que l'action du démon. Seuls les mauvais penchants humains du religieux et sa prédilection au désir de reconnaissance et de fortune ont amené son engagement dans les termes d'un contrat qu'il ne peut rompre sans prodige. Or, le désir dont profite le pacte et les lois qu'il dicte, reliés à la tentation de mort qui hantait Théophile dans les premiers moments : *« Irai me je noier ou pendre ? »* ; (« Irais-je me noyer ou me pendre ? » v 21) permet d'éclairer un autre trait distinctif d'un possible prototype de mélancolie. Déçu des choses terrestres comme du divin, le pactisant serait en quête d'une autre voie, de merveilles contraires à celles de Dieu, qui lui donneraient ce qui peut apaiser son tourment. Au travers de cette représentation, les liens entre la mélancolie et la folie dépeinte par Jean-Marie Fritz deviennent alors nettement indentifiables[36] quand ils se cristallisent dans le recours au pacte. S'accorder avec le démon est donc bien le triste privilège de ceux qui perdent le sens commun et font valoir leurs droits auprès du diable, dans ce cas précis en conséquence d'une désillusion. C'est pourquoi Satan et son invocateur ne font rien d'autre que tirer profit du bon vouloir du prêtre.

Ainsi, ce n'est pas l'ingéniosité qui fait la force et l'intérêt des mauvais sujets du *Miracle*, mais bien leurs possibilités d'actions lorsque l'état d'esprit de l'ecclésiastique leur permet le passage. Or, la méthode choisie par le démon pour authentifier cette promesse est un pacte, qui a pour lui la froideur et le caractère supposément inaliénable de la loi et qui va laisser entrevoir les trésors tant recherchés. Le contrat est ainsi une illustration signifiante d'un comportement du diable-personnage qui semble maintenu non seulement au travers des versions successives de la légende de Théophile, mais plus généralement au travers des littératures. Jean-Pierre Clero insistait sur ce point dans son approche des modèles diaboliques :

[36] Ils prendront néanmoins tout leur sens lorsque le drame de Faust sera confronté aux égarements de Théophile. On y voit clairement comment Méphistophélès donne les pleins pouvoirs à cette folie dans sa conception de l'humanité.

« L'œuvre du diable se caractérise par l'oubli du prix à payer pour les plaisirs auxquels on cède sur son désir. Un changement de vie peut bien m'apparaître mirifique : ce plaisir, s'il existe, devra se payer par la douleur d'un renoncement à la vie ou aux valeurs anciennes. Le diable, à l'instant où nous contractons, dissimule les charges du contrat, dont il faudra bien toutefois s'acquitter » (*art. cité* p. 16).

Il y a certes un engagement dans l'acte de signature d'un contrat entre un Maître et un serviteur, selon un ensemble de rites établis, pourtant, il suffit qu'intervienne le démon et son « changement de vie mirifique » pour que le surnaturel accompagne le couple vassal / suzerain. Toutes les règles établies s'en trouvent alors diaboliquement inversées.

5 Le recours à l'occulte comme voie de tous les renversements.

En effet, Théophile admet volontiers devant Satan, vouloir renverser ses engagements premiers : « *Or vous vieng proier et requerre / que vous m'aidiez a cest besoing* » (« Je viens donc vous prier et supplier / de m'aider en cette nécessité » v 237-238). Or, une telle demande, à laquelle Satan va répondre favorablement, pourrait bien s'inscrire dans le schéma de nombreux rites au cours desquels un Seigneur et son vassal se jurent une fidélité réciproque. Pourtant, dans le cas d'un vassal qui a le diable pour Maître, les choses semblent bien plus complexes :

« Les rites du pacte démoniaque, tels qu'ils sont décrits dans les textes littéraires correspondent à s'y méprendre aux cérémonies du baptême et du contrat féodal. Le pacte avec le diable produit des effets tout opposés aux effets du baptême : c'est l'antithèse du pacte avec Dieu. C'est un engagement féodal d'hommage et de service, au Grand Seigneur de l'Enfer » (H. Van Nuffel art. cité p. 40).

L'essayiste poursuit en rappelant que ce renversement se constate notamment par l'observation du champ sémantique du contrat féodal, que l'on voit employé dans des cas de contrats démoniaques. Ainsi, le Satan de Rutebeuf demande à Théophile : *« Or joing / Tes mains et si devien mes hon : / Je t'aiderai outre reson ».* Et Théophile de répondre : *« Vez ci que je vous faz hommage / Més que je raie mon dommage, / Biaus*

sire, dés or en avant »[37]. L'accord pourrait donc paraître anodin et très féodal, si toutefois le suzerain n'était le diable. C'est ainsi que Salatin demande à Théophile un accord de principe avant même qu'il ne rencontre Satan, un accord qui implique de renverser sa foi : *« Voudriiez vous Dieu renoier / Celui que tant solez proier / Toz ses saints et toutes ses saintes, / Et si devenissiez, mains jointes ,/ Hom à celui qui ce feroit / Que vostre honor vous renderoit, / Et plus honorez seriiez / S'a lui servir demoriiez / C'onques jors ne peüstes estre ?/ Creez moi, lessiez vostre. / Qu'en avez vous entalenté. ? ».*[38] Ni le personnage, ni l'auditoire ne peuvent douter un instant du nom de ce nouveau Maître. Le caractère cérémonieux est pourtant très éludé dans cette version du *Miracle* : seules vont compter la venue de Théophile : *«sanz compaignie et sanz cheval »* v192. Le diable du *Miracle* use surtout de sa parole, mais dans tous ces renversements qui conduisent le mélancolique à prêter serment devant un mauvais Seigneur, la magie et la mise en spectacle du pacte ont un grand rôle à jouer. Les cérémonies constituent alors un élément central du contrat démoniaque, puisque l'inversion en constitue la caractéristique essentielle : « Ainsi, la magie devient le trait d'union entre l'homme et le démon. Les procès de sorcellerie peuvent presque tous s'expliquer de cette façon : les prévenus étaient accusés d'avoir fait un pacte avec le diable ou d'être en contact avec lui par la voie de la magie » (*Ibid)* confirme M. Van Nuffel. Le recours à la magie – de surcroît, à la magie noire – serait bien une réaction plausible d'un personnage enclin au mal mélancolique dans sa conséquence de dépression spirituelle : elle serait dans ce cas une voie d'accès aux délices convoités, totalement contraire au rituel de la prière prononcée au grand jour, comme le fera Théophile clamant son repentir dans la chapelle de Notre Dame. A l'inverse de la ferveur religieuse et du retour en grâce dont l'Evêque fera un exemple en place publique, la cérémonie diabolique semble marquée par la pénombre et le secret. Pourtant dans le cas du *Miracle* de Rutebeuf, la cérémonie en huis clos n'est pas le fait du diable, pour l'unique raison que ce Satan est lui aussi un serviteur devant un Maître. La sorcellerie et la magie noire ont en effet trouvé leurs racines dans les conjurations de Salatin.

---

[37] « Joins donc/ tes mains et deviens mon vassal : / Je t'aiderai plus que de raison » ; « Voici, je vous prête hommage,/ à condition d'obtenir réparation, / dorénavant, cher grand seigneur. » Rutebeuf, v 239-244.

[38] « Accepteriez-vous de renier ce Dieu / Que vous aviez coutume de tant prier, / et tous ses saints et toutes ses saintes, / et de devenir, mains jointes, / le vassal de celui qui ferait tant / qu'il vous rendrait votre dignité, / et que vous seriez plus honoré/ si vous restiez à son service, / que vous ne l'aviez jamais été ? / Croyez-moi, abandonnez votre maître. / Qu'avez-vous décidé ? ».

Ce n'est donc pas chez Théophile, ni même dans la demeure de Satan qu'il faut considérer l'occulte dans ce texte, mais chez ce personnage qui lui fait directement écho, premier rédacteur de son pacte. De fait, il est l'intermédiaire entre le désespoir de Théophile et les trésors que le diable lui fera espérer. En cela, la façon dont il s'adresse à Satan est révélatrice : il ne se contente pas de demander sa venue, il la commande et la proclame, détenteur des pleins pouvoirs conférés par les confidences irréfléchies de Théophile. Il s'agit donc d'une funeste invocation dans les règles, rappelant que Théophile en a ouvertement demandé l'accomplissement. Sa seule confidence est donc à l'origine de la cérémonie :

« Ici parole Salatins au deable et dist : Uns crestïens s'est sor moi mis, / Et je m'en sui molt entremis, / Quar tu n'es pas mon anemis. / Os tu, Sathanz ? / Demain vendra, se te l'atans / Je li ai promis quatre tans. / Atan le don, / Qu'il a esté molt grant preudon : / Por ce si a plus riche don ; / Met li ta richece, a bandon. / Ne m'os tu pas ? / Je te ferai plus que le pas. / Venir, je cuit ; / Et si vendras encore anuit ; / Si a bée ».[39] (v 154-168).

Les sombres affaires qui se trament à l'insu de Théophile sont bien le signe que le don de sa confiance à une autre force que celle de Dieu fait partie de la mise en place de sa déchéance : « Ainsi dominé par une force surnaturellement maléfique, Théophile ne pourra être de nouveau rendu capable de choisir et de réagir que par une intervention surnaturelle et bénéfique » rappelle Mme. de Combarieu (*art. cité)*. En outre, le discours de Salatin confirme l'importance de l'inversion dans une cérémonie de cette nature : la conjuration de sorcier est bien une prière, mais l'adresse et la formule mystique dont il use – « *Bagahi Laca Bachabé* ... (…) » v 160-168 – laisse clairement entrevoir les mauvais augures de cette ferveur. De la même façon, Théophile doit prêter allégeance, mais c'est un « *sermon à l'envers »*[40] que prononce le diable :

« Jamés povre homme n'ameras ./ Se povre hom sorpris te proie ,/ Torne l'oreille, va ta voie. / S'aucuns envers toi s'umelie, / Respon orgueil et felonie. / Se povres demande a ta porte / Si

[39] «Ici Salatin parle au diable et dit:/ Un chrétien s'en est remis à moi, / et je m'en suis bien occupé, / car tu n'es pas mon ennemi. / M'entends-tu Satan ? / Il viendra demain, si tu l'attends. / Je lui ai promis le quadruple, / Attends le donc, / car il a été très pieux. / Le cadeau est encore plus beau. / Abandonne lui tes richesses. / Ne m'entends-tu pas ? / Je te ferai venir au galop, / tu peux me croire ! / Et tu viendras dés ce soir / car ton retard m'exaspère ; / j'ai trop attendu ».

[40] Le terme est repris de l'article de Micheline de Combarieu, p.165.

garde qu'aumosne n'en porte. / Douçor, humilitez, pitiez / Et charitez et amnistiez / Jeüne fere, penitance / Me metent grant duel en la pance (...) »[41] *(Ibid).*

A contresens des commandements divins, le sermon est à l'image des états d'âme de Théophile et à l'image du pacte : paradoxal et contradictoire. Il a tous les aspects d'une entrée en religion, mais ses applications sont bien le fait du démon. D'ailleurs, Jean Duffournet confirme la persistance de ces bouleversements, jusque dans la construction du monde où le clerc est captif:

« Dans ce monde à l'envers, le Bien est asservi au Mal, l'Université aux frères mendiants, le riche à l'argent, à la convoitise et à la luxure, le pieux Théophile à l'évêque injuste ; (…) On utilise les formules les plus nobles pour donner au Mal ce que l'on doit au Bien, même son âme ». (*Le Miracle*, *Opcit, Introduction,* p.p 17-18).

Inverser un monde, donner au Mal l'aspect du Bien en contrariant le sens des mots et des actes, reviendrait donc à laisser ce monde très enclin au mal-être mélancolique. En cela, une prédisposition du prêtre à signer le pacte ne fait plus aucun doute : il est non seulement ce personnage d'un monde en déséquilibre, mais il est aussi immergé dans ce surnaturel, autant par volonté que par obligation. Le plus grand paradoxe subi par le personnage désespéré découlerait précisément des forces surnaturelles qui régissent son existence. En effet, les deux instances opposées, ou au moins adverses, de Satan et de la Vierge vont intervenir à un tournant de la vie du prêtre : celui de sa chute précédant son Salut. Sur ce versant du pacte, la « trame symbolique » décrite par M. Duffournet serait celle de cet engrenage infernal, qui pousserait Théophile vers une perdition programmée et inéluctable. Cela ne remet pourtant pas en question la responsabilité du personnage de l'œuvre de Rutebeuf, qui a œuvré pour son malheur en se livrant au démon, mais la forte présence des instances surnaturelles dans le texte montre bien qu'il ne pouvait en être autrement. On retrouve ici la théorie de l'influence divine qui préoccupait Sainte Hildegarde de Bingen dans sa conception des malheurs humains. Le repentir du prêtre n'est alors adressé qu'à la Vierge, en regard de ce que le diable a mis en œuvre contre lui. La mélancolie religieuse que l'analyse prétend commenter ne peut donc être

[41] Jamais homme pauvre tu n'aimeras ; / si un pauvre homme en détresse te prie, / détourne l'oreille, passe ton chemin / Si quelqu'un s'humilie devant toi, / réponds-lui avec orgueil et cruauté. / Si un pauvre frappe à ta porte / garde-toi qu'il emporte une aumône. / Douceur, humilité, pitié, / et charité et amitié, / la pratique du jeune, la pénitence/ me font grand mal à la panse (…) ».

exempte de ce merveilleux, qui s'exprime pleinement au travers de cet imaginaire du pacte.

Ainsi, le texte *du Miracle* de Rutebeuf a t-il esquissé certains traits caractéristiques et invariants qui pourraient bien identifier un mélancolique, comme étant celui qui s'en remet au diable dans l'espoir de sortir d'une impasse que sa condition de mortel ne peut dépasser. De l'édification morale au divertissement, *Le Miracle* voit se réaliser et se répéter le triomphe divin qui sauvera le mortel égaré dans les voies ou les contrats du démon. Dans le terrible de sa situation, un tel personnage serait donc de ceux que leur situation enragent, affolent, écoeurent ou enivrent. Désireux d'atteindre un dépassement de soi et du monde dans lequel ils étouffent, la mort les tenterait presque autant que les forces occultes qu'ils sollicitent et qui entourent leur vie de façon déterminante. Au nom de cet abandon déraisonnable et déraisonné, le démon se fera un devoir de les mener sur sa voie, par l'intermédiaire du contrat qui les enchaînent loin de Dieu et du bon sens.

Tel pourrait être un premier portrait du mélancolique, mais il est vrai qu'à ce stade de l'analyse, le texte de Rutebeuf et son personnage accablé ne semblent avoir livré qu'une partie de leur littérature et de leur sens. Or, pour que la permanence de ces traits puisse se justifier dans le retour du pacte, il est nécessaire que ces caractéristiques « Théophiliennes » pressenties comme révélatrices de nombreuses ambivalences de ce mal, voient leurs récurrences se vérifier dans l'exemple du premier *Faust* de Goethe, par l'entremise de ce démon bien différent qu'est Méphistophélès.

B - Faust et la désillusion : les mots d'un homme de science.

Il est entendu que rien ne prouve que Goethe eût connaissance des vers de Rutebeuf, ou du moins qu'il eût songé à lui rendre un hommage explicite dans la première partie de son *Faust* de 1828, qui comporte la mise en place du pacte avec le diable. Pourtant, la parenté entre les deux récits est fréquemment signalée. C'est pourquoi la mise en lumière de traits et de termes communs aux deux malheureux, au-delà des divergences d'écriture, serait une illustration probante de l'existence de cette récurrence, que l'imaginaire associerait volontiers aux complexités d'un pacte maudit.

De fait, tout comme le pacte semblait être à lui seul le prétexte de la victoire finale et inéluctable de la Vierge sauvant l'âme de Théophile des griffes de Satan, celui que signe le Docteur Faust est également le résultat d'une rencontre en haut lieu. Peut-être

est-ce dans ce « *Prologue dans le Ciel* » que tous les enjeux de ce *Faust* se mettent en place, car lecteur et auditoire y rencontrent un diable bien plus impliqué dans les situations que ne l'était son homologue médiéval. Satan n'était finalement qu'un exécutant des directives de Salatin, et il fut bien vite repoussé et molesté par la Vierge au nom de la foi victorieuse. Lorsque qu'arrive Méphistophélès au XIX siècle, les démons se montrent meilleurs orateurs. Ainsi, avant d'entendre les regrets du mortel, il faut écouter les convictions du démon :

1 - Les termes d'un Pari et le sage désabusé.

En effet, ce diable va démontrer sa capacité de réflexion dès les premières répliques du *Prologue*. Méphistophélès, qui se présente devant le Seigneur tandis que les anges chantent les louanges du Ciel, des hommes et de leur Créateur, rappelle bien vite à l'assemblée son ressenti à l'égard de ces œuvres :

« Maître, puisqu'une fois tu te rapproches de nous, puisque tu veux connaître comment les choses vont en bas, et que d'ordinaire, tu te plais à mon entretien, je viens vers toi dans cette foule. Pardonne si je m'exprime avec moins de solennité : je crains bien de me faire huer par la compagnie ; mais le pathos dans ma bouche te ferait rire assurément, si depuis longtemps tu n'en avais perdu l'habitude. Je n'ai rien à dire du soleil et des sphères, mais je vois seulement combien les hommes se tourmentent. Le petit dieu du monde est encore de la même trempe et bizarre comme au premier jour. Il vivrait, je pense, plus convenablement, si tu ne lui avais pas frappé le cerveau d'un rayon de la céleste lumière. Il a nommé cela raison, et ne l'emploie qu'à se gouverner plus bêtement que les bêtes[42] ».

Si ce démon est effectivement moins solennel que les instances angéliques qui ont chanté avant lui, il n'est certainement pas moins éloquent. Rappelant sans dissimulation sa nature maudite qui le tient éloigné du « pathos » depuis plusieurs siècles de littérature et de mauvais tours, il donne bien vite la raison pour laquelle les hommes le navrent. Pour lui, les mortels sont sujets et coutumiers de la folie, comme de « petits dieux » au cerveau « frappé de lumière céleste », ce qui les amène à gouverner « bêtement ». comme le ferait un animal. Une telle tirade, présentant la folie comme source d'un monde malmené paraît essentielle au vu des précédents constats : le diable ne nomme

[42] GOETHE, *p.*13

pas les hommes « mélancoliques », mais les présente pourtant comme des fous, sujet à toutes les déviances de l'esprit. En outre, Méphistophélès s'exprime dans le Ciel, c'est-à-dire dans ce qui, précisément, est hors du temps et du monde des hommes, conférant au propos une valeur générale. Or, si l'on voulait prendre pour acquis l'avis qu'il défend – qui reste, malgré tout, le commentaire pessimiste d'un démon – et si la folie est bien ce qui émane du monde et des hommes qui le gouverne, alors il n'est guère étonnant que les siècles qui séparent ce Méphistophélès du Satan chargé de persécuter Théophile n'aient pas altéré cette vision des choses. Méphistophélès confirme qu'il existe un lien entre un homme capable d'accepter les termes d'un pacte qui peut lui coûter son âme et un état qui le dépasse à l'image, profondément ironique dans la bouche de Méphistophélès, de cette « lumière céleste ».

En outre, tandis qu'un fourbe magicien conjurait le diable dans un langage mystique et fantaisiste chez Rutebeuf, une argumentation baignée de philosophie va sceller le sort de Faust : Méphistophélès et le Seigneur argumentent au nom d'une humanité entière, dont le Docteur sera bientôt un édifiant représentant. La dualité du Bien et du Mal qui semblait environner le mélancolique médiéval perdure ici : tout comme la Vierge répondait à Satan qui se vantait d'avoir attiré le prêtre déraisonnable dans ses voies, le Seigneur répond à Méphistophélès qui constate cette perpétuelle folie des hommes. Pour André Dabezies, ce point de départ dans le Ciel, qui n'existait pas avant cette version du *Faust,* est significatif : « Le *Prologue* introduit une dimension nouvelle, providentielle et cosmique, en parallèle à l'histoire tragique qui se joue sur la terre : Méphisto engage un pari avec Dieu, Faust engagera un pari avec Méphisto (…) »[43]. En effet, le Docteur est lui aussi un être qui va soulever des forces qu'il ne peut qu'entrevoir et cette symétrie des intrigues n'est pas sans conséquences. Alors que le Seigneur va donner son « serviteur » (p 13) en exemple, le nom de Faust ne fait que conforter le diable dans son jugement :

« Chez ce fou, rien de terrestre, pas même le boire et le manger. Toujours son esprit chevauche dans les espaces, et lui-même se rend compte à moitié de sa folie. Il demande au ciel ses plus belles étoiles et à la terre ses joies les plus sublimes, mais rien de loin ni de près ne suffit à calmer la tempête de ses désirs » (*Ibid)*.

[43] *Le Mythe de Faust,* Opcit, p. 47.

Il serait tentant de voir dans cette réplique une belle périphrase de la mélancolie telle que le recours au pacte diabolique pourrait la définir . L'état d'esprit de Faust, nonchalamment dépeint par Méphistophélès, s'inscrit dans la continuité d'un discours qui blâme l'humanité entière, comme si le Péché originel se retrouvait à nouveau invoqué sans pour autant être nommé. Or, pour le Seigneur cette errance du savant en fait le porte-parole idéal d'une rédemption et d'un retour en grâce, mais pour le démon, sa détresse constitue l'aubaine de voir son message authentifié par l'exemple. Le Pari est d'ailleurs à l'initiative du diable : « Voulez-vous gager que celui-là, vous le perdrez encore ? Mais laissez-moi le choix des moyens pour l'entraîner doucement dans mes voies » (pp. 14). Absent de la scène, Faust n'en est déjà pas moins pressenti comme un personnage exceptionnel : on retrouve un être dont les grandes puissances se disputent ses faveurs. Néanmoins, le manichéisme médiéval qui marquait le *Miracle* semble bien plus nuancé par le passage des siècles. Le mal de Théophile illustrait un égarement profondément spirituel, et de ce fait le Mal était condamné sans appel pour mieux glorifier Notre-Dame et ses serviteurs, faisant de la rédemption de Théophile une parabole instructive. Le drame de Goethe conserve bien entendu cette distance car jamais Méphistophélès ne mentira sur sa nature et sur ses intentions néfastes à l'égard des mortels. En revanche, là où les engagements du prêtre sont les enjeux d'une bataille, depuis Salatin interdisant à Théophile d'en appeler à sa foi jusqu'à Notre Dame menaçant de piétiner la panse du démon, ceux du savant dépendent de ce Pari où les forces du Mal bénéficient d'un traitement et d'une considération équitables. On remarquera en effet que le discours du Seigneur donne droit de cité à Méphistophélès au même titre que les anges qui chantaient les louanges du Maître :

« Tu pourras toujours te présenter ici librement. Je n'ai jamais haï tes pareils. Entre les esprits qui nient, l'esprit de ruse et de malice me déplaît le moins de tous. L'activité de l'homme se relâche trop souvent ; il est enclin à la paresse, et j'aime à lui voir un compagnon actif, inquiet, et qui même peut créer au besoin comme le diable (…)» (p. 15).

Le Docteur, comme le prêtre, est un égaré sujet à un tel relâchement. D'ailleurs le discours du Seigneur ne fait que rappeler et actualiser les signes de l'acédie, au travers de cette paresse de l'homme qui l'écarte de la foi. Pourtant, le prêtre était en colère et ce *nonsavoir* désigné par la Vierge fut à l'origine de ses actes, selon une vision du monde où le seigneur intervient en faveur de ceux qui savent se rappeler de lui. En revanche,

Faust gravite dans une conception de l'humanité qui lui confère le droit à l'égarement. Il est par nature « enclin à la paresse » selon le Seigneur, enclin à la folie selon son Adversaire ; enclin, donc, à la mélancolie. Ainsi, quand Méphistophélès demande « le choix des moyens », la thématique du pacte est nettement préfigurée par ce libre-arbitre exacerbé dont le Seigneur rappelait la nécessité. La valeur du pacte faustien est d'ailleurs rappelée par André Dabezies quand il s'exprime dans le *Dictionnaire des Mythes littéraires*[44] :

« Le pacte diabolique (idée aberrante pour une saine théologie) garde donc sa valeur symbolique. Il exprime combien la liberté humaine est capable de s'engager à fond dans le mal jusqu'à se lier à lui (…) jusqu'à s'y enfermer et s'aliéner tout à fait elle-même. C'est même le désir le plus profond de l'homme (désir d'éternité, impatience des limites ou volonté de s'affirmer) qui l'induit en cette tentation radicale. Faust nous rappelle en somme que tout homme *doit* choisir, engager sa liberté entre le bien et le mal (ici, plus précisément entre la fidélité à Quelqu'un et l'aliénation à un Autre) et qu'il peut choisir, avec satisfaction, l'aliénation progressive et totale »[45].

Il y a donc chez le Docteur cette tentation, cette liberté de choix qui existait de façon différente chez Théophile. En effet, aussi forte que fut la détermination du prêtre, il n'en restait pas moins influencé par Salatin, qui tendait une oreille avide à sa détresse. Ce n'est plus exactement le cas pour Faust, dont l'inconstance, est déjà connue dans les plus hautes sphères. Faust connaît donc cette « aliénation à l'Autre » bien avant que Méphisto ne s'intéresse à lui. La seule colère spontanée et la déraison passagère ne peuvent donc plus suffire à traduire ce mal dans sa complainte, car Faust ne semble influencé que par lui-même et sa détresse montre que son « aliénation progressive et totale » est engagée depuis fort longtemps :

« Philosophie, hélas ! jurisprudence, médecine, et toi aussi, triste théologie ! …je vous ai donc étudiées à fond, avec ardeur et patience : et maintenant, me voici là, pauvre fou, tout aussi sage que devant. Je m'intitule, il est vrai, Maître, Docteur, et, depuis dix ans, je promène ça et là mes élèves par le bout du nez. Et je vois bien que nous ne pouvons rien connaître ! ...Voilà ce qui me brûle le sang ! J'en sais plus, il est vrai, que tout ce qu'il y a de sots, de docteurs, de maîtres, d'écrivains et de moines au monde ! Ni scrupules, ni doutes ne me tourmentent plus ! je

[44] Dir. Pierre BRUNEL, Editions du rocher, 1998.
[45] André DABEZIES, « Faust », p.p 581-591 in *Opcit ;* p 591.

ne crains rien du diable, ni de l'enfer ; mais aussi toute joie m'est enlevée. Je ne crois rien savoir de bon en effet, ni pouvoir rien enseigner aux hommes pour les améliorer et les convertir. Aussi n'ai-je ni bien, ni argent, ni honneur, ni domination dans le monde : un chien ne voudrait pas de la vie à ce prix ! (…) » (Opcit p. 16).

Ainsi, tandis que le vocabulaire de Théophile se déployait autour des biens matériels et du sacrifice sans récompense, celui de Faust couvre un autre domaine : le prêtre vouvoyait Dieu et sa servante avec rage ; le docteur tutoie les sciences avec consternation. Méphistophélès s'est d'ailleurs fait prophète, au sens premier de celui qui parle avant les autres, puisque le premier mot utilisé par Faust pour se décrire est celui de « fou ». Le « sage » côtoie d'ailleurs de très près cette folie et la proximité de termes aussi contraires ne surprend plus. En effet, Faust a étudié « à fond » , il a été avide des sciences et des arts, mais sans pouvoir atteindre la « joie ». Qui est donc le « fou » quand le Docteur le désigne ? C'est celui, semble t-il, qui s'est trompé de chemin pour atteindre ce qu'il désirait et qui s'est *aliéné* dans cette *volonté de s'affirmer* décrite par M. Dabezies. La voie de Faust était celle du savoir, mais elle ne l'a mené qu'à la reconnaissance de ses contemporains. Le mal de Faust dépend alors d'un drame dont il constate amèrement toute l'ironie : il est sage et savant, mais ne peut l'être que dans l'échange avec autrui, et non pour sa propre satisfaction. En effet, les mots sont ceux de la réputation et de l'enseignement : il « promène par le bout du nez » les élèves – Vagner aura d'ailleurs à en pâtir lorsqu'il entrera dans son cabinet – et on lui a donné tous les titres les plus honorifiques, du « Maître » au « Docteur ». Méphistophélès sait donc parfaitement ce qu'il fait lorsque qu'il inverse les rôles en prenant les habits de Faust. Si le maître peut dispenser sa connaissance, il ne peut néanmoins, selon Faust, jouir de ses bienfaits. Pire encore, le démon se fera un devoir de montrer que ce savoir peut être perverti à loisir dans l'esprit aussi influençable qu'admiratif d'un jeune écolier, en substituant le pouvoir des mots à celui des idées : « (…) on peut avec des mots discuter fort convenablement, avec des mots bâtir un système ; les mots se font croire aisément, on n'en ôterait pas un iota » (*Faust,* p. 56) . La connaissance qui est celle du Docteur ne peut donc « améliorer ni convertir les hommes », comme le démontre le démon en habit d'enseignant, qui rendra vain ce savoir durement cumulé au long des

années. Le malaise de Faust serait donc une « mélancolie du savoir »[46] : « Archétype du chercheur intellectuel, le docteur Faust semble favoriser toutes les rêveries, qu'on le prenne au sérieux en tant que savant – qu'on aille même (…) jusqu'à le considérer comme un mystique de la connaissance – ou qu'on le dévalorise au contraire (…) remarque Jean-Yves Masson. Cette « rêverie » solitaire est d'ailleurs ce qui creuse le gouffre entre le mélancolique et ses contemporains, que le *Miracle* laissait déjà entrevoir : qu'il s'agisse de Théophile ou de Faust, chacun est projeté en dehors de leur raison d'être et de leur temps. L'homme d'Eglise tendait une main secourable à ses paroissiens, car il était au service de Dieu avant que le désespoir ne le pousse à jeter la robe et à redouter qu'on ne le vît en public ; Faust soignait ses contemporains[47], car il chérissait les hommes avant que la déception ne le fit douter du bien fondé de son assiduité et ne le conduisît à s'isoler dans son Cabinet[48]. Ainsi la mélancolie de Faust peut-elle se décliner dans toute sa complexité car elle est « [la] mélancolie de se découvrir dérisoire et seul dans l'univers, mélancolie de trouver plus assurée l'existence du Diable dans l'esprit de l'homme que celle de Dieu hors de lui, mélancolie enfin de ne pouvoir atteindre à la maîtrise de la totalité des savoirs… »[49]. Tout comme le prêtre devenu cupide, Faust est donc celui qui ne se retrouve plus dans la mission qui lui a été confiée, car ce désir de tout connaître, qui le désespère de Dieu et des hommes, a modifié sa propre perception de sa charge envers autrui. Théophile désire la richesse tandis qu'il donnait ses biens, Faust désire connaître tandis qu'il transmet sa science.

Alors, la fierté que l'on supposait propre au personnage mélancolique du *Miracle* se reconnaît aisément dans les paroles du docteur : la renommée de Faust en tant que savant ne lui apporte « ni bien, ni argent (…) ». En un mot, le pouvoir fait défaut à de tels personnages. Faust pensait l'obtenir par le savoir, Théophile par le don de soi, mais rien de ce monde ne semble pouvoir combler cette forme de désir. Dès le *Prologue,*

---

[46] L'expression est reprise du titre d'un ouvrage collectif paru sous la direction de Jean-Yves Masson (*Faust ou la mélancolie du savoir,* Editions Desjunquères, Paris, 2003*)* dont les articles replacent le mythe Faustien dans l'imaginaire de la modernité.

[47] Ces bonnes actions ne sont pas sans échos dans la pièce. Les villageois auront à cœur de témoigner de la bonne réputation du Docteur : le vieux paysan rappelera comment « …vous alliez dans toutes les maisons des malades ; on emportait nombre de cadavres, mais vous en sortiez toujours bien portant. Vous supportâtes de rudes épreuves, mais le Seigneur secourut celui qui nous a sauvés ». Faust est dépeint ici comme un bienfaiteur presque christique.

[48] Il serait légitime de répondre à cela que les scènes où Faust se mêle au monde existent pourtant dans la pièce : cependant elles sont toutes liées, de près ou de loin, à l'influence du diable sur le Docteur, depuis la rencontre avec le barbet noir devant les portes de la ville, jusqu'à la scène du Sabbat avant qu'ils ne rejoignent Margueritte dans la prison. Les sorties de Faust sont alors étroitement liées à son apprentissage aux côtés du démon et rappellent sans cesse la présence du pacte.

[49] Jean-Yves MASSON, *Opcit,* « Présentation » p. 10.

Méphistophélès le comprend comme le comprenait Satan en son temps et les pactes prennent alors tout leur sens et leur efficacité. Comme souvent, cela s'exprime par la force des paroles et par le pouvoir des mots prononcés devant le diable .

2 - Paroles et pouvoirs du Docteur : du pacte au second pari.

2.1. Le sorcier mélancolique.

Le *Miracle* a en effet laissé supposer que cette thématique des pactes conclus avec le démon fût profondément liée à des êtres doués d'éloquence. Les mots seraient alors susceptibles d'êtres prononcés par le mélancolique, déformés par le démon ou réhabilités par le divin. Le pacte prend corps dans l'artefact de la lettre – on le retrouve dans ce *Faust*[50] – qui peut cristalliser cette parole et lui donner valeur de preuve concrète. Lorsqu'il ne peut posséder le pouvoir des biens et du statut, le désespéré semble chercher celui des mots. Tout comme le démon auquel il s'associe, le personnage a bien conscience des pouvoirs du Verbe. Voilà pourquoi le Docteur est aussi un invocateur. Incapable de trouver dans le savoir terrestre ce qui ferait sa joie, il se réfère aux esprits ; plus exactement à l'Esprit singulier que ses exhortations cabalistiques appellent. La venue de l'entité va concrétiser les hautes aspirations du savant :

FAUST

« (…) Parais ! parais ! m'en coûtât-il la vie ! (*Il saisit le livre, et prononce les signes mystérieux de l'Esprit. Il s'allume une flamme rouge, l'Esprit apparaît dans la flamme.) »* (…)

L'ESPRIT

« Tu aspirais si fortement vers moi ! Tu voulais me voir et m'entendre. Je cède au désir de ton cœur. Me voici. Quel misérable effroi saisit ta nature surhumaine ! Qu'as-tu fait de ce haut désir, de ce cœur qui créait un monde en soi-même, qui le portait et le fécondait, n'ayant pas assez de l'autre, et ne tendant qu'à nous égaler nous autres esprits ? Faust, où est-tu ? Toi qui m'attirais ici de toute ta force et de toute ta voix, est-ce bien toi-même que l'effroi glace jusque

[50] Tout comme le Satan du *Miracle,* Méphistophélès ne part pas sans avoir demandé la lettre scellant le pacte : « Un mot encore : pour l'amour de la vie ou de la mort, je demande pour moi une couple de lignes » p. 48.

dans les sources de la vie et prosterne devant moi comme un insecte qui rampe ? » (*Opcit*, p. 18).

A l'image du premier discours de Méphistophélès, celui de cet Esprit résume de façon éclairante ce qui constitue le mal de Faust : il ne peut arrêter son esprit aux choses terrestres et vagabondes. Il se trouve sans cesse dans « les hautes sphères », pourtant il reste victime des paradoxes de son état. Alors que Théophile se lamentait en son temps d'avoir désiré l'assistance de forces qui causeront sa perte, la peur du docteur Faust est identifiable dans son attitude, tandis que son discours proclamait son désir de voir intervenir l'occulte. Magicien mystique, il n'en reste pas moins cet « insecte qui rampe » devant l'Esprit qu'il convoque. De « nature surhumaine », il cède néanmoins à un « misérable effroi », qui aurait sans doute sauvé son âme s'il ne l'avait pas écarté. Ce détail n'est pas anodin : aussi surnaturelle que fût cette entité devant lui, Méphistophélès n'est pas encore dans le Cabinet. La peur qui entre en jeu ici n'est donc plus celle que le mortel sain d'esprit devrait éprouver devant le démon, mais plutôt celle du savant sans ressources qui, selon ses propres dires, se résout à se « jeter dans la magie », par désir autant que par dépit. Le Docteur est ici à l'image d'un apprenti sorcier abordant la seule discipline qu'il ne connaisse pas tout à fait. Il ne va d'ailleurs s'effrayer que pour un instant, puisque l'orgueil va bien vite faire oublier sa crainte : « Pourquoi te céderais-je, fantôme de flamme ? Je suis Faust, je suis ton égal ». Ce brusque regain de confiance pourrait bien être ce qui sépare fondamentalement un prêtre de mystère médiéval d'un homme de savoir : une étincelle de foi, de crainte au moins, demeurait chez Théophile quand il tendait la main au diable, et, par son intermédiaire, aux forces occultes. En revanche, la science et la sagesse – très relative ici – du Docteur l'ont conforté depuis longtemps dans cette idée qu'il « ne crain(t) rien du diable, ni de l'enfer ». Le *Miracle* le montrait bien : la mélancolie est en partie une fièvre d'orgueil qui change la perception du démon pour le mortel. Alors, quand vient à lui le chien qui abrite le diable, Faust est pleinement remis de ses premières confrontations avec le surnaturel, ce qui contribue très certainement à ouvrir la voie à Méphistophélès. Plus grave encore ; rendu plus confiant par cette expérience, le Docteur va être capable de duper le démon.

Deux scènes semblent alors déterminantes pour attester des pensées et des capacités contre-nature de Faust. La première se tient devant les portes de la ville, où le personnage est en compagnie de Vagner. Vient alors à eux un barbet noir :

FAUST

« Considère-le bien ; pour qui prends-tu cet animal ? »

VAGNER

« Pour un barbet, qui cherche à sa manière la trace de son maître ».

FAUST

« Remarques-tu comme il tourne en spirale, en s'approchant de nous de plus en plus ? Et, si je ne me trompe, traîne derrière ses pas une trace de feu ? »

VAGNER

« Je ne vois rien qu'un barbet noir ; il se peut bien qu'un éblouissement abuse vos yeux ».

FAUST

Il me semble qu'il tire à nos pieds des lacets magiques, comme pour nous attacher ». (p. 35).

La différence de statut, dont Faust s'est longtemps désolé dans le texte, apparaît nettement entre le simple mortel et le génie malheureux. En effet, Vagner ne peut voir que la banalité terrestre d'un chien errant tandis que Faust peut regarder le prodige surnaturel d'une entité que les « traces de feu » désignent déjà comme peu recommandable. Bien souvent dans la littérature, le masque dont use le démon pour approcher les mortels n'est pas le fruit d'une pure fantaisie de la part du conteur, et Méphistophélès ne transgresse pas cette règle . Le chien « cherche la trace de son maître », car il est issu d'un bestiaire qui côtoie régulièrement les humains. Or, celui-ci a précisément offert devant Dieu de rester un fidèle compagnon auprès de Faust. La forme empruntée par Méphistophélès à cet instant est révélatrice du double sens de sa « fidélité » et du double tranchant du pacte infernal. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant le mentionnent : « [Le chien], auquel l'invisible est si familier, ne se contente pas de guider les morts. Il sert aussi d'intercesseur entre ce monde et l'autre, de truchement aux vivants pour interroger les morts et les divinités souterraines de leurs pays »[51]. En regard de telles propriétés, le chien apparaît comme animal tout désigné pour s'attacher aux pas des hommes, et plus encore de ceux dont l'esprit « chevauche dans les espaces », selon les mots du diable. Ainsi, le mélancolique se lie au chien et le chien

[51] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, Bouquins, 1982. « Chien » p. 240.

psychopompe s'attache au mélancolique, humain triste et déçu du monde des hommes qui recherche une compagnie qui n'est pas celle de ses semblables. Il est en quête de ces « divinités souterraines » auxquelles le chien, et bien sûr le diable ont le sombre privilège de s'adresser. À l'image du Docteur qui le flatte, le canidé se situe entre les mondes. De plus, l'approche de Méphistophélès s'inscrit dans le sillage de celle de nombreux diables de folklore, passés maîtres dans l'art du déguisement. On retiendra à ce propos les écrits d'Alice Joinstein, qui au chapitre du diable rédigé pour la collecte de récits des *Êtres fantastiques des Alpes*[52], rappelle que « [Le diable] est partout à l'affût d'une âme à gagner, prenant toutes sortes de formes – quitte à ce qu'un détail « anormal » révèle sa vraie nature » (p. 90). Ici, le « détail anormal » est le feu, puis les lacets qui peuvent permettre au Docteur de reconnaître au moins un être surnaturel.
Or, tandis que le commun des mortels aurait pu s'effrayer devant un événement contre-nature – Vagner ne voit rien, mais l'auditoire est mis dans la confidence – le mélancolique en quête de merveilles va demander à l'animal de l'accompagner : « Accompagne-nous ;viens ici » (*Ibid)*. On retrouve donc après le prêtre médiéval un personnage qui contribue fortement à la rédaction de son pacte, en formulant une demande à un être qui ne s'appelle pas encore « diable », mais laisse pourtant deviner sa véritable nature. Méphistophélès est bien celui qui va « accompagner » le Docteur durant de longues années. Tandis qu'une relation chien / maître s'établit ici, illustrant l'autorité de Faust, une relation démon / mortel va suivre cette scène et confirmer ce pouvoir particulier des êtres qui invitent chez eux le diable.

2.2. Le diable et son maître.

En effet, la scène dans le Cabinet d'étude de Faust va placer Méphistophélès en étrange posture dès lors que le savant entre avec le barbet. Une fois dans la demeure, l'apprenti magicien est confronté à de nouveaux prodiges, plus clairs encore que les précédents :

FAUST

« (…) Mais que vois-je ? Cela est-il naturel ? Est-ce une ombre ? Est-ce une réalité ? Comme mon barbet vient de se gonfler ! Il se lève avec effort, ce n'est plus une forme de chien. Quel spectre ai-je introduit chez moi ? Il a déjà l'air d'un hippopotame, avec ses yeux de feu et son

[52] Coll. « Mythologies », Mayenne, Entente, 1991.

effroyable mâchoire. Oh ! Je serai ton maître ! Pour une bête aussi infernale, la clef de Salomon m'est nécessaire ».

ESPRITS (*dans la rue)*
« L'un des nôtres est prisonnier ! Restons dehors, et qu'aucun ne le suive ! Un vieux diable s'est pris ici comme un renard au piège ! Attention ! voltigeons à l'entour, et cherchons à lui porter aide ! N'abandonnons pas un frère qui nous a toujours bien servis ! »

FAUST
« D'abord, pour aborder le monstre, j'emploierai la conjuration des quatre.

Que la salamandre s'enflamme !
Que l'Ondin se replie !
Que le sylphe s'évanouisse !
Que le lutin travaille ! »

(…)

MEPHISTOPHÉLÈS (*entre pendant que le nuage tombe, et sort de derrière le poêle, en habit d'étudiant)*
« D'où vient ce vacarme ? Qu'est-ce qu'il y a pour le service de monsieur ? » (p.p 38-39).

L'effroi de Faust devant la magie qui se déchaîne sous ses yeux est une fois encore très relatif. Ce n'est plus une curiosité savante qui l'anime, mais une avidité mystique : plutôt que de fuir, plutôt que de conjurer la bête infernale, le Docteur cherche avant tout à lui imposer sa volonté. Le mélancolique serait t-il alors un être plus diabolique que le démon lui-même, cherchant à apprivoiser le Mal plutôt que de le combattre ? Il faut plutôt supposer que la venue du diable est, pour le malheureux déçu du monde des hommes, une occasion inespérée de démontrer son pouvoir. Les mots de Théophile permettaient déjà de le comprendre : son alliance avec le démon constituait la vengeance la plus légitime que lui permettaient ses blasphèmes, face à un Evêque lui retirant tout pouvoir et toute légitimité : « *Je ferai ce que fere doi / Bien est droiz vostre plesir face, / Puis que j'en doi ravoir ma grace »*[53] (v 285-287). Pour le Docteur, le « retour en grâce » est également un sujet d'inquiétude, mais le regard de ses contemporains l'angoisse bien moins que sa propre estime de ses capacités. La venue du

[53] « Je ferai ce que je dois faire, / il est bien juste que j'agisse selon votre plaisir, / car ainsi rentrerai-je en grâce ».

diable dans son Cabinet constituerait ainsi un défi personnel, qu'il entend bien relever en rivalisant de prodiges.

En effet les conjurations qu'il déclame se font rapidement aussi puissantes que la métamorphose du barbet est spectaculaire. À cela peut s'ajouter sa toute première prouesse, dont s'inquiètent les esprits au dehors ; en effet, le Faust est parvenu à emprisonner « l'un des leurs ». L'allusion au renard est d'ailleurs lourde de conséquences : elle peut rappeler un lien de parenté existant entre l'imaginaire de la ruse que le renard et le démon auraient donc en commun ; et celui des *tricksters*. Selon la définition qu'en donne Christina Azuela, le diable pourrait en effet rejoindre ces personnages :

> « Habile, rusé, polymorphe, bon orateur et superbe manipulateur du langage, ce tricheur ou filou picaresque, dont la personnalité semble être constituée de toutes les oppositions et de tous les contrastes, est parfois même considéré comme diabolique alors que, par ailleurs, il peut représenter un héros culturel qui apporte des éléments essentiels à la société (…)
> Il s'avère qu'une des limites du génie du *trickster* est de ne s'autoriser aucune négligence. Il est toujours conscient du fait qu'à tout instant quelqu'un de plus habile que lui peut le rouler (…). Notamment lorsque Renart, le champion de la ruse, est humilié à plusieurs reprises par des animaux sans défense et plus faibles que lui »[54].

Méphistophélès est ici victime de la tare de l'animal auquel il est comparé. Tout comme le Renart des récits médiévaux, le trompeur devient le trompé face à une situation inattendue sur laquelle il n'a plus le contrôle. Ici, ce sont les incantations de Faust qui l'obligent à quitter son masque canin et qui l'empêchent de quitter la demeure. Cependant, la défaite du diable reste partielle : il se présente « *en habit d'étudiant* », s'assurant ainsi que l'orgueil de Faust restera intact. Celui qui « promène les élèves par le bout du nez » ne saurait devenir plus humble devant une figure qu'il ne connaît que trop et dont Vagner lui a rappelé l'apparente futilité. Il n'est donc guère surprenant que le Docteur laissât éclater sa fierté devant un démon qu'il a su démasquer :

---

[54] Christina AZUELA, « Quelques traces du *trickster* dans la littérature médiévale » p.p 29-58 *in Iris* n°32, « Espaces Mythiques », Centre de Recherche sur l'Imaginaire, Université de Grenoble, Grenoble, 2011, p. 30, 41.

(…) FAUST :
« Quel est ton nom ? »

MEPHISTOPHÉLÈS
« La demande me paraît bien frivole, pour quelqu'un qui a tant de mépris pour les mots, qui toujours s'écarte des apparences, et regarde surtout le fond des êtres ».

FAUST
« Chez vous autres, messieurs, on doit pouvoir aisément deviner votre nature d'après vos noms, et c'est ce qu'on fait connaître clairement en vous appelant ennemis de Dieu, séducteurs, menteurs. Eh bien ! qui donc es-tu ? ».

MEPHISTOPHÉLES
« Une partie de cette force qui tantôt veut le mal et tantôt fait le bien » (p.p38-39) (…)

Ainsi, quand Faust s'affirme en se désignant comme savant théologien, Méphistophélès rétorque en le décrivant comme un être dont les écarts et le mépris des mots dépeignent sa mélancolie. De fait, le Docteur sait comment reconnaître les démons, car ses études de la théologie ont amené la conclusion que les mots pouvaient cerner la nature du Mal. Pourtant, son mal-être l'a conduit à craindre, à « s'écarter des apparences », qui ne seraient que la surface d'un monde auquel il désire ardemment accéder. C'est sans doute pour cela que le discours de Méphistophélès désigne Faust avec tant de justesse. Le diable peut aisément approcher un mélancolique, parce que le malheureux est capable et avide d'accéder au « fond des êtres ». Or, pour reconnaître et révéler le démon, qui par nature maîtrise parfaitement les apparences, les déguisements et les faux semblants, il faut regarder entre les lignes, faire abstraction de ce qui est vu. Le Docteur Faust est précisément celui qui voit plus loin. Il va chercher auprès de Méphistophélès l'enseignement que lui-même échoue à cerner, et l'on va retrouver un avis comparable à celui que le diable défendait dans le Ciel devant le Seigneur et ses anges : « Je suis l'esprit qui toujours nie » (…), se présente le démon. De cette négation propre au diable va naître cette fascination du Docteur pour les aspirations de Méphistophélès, qui en cet instant lui ressemble bien : « Ainsi, tu opposes au mouvement éternel, à la puissance secourable qui crée, la main froide du démon, qui se roidit en vain avec malice ! Quel autre chose cherches-tu à entreprendre, étonnant fils du chaos ? ». L'étonnement du savant ne va pourtant pas s'arrêter là : désespéré du monde, son désir de connaître et de

posséder n'en reste pas moins intact et c'est en cela sans doute que le pacte peut séduire le mélancolique. Faust vient en effet de vivre une expérience de pouvoir : non seulement a t-il démasqué le diable, mais encore va t-il apprendre que le *pentacle* qui orne sa porte empêche son hôte infernal de quitter les lieux. En d'autres termes, le contrat diabolique répond à nouveau à un imaginaire de lois et des conventions, dont le mortel pense pouvoir tirer profit à loisir. En outre, cette invocation pourrait bien rappeler les termes mystiques dont le Satan de Rutebeuf se plaignait devant son invocateur : « *Tu a bien sit ce qu'il i a: / Cil qui t'aprist riens n'oublïa. / Molt me travailles !* » (« Tu as bien dit ce qu'il faut : / ton maître n'a rien oublié. / Ah ! que tu me tourmentes ! ») (v 169-171). Le démon lui-même est alors soumis à certaines règles que l'imaginaire aurait perpétué dans les textes et qui ne dépendent pas uniquement de la conception du pacte, dont il n'est d'ailleurs aucunement question dans cette scène. En outre, si Méphistophélès ne peut traverser le pentacle, c'est bien parce que « l'enfer même a donc ses lois » (p. 44). Cette scène prépare le pacte, en confortant le personnage dans sa position dominante – Méphistophélès en sera réduit à demander l'aide de ses confrères les esprits pour endormir le Docteur et quitter sa maison – et en l'assurant de sa victoire sur les forces occultes.

La grande conviction de Faust est alors que le diable ne gagnera pas, puisque, remarque Dominique Lecourt, « (…) le Pacte renvoie au Pari préalable. Or, de toute évidence, Dieu sait que Satan échouera à s'approprier l'âme de Faust »[55]. La continuité, du pacte à venir avec le *Prologue* est donc essentielle : le mortel que Dieu a choisi ne doute pas un seul instant de sa victoire sur le diable, comme va le démontrer Faust lors de la seconde venue du démon chez lui : « Si tu peux me flatter au point que je me plaise à moi-même, si tu peux m'abuser par des jouissances, que ce soit pour moi le dernier jour ! Je t'offre le pari ! » (Goethe, p. 48). Il n'est pas question de pacte : ce pari qui poursuit celui qui s'est tenu dans le Ciel serait presque une facétie, un caprice d'un ennuyé qui cherche à tout prix le divertissement. La situation est donc plus grave encore qu'elle ne l'était pour Théophile : tout enfiévré qu'il fut, le prêtre gardait une once de crainte pour son propre Salut après son alliance avec Satan. Dans le cas du Romantique Docteur, un comportement presque espiègle ne cesse de contraster avec un désir de mort permanant– dans sa détresse, le personnage est tenté de boire « une certaine liqueur brune » (p. 45), tout comme le clerc médiéval hésitait à choisir la pendaison ou

[55] Dominique LECOURT, *Faust, Prométhée, Frankenstein : fondements imaginaires de l'éthique*, Le Livre de Poche, Evreux, Biblio Essais, 1989, p. 90.

la noyade. Ces paradoxes de ton, qui correspondent bien à ce mal qui pousse à demander la compagnie du diable, sont relevés par Jean-Yves Masson : « (…) les deux dimensions, érudite et carnavalesque, ne s'excluent nullement […] Faust est une figure ambiguë, à la fois tragique *et* comique (…) » (*art cité,* p. 10). Or, de cette désinvolture naîtra pourtant le pacte : la notion de rituel se retrouve à nouveau entre le mortel et le démon mais cette fois le personnage connaît parfaitement les règles. Faust se préoccupe immédiatement de ce qu'il faudra donner en échange de l'assistance de Méphisto qui l'amènerait aux sphères supérieures qu'il convoite, prouvant ainsi qu'il est pleinement conscient des schémas de pactes et surtout des stratégies du démon : « Le diable est un égoïste et ne fait point pour l'amour de Dieu ce qui est utile à autrui. Exprime clairement ta condition ; un pareil serviteur porte malheur à une maison ». (Goethe, p. 47). L'inversion qui semblait découler de tout accord avec le démon est présente ici, mais c'est le diable qui en pâtit plutôt que le mortel. Le démon est sommé de se dévoiler, au point que le Docteur lui manifeste un évident mépris : « Et qu'as-tu à donner, pauvre démon ? » (*Ibid).* Par ailleurs, cette écriture à rebours, qui discrédite toutes les lois du pacte semble bien être l'idée maîtresse de la scène. Ainsi le caractère solennel des tractations se trouve t-il malmené dans le « Tope ! » de Méphistophélès ; et la peur salutaire qui saisissait Théophile dans son engagement est ici balayée par le dédain résigné du Docteur quand son sombre compagnon lui promet qu'il viendra chercher son dû : « je ne me suis pas frivolement engagé ; et puisque je suis constamment esclave, qu'importe que ce soit de toi ou de tout autre ? » (p. 48). Enfin, Faust proclame sans détour la lassitude qu'il éprouve à l'égard d'un mythème de la lettre : « Il te faut aussi un écrit, pédant ? Ne sais-tu pas ce que c'est qu'un homme, ni de ce que la parole à de valeur ? » (*Ibid*).

Cette scène peut donc contribuer à illustrer deux éléments d'importance pour l'étude de la mélancolie au travers des pactes démoniaques : elle montre d'abord que le thème du pacte est véritablement un récit-type dont la place au sein du classement de Antie Aarne et Stith Thompson (*devil's contract :* AT 756 b) ne saurait surprendre[56]. En effet, les commentaires de Faust sur ses « lois » du pacte montrent bien qu'une récurrence existe entre les engagements de Théophile en son temps, tels que les commentaient M. Van Nuffel sur le plan du droit ; et ceux du savant. La persistance de ces prototypes en

[56] THOMPSON Stith, AARNE, Antie, « *The Types of the Folktales* », F.F.C vol 75 n°184, Helsinki, 1961. La version numérique de cette classification a été consultée et téléchargée pour ce travail sur http://www.scandinavian.wisc.edu/mellor/.../pdf_files/motif_types.pdf.

permet la reconsidération par le signataire lui-même. La scène montre alors ensuite comment le mal mélancolique peut se mêler à l'érudition, faisant du personnage un être aussi redoutable que le diable dont il connaît les pouvoirs. André Dabezies s'intéresse d'ailleurs particulièrement à la relation s'établissant entre deux personnages dont on ne sait plus pour un instant qui est le seigneur et qui le vassal :

« Dans la deuxième entrevue (…) devant le désespoir et les malédictions de Faust, Méphisto saisit l'occasion pour lui proposer ses services, moyennant un Pacte d'ailleurs assez vague, mais il a l'imprudence de lui promettre la satisfaction de tous ses désirs. ; touché au point sensible, Faust alors riposte par un pari qui ressemble bien à un défi, trop persuadé que jamais le démon ne pourra satisfaire ses aspirations (*Sterben)*. Le pacte est conclu tout de même, mais les deux partenaires ne parlent pas le même langage. Tous les détails suggèrent que Méphisto ne comprend nullement ce désespoir né des nobles ambitions déçues et Faust apparaît constamment supérieur au démon »[57].

Ainsi, ce n'est plus seulement le récit invariant d'un pacte qui se dessine, mais aussi celui d'un diable que sa nature anthropomorphe induirait en erreur au fil des siècles. Il est vrai que le diable de ce *Faust* a acquis un savoir et une éloquence que le texte du *Miracle* ne pouvait lui prêter. Pourtant, le jugement qu'il porte sur les créations du Seigneur n'est peut-être que le fruit du désaccord originel et mythique qui l'oppose au divin. Selon lui, les hommes se gouvernent sous l'impulsion de la folie car les mortels possèdent précisément les failles qu'il cherche à démontrer. Méphistophélès porte surtout son attention sur cette errance de l'esprit de Faust, qu'il rapproche de la folie qu'il dénonce. Voilà sans doute pourquoi le diable et le mortel « ne parlent pas le même langage ». Pétri de sa nature diabolique, Méphisto peut saisir et tirer profit de l'égarement de Faust qui le conduit à s'attacher à lui, mais ne peut en revanche comprendre toute l'étendue de sa mélancolie. Il ne sait pas encore que devant la folie du Docteur se trouve la désillusion et les « nobles ambitions » qui étaient les siennes. Le mal mélancolique est bien de ceux que la déraison peut grandement conditionner, mais Faust confirme qu'il est aussi un sentiment qui peut gêner le démon dans ses actions. C'est ainsi que du temps de Théophile, le sincère repentir et le plaidoyer passionné du clerc préparent la défaite inéluctable du démon. Pour le Méphistophélès Faustien, ce sont la nature de sa quête et sa passion pour Margueritte qui vont le désarçonner. Tout

[57] *Le Mythe de Faust*, p. 79.

comme l'est Satan dans le *Miracle,* Méphisto est issu d'un imaginaire des rapports du démon anthropomorphe avec un mortel. Sur ce point, l'article que Rolland Villeneuve consacre à Satan revient alors sur l'idée d'un démon « r*omantique »* dont le diable du Docteur pourrait avoir les traits :

« Si dans leur immense majorité, les auteurs romantiques s'accordaient pour redorer le blason du Beau ténébreux, singulièrement terni par les Encyclopédistes, leurs conceptions différaient quant à son comportement. Les uns le qualifiaient d'insurgé héroïque, de révolté blasphémateur ; les autres l'assimilaient à un être misérable cherchant à gagner le cœur des hommes ; certains enfin n'hésitaient pas à assurer qu'un jour Dieu lui pardonnerait ses terribles méfaits »[58].

Si ces qualificatifs sont replacés dans le contexte précis du drame de Goethe, on constate qu'ils pourraient désigner aussi bien le démon que le mortel : tandis que le Docteur s'insurge de la vanité de son savoir sur terre, Méphistophélès est « l'éternel révolté » et le « blasphémateur » devant l'assemblée du Seigneur dans le Ciel. Tandis que Faust est un malheureux passionné cherchant à gagner le cœur de Margueritte et la jeunesse éternelle, Méphistophélès est celui qui par nature veut « gagner le cœur des hommes ».

Ainsi, le diable anthropomorphe pourrait bien ressembler à l'humain mélancolique Romantique, de la même façon que le Lucifer mythique déchu du Ciel pouvait constituer un cas d'école pour la pensée médiévale, de sorte que le pacte fût un moyen efficace pour rappeler leur triste proximité et leur ressemblance. Or, si Méphisto est un diable Romantique, il reste néanmoins toujours le diable ; la supériorité de Faust n'est qu'éphémère devant les mauvais tours et les noirs prodiges qui composent la panoplie démoniaque. Ainsi, la magie du diable va se montrer aussi redoutable que son ingéniosité .

3 - Le Miracle de Méphistophélès : le vin empoisonné.

Il serait pourtant judicieux de distinguer brièvement dans ce *Faust* le prodige de la sorcellerie, non par une définition formelle, mais par une différenciation des phénomènes au sein du drame. Fort de sa nature infernale, Méphisto sait comment

[58] Rolland VILLENEUVE, « Satan », p.p 1244-1261 *dans Dictionnaire des Mythes littéraires, Opcit.*

passer d'un monde à l'autre, du Ciel à la terre, du « *dessous* » au dessus, du rêve au réel. Le mélancolique Docteur, qui ne peut se satisfaire de ce qu'il possède, trouvera tout le gain et la perte de son pacte dans cette capacité. C'est ainsi que le démon l'emmène d'abord dans le monde, où il dispense devant les contemporains de Faust les « merveilles » promises ; mais ensuite dans son propre monde, celui du *dessous* (p. 47) où sorcières et animaux loquaces usent de leurs pouvoirs pour octroyer puissance et éternité au mortel égaré. La scène qui sera étudiée ici est donc fondée sur la démonstration d'un prodige, phénomène fabuleux et terrible se déployant au grand jour au moment où Méphisto, venu en ville avec son compagnon, fait jaillir le vin de tous les désirs devant quatre badauds qui lui en font la demande. La sorcellerie ne sera étudiée que dans le cadre précis des cérémonies nocturnes et secrètes auxquelles le mélancolique aura le triste honneur d'être convié, dans un premier temps dans la cuisine de la sorcière, ensuite sur la Montagne de Harz, durant une nuit de Sabbat.

C'est donc avant tout dans le monde des hommes qu'il faut considérer Faust. Moins terrifié que Théophile à l'idée de paraître en société, il reste néanmoins un isolé que la compagnie de ses semblables effraie : « Mais, par ma longue barbe, je n'ai pas le plus léger savoir-vivre ; ma recherche n'aura point de succès, car je n'ai jamais su me produire dans le monde ; je me sens si petit en présence des autres ! » (Goethe p. 58). Le thème de l'exclu revient, et une fois encore l'assistance du démon et du pacte seront nécessaires pour faire paraître le mortel dans un monde qu'il a délaissé et qui l'effraie. Voilà pourquoi, « [c']est Méphisto qui mène le jeu dans ce troisième moment » constate André Dabezies ; « c'est son œuvre, apparemment, qui se réalise et on mesure la chute de Faust : du *Logos* ou de l'*Action,* le voilà passé « aux plaisirs et aux actions » bien différentes que Méphisto lui promettait ; de la science ou de la mystique, le voilà retombé aux jouissances de la vie (…) »[59]. Ainsi, pour accomplir son « œuvre », le diable doit avant tout ramener son compagnon à des plaisirs terrestres, au nom desquels il peut soudoyer les âmes. Or, son choix est minutieux : Faust ira à « l'école » des *joyeux compagnons* de la cave d'Auerbach, où le vin coule déjà à flots avant qu'il ne les rejoigne. Le Docteur est donc convié à une beuverie dont Siebel entend bien chanter la louange : « A la porte ceux qui se fâchent ! Qu'on chante à la ronde à gorge déployée, qu'on boive et qu'on crie ! oh ! eh ! holà ! oh ! » (p. 59). Faust est introduit en un lieu où

[59] *Le Mythe de Faust*, Ibid.

l'esprit s'échauffe bien vite et où le diable pourrait bien avoir ses habitudes, assisté par un suc aussi « particulier » (p. 49) que le sang qu'il demande pour le pacte ; celui du vin.

En effet, *Le Miracle* semblait prétendre que le vin, plus précisément l'état d'ivresse, pourrait être la voie – et la voix – de tous les blasphèmes, de toutes les colères. Il serait alors le signe annonciateur d'un profond malaise que Thomas croyait reconnaître chez Théophile. Pourtant, les compagnons du drame Faustien font surtout de leur boisson une muse inspirant toutes les chansons et le vin versé sur la tête de Brander (*Ibid)* déclenche la joie plutôt que les pleurs. Cette seule divergence des effets du liquide, passant de la possible ivresse colérique d'un religieux ; aux tonitruantes chansons de villageois, permet de supposer que le vin et plus seulement l'ivresse, fût lié l'état mélancolique . Il serait contradictoire, changeant, apportant joie et tristesse entremêlées à celui qui le boit. La littérature est alors très riche d'exemples de ces propriétés, lorsque le vin semble être la source de la déraison autant que de la lucidité. Déjà le discours Antique du Problème XXX.I s'attardait longuement sur ce point :

« Il faut donc saisir la cause [de ce tempérament] ; d'abord au moyen d'un exemple tout désigné. Car le vin pris en abondance, semble susciter les mêmes (personnages) que nous disons mélancoliques, et créer, quand on en boit, les manières d'être les plus diverses, par exemple, (il rend les gens) irascibles, bienveillants, compatissants, hardis : mais non pas (quand on prend) du miel, ni du lait, ni de l'eau, ni de rien d'analogue. On pourrait voir qu'il en produit de toutes sortes, en observant comment il transforme graduellement ceux qui en boivent ; les trouvant en effet de sang-froid et silencieux quand ils sont à jeun, s'ils boivent un petit peu trop, il les rend bien loquaces ; un peu plus encore, les voilà grandiloquents et pleins d'assurance ;(…) » (Saturne et la Mélancolie, p. 54).

Alors, la scène qui se joue dans la cave d'Auerbach impliquerait bien des personnages sujets aux états que décrivait Aristote : le vin est bu « en abondance » et les compères passent par toutes les « manières d'être » : Frosch, Brander, Altmayer et Siebel sont aussi échauffés qu'ils sont loquaces. En outre, la « grandiloquence » ne leur fait pas défaut, puisque Brander se verra obligé de réclamer le calme devant ses compagnons se disputant en chanson les faveurs d'une demoiselle : « Paix là ! paix là ! écoutez moi ! (p. 60). En outre, le Problème XXX.I conférait au vin et à l'ivresse la capacité de favoriser et d'amener la mélancolie. Au travers de cet exemple, elle apparaît comme un état que le vin entretient et augmente à mesure qu'il embrume les sens.

L'énumération présentée par le texte d'Aristote n'est autre qu'un crescendo s'appuyant sur les variations progressives que l'état d'ivresse déclenche. Or, si ce phénomène est considéré d'un point de vue de diable, le vin peut alors se révéler particulièrement utile à ses mauvais desseins.

En effet, Méphistophélès s'est engagé à montrer au Docteur les voies du plaisir terrestre, et son instruction commence dans le monde de la fête de village, de la joie populaire. Cependant, cette joie n'est pas anodine, car elle repose en partie sur l'oubli et la perte de soi. Le démon qui exploite les faiblesses humaines plutôt qu'il ne les provoque, aura grand intérêt à approcher des êtres que l'ivresse rend disposés à lui céder un esprit dont il ne sont déjà plus maîtres. On retrouve donc un diable qui apprécie tout particulièrement la compagnie de mélancoliques. Par ailleurs, Méphisto va confirmer de vive voix cet avantage qui est le sien : « Les pauvres gens ne soupçonnent jamais le diable, quand même il les tiendrait à la gorge » (p. 63). Il est en effet tout à fait impossible pour les quatre compagnons de reconnaître le démon, encore moins lorsque le vin fait son office. Par ailleurs, le *Miracle* médiéval ne se contente pas de signifier l'ivresse de Théophile par les seuls mots de Thomas, mais également par les propos de Théophile lui-même qui clame son repentir : *« Maus chants m'ont fet chanter li vin de mon chantier ; »* (« Les vins de mon cellier m'ont inspiré de mauvais chants » v 405). Ici le diable et sa séduction sont donc directement liés au vin. C'est pourquoi les légendes de folklore semblent bien souvent accorder elles aussi au nectar une place importante parmi les ruses du démon.

Il faudrait à ce sujet retenir l'exemple d'un récit Alpin évoqué par Dominique Saure, dans lequel un groupe de jeunes gens revenant d'une fête de village va croiser le diable sous la forme d'un cheval. Le démon offre alors de les aider à traverser un torrent tumultueux en les transportant sur son dos. À ce moment, le narrateur précise que les jeunes gens sont « chantants » et « tout enivrés des vapeurs d'alcool », faiblesses qui les amènent à monter en croupe. Seul un personnage plus lucide que les autres se méfiera du prodige monstrueux de cette monture qui s'allonge au gré du nombre de ses cavaliers et reconnaîtra le diable.[60]

Or Dans le cas de Méphisto et des villageois enivrés, le schéma se retrouve en grande partie. Les personnages du drame ne remarqueront pourtant que très tardivement que le

[60] Dominique SAURE « De l'âtre à la croisée des chemins quercynois : *Quand l'écheveau des facéties du Drac s'embrouille…* » p.p 19-1 in *Etres fantastiques des régions de France,* Contributions réunies par Daniel LODDO et Jean-Noël PELEN, l'Harmattan, 2001.

diable les a dupés, ou plutôt seront-ils gênés pour expliquer le prodige qui va advenir devant eux. En effet, de la même façon que le démon de folklore a très souvent recours à de maléfiques stratagèmes – comme l'allongement démesuré de la monture – pour attirer à lui une victime insouciante. Le diable de Faust utilise ses pouvoirs de façon à répondre aux attentes des villageois, exactement comme il le fait quand il pactise avec le Docteur. C'est ainsi qu'il propose d'offrir à chacun le vin qui lui convient, en faisant jaillir une source miraculeuse de la table des compères. Une fois de plus, le démon ne se démarque pas de ses modèles : sa première démarche est d'endormir la méfiance de ses interlocuteurs, en choisissant pour l'occasion une comptine telle que les aiment les quatre compagnons : « *Une puce gentille / Chez un prince logeait/ Comme sa propre fille / Le brave homme l'aimait / Et (l'histoire l'assure) / Par son tailleur, un jour / Lui fit prendre mesure / Pour un habit de cour* (…) » (p. 64) Avec une fable digne de celles de Jean de La Fontaine, où la puce orgueilleuse de son habit convie ses frères et sœurs à la cour, obligeant les seigneurs à « *se gratter tout le jour »,* Méphisto va immédiatement s'attirer la sympathie de buveurs heureux d'écraser les puces, qui s'empressent à la suite de la fable de célébrer « la liberté et le vin ! » (*Ibid).* Il est ensuite facile pour le diable de demander des vins à la hauteur des valeurs qu'ils s'apprêtent à célébrer et de proposer les nectars de ses propres vignes : « Je craindrais d'offenser l'hôte, sans quoi je ferais goûter aux aimables convives ce qu'il y a de mieux dans notre cave ». C'est ainsi que Méphisto fait jaillir à l'aide d'un foret les boissons que chacun lui demande. Ignorant un Faust très mal à l'aise qui demande à partir, il entend bien montrer ce que le Problème XXX.I envisageait comme le dernier stade de l'ivresse : « enfin un grand abus les épuisent et les rend stupides, comme ces gens épileptiques depuis l'enfance ou en proie à des mélancolies excessives » (*Saturne et la Mélancolie* p. 56*)*. Le diable préfèrera un terme similaire à la stupidité, celui de « bestialité » (Goethe, p. 68). En effet, le vin démoniaque ne tarde pas à manifester ses prodiges, se muant en jets de feu. Dès l'instant où les compagnons décident de punir ce qu'ils jugent comme de la magie noire, leur boisson les projette dans une puissante illusion de vignes et de coteaux. Au sortir de cette torpeur, il est trop tard pour saisir le diable et le Docteur, mais le verdict est sans appel pour Siebel : « Tout cela n'était que tromperie, illusion et mensonges ! ». Ce n'est plus la seule mélancolie de Faust qui se révéle ici, mais celle de quatre victimes qui ont bu le vin du diable ; et l'on vient de remarquer les échos mythiques ou au moins folkloriques de cette invariante ivresse. Ainsi, au travers de cette scène où Méphistophélès rappelle sa nature maléfique et ses pouvoirs, la mélancolie a changé

d'intermédiaire, mais elles a gardé ses propriétés. Le pacte n'est plus sur le papier, mais autour de la table, scellé par ce vin pour lequel les convives ont accepté d'inviter un démon à leur fête. La boisson illustre et resserre encore les liens que peuvent entretenir la mélancolie et le diable, puisque les villageois de la cave d'Auerbach ont bien des similitudes avec le Docteur. En effet, bien que très discret dans cette scène, Faust assiste néanmoins à la chute de personnages qui, au nom du plaisir terrestre plutôt que de l'élan divin, ont eux aussi été victimes des illusions du démon qui les exploite. Faust connaît une mélancolie du génie, à la recherche d'une élévation suprême. Pour ces raisons, il reconnaît le diable entrant chez lui, mais son désir de puissance l'empêche de le repousser. Les quatre compagnons connaissent une mélancolie plus humble, qui trouverait son expression dans ces affections ambivalentes données par le vin et dans cette grande vulnérabilité aux attaques du diable, que l'ivresse du nectar et du désir empêchent elles aussi de reconnaître au premier abord.

Fort d'un un tel coup d'éclat, Méphistophélès vient donc de rappeler à Faust qu'il a engagé sa condition de mortel dans un pacte. En outre, il s'assure que le Docteur a été témoin des effets de la mélancolie dans ce monde auquel le savant se prétend si étranger. C'est pourquoi il peut désormais lui montrer ce que le monde *du dessous* peut prétendre lui offrir.

4 -Les Sabbats de Faust, de la magie noire à la folle expérience.

De fait, le drame transporte sans transition Faust et Méphistophélès dans une « Cuisine de Sorcière » (p. 71). La scène pourrait se découper ainsi : le Docteur demande au diable un moyen de le rajeunir et Méphistophélès lui répond qu'il existe dans cette cuisine. Vient alors à eux une procession d'animaux auprès de laquelle le diable demande à voir la sorcière. Tour à tour, les animaux, puis la sorcière reconnaîtront Méphistophélès comme leur roi et maître. La vieille femme préparera ensuite dans son chaudron le breuvage de jouvence réclamé par Faust et il le boira avant de repartir.

Ce résumé peut seulement prétendre poser les cadres de l'action. Il convient de s'arrêter plus longuement sur certains détails du texte qui peuvent mettre particulièrement en lumière le traitement de la mélancolie et la façon dont le diable en dispose. La première demande de Faust est alors significative : « Et y a t-il dans cette cuisine un breuvage qui puisse m'ôter trente ans de dessus le corps ? Malheur à moi, si tu ne sais rien de mieux !

J'ai déjà perdu toute espérance ». Ce n'est donc pas seulement sa présence au sein des mondes qui préoccuperait le mélancolique, mais également son rapport au temps, qui se manifeste ici dans le désir de jeunesse. Conscient de sa finitude incompatible avec ses désirs de puissance, d'éternité et de connaissance, Faust demande le privilège de son pacte : l'accès à un état que sa condition de simple mortel ne pouvait lui donner. Le rôle de Méphistophélès et la magie qu'il déploie au travers du pacte sont donc essentiels sur ce point, ainsi que le rappelle George Thinès :

« En définitive, la seule connaissance indubitable que Faust a reçu de Méphisto parmi toutes celles qu'il a réclamées, c'est celle de la finitude du temps de la conscience. Connaissance maigre et peu satisfaisante dans la mesure où elle coïncide avec la certitude de la mort que possède tout homme »[61].

L'angoisse de Faust, l'essence probable de sa mélancolie, qui se traduit dans ce texte de Goethe par sa plainte initiale, serait alors fondée sur cette profonde lucidité. Malgré lui, par appétit de savoir, le Docteur a eu accès à cette vérité qui peut rendre les hommes malheureux : cette « certitude de la mort » dont le vague à l'âme du personnage traduirait toute l'amertume qu'il éprouve.

Dans une certaine mesure, le Théophile de Rutebeuf éprouvait une peur similaire, peut-être plus religieuse : le prêtre est terrifié par l'isolement que suppose la perte de ses charges, mais aussi et surtout par la mort spirituelle et inéluctable de son âme qu'il vient de remettre entre les mains de Satan. Or, Méphistophélès va une nouvelle fois profiter de sa puissance retrouvée : le rituel qu'il propose à Faust pour le rajeunir a toutes les allures d'une moquerie de sa part : « (…) rends-toi tout de suite dans les champs, mets-toi à bêcher et à creuser, resserre ta pensée dans un cercle étroit, contente-toi d'une nourriture simple ; vis comme une bête avec les bêtes, et ne dédaigne pas de fumer toi-même ton patrimoine ; c'est, crois-moi, le meilleur moyen de te rajeunir de quatre-vingts ans » (p. 72). Son rite ne semble avoir pour fonction que de décourager le Docteur afin qu'il ait recours à la magie de la sorcière. Tandis que Méphistophélès recherche la vieille femme auprès des animaux, Faust va être confronté à une nouvelle illusion au travers du miroir de cette dernière :

[61] George THINÈS, *Le Mythe de Faust et la Dialectique du temps,* l'Age d'Homme, Giromagny, Essaus 1989, p. 54. La citation considère le mythe dans l'ensemble de ses versions.

« Que vois-je ? Quelle céleste image se montre dans ce miroir magique ? Ô amour ! prête-moi tes ailes et transporte-moi dans la région qu'elle habite. Ah ! quand je ne reste pas à cette place, quand je me hasarde à m'avancer davantage, je ne puis plus la voir que comme au travers d'un nuage ! ».

C'est donc dans le monde de la sorcellerie que le Docteur connaîtra ses premiers émois amoureux. Un tel contexte laisse présager de la tragédie qu'il va connaître. L'artefact du miroir semble tout indiqué pour rendre compte de cette vision, inversée, déformée, qu'est celle du mélancolique. C'est pourquoi le philtre préparé par la sorcière pourrait mêler différentes interprétations : il pourrait être au premier abord une concrétisation du désir mélancolique du docteur de défier la course du temps. Tout comme la lettre du pacte, le philtre serait la représentation concrète de cette détresse qui pousserait le mortel au-delà de toute raison. La potion et ses effets contre-nature pourraient donc s'interpréter comme l'engagement renouvelé du Docteur envers les forces du Mal, comme le prophétisera Méphisto : « (…) il est nécessaire que tu transpires afin que la vertu de la liqueur agisse dedans et dehors. Je te ferai ensuite apprécier les charmes d'une noble oisiveté, et tu reconnaîtras bientôt, à des transports secrets, l'influence de Cupidon, qui voltige ça et là autour du monde dans les espaces d'azur » (p. 81). Au-delà du philtre de jouvence, c'est donc un philtre d'amour que le démon propose au mortel, sans doute aussi venimeux que le vin dont il abreuvait les compagnons d'Auerbach. Enivré d'une autre manière par la potion, Faust recherche désespérément l'illusion, « l'image de femme si belle » entrevue dans le miroir (*Ibid).*

Amour, philtre, vin et mélancolie se rejoignent et c'est encore le mythe qui permet de telles retrouvailles : un regard sur l'une des plus célèbres potions de la littérature le confirme. Dans la tumultueuse passion de Tristan et d'Iseult, l'amour et l'ivresse semblent n'être qu'un seul et même mal. Ainsi, dans la version du manuscrit d'Oxford de *La Folie Tristan*, contemporaine de celle de Béroul, Tristan revient à la Cour du Roi Marc sous les traits d'un fou et tente de se faire reconnaître d'Yseut en ces termes :

« Vous avez raison, je suis ivre, et la boisson qui m'enivre est telle que je ne suis pas près de m'en débarrasser. Vous ne vous rappelez pas le moment où votre père et votre mère vous ont confié à moi ? (…) La journée était belle et chaude : nous nous reposions sur le pont. La chaleur vous a donné soif, n'est-ce pas, fille de roi ? Nous nous sommes désaltérés ensemble, vous la

première et moi ensuite. Depuis ce jour, je n'ai cessé d'être ivre. Mais elle est bien mauvaise cette ivresse qui m'accable »[62].

L'amour Tristanien est donc lui aussi un prototype reliant l'ivresse, le fou et la mélancolie dans les propos du personnage, qui sont par ailleurs volontairement ambivalents quant à cette cause de l'ivresse, par le vin ou par l'amour. Les deux amants se sont « désaltérés » et cette seule action a suscité de nombreux écrits. Ceux de Philippe Walter éclairent tout particulièrement la permanence mythique existant entre les philtres d'amour et les démons, en place bien avant que Margueritte et Faust ne succombent à leur breuvage :

« Le philtre d'amour rattache la passion de Tristan et Yseut à une vieille tradition médicale et philosophique tout à la fois : celle de l'amour héroïque ou « démoniaque ». D'anciens traités de l'Antiquité soulignent le rôle des « puissances aériennes » (nommées héros ou démons) dans les philtres d'amour. Cette croyance aux démons est primordiale dans toute la tradition astrologique, puisque c'est grâce à ces médiateurs entre le ciel et la terre que le macrocosme peut agir sur le microcosme : l'influence des planètes sur l'homme peut, grâce aux démons, devenir effective »[63].

La citation permet de constater que la croyance médiévale qui amenait Sainte Hildegarde à remarquer que la mélancolie d'Adam pouvait aussi bien dépendre de son état naturel que d'une influence divine rappelant à l'humanité les paroles du démon, peut trouver certaines de ses influences dans d'autres théories. De la théologie morale à la médecine se trouverait alors l'astrologie qui conférait au démon cette capacité de pouvoir influencer les esprits des hommes et notamment leurs émois amoureux. En effet, selon ces croyances, le philtre d'amour est issu des plantes qui elles aussi, poursuit M. Walter, « …sont dépositaires des influx cosmiques. L'action des démons passe par leur intermédiaire : un philtre composé à partir d'herbes judicieusement choisies peut provoquer un comportement spécifique sur l'être qui l'absorbe. (…) [Cette magie amoureuse] va subjuguer Tristan et Yseut. *Le vin herbé* leur fait perdre toute conscience claire et provoque le dérèglement total de leurs esprits » (Ibid). Ces théories

---

[62] *Les Romans de Tristan et Yseut, Thomas d'Angleterre, Béroul, Folies d'Oxford et de Berne,* trad. Nathalie des Grugilliers-Billard, Paléo, « L'encyclopédie Médiévale », Clermont-Ferrand, 2007. « La Folie de Tristan » Manuscrit d'Oxford, p. 110.

[63] Philippe WALTER, *Le Gant de Verre ; Le Mythe de Tristan et Yseut*, Artus, 1990 ; Chap V, « Boisson d'amour » p. 124.

cosmologiques, reliant la perte de soi et les sombres influences astrales, demandent un développement qui sera l'un des objectifs du second chapitre de ce travail. Il est cependant possible de confirmer dès à présent que le vin et le démon sont des éléments très proches lorsqu'il s'agit d'amour et plus particulièrement de mélancolie : le récit du *Faust* Goethéen ne donne pas la recette de la potion de la sorcière, mais le fait que Méphisto en orchestrât et en décrivit l'absorption et ses effets est sans doute révélateur de cet héritage magique et démoniaque :

« Viens, vite et laisse toi conduire ; il est nécessaire que tu transpires, afin que la vertu de la liqueur agisse dedans et dehors. Je te ferai ensuite apprécier les charmes d'une noble oisiveté, et tu reconnaîtras bientôt, à des transports secrets, l'influence de Cupidon, qui voltige çà et là autour du monde dans les espaces d'azur ».(Goethe, p. 81).

Dans la bouche du démon romantique comme dans les anciennes croyances astrologiques se mêlent médecine, diableries et amour – on constatera d'ailleurs que Méphisto désigne la sorcière par le mot de « médecin », quelques répliques plus haut – et ainsi perdure la mélancolie des passionnés qui ont posé leurs lèvres sur une coupe dangereuse. Cette permanence permet au démon de Faust d'avoir l'assurance que la passion échauffe l'esprit autant que le nectar : « Avec cette boisson dans le corps, tu verras, dans chaque femme une Hélène ! » ajoute t-il pour son compagnon. Par ailleurs, en bon calculateur, Méphisto va user du prétexte du terrible amour du Docteur pour Margueritte ; et la nuit de Sabbat à laquelle le démon conviera le Docteur par la suite semble bien faire écho à cet amour maudit. La cérémonie se trouve en effet sur le chemin emprunté pour aller délivrer la bien aimée de la prison où elle est enfermée. Or, avant de regarder de plus près cette seconde cérémonie démoniaque, il faut rappeler ce que sont les sabbats et pourquoi y assistent ceux qui ont commerce avec le diable.

Il s'agit de cérémonies au caractère particulier, qui selon Carlo Ginzburg, relèvent autant d'un imaginaire diabolique que culturel et folklorique : *« Le sabbat des sorcières, en tant que stéréotype culturel, est le résultat d'une interaction historique entre des groupes sociaux différents »* (…). À l'époque des Lumières, on parlait déjà du sabbat comme d'une fantaisie bizarre, où se mêlaient les idées grotesques de théologiens et les

superstitions grossières des paysans »[64]. Ce mélange se retrouve dans la littérature et en particulier dans ces mêmes récits de folklore. Le « Discours de la sorcière de Saint-Julien-de-Lampon » rapporté par Claude Gaignebet montre bien que le sabbat, (…) « c'est faire la fête »[65], en entrecroisant tous les opposés :

« Laissons ici la parole à une vieille femme d'un village du Périgord. Sur les coteaux qui dominent la Dordogne elle habitait une ferme isolée, minuscule. On l'appelait *la sorcière*. (…) On nous accuse d'assister au sabbat. Le terme est parfois traduit chez les auteurs médiévaux par *soltitium,* le solstice. Car les jours de solstice se marquent d'un inquiétant phénomène. Le soleil s'arrête et…tout pourrait s'inverser. (…) En fait, il y avait beau temps alors que l'on connaissait le mélancolique soleil de minuit et la saturnienne « nuit de midi » de la « Noël ». Relisons – relisez les descriptions des fêtes des fous ou des Saturnales de cette période : les lanternes allumées en plein jour, etc. Tout s'inverse ou plutôt tout se conforme très exactement à ce qui se passe en ces jours angoisseux » (*Ibid)*.

Ainsi, le récit du sabbat faustien a t-il gardé ces oxymores : Méphistophélès et Faust voyagent dans la nuit, mais un feu follet les éclaire comme en plein jour à la demande du diable : « Permets que j'appelle un feu follet : j'en vois un là-bas qui brûle assez drôlement. Holà ! l'ami ? oserais-je t'appeler vers-nous ? Pourquoi flamber ainsi inutilement ? Aie donc la complaisance de nous éclairer jusque là-haut » (Goethe, p. 126). En outre, le Docteur est le témoin de la levée de *ce mélancolique soleil de minuit* : « Que cet éclat d'un triste crépuscule brille singulièrement dans la vallée ! ». De plus, le diable va présenter Faust à une toute autre compagnie que celle d'Auerbach : « Une centaine de feux brûlent dans le cercle ; on danse, on babille, on fait la cuisine, on boit, on aime ; dis-moi maintenant où il y a quelque chose de mieux ». (p. 132).

Pourtant, quand la mélancolie et ses renversements sont l'essence de telles festivités, la danse prend un sens bien plus dangereux. Tout comme le miroir de la sorcière trompait les sens de Faust, les maléfices du sabbat vont exacerber la passion enivrante du mortel : « Méphisto, vois-tu une fille pâle et belle qui demeure seule dans l'éloignement ? Elle se retire languissamment de ce lieu et semble marcher les fers aux

---

[64] Carlo GINZBURG, « Les origines du Sabbat » pp 17-21 dans *Le Sabbat des Sorciers en Europe (XV-XVIII siècle),* dir Nicole JACQUES-CHAQIN et Maxime PRÉAUD , Actes du Colloque ENS Fontenay-Saint-Cloud, novembre 1992 ; p. 17.

[65] Claude GAIGNEBET, « Discours de la sorcière de Saint-Julien-de-Lampon », p.p 47-55 dans *Le Sabbat des Sorciers en Europe,* Opcit ; p.47.

pieds. Je crois m'apercevoir qu'elle ressemble à la bonne Margueritte. (…) Quels délices !... et quelles souffrances ! Je ne puis m'arracher à ce regard » (…) (*Ibid)*. Or, comme l'affirmait la sorcière de Saint-Julien, le sabbat est un phénomène conforme à des jours d'angoisse ; et celui de Faust ne serait donc que la concrétisation diabolique de ses états d'âme et la révélation prophétique du sort de sa bien aimée, captive dans son cachot[66].

En effet, la tragédie Faustienne de Goethe est aussi une histoire d'amour, pour laquelle le démon entend bien réaliser ses noirs desseins. Des « souffrances » aux « délices », le mélancolique de tels récits est souvent un amoureux. Faust est de ceux que la passion égare autant qu'elle comble, de sorte que le pacte diabolique vît sa perspective initiale sensiblement modifiée . Ainsi la rencontre de Margueritte avec le Docteur peut constituer une autre tragédie propice à cette mélancolie amoureuse .

5 - L'amour mélancolique : le pacte et Margueritte.

Comment comprendre cette proximité littéraire entre l'état amoureux et l'état mélancolique ? Pourquoi Méphisto accuse t-il une nouvelle fois le Docteur de folie quand il s'émerveille de la vision de Margueritte durant le Sabbat ? La prise en compte des mots et de leurs nuances peut donner certains éléments de réponse. La passion de Tristan et d'Yseut et ses liens avec leur boisson magique a été également éclairante : tout comme la mélancolie, l'amour semble être le sentiment des ambivalences et des contradictions. C'est pour cela sans doute que bien avant que le Faust Romantique trompé par son démon ne s'éprenne de Margueritte, Tristan et Iseut hésitaient dans le texte de Thomas d'Angleterre sur la nature de leurs sentiments :

« « Merveille est qu'hom la mer ne het / Que si amer mal en mer set / E que l'anguisse est si amere ! / Si je une foiz fors en ere, je n'enteroie, ce quit ». / Tristan ad noté chescun dit, / Mes

[66] On comprendra que la comparaison avec *Le Miracle* de Rutebeuf ne soit pas aisée sur ce point : contrairement à des modèles plus antérieurs au texte notamment celui du *Comment Théophile vint à la pénitence* de Gautier de Coinci, le sabbat n'a dans cette version qu'une présence et un rôle très limités. La cérémonie invocatoire garde tout de même son importance à la lumière de la définition donnée par la sorcière de Saint-Julien : le rituel de Salatin prendrait sens dans la considération de la profonde angoisse qui est celle du prêtre, le poussant à demander le secours du diable. En outre, la thématique amoureuse ne peut avoir le même sens dans le contexte ecclésiastique du Mystère. Peut-être pourrait-on évoquer un « amour » au sens de fidélité et d'engagement spirituel concrétisé par le pacte avec le diable puis par la reconversion de Théophile auprès de Dieu.

ele l'ad issi forsvëé / par « l'amer » que ele l'ad tant changee / Que ne set si cele dolur / Ad de la mer ou de l'amur, / Ou s'ele dit « amer » de « la mer » / Ou pur « l'amur » diët « amer » [67]».

Ici, les termes volontairement entremêlés d'Iseut font de l'amour un mal aussi psychique que physiologique, dont Tristan a bien du mal à saisir les nuances. Or, si l'amour ressemble à la mélancolie, s'il est possible de confondre les sentiments comme le texte confond le cœur et la mer, c'est peut-être parce que les mélancoliques ont mal au cœur, dans toutes les nuances de l'expression. La beauté et la profondeur de l'histoire de Tristan et d'Iseult viendrait précisément du fait que leur passion est aussi belle que douloureuse. Dans son *Introduction* au texte de Béroul, Philippe Walter s'intéresse particulièrement à cette idée :

« L'amour impossible de l'orphelin Tristan pour une reine d'Irlande, qui deviendra l'épouse de son oncle, est devenu le modèle idéal de toutes les histoires d'amour. Cette légende contient, à vrai dire, les ingrédients indispensables des histoires à succès. L'élan d'une passion irrépressible, des aventures héroïques et des exploits surhumains (des combats contre des monstres), le merveilleux ramené à des normes humaines (une boisson d'amour aux effets magiques), des personnages qui vont jusqu'au bout de leur destin (la mort d'amour et l'amour au-delà de la mort) (…) tout cela s'est uni dans le creuset mystérieux d'une tradition qui n'a certainement pas fini d'évoluer »[68].

Il serait sans doute assez inadéquat de comparer littéralement les passions de Tristan et d'Iseut avec celles du *Faust* de Goethe, car le pacte diabolique ne constitue pas véritablement, contrairement aux mésaventures de Théophile, le dénominateur commun aux deux récits – bien que les précédents commentaires de M. Walter eussent démontrés une parenté entre les philtres et l'influence cosmique des démons. Cependant, les propos du critique confirment que la trame générale de la légende Tristanienne constitue un récit-type, « le modèle de toutes les histoires d'amour » que la littérature perpétue ; il n'est donc pas improbable que la passion mélancolique du docteur et de Margueritte

---

[67] « « Il est étonnant que quelqu'un qui connaît un mal si amer en mer, et qui se sent si amèrement oppressé, ne haïsse pas la mer (l'amour). Si jamais j'arrivais à m'en sortir, certes je n'y retournerais plus jamais. » Tristan a suivi attentivement chaque mot qu'elle prononçait, mais elle a réussi si bien à l'embrouiller en jouant sans cesse sur le mot « amour » qu'il ignore si c'est de « la mer » ou de « l'amour » que lui vient cette souffrance, ou si elle dit « l'amour » en voulant dire « la mer, ou si, au lieu de « amour », elle dit « amer » » « Premiers aveux d'Amour », Fragment de Carlisle repris dans l'édition du Livre de Poche.

[68] Philippe WALTER, *Introduction,* p.p 7-18 dans *Béroul*, *Tristan et Iseut*, trad Philippe Walter, Le livre de Poche, Paris, Classiques de Poche, 2000, p. 7.

rejoigne dans une certaine mesure celle des amants de Béroul. Ainsi, la « passion irrépressible » est bien celle que connaît le Docteur, frappé par un reflet dans un miroir. En outre, Faust sera – tristement – « héroïque » en traversant le sabbat qui le sépare du cachot de sa belle demoiselle et « le merveilleux ramené à des normes humaines » se verrait concrétisé dans le philtre de la sorcière qui rendra le mortel beau et séduisant, ou dans celui qui endormira Marthe lors des secrètes retrouvailles des amants. Enfin la destinée de Faust et de Margueritte s'accomplira, tragiquement tout d'abord, avant que leur amour ne survive dans le seconde partie du *Faust* de Goethe.

Il s'agit de remarquer à la lumière de cette énumération que, comme la potion dans la cuisine de la sorcière pouvait se comparer avec le *vin herbé* des amants, l'histoire de Faust est elle aussi celle d'une passion tumultueuse dont la construction des péripéties serait une relecture de certaines légendes d'amour, parmi lesquelles celle de Tristan serait fondatrice. En outre, la mélancolie reste un point de convergence, précisément parce que les deux récits sont des histoires de passions déchirantes. Ce ne sont donc pas les aventures de Tristan qui importent ici, mais bien les éléments de leur construction que l'imaginaire a continué à ériger en « modèle ». En cela, le récit de Goethe ne sort pas du chemin tracé par ces histoires : Faust ne se plaint-il pas de ne pas avoir déjà séduit la demoiselle de ses pensées et obtenu ses faveurs ? En fait, Méphisto lui-même réprime les élans passionnés du mortel toujours impatient : « Maintenant, sans invectives ni railleries, je vous dis une fois pour toutes qu'on ne peut pas aller si vite avec cette belle enfant. Il ne faut là employer nulle violence, et nous devons nous accommoder de la ruse » (Goethe, p. 84). Il est alors certain que l'histoire de Faust et de Margueritte prolonge le récit du pacte et de sa signature : le savant agit par désir d'amour, comme il agissait par désir de savoir et de pouvoir, en appelant le démon et ses ruses à son aide. Or, si Méphistophélès admet que la pureté de la jeune fille sortant du confessionnal est un obstacle à ses démarches, Margueritte ne sera pourtant que celle qu'il emploiera à perdre le mortel malheureux. Par conséquent, l'épisode de Margueritte, selon M. Dabezies, « …constitue un petit drame en soi, mais elle représente aussi (abstraction faite de la cave d'Auerbach) la première de ces expériences dans lesquelles Méphisto veut entraîner Faust. (…) Cependant, le sentiment de jouissance n'a pas effacé [en Faust], le désir de vivre intensément par le sentiment du contact avec le divin. Le drame de cet amour, c'est que, très vite, Faust y cherche bien plus que la jouissance (…) : l'absolu du sentiment (…) voire le sentiment du divin (…) alors qu'il est d'abord entraîné par le désir » (*Le mythe de Faust*, p. 80).

Ainsi, le « drame » que connaît Faust dans le pacte est semblable à celui qu'il connaît dans l'amour ; c'est celui du désespéré avide d'espoir qui confond l'illusion de ses désirs et la tragique réalité que lui cache le diable. Les demandes du Docteur sont irréalistes, car elles touchent à cet « absolu » auquel les simples mortels ne peuvent accéder. Aussi Faust va t-il perpétuer son erreur en demandant encore une fois à Méphisto de faire usage des privilèges contre-nature que son pacte lui octroie : « Sept heures devant moi, et l'aide du diable me serait inutile pour séduire une petite créature semblable ? » . Or, toutes les parures et stratagèmes que Faust et Méphistophélès utilisent pour séduire la jeune fille sont issues d'une magie toute aussi démoniaque que celle qui a rajeuni le héros chez la sorcière. Par ailleurs, il est admis à présent que le mélancolique est celui qui entremêle désir et arrogance et cela se manifeste encore tragiquement dans l'histoire de Margueritte, puisque , « (L)a jeune fille n'est finalement [pour Faust] qu'une expérience : c'est dans la *Prison* qu'éclate cette vérité, au cours d'un dialogue d'une structure tragique rigoureuse. Faust veut délivrer Margueritte, mais c'est surtout pour libérer sa conscience du remords, car pour lui cette aventure appartient déjà au passé (…) » *Le Mythe de Faust,* (Ibid).

En effet, le repentir de Faust dans la cellule de la demoiselle précède l'issue d'un dénouement ambivalent pour chacun des héros : « Puisque ni larmes ni paroles ne font rien sur toi, j'oserai t'emmener loin d'ici (…) / Oh ! que ne suis-je jamais né ! » (Goethe, p.p 152-153.) Si Faust repart avec Méphistophélès et court ainsi le risque d'être damné à la fin de cette première partie de la tragédie, Margueritte en revanche serait plus proche d'un Théophile que son repentir va sauver. Il est possible en effet d'évoquer une mélancolie de Margueritte, qui dépendrait à la fois de sa rencontre avec le Docteur et de sa confrontation avec le démon qui l'accompagne, la menant elle aussi à tous les malheurs, tel qu'il en est pour toute victime du diable. Ainsi, elle sera troublée par l'ensorcelante beauté factice de Faust, puis par les astuces de Méphisto qui se fera entremetteur des amants. Elle sera leurrée par les écrins que le diable lui apportera au nom de Faust, puis se compromettra avec le savant – par l'entremise, une fois encore, d'un philtre, qui endormira sa gardienne. Enfin, Méphistophélès sera le meurtrier de son frère Valentin, qui rendra l'âme en maudissant sa sœur « séparée de l'honneur » (p.123). Tout comme il l'a fait pour Faust, le diable s'approche alors d'un personnage malade de mélancolie, de ce mal issu de la passion déchirante. Le chant de Margueritte devant son rouet illustre son état de façon évidente :

« Le repos m'a fuie ! ...hélas ! la paix de mon cœur malade, je ne la trouve plus, et plus jamais !
Partout où je ne le vois pas, c'est la tombe ! Le monde entier se voile de deuil ! Ma pauvre tête se brise, mon pauvre esprit s'anéantit !
Le repos m'a fuie !...hélas ! la paix de mon cœur malade, je ne la trouve plus, et plus jamais !
Je suis tout le jour à la fenêtre, ou devant la maison, pour l'apercevoir de plus loin, ou pour voler à sa rencontre !
Sa démarche fière, son port majestueux le sourire de sa bouche, le pouvoir de ses yeux.
Et le charme de sa parole, et le serrement de sa main ! et puis, ah ! son baiser !
Le repos m'a fuie ! ...hélas ! la paix de mon cœur malade, je ne la trouve plus, et plus jamais !
Mon cœur se serre à son approche ! ah ! que ne puis-je le saisir et le retenir pour toujours !
Et l'embrasser à mon envie ! et finir mes jours dans ses bras ! (p.110)[69].

Maux du cœur et mots de l'âme, mots d'amour et maux de tête convergent encore pour exprimer un ressenti que le personnage lui-même n'est pas certain de comprendre. En outre, il semble y avoir dans cet amour un charme, de beauté et de magie à la fois, qui trouble les sens comme le ferait le plus puissant des philtres, rappelant que le diable n'a cessé d'œuvrer pour un tel résultat. La complainte de Margueritte, illustrant toute l'efficacité des stratagèmes maléfiques qui ont fait naître chez elle ces déchirements, éclaire alors une propriété de ce mal mélancolique que le texte du Problème XXX.I contenait déjà et que les réactions scandalisées des religieux du *Miracle* devant le comportement de Théophile permettent aussi de comprendre. Il existe un lien puissant entre un imaginaire du corps et un imaginaire de l'esprit. De la même façon que le vin, sous la plume d'Aristote, a la propriété d'affaiblir l'esprit en l'échauffant, l'amour engendre chez Margueritte le symptôme de cette perte de sommeil et les douleurs de sa tête font écho à celles de son cœur. Le mot de « souffrance » devient donc sujet à toutes les nuances et l'on ne saurait s'étonner dans ce cas que la tête de Faust « commence à [lui] tourner », ni que « [son] sein commence à s'enflammer » (p. 76) chez le sorcière où il voit pour la première fois le reflet de Margueritte.

Deux éléments peuvent alors découler de ces considérations : d'une part, la frontière entre l'amour et la mélancolie se révèle bien mince et il se pourrait que toutes les histoires d'amour entrées dans la légende fussent les récits de passions profondément mélancoliques, entremêlant douleur et idylle. D'autre part, la « douleur » éprouvée est

[69] Il s'agit d'une chanson de Margueritte devant le rouet de sa chambre et nous tâchons de restituer ici le plus fidèlement possible la mise en forme de l'édition Librio.

toujours ambiguë et il s'avère difficile de trancher catégoriquement en faveur du corps ou du cœur, plus encore lorsque le diable mène le jeu et qu'il profite de toutes les ambiguïtés à sa disposition. Les récits de Théophile et de Faust viennent alors de montrer que le démon et son pacte, sont émissaires d'une mélancolie dépeinte à la fois comme un mal-être, comme un sentiment, mais aussi comme une maladie. Elle répond donc à une symbolique plurielle qui doit à présent retenir l'attention, au-delà d'une présence diabolique, laquelle n'accompagne pas forcément tout récit de mélancolie.

Conclusion

Ce chapitre a montré que le rapprochement entre *Le Miracle* de Rutebeuf et la première partie du *Faust* de Goethe pouvait principalement s'opérer en raison de la présence du diable et d'un pacte dans les deux récits, intervenant dans le vécu de personnages aussi désespérés que déterminés. Il convenait donc d'essayer de comprendre pourquoi le démon et ses contrats survivent ainsi au travers des siècles et des textes. À cette fin, l'analyse a révélé que le pacte de Faust conservait une forme sensiblement similaire à celle du pacte de Théophile, inscrivant alors le motif du contrat démoniaque et de sa signature parmi les récits-types d'un imaginaire de l'engagement et de la perdition. Un mortel vit une situation dont le tragique l'oblige à demander l'assistance du démon. Le diable se présente à lui avec plus ou moins de parures et accepte de l'aider à condition qu'il engage son âme par écrit. Le signataire connaît alors les conséquences de ses promesses, qui le mèneront aux actions les plus coupables, aux délices et aux malheurs ; il ne tiendra pourtant qu'à lui de reconnaître ses fautes et la vanité de ses désirs ou bien de continuer à marcher derrière les pas du diable. Cependant, la simple reconnaissance de cette récurrence n'aurait pu suffire à faire du contrat maudit une illustration révélatrice d'un malaise. Il restait à identifier ce mal, à interpréter cet état qui conduit le mortel à signer alors même qu'il sait qu'il s'adresse à un être redoutable qui peut causer sa perte. Moins que les séductions du diable, ce sont bien davantage les raisons et les propriétés d'un tel mal, rapportées par la littérature, qui préoccupaient l'analyse.

En définitive, Satan et Méphistophélès n'avaient sans doute qu'un intérêt limité sur le plan littéraire, puisque leurs actions dépendaient seulement de la disposition favorable des personnages à écouter le diable plutôt que le bon sens. En revanche,

l'interprétation de leur présence dans les drames a permis de montrer que si le mot de « mélancolie » n'existe presque pas dans les récits eux-mêmes, les synonymes et les nuances que l'on y retrouve participaient à la construction de ce terme, dans toute l'étendue de sa complexité. Ainsi, le personnage diabolique n'était essentiel que dans la mesure où les récits lui conféraient la possibilité d'influencer directement les décisions des personnages et d'exacerber ainsi ce mal mélancolique. Or, en regard des précédentes interprétations, il existe à la fois chez Faust et chez Théophile des éléments dont la récurrence pourrait à présent permettre de reconnaître un ensemble de modèles de la mélancolie que cette littérature du pacte a maintenue. La première définition proposée avant que ne débute l'étude était celle d'un mal propre à ceux qui appellent le diable à leur aide. Loin d'invalider cette description, l'analyse des textes vient de la renforcer et de la poursuivre. Ainsi, la mélancolie est un mal-être, puisque ceux qui l'éprouvent vivent dans la misère matérielle ou la désillusion intellectuelle, qui les poussent à regretter leur naissance et la noblesse de leurs engagements envers une juste cause humaine ou religieuse. En outre, elle est aussi une folie, une déraison arrogante qui se traduit par un exil du monde et de la raison, puisque les diables invoqués ne sont pas seulement adversaires de Dieu, mais aussi plus largement une illustration d'un Mal auquel les personnages consentent à se vouer malgré la conscience de la nature mauvaise de leur nouveau Maître. En outre, la mélancolie désigne aussi un sentiment, source de tous les dilemmes, paradoxes et renversements aussitôt que le pacte est signé, puisque le mortel connaît la ferveur de la juste récompense de ses désirs avant que ne se révèlent les douleurs de la damnation. Elle est également la source de privilèges prodigieux et tragiques, qui confèrent aux mortels élus le droit d'assister aux divins procès ou aux maléfiques cérémonies des forces surnaturelles qu'ils convoitent. C'est pour cela que le mélancolique a accès à des mondes supérieurs, sombres et palpitants à l'image des personnages, dans lesquels les charmes du vin et des philtres leurs ressemblent et ont le pouvoir de les perdre dans leurs illusions quand le diable le demande. Le mélancolique est enfin un maladif, fidèle serviteur ou inconstant amoureux qui souffre autant dans son âme que dans son cœur, comblé et écoeuré par ses passions démesurées.

Pourtant, ces images de mélancolie peuvent dépasser l'environnement des exemples médiévaux et Romantiques, puisque qu'ils se retrouvent en dépit du passage du temps. Les mythèmes croisés jusqu'à présent peuvent donc non seulement faire état d'une permanence de la mélancolie, mais ils peuvent aussi, en regard de la pluridisciplinarité

qui entoure le terme, faire du pacte diabolique l'exemple d'un véritable comportement humain.

II - De Satan à Saturne : vers un prototype du comportement mélancolique.

Introduction

Ce chapitre montrera que le motif des pactes, au travers de son statut de prototype littéraire, est aussi et surtout une des interprétations des comportements qui ont été attribués à la mélancolie par autant de théoriciens, auteurs ou artistes de tous temps.
La mélancolie trouverait dans ce cas son intérêt véritable dans le fait que l'on a tenté de l'expliquer et de l'interpréter, d'en comprendre les origines à la lumière des discours les plus variés. La tristesse, l'angoisse, le mal-être de l'homme sont autant d'éléments qui ont paru étranges, inhabituels ou au moins dignes d'intérêt dans la compréhension ou la représentation d'une nature humaine. C'est pourquoi cette littérature de la mélancolie ne saurait être seulement médiévale ou Romantique, Théophilienne ou Faustienne; elle est aussi scientifique, morale, historique, mythique, puisque qu'elle profite de la capacité des imaginaires collectifs et individuels à se questionner et à se redéfinir selon ces approches plurielles. Le premier chapitre prétendait faire état de l'une d'entre elles, en observant une représentation de la mélancolie dans le cadre des récits eux-mêmes, permettant ainsi d'illustrer ce qui constituait et ce qui se perpétuait dans les drames respectifs du religieux et du savant. La démarche fut nécessaire, puisqu'elle révélait que le pacte dépendait de schémas, de dérivation*s* de lui-même, qui pouvaient conférer au diable le rôle toujours renouvelé d'accompagner des êtres sujets à la mélancolie. L'intérêt du récit-type du pacte comme exemple de détresse mélancolique ne peut donc émerger que dans la confrontation des diverses nuances de mélancolies précédemment observées chez Faust et Théophile avec certaines des considérations que les discours paraissent rassembler. Evoquer les récits de tristes, colériques et sombres mortels a donc permis de confirmer que le monde du mythe contient ces tristesses, ces colères et ces pénombres, dont Faust, Théophile et leurs démons constituent certaines illustrations. Ainsi, au-delà de ce diable qui tourmente et accompagne les êtres, l'imaginaire semble

considérer de façon toute aussi permanente une figure saturnienne, astrale ou divine, comme le reflet et le guide des mortels nés sous son signe, qui sont alors sujets aux plus profondes mélancolies. Cette idée occupe d'ailleurs une telle place dans les consciences qu'elle est devenue un thème central du vaste ouvrage de Raymond Kliblansky : « Pour la plupart des auteurs de la fin du Moyen Age et de la Renaissance, il était incontestable que la mélancolie (…) était liée à Saturne par un rapport particulier et qu'il convenait en fait d'imputer à cet astre les infortunés caractère et destin du mélancolique » (*Opcit*, p.142). De l'astre au dieu antique, Saturne serait donc à l'origine de son propre imaginaire, qui tenterait de justifier et de comprendre en partie la complexité du mal mélancolique.

Il sera impossible d'aborder le mythe de Saturne dans son ensemble pour les mêmes raisons qu'il était exclu considérer les mythes de Théophile et de Faust dans leur exhaustivité ; car cette étude n'y suffirait pas et le risque d'y perdre aussi bien le pacte que le corpus d'étude est trop grand. C'est pourquoi ce chapitre se limitera à considérer les discours sur la mélancolie et leurs impacts sur l'humain selon un aspect en particulier, qu'est celui du comportement. Cela aura pour premier avantage, outre celui de délimiter le propos, de modifier l'approche du pacte diabolique. En considérant la signature d'un pacte comme un comportement, comme une attitude mélancolique, il deviendra possible d'observer comment théoriciens et auteurs ont pu interpréter les actions ou propos étranges, angoissés et inhabituels en étudiant leurs liens avec les influences physiologiques et les mythes qui peuvent entourer cette mélancolie. En outre, une approche comportementaliste des récits permettra de constater l'influence des pensées et des imaginaires selon cette pluridisciplinarité qui motive l'étude, au travers des domaines de la médecine, de la théologie ou encore de la philosophie.

Le premier temps du chapitre sera ainsi consacré à l'influence astrale et divine de Saturne sur de malheureux et malchanceux mortels, comprise au travers de leurs mauvaises « humeurs » ou encore de leur « sauvagerie » lorsque leur mal les y réduit. Le second et dernier mouvement du chapitre consistera à appliquer les diverses observations aux textes du corpus qui se verront alors renforcés par certains de leurs modèles. Il s'agira d'y retrouver les comportements saturniens, permettant ainsi de dépasser progressivement le cadre du corpus et d'ouvrir finalement l'analyse à des représentations plus globales de ces comportements dans d'autres univers artistiques.

A - L'astral et le divin: Saturne et les malheureux mortels.

Il s'agirait donc d'observer comment et pourquoi des propriétés astrales autant que divines ont été reliées à des états et à des attitudes humaines. Dans le cas de la figure Saturnienne, il faudrait considérer l'importance d'une figure double : il est un astre, mais aussi un personnage, un dieu dont la littérature évoque de nombreuses péripéties et elles n'ont peut-être pas été sans conséquences quant aux caractéristiques communes qui rassemblent les caractères sombres et excentriques, parmi lesquels se retrouvent les personnages de Faust et Théophile. Au sens le plus littéral, la colère du clerc et la complainte du savant pourraient bien être des preuves de leur « mauvaise humeur », de la disposition de leur esprit à s'engager sur la voie de la perdition et du contrat démoniaque. Ce sont donc les différentes nuances de sens autour des humeurs et de la mélancolie qui vont d'abord occuper le propos, avant de les mettre en relation avec une partie de la double histoire, cosmique et divine, de Saturne. Il en découlera la considération d'un prototype de personnage bien spécifique : celui de l'homme sauvage, qui pourrait bien garder en lui et perpétuer la folie et la bestialité des attitudes des personnages saturniens. La question des liens entre ces imaginaires de la mélancolie et ces réalités psychiques pourra donc véritablement se poser au travers du motif du pacte maudit.

1 - Le pacte comme « saute d'humeur » : quand le corps questionne l'esprit.

Ce sont deux plaintes qui ouvraient les deux récits, dans la bouche de deux personnages dont on aurait pu dire qu'ils étaient de bien « mauvaise humeur ». Or, le langage courant peut laisser croire que le terme d' « humeur » a un sens plutôt univoque : le mot recouvrerait intuitivement aujourd'hui un ensemble d'affects et de ressentis de l'esprit. Néanmoins, un regard sur la définition proposée par Alain Rey et ses collaborateurs amène à reconsidérer la question :

« *Humeur* a d'abord désigné l'eau (…) comme élément nécessaire à la vie, symbolisant l'amour, puis a été employé pour « humidité » (…) jusqu'au XIII siècle. Le mot s'est dit ensuite (…) au sens de « liquide organique du corps humain », le plus souvent au pluriel dans l'ancienne médecine : le dosage des « quatre humeurs » (…), bile, atrabile, flegme et sang était supposé déterminer le tempérament (…) *Humeur*, par extension, prend le sens toujours en usage

dans un emploi littéraire « d'ensemble des tendances dominantes qui forment le caractère » (…), au pluriel *les humeurs*… »[70].

Cette définition n'a en fait pour seul avantage que de détromper une possible croyance en ce sens univoque du terme, qui ne se cloisonne pas à cet « ensemble des tendances dominantes qui forment le caractère ». Si cet aspect de la définition est vrai, il est pourtant loin d'être unique car la dimension « corporelle » des humeurs ne saurait être oubliée chez ces personnages qui ont en effet bien mauvais caractère. C'est en cela que l'ouvrage de M. Kliblansky et de ses collaborateurs donne une perspective plus large et plus précise – la définition du *Dictionnaire Historique* ne semble situer l'acception « d'humidité » qu'aux alentours de 1100 tandis que le propos de *Saturne et la Mélancolie* remonte jusqu'à l'Antiquité – en étudiant un terme que la science et la philosophie des anciens désignait avant tout comme un ensemble de déterminismes physiologiques et spirituels portés par une vaste « littérature physiologique ». (Saturne et la Mélancolie*„ p. 142)*. Il est bien évident que cette humeur si négative des personnages et leurs mélancolies doivent tenir compte des considérations originelles du terme. Au moment où sont écrites et crées les pièces, le pacte diabolique n'est que le théâtral et inévitable résultat de la détresse de ces mortels, mais une certaine pensée aurait également pu entrevoir chez ses signataires une manifestation physiologique et tout aussi inéluctable de leur malaise.

Les humeurs ont donc été avant tout l'objet d'une doctrine qui a longtemps prédominé dans les consciences, plaçant le corps au centre des préoccupations. Pour comprendre leur importance selon le sens originel – et médical – il faut considérer ce qu'elles représentent à ce moment-là :

« Ce qui servit originairement de base aux différentes significations fut la conception parfaitement littérale d'une partie du corps concrète, visible et tangible, la « bile noire » (…) qui, avec le flegme, la bile jaune (ou « rouge ») et le sang, constituaient les Quatre Humeurs. Ces humeurs correspondaient, estimait-on, aux éléments cosmiques et aux divisions du temps ; elles contrôlaient toute l'existence et le comportement de l'humanité et, selon la manière dont elles étaient combinées, déterminaient le caractère de l'individu » (ibid).

[70] *Dictionnaire Historique de la langue Française,* dir. Alain REY, (Nouvelle Edition), 2010, Paris, Le Robert, « Humeur », p. 1048.

En considérant cette bile, il semble cohérent que le langage ait maintenu l'idée que les êtres tristes « broient du noir » si l'on veut bien considérer la portée de cette expression. Cette bile a donc, avec les fluides humoraux, la propriété d'influencer un « comportement de l'humanité ». Les théories d'Anon, citées dans l'ouvrage font alors correspondre chacune de ces humeurs autant à un équilibre physiologique et comportemental qu'à une période de la vie ; et le statut de cette bile prend un sens tout particulier :

« Il y a, en effet, quatre humeurs en l'homme, qui imitent les divers éléments ; elles augmentent en des saisons diverses, règnent sur des âges divers. Le sang imite l'air, augmente au printemps, règne dans l'enfance. La bile [jaune] imite le feu, augmente en été, règne sur l'adolescence. La mélancolie [ou bile noire], imite la terre, augmente en automne, règne dans la maturité. Le flegme imite l'eau, augmente en hiver, règne dans la vieillesse. Quand elles n'abondent ni plus ni moins que la juste mesure, l'homme est en pleine vigueur » (p. 32).

On peut constater que ces considérations cycliques des humeurs dépendent d'une logique aussi inexorable que le passage du temps qu'elles dépeignent : plus les individus gagnent en « maturité », plus la bile noire domine sur la répartition des trois autres humeurs. Pourtant les âges humains ne sont pas la seule influence, puisque les saisons désignent un autre aspect du temps : elles illustrent un retour, le renouveau d'un cycle annuel, de sorte que la prédominance des humeurs dans le corps, augmente et diminue perpétuellement. C'est pourquoi il semblait très improbable de connaître de façon durable cette « pleine vigueur », dans la mesure où le corps se trouve soumis à de perpétuelles influences extérieures qui menacent sans cesse son équilibre. Cela pourrait signifier qu'il existerait un âge idéal, celui « d'une juste mesure », une plénitude désirable mais précisément inaccessible. C'est dans ce déséquilibre permanant que l'on situait la source de diverses maladies qui pouvaient frapper le corps et l'esprit car « …l'homme absolument sain était celui qui n'était jamais malade (…) [et] le médecin, plus que tout autre, ne pouvait échapper à la conclusion que cet homme absolument sain représentait un idéal que l'on ne rencontrait que très rarement dans la réalité » (p. 41). Il arriverait donc un moment où la bile de la mélancolie serait inévitablement élevée, de la même façon que l'automne succède à l'été et la maturité à l'adolescence. Pourtant, la prédominance des humeurs, bien qu'elle fût tributaire des cycles, n'était pas considérée comme systématiquement équitable d'un individu à un autre et « (i)l fallut donc

concéder que c'était généralement la prédominance de l'une ou l'autre des humeurs qui déterminait la constitution d'un homme, et qu'un tel individu, bien que prédisposé à certaines maladies relativement bien définies, avait normalement l'air assez sain ». Ainsi, tout individu pouvait être en proie à la mélancolie, mais certains pouvaient y être plus sensibles que les autres, car leur « caractère » les y prédestinait :

« Plus les manifestations morbides liées à la notion d'une certaine humeur étaient frappantes et terrifiantes, plus augmentait son pouvoir de créer un type de caractère. (…) [La mélancolie] se trouva être, parmi les humeurs, celle à propos de laquelle on discerna le plus tôt et le plus clairement une différence entre maladie véritable et simple prédisposition, états pathologiques et particularités caractérielles, – bref entre maladie et tempérament (…) Il y a cependant une autre considération. Contrairement aux autres, la maladie appelée « mélancolie » se caractérisait principalement par des symptômes d'altération de l'esprit, allant de la peur, de la misanthropie, et de l'abattement profond à la folie sous ses formes les plus terribles » (p. 44).

Ce n'est donc pas seulement le corps que la mélancolie humorale influence, mais aussi l'esprit et le comportement qu'elle affole, « altère », frappant les individus de bien des dépressions. Or, cette distinction de l'état entre les êtres, cette inégalité des humeurs et des « tempéraments » est, pour Aristote, à l'image de la mélancolie :

« Pour dire les choses en résumé : du fait que l'action de la bile noire est inégale, inégaux sont les mélancoliques ; car elle peut devenir très froide et très chaude. Et du fait qu'elle est déterminatrice de la manière d'être (en effet, chaleur et froid sont en nous, pour ce qui est de déterminer la manière d'être, les facteurs les plus importants), comme le vin mêlé en plus ou moins grande quantité dans le corps, elle nous rend tels ou tels quant à la manière d'être (…) éminents donc sont tous les mélancoliques, non par maladie, mais par nature » (p. 74).

Le mot de « manière d'être » n'est d'ailleurs pas anodin, puisque les tempéraments qui la déterminent sont l'objet d'une doctrine conjointe à celle des humeurs. Elle défend l'idée que les quatre humeurs du corps contribuent directement à construire le caractère des individus et leurs aptitudes :

« Le sang, donc, rendait un homme simple et stupide, la bile jaune lui donnait un esprit pénétrant et adroit, tandis que la bile noire lui conférait solidité et constance (…) Mais alors que la pensée progressait dans cette direction –alors que la nouvelle théorie du caractère

s'imbriquait de plus en plus étroitement dans le vieux système des quatre éléments et s'enrichissait de nouvelles propriétés correspondant aux humeurs et aux éléments – on vit apparaître (…) un schéma complet des quatre *tempéraments* comme type de constitution physique et mentale. (…) L'air était chaud et humide, le feu était chaud et sec, la terre froide et sèche et l'eau froide et humide. Chacun de ces éléments « était semblable » (…) à l'une des substances composant l'organisme humain : l'air était semblable au sang, le feu à la bile jaune, la terre à la bile noire et l'eau au flegme ». Chacune de ces humeurs devenait prédominante (…) au cours de l'une des quatre saisons et régissait (…) l'un des Quatre Ages de l'Homme [71] (…) (p 110).

Or, si le tempérament et le caractère peuvent influer sur une conception cyclique et physiologique des états, et si la distribution des humeurs dans le corps n'est pas considérée comme invariablement équitable d'un individu à un autre, il paraît normal que l'on eût prêté à certains individus plus qu'à d'autres des inclinations à l'humeur mélancolique. Avant de traiter de l'inégalité des mélanges humoraux, Aristote demandait quels individus en particulier pouvaient être les plus réceptifs à de tels écarts :

« Pourquoi tous les hommes qui furent exceptionnels en philosophie, en politique, en poésie ou dans les arts étaient-ils manifestement mélancoliques, et quelques-uns au point d'être pris des accès causés par la bile noire, comme il est dit d'Héraclès dans les [mythes] héroïques ? Car il semble avoir été de ce naturel là, et c'est pourquoi les anciens, à cause de lui, appelèrent « mal sacré » les accès des épileptiques. Ce qui le manifeste, c'est l'égarement d'Héraklès envers ses enfants, et qu'avant de disparaître sur l'Oéta, il eut une poussée d'ulcères ; voilà, en effet, qui arrive à nombre de personnes par suite de bile noire.
(…) Et parmi les héros, nombre d'entre eux semblent être affectés pareillement : chez ceux d'une époque plus récente, Empédocle, Platon et Socrate et une foule d'autres illustres ; et presque tout le monde en pays de poésie. En effet, à beaucoup de ces personnes-là viennent des maux causés par cette sorte de mélange dans le corps, et chez d'autres le naturel incline visiblement vers ces affections. Mais pour le dire en un mot, ils sont tous tels par nature, comme on l'a déjà exposé.».

[71] La distribution d'Anon des Quatre Ages et de l'humeur correspondante perdure dans ce commentaire (*De la constitution de l'univers et de l'homme)* : le sang est donc l'humeur du printemps et de l'enfance, la bile jaune est celle de l'été et de la jeunesse, la noire correspond à l'automne et à la maturité et le flegme enfin rappelle l'hiver et la vieillesse.

Les mélancoliques sont ici clairement identifiés : ce sont les êtres exceptionnels, « les éminents », parmi ceux qui approchent et pratiquent les humanités et qui possèdent une forme de dons et de connaissances qui, précisément, demande de placer en avant leur intellect ou leur créativité artistique. Or, il est indéniable que cet argumentaire put constituer une permanence dans toutes la littérature, nourrissant mythes et légendes aussi bien du temps de Théophile que de celui de Faust. Le Moyen Âge a relu ces doctrines antiques, de sorte que ce sont les « changements de l'histoire » observés par Gilbert Durand, qui peuvent permettre de regarder comment le drame théâtral d'un prêtre aurait pu être influencé par certaines pensées médicales et théologiques de son temps, interrogeant des serviteurs de Dieu en proie au désespoir.

Alors, si le personnage mythique de Théophile peut être exceptionnel, c'est sans doute par l'intermédiaire de sa fonction au service de Dieu, avec l'érudition qu'elle suppose dans les domaines chers aux Anciens. Il n'était pas rare de faire état d'une « mélancolie monastique » (p. 134) au Moyen Âge qui pouvait frapper certains religieux retenus par l'Histoire. À cette fin, Saint Jean Chrysotome questionnait en 380-381 après JC, bien avant que le Théophile de Rutebeuf n'apparaisse, les possibles symptômes d'une mélancolie propre aux moines chez son disciple Stagirios, dans un écrit au titre très évocateur : *« Exhortation au moine Stagirios tourmenté par le démon »* :

« Outre qu'il était en proie à de terribles cauchemars, l'infortuné Stagirios souffrait de troubles de la parole, de convulsions , et était sujet aux évanouissements ; il désespérait de son salut et était tourmenté par un désir irrésistible de se suicider. Ce qui le désespérait au plus haut point était le fait – parfaitement naturel eussent dit les médecins – que rien de tout cela ne lui était advenu avant son entrée dans la vie monastique, et qu'il voyait certains de ses compagnons de souffrance guérir immédiatement de leur maladie dès l'instant où ils retournaient dans le monde et se mariaient.

En guise de consolation, Chrysotome lui conseillait principalement de s'en remettre à la divine providence. Dieu permettait au diable de poursuivre son œuvre pour le seul bien de l'humanité, car c'est en donnant au diable le pouvoir de tenter et à l'homme la force de résister qu'il guidait l'âme, à travers la nécessité de se défendre, jusqu'à la vertu ; (…) ainsi [Dieu] avait envoyé ces tentations à Stagirios (qui, en optant pour la vie religieuse, était sorti du public et descendu dans l'arène) à un moment où il le savait assez fort pour les surmonter » (p.136).

En restant attentif à ce qui est décrit, il est possible d'identifier certains des symptômes mentaux et des affects spirituels qui peut-être ont perduré et contribué à

présenter devant un auditoire du XIII siècle des personnages tels que ce Théophile revu par Rutebeuf. Certes, le personnage n'est pas aussi médicalement « malade » que le supposent les mots de Chrysotome : nulle mention n'est faite chez Rutebeuf « d'évanouissements » de son personnage, encore qu'il admît être au bord de la défaillance, puisque, *« Par pou que li cuers ne [l']en crieve »* (« Peu s'en faut que [son] cœur n'éclate » (*Le Miracle,* v 71). Rien n'est dit non plus des « terribles cauchemars » ni des « convulsions » du religieux, à moins de considérer que sa déchéance auprès de l'Evêque constituât pour lui un cauchemar éveillé. En revanche, la comparaison se révèle plus efficace au sujet des « troubles de la parole » : au sens spirituel, Théophile est un être marqué par le blasphème, qui choque particulièrement les nobles mœurs de ses compagnons au Palais. Au sens plus physiologique, Théophile craint que *« ...dira l'en que je rasote »*, qu'il soit dit de lui qu'il « radote » (v 37), terme qui peut faire écho à un homme qui répète et « remâche » ses mots et ses malheurs. En outre, Théophile est tout à fait de ces personnages qui désespèrent d'être sauvés et que le suicide tente autant que le pacte, puisque le désir de noyade et de pendaison vient immédiatement après ses premiers blasphèmes. Par ailleurs, il est aussi de ceux qui « …en optant pour la vie religieuse étai[ent] sorti[s] du public et entré[s] dans l'arène ». Théophile est un isolé par nature et par fonction, qui doit sans cesse mener cette lutte contre le diable et ses tentations. Enfin, le discours de Chrysotome propose un remède spirituel que l'on remarquait aussi bien chez les personnages et théoriciens médiévaux que dans les paroles divines du *Faust* Romantique . Le Seigneur tolère la présence démoniaque, nécessaire à cette humanité encline à l'oisiveté. Or, le discours final du personnage de l'Evêque montrait à quel point Théophile a eu ce « pouvoir de résister » à cette tentation diabolique, démontrée par la grâce finale accordée par la « servante du Seigneur ».

Ainsi, ce qui a été considéré dans le texte du *Miracle* est un ensemble de signes, parfois symptomatiques, qui ont construit le personnage au travers de son abandon au pacte démoniaque. Si l'on veut bien distinguer, pour mieux les confronter, le récit littéraire du pacte diabolique et les discours médicaux et théologiques des caractères maladifs, il apparaît que les corrélations entre les manifestations du démon et la « folie sous ses formes les plus terribles » (Saturne et la mélancolie, p. 135) responsable de tant de maux sont essentiels dans ce comportement déviant qui amènerait au pacte. La notion de mélancolie peut donc unir dans ce contexte la perdition spirituelle et la pathologie mentale.

Par ailleurs, tout comme le moine pouvait se perdre, la figure du savant pourrait rejoindre les « éminents » décrits par Aristote ; en cela le drame de Faust, tout aussi éloigné fût-il des écrits du Problème, voit pourtant se répéter le drame d'un être qui a « étudié à fond » la philosophie et la « triste théologie » pour n'en retirer qu'un écoeurement qui lui fera éprouver le malheur. La physiologie n'est par ailleurs pas absente du *Faust* de Goethe et le Docteur se plaindra à plusieurs reprises de son sein et de son sang qui le brûlent ; ou de sa tête qui lui tourne. On retrouve une spiritualité défaillante mêlée à de profonds malaises physiques. Ainsi, le personnage de récit isolé et triste, qui éprouve cet « abattement profond » ou ce mépris du monde, est susceptible d'être atteint de mélancolie. Ce sont en fait les interprétations de ce mal qui ont connu les plus profonds changements, bien plus que ses symptômes. La maladie a donc d'abord été comprise comme une conséquence d'altérations physiologiques, qui perturbait dans le corps la quantité de cette humeur si spécifique qu'est la bile noire. Pourtant, un mot du Problème XXX.I doit attirer l'attention : chez les êtres sujets à la mélancolie pouvait certes s'insinuer la maladie, mais encore et surtout la « nature ». En effet, cette disposition naturelle des êtres fut également très étudiée dans l'Histoire. On peut donc trouver certaines explications de telles attributions quand elles se trouvent liées aux astres, en particulier à Saturne .

Cependant, relier astres et humeurs, spiritualité et physiologie, demande de les impliquer tout à la fois au sein d'un large système symbolique auquel l'astrologie orientale a pu ouvrir la voie . Selon une doctrine du IX siècle, « …les astres, les éléments et les humeurs pouvaient et devaient être reliés aux couleurs qui leurs correspondaient. La bile noire est de couleur sombre et même noire ; sa nature, comme celle de la terre, est froide et sèche. Mais Saturne aussi est de couleur sombre allant jusqu'au noir, d'où il ressort que lui aussi doit être froid et sec de nature. De même, Mars la rouge va de paire avec la bile jaune, Jupiter avec le sang et la Lune avec le flegme » (*Saturne et la Mélancolie* p. 202). Il est probable que la littérature antique occidentale ait par la suite été influencée par ce système de correspondances oriental, en assimilant les planètes aux divinités, tels que le firent les Babyloniens[72]. Par ailleurs, l'argument cosmologique a certainement contribué à faire coïncider la planète et les

[72] R. Kliblansky précise à cet égard que les Babyloniens vénéraient les planètes elles mêmes comme des divinités. Le cas de Saturne est intéressant, car son mystère et son ambivalence se retrouvent au travers des cultures : représentant l'énigmatique dieu Ninib, « [Il] passait parfois pour le représentant nocturne du soleil, ce qui lui valait, malgré Marduk [Jupiter], d'être considéré comme la plus puissante des cinq planètes ». p 213.

qualités du dieu, puisque cette astrologie avait fait de l'influence des astres l'argument de tous les évènements de la vie et de la terre . Ainsi, tandis que l'astre Saturnien se trouve très éloigné du soleil, le dieu devait donc lui aussi avoir conservé cette froideur.

Par conséquent, l'histoire mythologique de Saturne ne doit pas être séparée de ces perspectives cosmologiques. Bien au contraire, l'idée de l'influence des astres et de leurs caractéristiques sur le destin des hommes fut déterminante pour interpréter la vie et les déboires du personnage divin. Attribuant les astres aux jours de la semaine, en regard du cycle des âges et des saisons, les théories arrivèrent à la conclusion que certains jours et certaines planètes qui leur étaient associés dans la division calendaire furent plus néfastes ou défavorables que d'autres. Or, Saturne était considérée, avec Mars, comme une planète invariablement néfaste et donc particulièrement propice à la mélancolie. C'est pourquoi certains récits de vies de Saturne sont aussi des traités d'astrologie :

> « Ainsi, quelques vers de Manilius – ils constituent l'un des commentaires astrologiques les plus anciens dont nous disposons encore sur la nature de Saturne – nous présentent un souverain céleste au caractère étrangement sombre. Déposé de son trône et chassé du royaume des dieux, Saturne a autorité sur « l'extrémité opposée de l'axe du monde » et gouverne les « fondations » de l'univers, c'est-à-dire la partie la plus basse des cieux (…), avec ce résultat que sa vision du monde, elle aussi privilégie la perspective opposée, à savoir un point de vue essentiellement hostile. Et de même qu'il vit jadis sa propre destinée mythique soumise à sa paternité, si lui qui aujourd'hui, en tant que puissance planétaire, détient le destin de tous les pères et de tous les vieillards » (p. 218).

Ainsi, les écrits antiques traduisent une certaine idée de la destinée et des comportements humains, dont la complexité dépendrait à la fois d'un déterminisme astral et de fondements mythiques qui confèrent au dieu le statut de guide des humains nés sous sa sombre égide. Saturne est un roi déchu, et ses déboires en font un être du dessous, de « l'extrémité opposée du monde ». La planète est froide, le dieu est « hostile », et il est donc nécessaire de regarder de plus près l'histoire de cet être divin et pessimiste, gouvernant « pères » et « vieillards », qui semblent tributaires d'une temporalité particulière.

2 - De l'Astre au dieu : les héritiers de Saturne ou le Temps des mélancoliques.

Le *dictionnaire mythologique universel* livre au XIX siècle dans l'article « Saturne »[73] une première présentation du dieu qu'il faudra développer, mais la représentation décrite n'est pas sans intérêt. La « biographie mythique » de Saturne (Cronos) pourrait alors se diviser selon des épisodes significatifs.

Il est le fils d'Uranus (Ouranos) et de Gaïa ainsi que le frère des Titans. Il castre son père avec une faux de diamants et le détrône avec l'aide de ses frères, régnant ainsi sur l'Olympe. Il replonge ensuite les Cyclopes dans le Tartare et épouse sa sœur Rhée. Un oracle d'Uranus, prédisant que l'un de ses fils le détrônera à son tour, le pousse à avaler ses enfants dès leur naissance. Pourtant Rhée parvient à sauver l'un des fils, Jupiter, qui une fois adulte en appelle à Métis pour l'aider à vaincre son père. Cette dernière abreuve Saturne d'un philtre qui lui fait recracher sa progéniture qui se joindra au rang de Jupiter. Enfin, après dix ans de guerre, Jupiter sera victorieux, détrônera son père et enfermera à nouveau les Titans.

Ce résumé biographique peut donc s'appuyer sur plusieurs récits fondateurs. La vénération antique de Saturne en tant que dieu est sans doute bien plus ancienne qu'il n'y paraît, mais « son caractère originel reste pour nous quasiment inconnu »[74]. C'est alors dans la *Théogonie* d'Hésiode qu'il faut rechercher la plupart des épisodes repris par l'article du *Dictionnaire universel*. La castration d'Ouranos par Saturne sur ordre de Gaïa y occupe une place importante, en précisant notamment les causes de cette attaque :

« Car c'étaient de terribles fils que ceux qui étaient nés de Terre (Gaïa) et de Ciel (Ouranos), et leur père les avait en haine depuis le premier jour. À peine était-ils nés qu'au lieu de les laisser monter à la lumière, il les cachait tous dans le sein de Terre (Gaïa), et tandis que Ciel (Ouranos) se complaisait à cette œuvre mauvaise, l'énorme terre (Gaïa), gémissait en ses profondeurs, étouffant »[75].

---

[73] p.p 434-435 dans *Dictionnaire mythologique universel* dir. E. JACOBI, trad. Th. Bernard, Firmin Didot, Paris, 1863.

[74] *Saturne et la Mélancolie,* « Saturne dans la tradition littéraire », p. 210.

[75] HESIODE, *Théogonie,* trad Paul Mazon,; Classiques de Poche, n°88, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 19.

Dans ce comportement tyrannique du père dissimulant ses enfants dans la terre pourrait bien se reconnaître une plausible origine de l'élément terrestre qui reliait dans les théories humorales la bile noire qui *imite la terre* et l'état mélancolique. En outre, quelques vers plus tard le narrateur de la *Théogonie* désignera Cronos par une formule et une détermination qui semblent le désigner idéalement pour se venger de son père et pour se démarquer de ses frères. Quand leur mère demande de venger l'affront d'Ouranos avec le fer qu'elle a recourbé en serpe :

« (…) la terreur les prit tous, et nul d'eux ne dit mot. Seul, sans trembler, le grand Cronos aux pensers fourbes réplique en ses termes à sa noble mère :
« C'est moi, mère, je t'en donne ma foi, qui ferai la besogne. D'un père abominable, je n'ai point de souci, tout notre père qu'il soit, puisqu'il a le premier conçu des œuvres infâmes ».
(…) Elle le cacha, le plaça en embuscade, puis lui mit dans les mains la grande serpe aux dents aiguës et lui enseigna tout le piège. Et le grand Ciel (Ouranos) vint, amenant la nuit (…) le voilà qui s'approche et s'épand en tout sens. Mais le fils, de son poste, étendit la main gauche, tandis que, de la droite, il saisissait l'énorme, la longue serpe aux dents aiguës ; et, brusquement, il faucha les bourses de son père, pour les jeter ensuite, au hasard, derrière lui ». (Ibid).

Il s'agit bien là d'un dieu colérique, d'un fils vengeur qui se sépare de ses semblables par une action flamboyante. Hésiode évoque ensuite cet autre passage de la légende, durant lequel le dieu se fait image du temps dévoreur :

« Rhéa subit la loi de Cronos et lui donna de glorieux enfants, Histié, Démeter (…) ; et le prudent Zeus, le père des dieux et des hommes, dont le tonnerre fait vaciller la vaste terre. Mais ces premiers enfants, le grand Cronos les dévorait, dès l'instant où chacun d'eux du ventre sacré de sa mère descendait. Son cœur craignait qu'un autre des altiers petits-fils de Ciel (Ouranos) n'obtint l'honneur royal parmi les Immortels » (Ibid).

L'article du *Dictionnaire universel* évoquait ensuite certaines traditions italotes du mythe, dans lesquelles un frère Titan de Saturne accepterait de lui laisser le pouvoir à condition qu'il dévore ses enfants mâles. Quand il apprend que Rhée a sauvé Jupiter, le Titan déclare la guerre à Saturne et le détrône avant d'être chassé à son tour par Jupiter. Déchu de l'Olympe, Saturne règne en Italie et apporte *l'âge d'or* : « On voit ici comment la tradition grecque, rapportée par Hésiode, du bonheur qui souriait aux hommes pendant le gouvernement de Saturne *au ciel*, mêlée à celle d'une émigration

vers ces mystérieuses contrées occidentales dont Homère parle si souvent, s'est altérée et transformée dans le syncrétisme romain » (art cité p.134). Saturne a ainsi été rejeté au rang de « vieux fou (qui) ne jouit jamais d'une grande popularité ». Une description complète le portrait :

« On représentait généralement Saturne sous les traits d'un vieillard, nu jusqu'à mi-corps, par devant seulement, en sorte que ses vêtements lui couvrent le dos et la partie supérieure de la tête. Il tient la harpée, à laquelle on substituera plus tard la faux. Le globe que l'on voit souvent auprès de lui se rapporte à la planète qui porte son nom et à laquelle on attribuait une mauvaise influence. Ses autres attributs, tous comparativement modernes, sont le crocodile, image du temps vorace, le sablier, les ailes etc… » (ibid).

Une célèbre représentation du dieu par Albercht Durer, précisément intitulée *Melancholia*[76]retravaille cette description , tout en conservant néanmoins les principaux éléments cités :

Le globe, insigne de son astre, est bien présent, de même que la faux dans sa main. L'œuvre préfère à la nudité du vieillard un habit d'étoffe usée porté par un être angélique à l'âge indéchiffrable, que ses ailes rapprochent à nouveau de son emblème. La présence du chien à ses pieds est également remarquable, car elle rappelle la proximité de l'animal avec l'être saturnien, compagnon et voyageur psychopompe, premier masque que Méphistophélès choisit pour approcher le mélancolique savant aux portes de la ville .

L'histoire de Saturne, dans la tradition grecque, est alors celle d'un être suprême investi de tous les pouvoirs divins, un dieu conquérant. Pourtant, cette confortable situation se trouve menacée par un renversement inattendu, la prédiction d'Uranus. Il se trouvera alors destitué de tout pouvoir après avoir bu une potion qui rendra ses troupes à son adversaire. Pourtant, si sa chute est inévitable dans l'Olympe, la présence du dieu sur terre est comprise, par Hésiode comme par Ovide, comme une bénédiction pour le monde des mortels :

« Par là, je veux rappeler Saturne, se réfugiant sur ce territoire ; il avait été expulsé de son royaume céleste par Jupiter ; d'où le nom de terre de Saturne qui demeura longtemps à ce pays ;

[76] Une des représentation est reprise dans de l'article Wikipedia consultable au lien http://fr.wikipedia.org/wiki/Melencolia_de_Dürer,Web, [En ligne], consulté le 20/04/12. Les dimensions de l'image ont été modifiées pour les besoins du travail.

on l'a appelé aussi Latium parce que le dieu y était latent. Ainsi la pieuse postérité a façonné un navire sur les pièces d'airain en témoignage de l'arrivée de son hôte divin »[77].

Ce qui ressort finalement des mythes Saturniens, ce qui peut permettre de faire résonner les textes entre eux au travers de l'Histoire est peut-être cette problématique du Temps. Si le nom de « Saturne » est surtout en usage dans la tradition romaine des mythes, on remarque que la tradition grecque peut préférer celui de « Cronos », parfois orthographié « Chronos », dont les échos temporels ne font aucun doute. Cette dimension est marquée chez Hésiode par l'héritage : Saturne hérite du désir de vengeance de sa mère, tandis que Jupiter hérite de celui de la sienne. En outre, la venue du dieu dans le monde des hommes, amène Ovide à chanter l'héritage d'un âge d'or qui permit aux hommes de connaître fastes et plaisirs. En outre, Saturne est souvent représenté en personnage vieillissant, au corps marqué par le passage du temps. Les mythes marquent donc cette différence entre un temps divin, vécu sur l'Olympe durant le sombre règne du dieu détrôné par Jupiter ; et le temps humain, vécu sur terre, qui fut pour Saturne celui de la chute, mais pour les hommes celui de la joie.

Or, c'est ce personnage affligé par les misères du temps et les regrets de son règne que l'imaginaire littéraire et pictural a choisi de retenir pour exprimer certaines beautés et ravages de la mélancolie. Il y a donc lieu de regarder cet héritage du temps dans les récits des pactes diaboliques.

En effet, la force et l'essence même d'un pacte avec le diable pourraient bien résider dans ce rapport à la durée et à la vie, faisant des signataires les héritiers symboliques de l'être que le temps a affligé. Dans le texte de Rutebeuf le diable rappelle à l'auditoire que sa guerre contre Théophile dure depuis toujours, motivée par sa volonté d'asservir un prêtre qui pourtant est l'un des serviteurs de Dieu que sa renommée précède. Lorsque Théophile accepte de déposer les armes devant lui, le diable peut s'enorgueillir de concrétiser dans le pacte cette lutte permanente contre la vertu. En outre, Théophile connaît au travers du pacte une séparation des âges de sa vie : avant le pacte, il croyait vivre cet « âge d'or », au sens le plus littéral du terme, orgueilleux de ses fastes et de sa richesse. Le temps du pacte est la conséquence directe de cet égarement, il est le moment de la chute. Ce qui le montre le plus efficacement est sans doute la durée des sept ans que Théophile dit avoir passé avec le diable au moment de son repentir devant Notre Dame : *« Sathan, plus de set anz ai tenu ton sentier »* (v 404). Ce vers est

[77] OVIDE, *Fastes*, I, v 229-340, *in Saturne et la Mélancolie* p. 135.

d'ailleurs l'occasion pour Jacques Ribard de démontrer l'impact des nombres et de la durée dans l'imaginaire médiéval :

« L'opposition fondamentale du pair et de l'impair est à cet égard très caractéristique. On sait en effet que le nombre pair (…) parce que divisible et donc corruptible, est signe d'imperfection et connote facilement le mal et le péché, le nombre pair en revanche (…) parce qu'il est indivisible, partant incorruptible, est signe de perfection et à ce titre fera volontiers référence au bien et au divin.

(…) Mais, bien entendu, la symbolique des nombres ne s'arrête pas à l'antithèse un peu simpliste du pair et de l'impair. (…) [Q]ue faut-il penser d'abord de ce vers extrait de la célèbre « repentance » de Théophile : *« Sathan, plus de set anz ai tenu ton sentier »* (v 404) ? Il ne peut s'agir ici d'une durée « réaliste » : Théophile n'a pas suivi la voie diabolique pendant sept ans (…). Le nombre sept exprime l'achèvement d'un cycle, une période qui se ferme sur elle-même, et qui, de ce fait, appelle un dépassement, une sorte de conversion (au sens étymologique du mot) qui engage tout l'être sur une voie nouvelle » (« Théatre et Symbolisme au XIII siècle », art. cité p.p 104-107).

Théophile a donc suivi le diable pour une durée qui n'a pas vocation à être réaliste, mais plutôt à marquer le sens de sa perdition et surtout de sa rédemption. Le chiffre sept est impair, il est le chiffre d'une Création divine « incorruptible » et « signe de perfection ». Il pourrait sembler étonnant qu'une telle durée soit employée à désigner un temps d'association avec le démon, mais il faut, précisément, considérer que ce chiffre renvoie aussi à un passage, à l'accomplissement d'une rédemption de Théophile devant Dieu et la Vierge. Le pacte de Satan n'est que l'intermédiaire entre le temps des fastes égoïstes et le temps du Salut. La durée annoncée par Théophile serait donc la preuve que sa mélancolie est de celles qui s'effacent devant la foi retrouvée, puisque ces sept ans ont préparé ce nouveau cycle qui devait voir la victoire finale de Notre Dame devant le pécheur. Le mélancolique dépeint dans le *Miracle* est donc marqué par un temps chiffrable et identifiable dans les mots, qui peut placer le personnage aux frontières du temps divin et symbolique de son pacte et de sa rédemption ; et du temps des hommes, marqué par l'exemplarité de sa mésaventure et de son repentir. Faust, quant à lui, est terrifié par le passage du temps et ne rêve que de retrouver l'époque de sa première jeunesse.

La littérature a donc questionné un lien entre la vertu des mortels et les temps de leur vie. Par conséquent, le temps des vertus semble relier celui du pacte de mélancolie. Les

personnages des récits sont donc bien des héritiers, dans toutes les nuances du terme, redéfinissant ces liens entre l'état mélancolique et les âges de la vie que la théorie humorale avait supposé. Pour Faust et Théophile, les pactes sont les vecteurs de ce temps qui les accablent. Le temps intègre alors ces récurrences de l'état mélancolique en littérature, en modifiant ses objets d'étude. En effet, la temporalité de la mélancolie renvoie aux humeurs ou aux astres autant qu'à cette théologie morale induite par le pacte démoniaque. Bien sûr, ces domaines ne se trouvent jamais véritablement séparés dans les discours et les récits et le pacte ne serait qu'une relecture et une interprétation de cette temporalité terrible qui écrasait déjà les héros de mythes. Une autre théorie médiévale permet ainsi d'éclairer tout particulièrement ce croisement des domaines et de prétendre à l'existence de récits-types du temps de mélancolie propre au personnage saturnien. Une partie de l'érudition médiévale réservait alors un accueil froid et sceptique à la dénomination de dieux païens et à leur parenté avec les astres. Cité par Raymond Kliblansky, Minucius Felix s'insurge de l'imaginaire déployé dans les récits des divinités grecques et romaines, en avançant l'argument que ces multiples divinités mythiques ne furent jamais que des hommes, dont Saturne fut un représentant au destin malheureux :

« De fait, Saturne, la tête de cette race et de cet essaim, était un homme d'après la tradition de tous les écrivains anciens grecs et romains. .Ainsi donc ce Saturne, redoutant la férocité de son fils avait fuit la Crète et gagné l'Italie ; (…) donc un homme, de toute façon, un homme qui s'enfuit, un homme qui se cacha, père d'un homme et né d'un homme » (p. 250).

Or, si l'humanisation des dieux contribuait effectivement à maintenir une argumentation défavorable à l'égard de l'influence astrale sur les hommes, il existait pourtant des courants de pensée qui plutôt que de condamner sans appel les rapprochements antiques, choisissaient de les aborder selon d'autres symboliques. C'est ainsi que Saint Ambroise considère le nombre des divinités planétaires comme le point de départ d'une prédestination aux qualités et aux affects, empreinte cette fois de la théologie morale chrétienne :

« Son point de départ fut non plus les divinités planétaires, mais leur nombre : sept. En cela il avait déjà, pour ainsi dire, un prédécesseur, en la personne de Victorin de Petteau qui avait

brillamment exposé la manière dont les sept dons de l'Esprit Saint se distribuaient entre les sept sphères célestes. Les sept Ciel, selon lui, correspondent aux sept jours de la Création » (p. 251).

Ces sept dons de l'Esprit Saint sont : la Sagesse, l'Intelligence, le Conseil, la Force, la Science, la Piété et la Crainte de Dieu[78]. Ils sont à l'opposé des péchés capitaux et tout porte à croire que ces dons ne sont pas si éloignés de la physiologie humorale qui considérait les tempéraments, les qualités et les caractères des individus. Sur le plan littéraire, il semble évident que le diable ne s'intéresse pas à n'importe qui. Il importe à Satan comme à Méphisto d'approcher un désespéré qui portait en lui chacun de ces sept dons avant que sa mélancolie ne les changeât en péchés.

On voit donc se confirmer sous d'autres latitudes cette importance des nombres que Jacques Ribard invoquait dans le contexte du théâtre médiéval. La portée bénéfique du nombre sept et sa correspondance avec le nombre des planètes vont progressivement amener la théologie morale à considérer une influence astrale agissant non plus seulement sur des humeurs physiologiques, mais plutôt sur une « éthique chrétienne » (*Ibid)*. Ainsi ce ne sont plus les dieux païens que l'on relie aux planètes, mais bien le Dieu chrétien. Les sept dons sont donc compris comme étant des conséquences astrologiques qui agissent sur l'âme humaine par la grâce de Dieu. Ce fut un argument supplémentaire pour justifier la nature double de Saturne : soit elle reflétait le don de sagesse, soit celui de la crainte de Dieu. Beaucoup de théologiens vont alors représenter cet astre comme le gardien des sages. Alexandre Neckam par exemple relie le don sagesse à la temporalité astrologique : « De même qu'il faut à la planète Saturne un temps fort long pour accomplir sa révolution, il faut à la sagesse le temps d'enfanter la maturité : les philosophes étaient avisés, qui décrivaient Saturne comme un vieil homme : les vieillards, en effet, possèdent la maturité du jugement » (ibid). Cette idée ne permet plus de prétendre que Saturne et ses héritiers sont toujours fondamentalement mauvais : Saturne suppose pénombre, froideur et folie, mais encore le passage d'un temps dont le bénéfice entraîne aussi la sagesse. Il faut seulement considérer que l'écoulement du temps et l'accès à cette qualité d'esprit n'est pas sans prix ni sans danger, de la même façon que le dieu mythique a dû payer le prix de sa gloire. Si l'on considère cette temporalité d'un point de vue théologique chrétien, il est indéniable que les êtres pactisant avec le diable ne sont pas mauvais à l'origine, comme l'expliquait

[78] On a consulté l'article Wikipedia « Saint-Esprit » pour les retrouver, cités dans cet ordre au lien http://fr.wikipedia.org/wiki/Saint-Esprit Web, [En ligne], consulté le 25/05/12.

Sainte Hildegarde de Bingen quand elle attribuait au démon la culpabilité de susciter la mélancolie en l'homme. Servir Dieu implique le danger d'attirer l'attention du diable et le désir d'absolu savoir comporte le risque de se désespérer de ne rien connaître. Les mélancoliques ne peuvent plus porter le prix et le poids de leur exception, à cause d'un rapport au temps qu'ils ne peuvent plus souffrir. Théophile et Faust sont peut-être mélancoliques de nature et écoeurés de leur vie, mais le diable ne s'attaque qu'à leurs faiblesses, car aucun d'eux n'avait à l'origine prêté serment devant lui. Toute l'entreprise du démon suppose d'écarter de Dieu, un personnage qui, précisément n'était pas appelé originellement à servir le diable. Seul le rapport au temps peut aider le diable, car Théophile et Faust sont tous deux des êtres bons, mais égarés. Il leur a fallu éprouver ce paradoxe de la durée qui leur apporta leurs fastes et leur science, mais qui les désespéra progressivement.

Ce sont donc des êtres marqués par le temps et les cycles qui deviennent fous, mélancoliques, revivant leur propre histoire du dieu déchu. Pourtant, qu'il s'agisse des images de vieillard Olympien ou des personnages de récits frappés de solitude, il y a bien un point particulier qui rassemble ces êtres ; celui de l'errance. Le terme n'est plus à considérer selon ses implications spirituelles, mais bien matérielles et même géographiques. L'étude l'a montré, les mélancoliques sont des solitaires. Or, tandis que les astres et la folie s'en mêlent, ils sont aussi des exclus, parfois honnis, souvent incompris et terrifiants pour leurs pairs. Du voyageur solitaire à l'enragé blasphémateur, du roi déchu au savant cloîtré dans son Cabinet se suppose donc l'image d'un homme sauvage, reclus, au point qu'il engendre parfois les terreurs les plus bestiales. La frontière se fait alors très mince entre le mélancolique exilé et la créature bestiale et recluse .

3 - Le dieu solitaire et l'homme sauvage : une figure de bestialité.

L'analyse aborde un sujet dont la complexité impose une nouvelle fois la rigueur d'un choix. Il s'agirait, afin de ne pas s'écarter de la mélancolie, de ne considérer l'adjectif « sauvage » que dans l'intention de le rapprocher des modèles de l'exclusion et du retrait du monde qui ont caractérisé le mélancolique jusqu'à présent. L'être sujet à

la mélancolie est exceptionnel de bien des façons et il se démarque des autres pour le meilleur et pour le pire. Le porteur divin de l'âge d'or des hommes sous le règne d'Auguste n'était alors que celui que Jupiter avait chassé de l'Olympe. Vieil homme sage et isolé dans son iconographie et sa littérature, planète froide et sombre dans son astrologie, Saturne porte sans doute le poids symbolique de l'être qui s'exclut ou se fait exclure, trop fou ou trop maudit, trop sage même pour pouvoir prétendre rester parmi les siens. En outre, Saturne est aussi l'être cruel, dévoreur de ses enfants. Or, il existe dans le folklore et les mythes une autre créature dévoreuse et monstrueuse qui se vit chargée de toutes les angoisses et surtout, rejetée et maudite, elle aussi, par ses semblables. Le loup-garou ou l'homme-bête pourraient bien compter parmi ces créatures aussi sauvages que saturniennes, dont le plus grand malheur serait peut-être leur mélancolie originelle qui les réduisit à cet état. Il suffit de lire la définition du loup-garou donnée par Alain Pozzuoli pour retrouver quelques occurrences déjà familières : « Le loup-garou, lui, ne cesse jamais d'être un homme, un être humain, un « vivant », qui, par le pur fait du hasard, mais aussi parfois à cause d'une faute qu'il a commise, est victime d'une malédiction qui le transforme régulièrement (les nuits de pleine lune et quelquefois tous les sept ans) en monstre hurlant et sanguinaire »[79]. La malédiction revient, tout aussi prodigieuse et néfaste que la magie du diable qui propose son pacte, mais surtout l'influence astrale et le chiffre sept sont bien là, et cette récurrence peut suffire à questionner un mythe de la lycanthropie, dont l'une des variantes est contenue dans les *Métamorphoses*, au travers du récit de la malédiction de Lycaon. Jupiter se tient devant l'assemblée des dieux de l'Olympe et relate la façon dont il expia dans la malédiction d'un seul homme les crimes de l'humanité toute entière :

« Je révèle la présence d'un dieu et le peuple commence à m'adresser ses prières. D'abord Lycaon se rit de ces pieux hommages, puis il s'écrie : « Je vais bien voir, par une épreuve manifeste, si c'est là un dieu ou un mortel. Nul ne pourra plus douter de la vérité ». Pendant la nuit, tandis que j'étais lourd de sommeil, il s'apprête à me surprendre et à me donner la mort ; voilà par quelle épreuve il voulait connaître la vérité. Ce n'était pas encore assez pour lui ; de son glaive, il coupe la gorge à un des otages qu'avait envoyés le peuple des Molosses ; ensuite il attendrit dans l'eau bouillante une partie de ses membres palpitants, et il fait rôtir l'autre sur la flamme. (…) [D]e ma foudre vengeresse, j'ai renversé sur lui sa demeure, pénates bien dignes

[79] Alain PUZZUOLI, (dir), *Les Morsures du Loup-Garou* (Anthologie), Paris, Fantastique, Les Belles Lettres, 2004.

d'un tel maître. Epouvanté, il s'enfuit, et, après avoir gagné la campagne silencieuse, il se met à hurler ; en vain il s'efforce de parler ; toute la rage de son cœur se concentre dans sa bouche ; sa soif habituelle de carnage se tourne contre les troupeaux et maintenant encore il se plaît dans le sang. Ses vêtements se changent en poils, ses bras en jambes ; devenu un loup, il conserve encore les vestiges de son ancienne forme. Il a toujours le même poil gris, le même air farouche, les mêmes yeux ardents ; il est toujours l'image de la férocité. »[80].

Une certaine « hérédité » de la vengeance se retrouve : alors que Saturne combattait les dieux, son fils lui va punir les hommes, en châtiant pour l'exemple un personnage dont l'attitude n'est pas sans rappeler celle des mélancoliques déjà rencontrés. Lycaon est blasphémateur, orgueilleux, sans crainte du divin et sa folie est à l'image de cette bestialité sacrilège. Certes, l'impiété du mortel n'est pas la même que dans les textes où le diable approche les malheureux, mais il semble indéniable que l'exclusion et la rage de Lycaon envers une puissance qui le dépasse participèrent à un schéma commun de sauvagerie dans toutes ses nuances. De fait, le récit éclaire précisément un comportement particulier, une attitude de l'inhumain qui donne l'occasion à Jupiter de rappeler à toute l'humanité les tares du mortel qui lui fit offense. Ce qui fait l'intérêt de la métamorphose lycanthrope de Lycaon est sans nul doute le passage du « comportemental » au « physiologique » ; l'attitude du mortel est répréhensible devant ses pairs et il est donc sauvage, exclu des hommes avant même que le châtiment du dieu ne fit son office. Lycaon est enragé, devenu fou dans ses paroles comme dans ses actes. Il est meurtrier, anthropophage et insatiable de cette « vérité » que recherchent avidement les mélancoliques. Pourtant, dès lors que la métamorphose advient, le comportement criminel du mortel devient aussi visible, aussi identifiable par l'auditoire que le papier d'un pacte démoniaque le serait à une autre époque. La métamorphose porte le sens des égarements de Lycaon, de sorte que sa physionomie prit la marque de sa sauvagerie et de ses erreurs passées. À cela viendrait s'ajouter la fuite du mortel « dans la campagne silencieuse » qui achèverait de le séparer du monde commun et de le ramener à cet état bestial rappelé par la forme du loup.

En définitive, l'histoire de Lycaon n'est pas celle d'un « homme-loup » mais plutôt celle d'un homme devenu loup en réponse à ses fautes. Le loup des *Métamorphoses* est une façon d'exprimer l'étrangeté d'un homme sauvage, à la fois au sens de féroce, mais

---

[80] OVIDE, « Lycaon », *(*Extrait des *Métamorphoses* Livre I), trad. George Lafaye, .p 4-5 in *Les Morsures du Loup-Garou,* Opcit.

aussi d'exclu. Par ailleurs, la figure lycanthrope que l'on choisit ici d'associer à la mélancolie en raison des échos comportementaux identifiables entre les personnages, est aussi sauvage en raison de la peur qu'elle suscite. La férocité et la rage, fut-elle celle de l'humain venant hurler sa rage ou celle de l'animal dévoreur de troupeaux provoque la terreur dans les consciences. Il faudrait à ce sujet considérer longuement toute la première partie de l'ouvrage que Gaêl Milin consacre au loup-garou, mais cela demanderait de quitter trop longtemps le sujet de la mélancolie. Néanmoins, la crainte induite par la sauvagerie et la férocité n'est pas sans conséquence pour la considération cette mélancolie : le personnage de Rutebeuf n'est-il pas désigné comme « *fel » et « irous »* (« féroce et impitoyable » v 336) devant l'Evêque ? De même, Faust ne devient-il pas « bestial » à sa façon lorsque qu'il tente de soumettre le barbet noir à sa puissance ? Il faudrait donc considérer que le loup et la bête sauvage à laquelle ont voulu le comparer les craintes populaires peuvent être utiles à l'illustration d'un homme enragé et terrifiant que l'on nomme parfois « mélancolique ». De fait, l'argumentation de M. Milin démontre que la peur suscitée par l'homme transformé en bête, très vive au Moyen Age trouve en partie son origine dans la prolifération des loups dans l'Europe de cette époque : « Cette présence, cette agressivité (vraisemblablement exagérée), cette peur sont perceptibles au Moyen Âge à travers de multiples témoignages, qui viennent de toute l'Europe. (…) Annalistes et chroniqueurs consignent soigneusement parmi les évènements méritant de passer à la postérité, méfaits et carnages perpétrés par les loups »[81]. Ce sont donc les liens du loup avec l'humain qui auraient été amplifiés et déformés par l'imaginaire, conservant dans ces récits la terrifiante menace de la bête cruelle, transmise au personnage :

« La représentation du *garou* au Moyen Âge, participe, hérite de cette image négative du loup. Dès lors que le personnage se métamorphose en loup, on voit apparaître dans les textes les clichés de la voracité, de la violence, de la sauvagerie qui sont communément associés à l'animal ordinaire, « aux loups mortels » :

« Jadis le poeit hum oïr
Et sovent suleit avenir,
Hume plusur graval devindrent

[81] Gaël MILIN, *Les chiens de Dieu : la représentation du loup-garou en occident (XI-XX siècles),* Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Brest, Université de Bretagne occidentale, 1993 ; p.p 23-24.

E es boscages meisun tindrent » (...) [82]

Le lai de *Bisclavret* perpétue l'idée d'un être reclus dans un lieu à l'écart du monde des hommes et c'est pour cela que cette image de sauvagerie semble utile à la description d'une mélancolie : le prodige de la transformation en loup contribue à éclairer une attitude spécifique de l'humain enragé. Marie de France proclame quelques vers plus loin quel *« grant mal fait »* l'homme-bête *« tant cum il est en ceste rage »* (« tant qu'il est en proie à cette rage »). Par ailleurs, la proximité de l'état mélancolique avec la sauvagerie bestiale apparaît plus nettement encore lorsque le diable la rejoint car « la négativité du loup dans les mentalités populaires médiévales a paru suffisante aux clercs pour en faire l'un des symboles animaux du diable (…). La symbolique chrétienne, il est vrai, se montre, là, fidèle héritière de l'Evangile où l'opposition du loup et des brebis sert à opposer les bons aux méchants (…) » (Gaël Milin, p. 39). D'une certaine façon, le manichéisme médiéval opposant « loup » et « brebis » (ibid), diable et chrétien, fonctionne selon la même dualité que celle décrite par Saint Augustin dans la cité divine que rappelait Herman Van Nuffel, dont sont rejetés tous ceux qui ont commerce avec le diable. Le loup est une bête sans contrôle, sans le bon pasteur de l'Evangile pour le guider et pour réfréner sa furie et il arrive alors que l'imaginaire transmette à l'homme cette sauvagerie au nom du diable ou d'autres malédictions, que l'on peut parfois nommer « mélancolie ». Il serait alors utile de considérer les ravages d'une tristesse enragée chez un personnage dont les aventures sont elles aussi restées dans les mémoires. On trouve dans *Le chevalier au Lion* une mésaventure d'Yvain très significative sur ce point.

Le chevalier a reçu un anneau merveilleux de la part de sa dame, qui doit lui assurer la victoire lors de tous ses tournois. En contrepartie, le jeune homme doit promettre de revenir vers la châtelaine au bout d'une année. Pourtant, Yvain profite des pouvoirs de l'anneau et oublie sa promesse, revenant à la Cour d'Arthur. La demoiselle de compagnie de la dame bafouée vient donc à la Cour, chargée de reprendre l'objet magique et de dire à Yvain tout le mépris de sa maîtresse. Humilié en public et honteux de son attitude si peu chevaleresque, le héros connaît une folie bien particulière :

[82] « Jadis on pouvait entendre raconter et souvent il arrivait que beaucoup d'hommes devenaient garous et habitaient dans les bois », Gaël Milin, Opcit, p. 53. La traduction des lais des Marie de France citée dans l'ouvrage de Gaël Milin est celle de P.Jonin.

« Lors li monta .i. troubeillons / El chief, si grant quë il forsenne / Et fuit par cans et par valees / Si laisse ses gens esgarees ,/ Qu'il se merveillent ou puet estre
(...)/ Les bestes par le bois agueste / Et lors ochist, et si manjue / La venoison trestoute crue. / Et tant conserva el boscage / Comme hom forsenés et sauvage / C'une maison a .i. hermite
(...) / Puis ne passa .i. jour entiers, / Tant comme il fu en chele rage, / Quë aucune beste sauvage / Ne lui apotast a son huis (...) »[83].

Dans le cas du malheureux Yvain, il n'est nullement question de métamorphose en *garou* telle que la magie du folklore dépeinte par M.Milin aurait pu la mettre en avant. En revanche, le récit montre qu'il n'y a qu'un pas entre la figure mythique de Lycaon qui devient la bête sauvage et la métaphore de ces personnages dont l'attitude rappelle celle de pareille créature. Yvain retourne à un état bestial en conséquence du « tourbillon » provoqué par le mépris de sa bien aimée. Il prend alors tous les attributs de l'animal : il déchire et délaisse les vêtements qui marquaient son rang et son humanité, il chasse sa nourriture et la dévore crue. En outre, l'épisode de sa transformation si particulière est marqué par la présence d'une double figure d'homme sauvage : lui-même d'abord, mélancolique chevalier expiant ses fautes hors de la civilisation ; et l'ermite reclus dans sa maison dans l'intention et le devoir de servir Dieu et de porter secours aux âmes égarées. La confrontation entre Dieu et le diable, ou au moins entre leurs représentants ne saurait donc être oubliée dans cette littérature. Il est vrai que le diable n'est pas cité par le conteur pour interpréter le comportement d'Yvain, mais la présence de l'ermite et le caractère profondément spirituel de l'isolement d'un tel personnage peut suffire pour deviner que le chevalier s'est momentanément écarté de son salut. Son état est une folie dont les causes et les conséquences rappellent cette mélancolie qui afflige ceux qui s'égarent. Par conséquent, la « sauvagerie » peut se déployer en de nombreuses nuances, mais les exemples de réactions et de comportements cités quand est décrite la bestialité montrent les ressemblances existant entre ces hommes devenus bêtes et les mélancoliques au désespoir. En cela, si le personnage du *Miracle* n'est pas explicitement désigné comme

[83] « Alors il lui monte un tourbillon / dans la tête si puissant qu'il perd la raison ; / puis il déchire ses vêtements et s'en dépouille, / et s'enfuit par les champs et les vallées, / laissant ses gens en plein désarroi / qui se demandent avec étonnement où il peut bien être. (…) il guette les bêtes dans les bois,/ il les tue et puis il mange / la venaison toute crue. / Il demeura si longtemps dans la forêt, / Comme un homme privé de raison et sauvage, qu'il finit par trouver la maison / d'un ermite (…) / Par la suite, il ne se passa pas un jour entier / aussi longtemps qu'il fut dans cette démence / qu'il ne lui apportât quelque bête sauvage / jusque devant sa porte (…) » v 2804-(…) 2871 in *Le Chevalier au Lion* trad. David F. Hult, Le Livre de Poche, Paris, Lettres Gothiques, 1994.

une « bête », il a pourtant proclamé sa « férocité » devant l'Evêque et l'inquiétude des hommes de foi devant son attitude est le signe qu'il n'est plus tout à fait homme.

Par ailleurs, ces exemples peuvent en effet éclairer un personnage tel que Théophile, mais il faudrait se demander si ces considérations peuvent constituer une *permanence* qui pourrait également se constater chez le Docteur Faust : dès le *Prologue,* Méphisto se désole de voir les hommes se « gouverner plus bêtement que les bêtes ». Selon lui, un état furieux et incontrôlable, bestial donc, est à l'origine des extravagances humaines. En outre, le masque premier du diable devant Faust n'est peut-être pas celui d'un loup, mais le chien qui se fait son émissaire est une créature sauvage, faisant mine de rechercher un maître. De plus, les relations qui s'établissent entre le démon et le mortel montraient un Faust avide de dompter et d'apprivoiser le chien diabolique pour répondre à ses désirs de pouvoir.

Ainsi, la distinction entre folie et malédiction, influence divine et déterminisme physiologique est souvent rendue difficile par les récits et les discours qui s'entrecroisent et se répondent autour de la mélancolie. Du dieu solitaire à la bête recluse, du prêtre colérique au Docteur amoureux, la violence et l'isolement mélancolique ne seraient alors que certaines des nuances représentatives d'un imaginaire qui appelle aussi bien le prodige divin ou diabolique que la pathologie mentale.

4 - Imaginaire mélancolique et maladie.

A ce sujet, Hildegarde de Bingen convoque une autre approche que celle de la théologie qui rapprochait dans ses propos l'état mélancolique du Péché d'Adam. Les tempéraments et les comportements qu'elle dépeint lors des assauts de folie mélancolique sont aussi ceux d'une maladie :

« *Les mélancoliques :* Il y a d'autres hommes chez qui le cerveau est épais, avec une membrane et des veines agités ; ils ont un visage au teint sombre, si bien que leurs yeux sont parfois enflammés et vipérins ; et ils ont des veines dures et fortes qui contiennent en elles un sang noir et épais ; ils ont les chairs épaisses et dures, des os épais qui contiennent peu de moelle : celle-ci toutefois s'enflamme si vivement qu'avec les femmes, ils sont aussi incontinents que des animaux et des vipères (…) ; ils sont amers, avares et sots, excessifs dans le plaisir et sans retenue avec les femmes, comme des ânes ; et, de ce fait, s'il leur arrive d'être

privé de ce plaisir, ils sombrent facilement dans leur folie et en deviennent frénétiques. (…) [L]'étreinte dans laquelle ils devraient posséder les femmes avec retenue est vicieuse, détestable et porteuse de mort, comme celle des loups rapides » (Opcit, p. 94).

La considération physiologique du mal dont il est question ici ne surprend plus, mais les réactions dépeintes permettent d'évoquer plus précisément cet ensemble d'attitudes que remarquaient Aristote ou Saint Jean Chrysotome en leurs temps. La physiologie d'Hildegarde de Bingen est celle des humeurs, mais elle considère de façon précise leur influence directe sur la physionomie des êtres. Il semblait donc possible de faire un portrait du mélancolique selon une véritable anatomie de l'individu atteint de cette « folie ». Pourtant, ce ne sont pas les textes du corpus qui confirmeront les « yeux enflammés » et les « os durs » de ceux qui pactisent avec le diable en criant leur colère ou en pleurant leur inaccessible bien aimée : les récits ne fournissent en effet pas vraiment d'informations à ce propos. Du côté des textes eux-mêmes, seul le monde de la scène semble permettre de décrire le Théophile de Rutebeuf, et l'on sait juste de Faust qu'il est sans âge, « trop vieux pour jouer encore, trop jeune pour être sans désirs » (Goethe p. 45). C'est précisément sa première jeunesse qu'il recherche dans le pacte et dans la potion de la sorcière. Le physique de Faust n'est en fait dépeint que dans la chanson passionnée de Margueritte à son rouet, rêvant à loisir de « *sa démarche fière, son port majestueux, le sourire de sa bouche, le pouvoir de ses yeux »* (p. 110) . De tels yeux ne sont peut-être pas « enflammés » au sens où l'entendait Hildegarde de Bingen, mais le regard du jeune Docteur est « ardent » à en faire battre le cœur d'une demoiselle trompée par ses charmes.

En outre, le discours des *Causes et des Remèdes* faisait correspondre la folie mélancolique à une attitude du malade et cela s'est sans aucun doute perpétué, plus encore lorsqu'une histoire de pacte et de passion dévorante est en cause. Les mélancoliques « amers, avares et sots… » deviennent donc intemporels : qu'il s'agisse de Théophile ou de Faust, tous deux se comportent selon ces qualificatifs. Il n'est pourtant pas possible de faire du prêtre un être sans « retenue avec les femmes » car sa fonction et les visées du texte de Rutebeuf ne peuvent le permettre. En revanche, le mauvais sermon que demande Satan indique assez clairement que le prêtre doit *« Lais les bien et si fais les maus »* (« Laiss[er] le bien pour faire le mal ») (Rutebeuf, v 281). Il s'agit donc bien de s'en remettre au vice, certes d'une autre nature, mais qui atteste pourtant de cette « détestable » folie amenant Théophile à cracher son fiel dans le palais

de l'Evêque. Pour le Docteur Faust en revanche, l'insatisfaction de son désir envers les femmes est ce qui peut définir en partie son mal. Il n'est nullement question de cette débauche charnelle évoquée par *Les causes et les remèdes*, mais pourtant Faust reste très insistant auprès de son démoniaque compagnon pour séduire au plus vite celle qui l'enfièvre, et l'on gardera en mémoire, selon les mots d'André Dabezies que la première vision de Margueritte dans le miroir lors de la scène de sabbat est « passablement érotique » (Le Mythe de Faust, p. 80). Ainsi, dans les deux drames, la littérature retranscrit un état des personnages qui, s'il n'est pas ouvertement vicieux, est au moins obsessionnel. En outre, le discours d'Hildegarde de Bingen confirme les rapprochements mythiques, littéraires et savants entre la maladie mélancolique et la bestialité de cette folie, évoquant précisément les « loups rapides » que sont devenus ces individus. On retrouve par ailleurs un peu plus loin l'hérédité du mal mélancolique que les déboires de Saturne ont mis en avant, considéré cette fois comme la pérénisation d'une « maladie de la tête » (p. 110) : « Les fils et les filles qu'ils mettent ainsi au monde font preuve en de nombreuses occasions d'une folie diabolique dans leurs débordements et leur conduite, car ils ont été conçus sans amour. Et ceux qui naissent d'eux seront souvent malheureux et retors dans toutes leurs attitudes… ».

Néanmoins, pour que la permanence d'une maladie mélancolique puisse se vérifier au même titre que celle qui identifie le pacte avec le démon, il faut continuer à considérer que les personnages sont gouvernés par un comportement qui leur est propre, quelles que soient les similitudes observées entre eux. Hildegarde de Bingen reste témoin de la théologie médiévale qui pouvait diaboliser la mélancolie, comme désastreuse conséquence morale et mentale d'un terrible conseil de la part du serpent. Cependant, Le Faust goethéen est indéniablement marqué par la spiritualité et l'enjeu religieusement moral de son pacte avec Méphisto, mais il est avant tout un homme de savoir auquel Margueritte va précisément reprocher d'avoir oublié la foi. Le Docteur place les humanités et les sciences – de même que leur vanité – à la source de son désespoir, bien avant qu'il n'ait cessé de redouter le diable. D'ailleurs, il tente lui-même de justifier son arrogance devant le démon avec l'argument qu'il connaît la théologie et les ruses du diable. Si sa mélancolie est une maladie, elle est sans doute de celle qui touche ceux qui ont trop appris. Il est alors intéressant de regarder l'étude de Robert Burton, distante de deux siècles du Docteur de Goethe, mais qui ouvre des considérations qui semblent plus adéquates à une mélancolie du savant que dans le texte des *Causes et des remèdes*. C'est en 1621 que paraît *Anatomie de la Mélancolie*, dont le

titre complet révèle assez bien l'ambition savante de Robert Burton : *Anatomie de la Mélancolie. Ce qu'elle est. Ses manifestations, causes, symptômes, signes pronostiques et les différentes manières de la soigner*. Il fallait donc tâcher de comprendre de façon la plus complète possible cette maladie qui à cette époque se faisait surnommer « le mal anglais », rappelle Gisèle Venet dans son édition du texte[84]. Or, il y a dans la vaste étude de ce mal, découpée et subdivisée avec minutie, une section nommée « Amour du savoir ou excès d'étude, avec une digression sur la misère des lettrés », dans laquelle le savant d'Oxford commente un aspect particulier de la maladie quand elle frappe de tels individus :

> « De nos jours, les protecteurs du savoir ne respectent plus les Muses, n'accordent plus aux lettrés les honneurs et les récompensent qu'ils méritent (…) : après tout le mal qu'il se sont donné à l'université (…), les dangers et les périls (alors privés de tous les plaisirs dont jouissent leurs congénères, enfermés comme des faucons en cage pendant toute leur vie), si jamais ils arrivent à en sortir indemnes, ils seront finalement rejetés, méprisés, et, ce qui est le comble du malheur, réduits à leurs dernières extrémités, contraints de vivre dans le besoin, la pauvreté et la mendicité. (…) S'ils n'avaient aucun autre sujet d'inquiétude, cette perspective à elle seule pourrait tous les rendre mélancoliques » (p. 185).

Le personnage de Goethe aura hérité de cette description : le Docteur est le prototype du personnage de littérature « enfermé comme un faucon en cage », écoeuré d'un excès de science dont il ne peut obtenir satisfaction. Ce mépris subit par l'homme savant est avant tout dans ce cas un mépris de lui-même, un dégoût de soi et de ce labeur accumulé. Faust est rendu mélancolique, parce qu'il est confronté à une faim que sa nourriture érudite ne peut plus assouvir. C'est bien parce que le Docteur connaît une privation de plaisir que Méphistophélès pourra prétendre lui proposer les délices qu'il convoite. Le pacte démoniaque illustrerait par la métaphore mythique cette terreur du dépouillement que soupçonnait Burton chez le mélancolique : le savoir de Faust est stérile et ne donne pas, ni à lui-même, ni à ses contemporains les fruits escomptés. Selon Burton, la mélancolie de l'homme érudit provient de ce même constat qui va jeter le personnage de Faust dans son trouble : « Le savoir ne s'acquiert pas aussi rapidement qu'on le croit : certains ont beau étudier sans ménager leurs efforts (…) peu d'entre eux

[84] Robert BURTON *Anatomie de la mélancolie,* Edition de Gisèle Venet, Gallimard, Paris, Lettres Classiques, 2005, . L'expression est évoquée dans la Préface. (p. 8).

y parviennent. (…) Il n'existe aucun labeur qui ressemble à l'étude. Il se peut que leur tempérament ne puisse supporter cet effort : à force de vouloir exceller et de chercher à tout savoir, il en perdent la santé, la fortune, la vie et tout le reste » (p. 187). L'homme lettré est alors un homme qui, littéralement, peut tomber malade, sous la pression de l'effort d'érudition, car il n'aurait plus conscience des privations et des excès auxquels il se soumet. Ainsi, le personnage de Faust s'acharne à la tâche, décrivant dans ses premières plaintes les nuits de veille devant son pupitre. Or, Robert Burton choisit lui aussi d'en appeler au mythe pour interpréter et rappeler le caractère inéluctable du malaise qui semble frapper les êtres géniaux : il évoque alors un récit contenu dans le *Phèdre* de Platon, où Socrate narre la condition originelle de ces individus. Avant les Muses, les savants et les artistes possédaient tous les dons et savoirs. Tout entiers plongés dans leurs études, il refusaient de boire ou de manger, si bien que Jupiter les métamorphosa en cigales, si bien qu'ils ne purent vivre « que d'air et de rosée céleste » (ibid). Ils ne purent donc employer leurs dons qu'à enrager contre leur situation, prêts à devenirs parasites ou guêpes pour réclamer leur nourriture aux animaux qu'ils assaillent. « A vrai dire, conclut Burton, le sort fréquent qui attend la plupart des lettrés, c'est d'être pauvres et serviles, de se plaindre de façon pitoyable et de faire part de leur besoin à leurs protecteurs indifférents (…) » (p.p 189-190). Or, un élément central du *Miracle* de Rutebeuf considérait à nouveau cette « inquiétude » du mélancolique : Théophile se désolait d'être pris au piège de « *Povreté et de Soufrete »* (« De pauvreté et de Privation » v 35). Car s'il n'a pas consacré sa vie à l'étude au sens où Faust le fera, sa fonction en fait malgré tout un érudit, qui consacra son existence au service de Dieu. Son erreur fut précisément de ne pas avoir su vivre dans l'humilité et le diable verra son argumentation facilitée par ce vice lié à la « vaine gloire » et aux richesses.

Il est donc certain que le diable n'est qu'une nuance parmi tant d'autres, symptôme de ces attitudes maladives qui se contentent de changer de formes et de victime . Le mal mélancolique serait en partie fondé sur une obsession aussi puissante que malsaine, fut-elle le résultat d'un châtiment intemporel, de la cupidité d'un prêtre, de la passion d'un Docteur ou encore de la famine de cigales. Tous ces maux sont différents dans le contexte dans lequel ils se déclarent, mais en revanche la peur de la maladie reste la même ; les mélancoliques sont des êtres affaiblis, dans leurs corps et leurs esprits, et la littérature a retranscrit un démon aux mille visages qui ne se contente pas d'être un personnage formel. De fait, il n'y a guère de différence de sens entre le vice obscène qui s'empare de l'homme héritier du Péché Originel et cette pulsion de savoir qui

plongerait un savant dans l'ascétisme le plus complet. De même, le démon anthropomorphe qui murmure son pacte à l'oreille du désespéré n'est sans doute qu'une variation orientée de ces malédictions poussant les êtres à s'enfuir dans les non-lieux pour y vivre comme les bêtes. Pourtant, il est possible de révoquer le diable et de soigner ce mal de l'âme. Il existe alors une autre permanence de la mélancolie dans les discours et les récits : celle du soin de ce mal aux multiples causes.

5 - Le pacte aboli et la maladie guérie : un imaginaire du soin.

Il ne s'agit pas seulement de constater le terrible d'un homme qui appelle le diable, ou celui d'un dieu qui dévore sa progéniture. Il ne suffit pas d'observer un dérèglement des humeurs ou une naissance sous l'influence d'une sombre planète qui conduit son protégé à toutes les extravagances. À peine les auteurs et les théoriciens ont-ils décelé et traduit la mélancolie qu'ils cherchent aussitôt ses causes et le moyen de soigner le mal. Dès l'instant où le divin et cruel Saturne a condamné son géniteur et avalé ses enfants dans sa faim de carnage, il est devenu salutaire de lui faire recracher sa progéniture et de le chasser en un lieu où sa folie ne pouvait plus nuire. Une telle constante se retrouve indéniablement de texte en texte dans le prototype de l'être mélancolique: aussitôt que Lycaon et ses sacrilèges furent connus de tous, il fallut impérativement le chasser et lui laisser la marque indélébile de sa sauvagerie. Sitôt qu'Yvain fut tombé en disgrâce pour ne pas avoir tenu parole auprès de sa dame et s'exila des jours durant dans les bois, un ermite vint à lui pour lui rappeler son humanité perdue. Les récits de pacte avec le diable ne font pas exception ; bien au contraire, la mélancolie tributaire d'un accord avec le démon est de celles qui doivent trouver leur résolution dans une ultime réconciliation de l'âme avec le Seigneur. De fait, de nombreux points de convergence existent entre les discours dénonçant le diable qui dialogue avec le mortel et ceux qui analysent les signes d'un affaiblissement physiologique qui prédisposerait l'esprit à la maladie mélancolique : ainsi, pour Robert Burton, la mise en cause de l'oisiveté et du relâchement des activités est essentielle :

« Telles les fougères et les mauvaises herbes en tout genre qui envahissent les sols en jachère, les humeurs grossières se développent dans les corps inactifs. *Ignavum corrumpunt [l'oisiveté corrompt un corps inactif*,] dit Ovide. (…) J'irais même jusqu'à dire que tous ceux qui sont oisifs, hommes ou femmes, quelles que soient leurs conditions, leurs richesses, leurs alliances, leur fortune et leur bonheur, qu'ils jouissent de bien en abondance, de toute la félicité qu'un

cœur peut souhaiter et désirer (…) tant qu'ils seront oisifs, jamais ils ne seront satisfaits ; jamais ils n'auront la santé du corps et de l'esprit ; leurs corps et leurs esprits jamais bien, ils seront toujours souffreteux, toujours malades, toujours chagrins, gardant rancune, pleurant, soupirants, s'affligeant, soupçonneux contre le monde entier, s'offensant de tout et souhaitant leur fantaisie et leur mort, quand il ne sont pas en proie à quelque fantaisie ridicule » (p. 165-166).

La citation d'Ovide rappelle que l'idée de l'oisiveté corruptrice s'est perpétuée ; et Burton la considère ici comme un comportement, au travers de cette lassitude, de cette paresse qui laisse de grandes séquelles morales à ceux qui s'y laissent aller. Or, la description des attitudes des malades rappelle exactement les personnages-types que représentent Théophile et Faust au sein de leur légende, puisque l'étude de leur pacte montrait qu'ils étaient sujets à chacun des états que le théoricien considère alors même qu'il n'analyse nullement ces êtres de littérature. Il énonce un cas général vers lequel convergent ces prototypes de mélancoliques. En outre, la possibilité de substituer les discours est significative pour la question de leur récurrence. En effet, dans le contexte particulier des récits de Faust et de Théophile, les maux s'identifient selon une « oisiveté » essentiellement spirituelle, touchant un personnage qui rejette Dieu au nom des richesses et un second qui oublie le Seigneur au nom du savoir absolu. De fait, cette paresse spirituelle ressemble à celle que Yolande Tremblay identifiait comme « l'acédie » dans son étude de la dépression. Ainsi, soigner la mélancolie impliquerait de considérer les causes et les remèdes d'un mal qui donne le diable au corps ou le diable en tête, aussi bien sous sa forme pathologique que spirituelle. Le discours médical et le propos théologique traduiraient dans ce cas une seule et même chose : les dangers de l'excès. L'abandon prolongé à la paresse serait médicalement et spirituellement dangereux ; de même que l'effort outrancier constituerait un péril équivalent. Par conséquent, si le fait de ne plus redouter le diable peut être le signe inquiétant d'une déviance qui conduirait fatalement à s'accorder avec lui, l'obsession du démon peut-elle constituer un excès inverse et un inquiétant symptôme de mélancolie ?

Un personnage de l'Histoire et son parcours peuvent amener à répondre par l'affirmative : la vie de Martin Luther semble toute entière dévolue à redouter le diable et à s'angoisser de sa constante présence. Les commentaires de Lucien Febvre présentent alors un homme qui souffrait corps et âme de cette question :

« Au couvent, Luther avait cherché, anxieusement, à faire son salut par l'accomplissement d'œuvres méritoires. Quel avait été le prix de ses efforts ? Un immense découragement , d'affreuses crises de désespoir et, petit à petit, la conviction naissant puis s'enracinant que toute lutte était vaine, la convoitise se montrant invincible et le péché permanent. Le péché : non pas une simple défaillance à quoi l'homme remédie par des moyens extérieurs ; mais la puissance maudite, infinie, qui sépare à jamais l'homme de son créateur »[85].

Il est manifeste que ce qui angoisse Luther dans ce péché si présent est l'œuvre du diable, qui est le premier à avoir suscité la tentation chez le mortel et qui travaille à le séparer de son créateur. Pourtant, le moine mélancolique va connaître dans sa détresse une révélation que Lucien Febvre associe ingénieusement au mot de « thérapeutique » quelques lignes plus loin. Luther va donc, au travers d'une révélation spirituelle, parvenir à « soigner » son angoisse morale, tout au moins, à la transformer en force au nom de sa foi et de sa compréhension du Péché et de la Justice divine : sa conception du Péché évolue de telle sorte que les errances de l'âme ne sont plus ce qui l'éloigne de Dieu mais au contraire, ce qui l'en rapproche. Le Péché et les mauvaises œuvres deviennent pour lui les « …conditions voulues, par Dieu, conditions normales et nécessaires du salut » (Opcit, p. 35) .

Il serait risqué et peu profitable à l'étude de formuler un jugement sur cette pensée Luthérienne, mais il est utile en revanche de constater que le démon est devenu dans ce XVI siècle et pour le protestantisme une nécessité pour le salut dont Goethe s'est peut-être rappelé dans son premier *Faust.* D'ailleurs, Lucien Febvre cite plus loin dans son étude la réplique que le Seigneur adresse à Méphistophélès durant le *Prologue*, qui confère au diable ce statut de compagnon légitime de l'humain trop souvent sujet à la paresse (p. 128). Par conséquent, il faut considérer que la mélancolie Luthérienne trouve autant de causes morales que spirituelles et de résolutions de cette double inquiétude. L'angoisse du diable et la détresse spirituelle qu'il peut provoquer pourraient alors se résorber d'une façon similaire à celle dont les théoriciens pouvaient proposer de soigner l'oisiveté et l'excès des malades mélancoliques. Même si la présente étude semblait séparer radicalement le personnage du prêtre et celui du savant, elle ne le faisait que pour analyser plus commodément un contexte du pacte diabolique qui exigeait cette séparation. En revanche, à ce stade du propos, il est désormais clair que les causes de la

[85] Lucien FEBVRE, *Un Destin, Martin Luther,* Presses Universitaires de France, Paris, Collection « Hier », 1928 ; p.p 31-32.

mélancolie ne recouvrent jamais qu'un seul domaine de pensée et que les signataires d'un pacte démoniaque ne peuvent être réduits au seul caractère induit par leur vocation. C'est pourquoi les remèdes proposés à la mélancolie peuvent ressembler à s'y méprendre aux moyens de chasser un « démon » de son âme, comme un symptôme malsain de son corps. Le jeu sur les mots se justifie, car si le diable des textes est un personnage tributaire de son mauvais rôle, l'imaginaire du mal se prête plus aisément encore à la métaphore. Le démon est là pour rappeler à l'auditoire que quelque chose ne va pas chez le mortel mélancolique, il est un élément du merveilleux qui, au travers du pacte, concrétise sur scène ou dans le texte un mal dont l'intensité a conduit le mortel à l'appeler à son aide. Le recours au pacte serait un symptôme particulier de la mélancolie, empreint d'imaginaire religieux, tout comme la plainte permanente des malades décrits dans l'étude de Robert Burton en est un autre. C'est sans doute pour cela que l'acédie religieuse décrite par Yolande Tremblay peut si bien accorder la théologie avec les analyses physiologiques et mentales de Burton.

Or, si l'on devait retenir un élément curatif du mal mélancolique, il semble que la joie en soit un bon exemple : elle est un remède spirituel, elle est ce sentiment éprouvé dans l'abolition du pacte et la réconciliation avec Dieu. Hildegarde de Bingen le supposait, « celui qui est attaqué par le diable, le jour et la nuit, quand il veille et quand il dort, cherchera un médicament donné par Dieu pour cela » (Opcit p. 169). Le personnage médiéval de Théophile est alors celui que la joie a quitté, son unique béatitude dans le temps du pacte est le soulagement néfaste et éphémère procuré par sa rémission auprès de Satan, que suivra le mépris envers Thomas. Dès lors que la Vierge abolira le pacte, Théophile retrouvera au moins cette Grâce de la reconversion chantée par son Evêque. En outre, la détresse Luthérienne peut trouver son remède dans cette sorte de joie ou béatitude qu'éprouverait l'âme à subir le péché dans l'attente de son salut. Par ailleurs, les diverses considérations de la jovialité sont utiles au croisement des domaines ; elle est particulièrement *humorale* dans la pensée de Burton, qui confère à la pratique des arts et à la gaîté un statut tout aussi salutaire que la réconciliation avec le Seigneur. « Vivès dit que *la gaieté purge le sang, renforce la santé, confère un teint frais, agréable et beau ;* elle prolonge la vie, aiguise l'esprit, rajeunit et tonifie le corps, le rendant ainsi disponible pour toutes les activités » (Opcit p. 253). Il donc sain pour le corps et l'esprit de se trouver en joyeuse compagnie, et n'est-ce pas ce qui fait défaut à des personnages tels que Théophile – bien que l'analyse de Burton fût très éloignée de cette époque, le présent argument semble bien intemporel – et Faust ? Le premier se

plaint de ne plus pouvoir paraître en société, devenu esseulé et misérable, tandis que le second est réprimandé par Vagner qui lui reproche de s'enfermer dans son Cabinet durant un jour de fête populaire. Le mélancolique est celui qui entretient sa solitude et la meilleure médecine est l'attitude inverse. Pourtant, une fois encore, l'excès inverse ne saurait contribuer au maintien de la santé et l'avertissement de Burton demeure : « Mais attention à un danger : beaucoup d'hommes sachant que la joyeuse compagnie est le seul remède contre la mélancolie, vont négliger leurs affaires et, à l'autre extrême, passer tout leur temps avec de bons amis dans une taverne ou un cabaret, ne faisant que boire (…) (p. 261). On retrouve cette précaution de la juste mesure que les textes et leurs personnages ne démentent certainement pas. Le pacte diabolique pourrait refléter cette même démesure : recherchant la compagnie de semblables qui peuvent entendre leurs pleurs, Théophile et Faust vont tous deux se tourner vers un bien sombre « compagnon ». Dans le cas de Faust, l'avertissement du théoricien pourrait d'ailleurs se retrouver à l'identique dans l'imaginaire du prodige de la cave où boivent plus que raison les quatre compagnons : leur joie insouciante et immodérée va permettre à Méphistophélès de tromper leurs sens et de perdre leurs âmes.

En outre, un peu plus rapprochée du siècle de Théophile, l'Histoire retient un autre médecin parfaitement connaisseur de sa théologie et de sa physiologie, en la personne de Rabelais. Le narrateur espiègle de son *Quart Livre* prescrit au « *tressilustre prince »* une joie salutaire pour la santé du corps comme pour celle de l'âme :

« [S]eulement avois esguard et intention par escript donner ce peu de soulaigement que povois es affligez et malades absens, lequel voluntiers quand besoing est, je fays es presens que soy aident de mon art et service.
(…) …et du medicin la face joyeuse, seraine, gratieuse, ouverte, plaisante resjouist le malade. Cela est toust esprouvé et trescertain. »[86].

Le médecin Rabelaisien fait de cette jovialité une cure pour le malade mais aussi une qualité requise pour exercer efficacement son activité, et l'on comprend mieux dans ce cas pourquoi son « Prologue » s'ouvre sur le praticien demandant aux « gens de bien » (p.149) s'ils ont « fait bonne vinée » en ce temps de Carême ; et se déclarant satisfait quand il s'entend répondre qu'ils ont « remedes trouvé infaillible contre toutes

[86] RABELAIS, *Le Quart Livre,* ed. Robert Marichal et Gérard Defaux, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, Bibliothèque Classique, 1994 ; p .133-135.

alterations ». Or, les éditeurs le commentent, « le remède infaillible contre l'altération (la soif), c'est de boire. Et du meilleur, de la *bonne vinée.* Donc, encore et toujours de *Pentagrueliser »* (*Ibid)*. Le vin décrit ici n'est plus celui de la mélancolie mais au contraire son remède, et l'auteur ne manque pas d'en référer à la Grâce de Dieu pour l'assister dans sa tâche : « J'ai cestuy espoir en Dieu qui l'oyra nos prieres, veue la ferme foy en laquelle nous les faisons (…) » (ibid). La foi est adjuvante de la bonne santé et de son maintien comme peut l'être le vin ; et le *Quart Livre* ne cessera de le confirmer en alternant les épisodes où la foi protège ses héros de maints périls et ceux où la beuverie est le propre des peuples paillards qu'ils côtoient.

Il est certain que les théories soutiennent l'Histoire et que les récits soutiennent les légendes d'un mal qui peut avoir autant de synonymes que de nuances. Ce qui a été défini comme « comportement mélancolique » a donc permis de considérer une pluralité de domaines que l'analyse devait nécessairement restreindre. Les causes et les contextes dans lesquels le diable était invoqué et les pactes signés avaient été identifiés, mais il restait à montrer que ce pacte fut un moyen, une illustration tributaire de son propre contexte pour interpréter un mal qui ne dépendait pas uniquement d'une théologie confrontant le divin au diabolique. La mélancolie est un mal trop complexe et intemporel pour ne la constater qu'au travers un unique prototype de « démon ». Loin d'être seulement le Mal diabolisé, elle est aussi un mal qui remet en question le corps au même titre que l'esprit. Quand un contemporain historique ou un personnage mythique choisit de s'en remettre au démon ou de laisser libre cours à ses plus viles pulsions, ce n'est pas seulement son âme que l'on questionne, mais aussi sa tête, son esprit, ses *humeurs* ou encore les astres sous lesquels il aurait eu le malheur de naître.

C'est pourquoi il serait intéressant de considérer dans le dernier temps de cette étude une dérivation non plus seulement des mythèmes, mais aussi des textes du corpus, au travers d'une permanence qui s'appuierait cette fois sur deux variantes différentes des textes d'étude et sur certaines de leurs représentations iconographiques. Cela permettrait de s'assurer que la construction de l'état mélancolique des personnages dont on vient d'illustrer certaines applications s'est bien perpétué dans l'Histoire. De fait, l'étude n'a confronté les textes que l'un avec l'autre dans la différenciation des légendes, mais jamais avec les variantes de ces mêmes légendes que sont celles de Théophile et de Faust.

B - Sous l'œil de Saturne : les textes et leurs légendes.

Les récits et discours montrent une grande préoccupation des théoriciens et des auteurs de la façon dont il convient d'interpréter un état qui pose question au point d'influencer les variantes d'un même récit. Or, il serait intéressant de regarder la récurrence de la mélancolie dans une autre version des textes, au travers d'un élément en particulier déjà abordé dans l'analyse pour les versions de Rutebeuf et de Goethe, et dont l'écho se retrouverait dans leurs traces antérieures.

Ainsi Théophile et Faust sont des êtres au sommet de leur gloire – matérielle pour le clerc, intellectuelle pour le savant – avant qu'un tragique renversement ne les affligent. Dans cet idéal du malheur nécessaire, dans cette mélancolie glorieuse, il fallait peut-être que Saturne chute pour que les hommes connaissent l'âge d'or. De la même façon, le personnage désespéré devait peut-être s'en remettre au diable pour qu'éclate sa réconciliation et sa reconversion devant le Seigneur, dans un apologue qui peut profiter à une communauté entière. Le prêtre et le savant seraient ainsi des êtres saturniens, en raison de la nature même de leurs drames respectifs. Dans les deux cas se retrouve l'histoire d'une chute au nom d'un désir de puissance, qui les rejetterait pour un temps en dehors de leurs mondes et tout l'intérêt de cet héritage relu au travers du pacte diabolique peut se justifier par sa présence dans un corpus bien plus large que les versions de Rutebeuf et de Goethe. Ainsi, il conviendrait néanmoins de s'intéresser à au moins deux de ces récits qui ont pu faire naître ces versions pour attester de ces récurrences mythiques que l'Histoire transforme. Le *Comment Theophilius vint à la pénitence* de Gautier de Coinci[87], antérieur au *Miracle* de Rutebeuf et les récits du XVI siècle relatant avant Goethe les aventures du Docteur Faust[88] seront donc les supports d'étude utilisés à présent pour constater la présence toujours renouvelée d'un personnage héritier du dieu et de sa mélancolie. Par la suite, des supports picturaux pourront montrer certains choix de représentation des mythes de Théophile et de Faust, au travers d'éléments composant les images de la mélancolie.

1 - Du *Théophilius* au *Miracle* : de l'humilité à la chute.

Ainsi, le *Theophilius* de Gautier de Coinci diffère d'abord du *Miracle* de Rutebeuf dans sa forme : tandis que le second obéit à l'écriture théâtrale, le premier dépend d'une

[87] *Le miracle de Théophile ou comment Théophile vint à la pénitance*, trad Annette Garnier, Paris, Honoré Champion, 1998.

[88] Pierre Saintyves rassemble de nombreux écrits de l'époque dans *La Légende du Docteur Faust,* L'édition d'Art, Paris, 1926.

écriture narrative. Or, dans l'étude comparative qu'elle mène, Micheline de Combarieu rappelle que « [Cette légende] illustre deux thèmes essentiels, celui du repentir possible même pour les plus grands pécheurs, celui du pardon de Dieu qui s'étend jusqu'au plus grands péchés : Théophile, coupable d'avoir « renié Dieu » (…) mourra réconcilié avec Dieu et sauvé du Diable grâce à l'intervention de la Vierge Marie » (art cité p. 157). Cela signifie que cette différence formelle d'écriture ne modifie pas les visées générales de la légende, mais en revanche la présence d'un narrateur et de ses commentaires dans le *Théophile* peut modifier la perception et le rôle du désespoir du prêtre et de son pacte avec le démon. En cela, la mélancolie présentée serait transformée parles textes. C'est ainsi que la narration permet d'expliciter le malheur de Théophile, là où le texte théâtral ne permettait de remarquer que sa colère :

« Theophililus est en agoine / Et esfreer trop durement / Car il seit bien certainnement / Se tele honneur prent et embrace / Vainne gloire, qui maint mal brace, / Tost le porrra si embracier. / Que maint mal li fera bracier./ Ainc tant de l'en sorent proier / Dire lor vosist n'otroier / Lors sire fust ne lor evesques »[89].

On remarquera que *l'agonie* de Théophile demeure, mais que ses causes sont bien moins explicites chez Rutebeuf, puisque sa version du Mystère reprend une pièce dont le public connaît les premiers évènements. Tandis que son prêtre apparaissait immédiatement enragé sur scène, le personnage de Gautier est présenté comme le plus humble des hommes d'Eglise, qui, plutôt que de s'attacher à la gloire la redoute et la refuse. Ce sont donc ses contemporains qui veulent lui confier un pouvoir qui lui fait déjà pressentir le malheur de la *vainne gloire*. Ce Théophile est donc frappé d'un double malheur : d'abord par l'insistance de ses contemporains qui tiennent à le porter en triomphe, qui conduira l'Evêque nommé à sa place à le destituer de sa charge ; ensuite par un diable qui prend bien plus d'initiatives que dans le texte de Rutebeuf :

« Anemis, qui deçoit mainte ame / Et que duel font et remet / Quant voir nului qui s'entremet / De Dieu servir et de bien faire, / Mout grant joie eut de cest affaire. / Li deçevans qui seit

[89] « Théophile est dans l'angoisse, / Il est dans le plus grand trouble, / Car il sait de façon sûre, / Que s'il accepte d'assumer un tel honneur, / La vaine gloire, qui trame tant de maux, / Aussitôt pourra l'étreindre si étroitement, / Qu'elle lui fera brasser bien du mal. / Ils eurent beau l'en prier, / Jamais il ne voulut consentir / A être leur seigneur et leur évêque. Gautier DE COINCI *Opcit* v 62-71 ».

maint tor / Jor et nuit tant tornoie entor / Et tant l'assaut et tant le tente / Et tant durement le tormente / Et tant l'esprente d'ardeur et d'ire / Ne seit que faire ne que dire »[90].

On constate que le temps est une nouvelle fois un élément capital dans la mise en place de la dérive du personnage, le rapprochant ainsi de la figure saturnienne, dans la mesure où tout le drame de ce Théophile se joue sur la durée. L'approche du diable se fait alors beaucoup plus subtile et elle s'inscrit dans une longueur et une patience que la version de Rutebeuf ne retranscrivait pas. Le diable de Gautier tourne « *ior et nuit* » autour de Théophile et désagrège progressivement la patience du clerc et le lien qui l'unissait au Seigneur. Selon Annette Garnier, « le trouble qui envahit Théophile perturbe le temps unifié, lié au divin. La trahison du temps qui se distend est l'une des attaques les plus subtiles et les plus périlleuses pour les âmes en voie de perception. (…) Désormais, plus le temps s'écoule, plus sa situation empire » Opcit, « Introduction » (p. 16). On retrouve donc une certaine idée du temps destructeur, qui devient ici la cause directe de la folie du prêtre. Tandis que le texte du *Miracle* désignait la colère de l'homme de foi comme la source de ses maux, c'est un abattement profond et progressif qui va mener le personnage de Gautier à la porte de Salatin. Le titre que le texte rajoute à chaque section du drame renforce cette idée :

« *La dérive*

Theophilius, li radotès, / Qui enginiez et asotez/ Ensi com vos avez oï / Et qu'anemis ot esbloï / Si qu'en lui n'ot sens ne raison, / Au gïu vient en sa maison / Com cil qui li dyables porte. / Tout coiement hurte a la porte. / Cil qui faite eut mainte mal evre / Mout tost acort et la porte oevre. / Quant il le voit si esperdu, / Bien seit qu'il a le sens perdu / Et que dyables l'ont sourpris »[91].

La détresse spirituelle et surtout mentale de ce Théophile est plus commentée par le narrateur que dans le texte de Rutebeuf et tout est fait pour illustrer que Théophile n'a plus sa tête. Or, si, dans les deux versions du texte, le diable et Salatin travaillent dans la durée à faire tomber un homme qui n'a plus son bon sens et dont l'esprit se perd à

---

[90] « L'Ennemi, qui trompe plus d'une âme / Qui se morfond et se consume de chagrin / Quand il voit quelqu'un s'appliquer / À servir Dieu et à faire le bien, / Se réjouit fort de cette situation. / Le trompeur qui a plus d'un tour dans son sac / Jour et nuit tourne autour de Théophile, / Tant l'assaille et tant le tente/ Tant le tourmente rudement / L'enflamme d'une si ardente colère / Qu'il ne sait que faire ni que dire ».

[91] « Théophile, l'inconscient, / Qui était berné, abêti, / Ainsi que vous l'avez entendu / Et que l'Ennemi avait aveuglé / Au point qu'il avait perdu sens et raison,/ Vint à la porte du juif / Discrètement il frappe à la porte. / Celui qui avait commis bien des méfaits / Accourt très vite et ouvre la porte / Quand il le voit si désemparé / il sait bien qu'il n'a plus son bon sens/ Et que les diables l'ont enjôlé » v 176-187.

forces de malfaisantes sollicitations, c'est sans doute parce que le temps est mythiquement, légendairement destructeur pour le mélancolique qui subit son influence. Néanmoins, l'unique récurrence d'un personnage affligé par la durée ne suffit pas à faire écho aux déboires mythiques du Dieu. Le personnage de Salatin se voit également confier un rôle plus long et une présence plus marquée que Rutebeuf n'en accordait à ce même personnage. Si *Le Miracle* n'a pas modifié sa fonction de sorcier, le *Theophilius* livre un préambule au pacte passé avec Satan, au travers des recommandations rituelles d'un mage noir : *« N'ai doutance ne peeur / Fait li gïus, por choze qu'oies, / Ne por merveille que tu voies. / Ne te saingne por nule rien, / Ce te coment et deffen bien, / Ne por nule que t'apere / Ne reclaimme Dieu ne sa mere »*[92].

Le rite qui conduit à l'invocation du diable est plus détaillé chez Gautier de Coinci, car l'ensemble de ces interdictions énoncées par le juif correspondent à l'introduction de Théophile au sein d'un Sabbat. Le diable y est porté en prince, par une procession de démons hurlants qui embrasent cierges et des candélabres en dansant frénétiquement. L'imaginaire de la sorcellerie déployé ici est quelque peu différent de celui du *Miracle,* qui oralisait une invocation macabre et énigmatique du démon, mais le personnage sorcier est maintenu par Rutebeuf. La malveillance du sorcier s'est donc perénisée dans les textes, et la proximité que le Moyen Âge soupçonnait entre les mages noirs et Saturne – un soupçon assez tardif pourtant, précise Charles Zika – pourrait déjà commencer à émerger dans cette littérature, de sorte que, « les morts, les magiciens et les sorcières comptaient parmi les enfants de Saturne »[93]. Il semblerait que ce fut surtout la malveillance et la cruauté mythique du dieu que l'on imputa aux participants du Sabbat. Le pacte des deux Théophile, celui de Gautier de Coinci et celui de Rutebeuf, dépend donc de cette même influence malveillante, qui les conduisent à de sombres prodiges que le dieu cruel était suspecté d'orchestrer presque autant que le diable. En outre, le texte originel permet de mettre en place ce que la variante du *Miracle* n'a pas besoin de rappeler dans sa vision du pacte démoniaque : Théophile connaît de terribles prédispositions spirituelles et morales, harcelé par une influence qui l'écrase. Si cette dernière est résolument démoniaque, sa récurrence et son lien avec un prototype de

---

[92] « Ne crains rien, n'aie pas peur / Fait le juif, quoi que tu entendes, / Que tu voies d'étonnant, / Ne te signe pour aucun motif, / Je te l'interdis formellement. / Quoi que ce soit qui t'apparaisse, / N'invoque ni Dieu ni sa mère » v 304-310

[93] Charles ZIKA, « Les parties du corps : Saturne et le cannibalisme : représentations visuelles des assemblées des sorcières au XVI siècle. » p.p 389-419 dans *Le Sabbat des sorcières en Europe,* Opcit.

sorcier héritier de Saturne en fait également une figure Saturnienne, s'attachant aux pas du malheureux introduit au Sabbat, puis signataire du pacte.

Dans le cas du Docteur ses origines sont plus tardives, mais la façon dont procède le pacte et la magie dans la variante du récit de Goethe font penser à cette même récurrence d'un héritage saturnien.

2 - De *La Légende du Docteur* à Faust : l'âge d'or du magicien noir.

Dans *La Légende du Docteur Faust,* la première démarche de Pierre Saintyves consiste à rappeler qu'avant d'être un personnage de mythe, Faust fut sans doute d'abord un personnage de l'Histoire, qui fit beaucoup parler de lui. C'est aux alentours de 1547 que l'on situe les premiers témoignages écrits de ses apparitions et de ses prodiges. Fils de paysans de Knittlegen, il accéda aux études par l'entremise d'un cousin et s'instruisit de toutes les sciences et humanités, jusqu'à briller parmi ses contemporains : « Faust fut grisé par ses succès, l'orgueil le poussant et non moins son insatiable curiosité, il résolut d'apprendre la magie. En complétant son savoir, il acquerrait les moyens de s'assurer la possession du monde ! ». (Chapitre Premier, p. 4). La préparation du personnage de Goethe ne fait aucun doute, et sa mélancolie se révèle sans doute plus exacerbée que ne le sera celle de son héritier romantique. La plainte de ce dernier était ce qui présentait le personnage, et si l'on voulait lui reconnaître un tempérament issu d'une possible influence mythique de Saturne, c'était peut-être celui de cette déchéance larmoyante qui indiquait que le temps avait déjà accompli son ouvrage et que « l'âge d'or » du Docteur ne transparaissait que dans l'amer bilan de son enthousiasme perdu. En revanche, le texte originel dépeint un personnage en plein succès, qui plutôt que de se désoler de ce qu'il sait, dévore ce qu'il ignore ; ses premiers appétits ne sont certainement pas anodins pour un personnage tel que lui : « (…) il se forma une bibliothèque avec des livres qui enseignent les arts dardaniens, tels que l'astrologie et les diverses formes de divination, les charmes, les paroles magiques et les enchantements » (ibid). Si l'on considère l'époque à laquelle fut rédigée cette légende, il n'est guère étonnant de se trouver face à un personnage chérissant sorcellerie et astrologie ; et l'article de Charles Zika rappelait bien l'engouement des auteurs et des artistes de ce temps pour la parenté qui aurait uni les mages au glacial et cruel dieu de la mythologie, soupçonné d'accompagner les conjurations démoniaques et leurs participants. D'ailleurs, on peut remarquer dans les retranscriptions de *La Légende* une

description qui ne fait aucun doute quant à son héritage astral et mélancolique : « Il avait étudié la forme de ses membres, les lignes de sa main, les traits de son visage, ses humeurs, son tempérament, et toutes ses recherches lui avaient révélé qu'il était doué d'une incomparable intelligence » (ibid). Ce bref portait témoigne à la fois d'une physionomie et d'une psychologie telle qu'elle a pu être observée chez le mélancolique bien avant que ce texte ne vît le jour. Pourtant, si l'intelligence – le génie – prédestinée du personnage du XVI siècle et de celui du XIX est un trait commun, le Faust romantique conserve cette imprudence originelle de s'en remettre au démon. Le problème est en outre plus grave encore pour le Docteur de la première légende. Le démon n'a nullement besoin de métamorphose pour amadouer le mélancolique esseulé, puisque ce Docteur ressemblerait plus à un Salatin qui va conjurer le diable selon sa propre volonté : « Faust résolut de l'obliger à paraître devant lui. Il en ferait son domestique et, grâce à lui, il saurait aplanir tous les obstacles sur la voie où se déroulait son existence incomparable » (Chapitre II p.p 5-6). Après de multiples conjurations durant lesquelles, comme le Faust de Goethe, le magicien oscille entre terreur et ivresse de la puissance, le Pacte et sa mise en place font l'objet d'un développement plus détaillé que dans la pièce : Méphistophélès n'est présenté dans la légende que comme le serviteur de Lucifer, avec lequel le Docteur aura un premier entretien. Quand Faust ordonne au diable sa soumission, l'Ange déchu rétorque que lui-même ne peut répondre aux attentes du mortel et qu'il délèguera ce soin à l'un de ses serviteurs, Méphistophélès, qui comme son homologue futur, aura pour devoir de lui transmettre les fabuleuses connaissances tant désirées. Le pacte lui-même fait l'objet d'une rédaction de la part du mortel :

« Moi, Jean Faust, deux fois docteur, reconnais formellement qu'après avoir épuisé les connaissances humaines et me trouvant à l'étroit dans ce monde terrestre, j'ai résolu de conquérir le droit de cité et de maîtrise dans les trois mondes, et que, pour se faire, je me suis donné à Lucifer, prince de l'Orient, et asservi Méphistophélès, Esprit élémentaire supérieur ».

« De par Lucifer, Méphistophélès s'engage à me servir en tout, à m'être soumis et obéissant, tel un enfant docile, à m'apprendre et à m'enseigner toute sa science ; enfin à me faire acquérir les qualités des Esprits et à me faire admettre en leur milice ».

« En revanche, je m'engage à n'appartenir qu'à Lucifer. Je renie le Christ et toute la troupe céleste, je déteste et détesterai les clercs et gens d'Eglise, je renonce à tous les sacrements chrétiens et au mariage en particulier. En outre, après vingt-quatre années écoulées et parfaites,

à partir de la date de ce écrit, je prends l'engagement de me soumettre corps et âme à Lucifer ; ceci pour l'éternité. (…) (Chapitre VII, p.p 17-18).

La dernière partie de l'écrit relate la signature du pacte par le sang de Faust. La différence avec le pacte goethéen semble contenue dans l'une des conséquences de sa signature : le personnage Romantique perd son âme dans son engagement, mais celui de la légende se voit en plus conférer le droit de devenir lui-même un Esprit, il rejoindra les milices du diable au terme de son engagement et deviendra alors un personnage particulièrement « astral ». Méphistophélès, que le pacte identifie comme un serviteur loyal aura à cœur de lui montrer des merveilles qui ne sont pas terrestres, de sorte que le cosmos et les connaissances des planètes et de leurs influences devinssent capitales pour le signataire de ce pacte. Toute la seconde partie de la retranscription de *La Légende* est consacrée au travail astrologique mené par le mélancolique. Nouvellement instruit et inspiré par Méphisto, Faust va alors enseigner la disposition et les propriétés des astres, plus particulièrement celles des « sept planètes » (p. 31) : « C'est par l'étude du lever et du coucher des étoiles, par l'analyse des ascensions et des conjonctions des planètes, par l'examen de la marche du soleil dans les douze signes et surtout par la notation des rapports qui existent entre tous ces mouvements et la naissance, la croissance, les maladies, la mort des hommes, que l'on peut déterminer la complexion de chaque individu et prévoir le cours de sa vie ».

Ce Faust n'aurait pu se faire meilleur théoricien et astrologue de la mélancolie : n'avait-il pas lui-même déduit de ses premières études physiologiques qu'il était d'un tempérament enclin à cette insatiable intelligence qui pousse au malheur d'un appel du diable ? Les Faust qui suivront celui-ci, et tout naturellement celui de Goethe, sont issus d'un prototype dont le comportement et le destin dépendent de cette influence astrale que l'on pensait si déterminante aux bons ou aux mauvais comportements. Faust est né sous l'égide d'une planète particulière et très probablement de celle qui pu influencer ses excentricités : il ne fait ici que le démontrer à son disciple. La troisième partie de *La Légende* achèverait sans doute de rapprocher le Docteur de ses inexorables héritages divins et astraux. Il devient un prototype mythique du voyageur errant, poussé par un mal dont le texte livre sans détour la nature : « A la veille de descendre la pente des douze années qui lui restaient à vivre, Faust sentit poindre une mélancolie ; bientôt il eut le pressentiment que cette mélancolie grandirait rapidement et se changerait en tourment (…) Comment avait-il pu rester si longtemps sans parcourir ce monde, dont il avait rêvé

de devenir le dominateur ? » (p. 63). Ce Faust est donc un personnage qui va tâcher, toujours assisté du diable, de déployer ses prodiges – démoniaques – et sa science dans le monde. On retiendra pour les exemples le second voyage du Docteur en Italie : Faust aura d'abord la malveillance d'affubler un chevalier de bois de cerf. Sujet de toutes les moqueries, sa victime cherchera à se venger du magicien, lançant sur lui sa troupe armée. Aidé par Méphisto, Faust fera jaillir des buissons une troupe supérieure en nombre qui mettra en déroute ses adversaires. Lors d'un autre voyage en Allemagne, Faust dispensera sa science et s'attirera l'admiration sans bornes de sept étudiants – le chiffre revient – parmi lesquels l'un d'eux projette de se venger d'un évêque. La vengeance en question n'est pas décrite, puisque la compagnie se contentera de ne pas visiter le château de l'Evêque, mais il semble bien que les êtres qui maudissent les hautes instances de l'Eglise se montrent en tout temps attirés par la compagnie d'un être diabolique. Le véritable dénouement de l'épisode se passe dans une auberge, dans un contexte que l'analyse a désormais rendu familier : une scène d'ivresse dégénère et conduit les buveurs à insulter et à battre Faust et ses compagnons. Le magicien de *La Légende* se venge en privant ses agresseurs de la vue et la cécité les oblige à se battre entre eux. Contre leur promesse de se montrer plus sages et avenants, Faust accepte d'annuler le maléfice. À la différence du Faust romantique, Méphistophélès transmet ses pouvoirs aux magiciens plutôt que de les employer lui-même, mais la permanence du mythème est maintenue : on constate la récurrence d'un personnage à l'origine d'un âge sombre, comme d'un âge d'or au travers du monde, un être plus divin – plus diabolique – que les simples mortels, aussi cruel que débonnaire dans une mélancolie qui le tient proche de ses démons et éloigné de son Salut.

Le personnage mélancolique semble donc retrouver ses dérivations et celles de ses pactes au sein des variantes de son propre mythe. Pourtant, cette étude ne considérait jusqu'à présent que les textes, fussent-ils des récits ou des discours. Il serait utile de vérifier à présent que la permanence des prototypes de mélancolie se trouve en partie maintenue dans un imaginaire qui met en scène et en images la mélancolie .

3 - La représentation du malheur ou la mélancolie de Théophile sur la scène de Gustave Cohen.

Seul le *Miracle* fera l'objet de cette brève analyse de mise en scène, tandis que l'on préfèrera en rester à l'iconographie pour le drame de Goethe. L'édition de Jean Duffournet propose alors de s'attarder sur la mise en scène de la pièce, dont l'impact visuel se devait de marquer l'auditoire autant que celui du texte. Il s'agissait alors de représenter le pacte et de donner à voir sur scène cet état de Théophile qui le poussait vers les voies infernales. Néanmoins, rares sont les indications de Rutebeuf qui permettent aujourd'hui de s'informer du jeu original du Mystère. Le travail de Gustave Cohen autour de cette représentation relève donc d'un parti pris mais aussi d'une lecture précise du texte, comme le montrent ses *Notes sur la mise en scène* :

« Je n'ai rien dit en mon avant-propos de la mise en scène du *Miracle de Théophile* sur laquelle le manuscrit unique (…) ne nous donne que les indigents renseignements que l'on peut induire des rubriques ou didascalies. (…)
[On a donc pu] supposer légitimement que l'édifice scénique reposait, comme à l'ordinaire, sur ces deux colonnes : Le Paradis à gauche du spectateur et l'Enfer à sa droite (représenté surtout par une Gueule menaçante, prête à engloutir le pécheur). Entre ces maîtresses pièces s'alignent en hémicycles les quatre « *mansions* » (le mot est un doublet de *maison*) nécessaires à l'action et devant lesquelles elle se transporte à volonté : la Chapelle, le Palais de l'Evêque, la Maison de Théophile et celle du Juif Salatin. Conformément à la symbolique des couleurs chère au Moyen Age, la chapelle est fermée par un voile bleu semé d'étoiles, le palais par une tenture rouge, la maison de Théophile par une toile verte, celle de Salatin par de la soie jaune. » (Gustave Cohen, « Notes sur la mise en scène » in *Le Miracle* p. 101).

Le premier mouvement de cette description amène le constat que la mise en scène médiévale répond elle aussi à une récurrence formelle qui sépare clairement le Bien du Mal selon cette dualité que l'on a été amené à constater auparavant. L'auditoire sait où se trouve sur scène le Paradis et l'Enfer, ce qui renforce l'évidence du mauvais augure des blasphèmes de Théophile. Une représentation de ces maisons réalisée par Yvan Bilibin en 1907 pourrait bien correspondre à une partie de ce découpage[94] :

[94] Une image est consultable sur http://farm3.static.flickr.com/2707/4331743119_d9487e2f02.jpg Web [En Ligne] consulté le 21/05/12.

Si tous les détails n'y sont pas, cette iconographie donne au moins la vision d'un enfer édenté et béant et les demeures sont clairement identifiables. On retrouve la séparation Ciel et Enfer, avec les couleurs claires contrastant avec le marron. La maison de Salatin se démarque des autres avec le jaune évoqué pour la mise en scène et la maison de Théophile se distingue du palais de l'Evêque. Ne manque qu'une représentation de la chapelle, mais la grotte noire pourrait bien représenter le lieu d'isolement et de recueillement.

En outre, le jeu d'acteurs devra sans cesse tenir compte de ce décor et de la représentation de ces demeures, qui vont rythmer le déroulement du drame : « Dieu, Notre Dame et les anges vont s'asseoir au Paradis. L'Evêque et ses clercs se tiennent debout devant la maison de celui-ci. Théophile et Salatin devant leurs maisons respectives » (p. 102). Dans ce choix de représentation, les instances divines sont déjà présentes à la vue de l'auditoire car les épreuves traversées par Théophile doivent le mener à sa reconversion. Les choix lors de la scène du pacte sont également intéressants :

> « Théophile va lentement à la Gueule d'Enfer. Salatin revient devant sa maison. Théophile arrive devant la Gueule. Tonnerre. Il s'arrête. Jeu de frayeur. Flammes. Fuite effrayée de Théophile. Sortie brusque du Diable et de Satan, qui arrête sa fuite (…). Théophile revient craintivement, comme à regret (…). Théophile joint les mains en les tendant (…) vers Satan qui les recouvre des siennes (…), puis lentement, le force à s'agenouiller dans cette posture. (…) Cet échange de promesses dans la posture ci-dessus. Puis Satan relève Théophile » (Ibid).

On retrouve l'importance des lieux et des postures dans la mise en scène du pacte et de l'action désespérée ;Théophile se déplace jusqu'à la Gueule et marque donc physiquement et géographiquement une perdition spirituelle. Le jeu de flammes et le tonnerre constituent la mise en spectacle de la puissance du diable et la tempête faisant rage dans l'âme du personnage. On notera la présence de ce « Diable » qui surgit aux côtés de Satan : il est lui aussi investi d'une forte symbolique pour l'auditoire, puisque, selon les mots du metteur en scène, « il se tiendra désormais dans le sillage de Théophile jusqu'à la Repentance ». Ce démon constitue alors le repère visuel de la malédiction de Théophile et de sa folie mélancolique ; il atteste de la signature du pacte et c'est aussi lui qui dirige la venue de Théophile au Palais : « [Il] se dirige vers la maison de L'Evêque (marche qui peut-être rythmée par la batterie). Il passe derrière lui

et le tire discrètement par sa soutane. L'Evêque trésaille légèrement (souligner par batterie) et entre dans le jeu » (ibid) . Ce n'est plus Théophile mais bien « son démon » qui est à l'origine de ses actions.

Ce jeu autour du pacte demande de tenir compte de « la scène au croisillon nord de N.D » (p. 103).

4 - Le pacte dans la pierre et les saints mélancoliques.

Le tympan Nord de Notre Dame de Paris représente en effet en son milieu la scène du pacte du *Miracle*[95] :

La scène en tryptique du milieu représente les trois étapes du pacte de Théophile et l'on peut y observer des postures particulières, qui attestent bien de l'évolution mais aussi des changements des postures mélancoliques : le diable à gauche, cornu et grimaçant, à demi accroupi referme comme annoncé dans la mise en scène ses mains sur celles de Théophile, en le forçant à s'agenouiller. Le diable ramène le religieux à sa hauteur, dans une posture symétrique à la sienne, signe de la soumission du mortel. Cette image du diable dans la pierre est celle que rappelle Micheline de Combarieu dans son étude des deux Mystères quand elle cite les évocations du diable par Gerbert de Monteuil :

« (…) on est tentés de se référer au Portail Nord de Notre-Dame de Paris, comme représentant l'archétype du personnage que Gerbert de Montreuil a voulu populariser (…) : le diable y est doté d'une silhouette trapue, approximativement humaine mais rabougrie et comme déformée. Sa tête – cheveux [cornes] hérissés, front bas, yeux globuleux, bouche largement fendue – n'est pas sans rappeler ces autres caricatures de l'humanité que sont les *vilains* dans la littérature médiévale. Sa quasi-nudité (il ne porte autour de la taille qu'une sorte de ceinture-pagne froncée qui le doue déjà d'une croupe plus animale qu'humaine), accentue l'impression de sauvagerie qu'il dégage. Son attitude (jambes à demi fléchies, on dirait qu'il ne parvient pas à se tenir vraiment debout) (…), les cornes qui ornent son chef le bestialisent décidément. Mais sa petite taille, en le montrant dominé par les autres personnages, le rend plus comique qu'effrayant (art.cité, p. 165).

[95] Une image se trouve au lien http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Notre_Dame_Paris_portail_du_Cloître_tympan.jpg[, Web, En ligne], consulté le 21/05/12.

Proche de la bête, ce diable de pierre est une figure supplémentaire de la sauvagerie qui environne le mélancolique signataire du pacte. Les postures figées du tympan témoignent alors d'une soumission auquel le diable lui-même ne peut échapper : il est le symétrique opposé du mortel, singeant sa position et capturant les mains de Théophile entre ses griffes, mais pourtant l'effet « comique » qui se dégage de son aspect semble le condamner à être aussi pitoyable que le mélancolique qui s'abaisse devant lui. Déjà le diable est presque oublié dans la seconde scène de la pierre : à peine voit-on ce petit démon reclus dans un coin qui accompagne Théophile dans le Palais ; et l'arrivée dans la chapelle préfigure déjà le dernier moment de la scène : la vierge surplombe le démon de toute sa stature, menaçant de le frapper. Satan n'est plus que le petit être rabougri et recroquevillé à qui l'on vient de retirer le papier du pacte. Théophile enfin est toujours agenouillé, mais cette fois du côté du tympan où se tient la vierge. Son dévouement n'est plus celui de la soumission mais de la reconversion. Ce tympan marque donc un égarement éphémère du mortel, dans la rigueur tripartite de sa mésaventure.

Par ailleurs, la permanence de la posture du mélancolique médiéval peut se vérifier dans l'exemple d'une peinture anonyme, représentant une *Mélancolie de Saint-Antoine*[96] .

Le Saint n'est plus agenouillé, mais renversé, figé dans l'image de sa chute par l'assaut de sept démons aux couleurs chatoyantes et aux visages difformes de gargouilles ou de dragons. La couleur noire submerge tout l'arrière-plan et seule l'auréole du Saint Antoine et le trait de lumière au sol permettent de rappeler la fonction première du malheureux. Les signes de sa « Mélancolie » sont aisément identifiables : barbe et cheveux blancs attestent du passage du temps, tandis que le fond noir témoigne de l'abîme qui le menace. Les analyses de Jacques Ribard, au sujet de la couleur, bien qu'elles concernent le théâtre, restent utiles dans la perspective des symboles. Ainsi, « Derrière cette représentation concrète qui oppose la blancheur du vêtement de Jésus à

[96] Une image se trouve au lien http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/files/mlancolie_st_antoine.jpg Web, [En ligne], consulté le 21/05/12.

l'accoutrement noir des diables [les *necris,* rappelle le critique] se profile l'antithèse symbolique fondamentale de l'ombre et de la lumière (…) » (art.cité p. 110).

Ces *necris* et leur symbolique d'opposition ont peut-être leur écho pictural : le Saint est auréolé de lumière, pourtant le noir n'est pas uniquement la couleur de certains des démons qui l'assaille ; l'habit du vieillard est lui aussi de cette couleur, qui sied particulièrement à un mélancolique.

Parfois, pour les artistes, le noir relève également d'un style de représentation propice à stimuler un sentiment chez le spectateur. Si l'œuvre médiévale respecte ce principe, l'une des œuvres romantiques relatant les déboires du Docteur Faust le reprend également .

5 -Images de Faust et Méphistophélès : le pacte selon Delacroix.

En 1828, une série de *Lithographies*[97] par Eugène Delacroix donne alors une vision du pacte et des mésaventures de Faust

Indépendamment du genre de la lithographie, le noir est la couleur qui habille le Docteur quand Méphisto vient le voir dans son Cabinet. On le voit barbu, courbé sur son livre mais pourtant à demi levé pour dispenser ses demandes à un diable dont la tenue rappelle celle d'un gentilhomme, main sur le pommeau de son épée, plutôt qu'un *habit d'étudiant*. Le Docteur est alors un *necris* à sa manière, un être noir dans l'habit comme dans l'âme, à la main levée et à l'œil colérique devant ce diable qui commence déjà à l'écraser de son imposante stature. L'érudit semble encore en possession de ses moyens mais son mouvement indique déjà dans cette image que le diable a raison de sourire. C'est bien un démon conquérant que montre le dessin de la cave d'Auberach, faisantt jaillir le vin de la table, que le trait semble déjà changer en feu. Le chaos mélancolique de la beuverie est assez manifeste avec des personnages épars et animés, les uns levant leur verre, les autres brandissant le couteau comme si le prodige appelait déjà la violence. La chevauchée au travers des campagnes semble enfin au sommet de ce crescendo : le Docteur, fidèle au noir qui l'environne, galope aux côtés de son démon selon une représentation qui pourrait presque rappeler la symbolique du « Mythe de

[97] Quatre lithographies sont visibles à partir du lien http://www.hberlioz.com/paintings/BerliozWorks3a.html Web [En ligne], consulté le 21/05/12.

l'attelage ailé », qui faisait du cheval noir le fougueux et incontrôlable destrier des pulsions et des bas instincts ; tandis que le cheval blanc était le guide de la mesure et de la raison. Pourtant, il serait étrange de confier le cheval de raison au diable, mais cohérent cependant de confier le cheval des pulsions au mélancolique. Socrate l'explique à Phèdre dans le dialogue éponyme, « l'un [de ces chevaux] est beau et bon, pour celui qui le commande, et d'une race bonne et belle, alors que l'autre est le contraire et d'une race contraire »[98]. La comparaison de cette image de Faust avec le mythe Platonicien ne serait possible que dans la mesure où cette image met en présence les deux chevaux nécessaires à l'équilibre de l'âme, tout comme la compagnie du démon serait indispensable à la mise à l'épreuve de l'âme chrétienne. Méphistophélès tient les rênes de la monture du Docteur et entraîne le cheval noir vers lui, devenant le cocher de leur « attelage ». Par ailleurs, le paysage en arrière plan est celui d'une désolation profonde, avec ce découpage dans l'ombre d'un pendu et des silhouettes qui s'en approchent. Mort, pénombre et bête fougueuse achèvent donc de peindre ce tableau de mélancolie.

Conclusion

Ce chapitre a montré qu'il était en fait difficile d'affirmer de façon définitive ce qu'est la mélancolie. Est-elle une passion diabolique ? Est-elle une folie, un sentiment ou un châtiment divin inexorable ? Elle est peut-être tout cela à la fois. Son interprétation dans les textes ne pouvait en effet se révéler éclairante et efficace qu'à la condition de considérer également ce qui se trouvait autour des prototypes de personnages signataires de pactes. Il existe des discours et des récits qui peuvent ne considérer les attirances d'un mortel pour les promesses diaboliques que comme la variation particulière d'un état d'esprit et de corps. Tout comme le diable déséquilibre l'âme, les humeurs et les astres déséquilibrent le corps et l'esprit. La question de la mélancolie se pose donc pour ceux qui l'observent, mais aussi pour ceux qui la vivent. Sous l'œil de Saturne, le mélancolique est un héritier, souffrant dans sa physiologie et dans sa psyché d'un mal que l'Histoire des hommes doit éclairer de celle des dieux et des astres. Entre les griffes du diable, il est un triste et un oisif oublieux des sacrements et ouvrant le passage à un diable dont les légendes lui ont appris à se méfier. C'est

[98] PLATON, *Phèdre,* trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1989 ; 246 b-e

pourquoi le pacte diabolique est bien un comportement qui oblige à décrypter les signes et les symptômes d'un mal à la lumière de tous les domaines : il est une voie comprise comme le soulagement d'un désespoir, mais pourtant les personnages ont pu désirer la mort et la fuite au même titre que les accords avec le démon. C'est pourtant le pacte qui est retenu, parce qu'il est une façon de désigner une forme de mélancolie. S'accorder avec le diable semblait à ces êtres la meilleure ou tout au moins la plus efficace des réactions possibles, parce que leurs états s'y prêtait particulièrement.

Par conséquent, de Stagirios à Lycaon, d'Adam à Luther ou des humeurs aux caractères, les récurrences apparaissent peut-être plus nombreuses que les différences : les mythes et leurs dérivations tentent d'interpréter un mal qu'il faut parvenir à traduire dans les discours, à la lumière des théologies et des médecines qui questionnent les attitudes de ces personnages d'Histoire et de légendes. Le personnage du diable se fit assez discret dans ce chapitre, car il fallait rappeler certaines des raisons pour lesquelles Théophile et Faust avaient été amenés par les imaginaires qui les avaient conçus à se comporter de cette façon. En observant à cette fin les domaines astrologiques, moraux, médicaux ou théologiques, ce ne sont plus des personnages enfermés dans leurs textes et leurs contextes qui ont été analysés, mais les prototypes d'une mélancolie plurielle et nuancée ; au fil des époques et des compétences mises en œuvre pour la comprendre et la traduire dans l'imaginaire. Pourquoi le narrateur des *Métamorphoses* peut-il s'en référer au prodige de la lycanthropie et du carnage bestial pour dire tous les dangers de l'impiété et de l'arrogance des hommes ? Pour la même raison sans doute qui poussait M. Kliblansky et ses collaborateurs à rappeler les pensées et les travaux des Anciens pour expliquer les rapports étroits que l'imaginaire a tissé entre « Saturne et la mélancolie » ; parce que la mélancolie soulève autant de causes que de remèdes et que ses mythèmes se déclinent en autant de discours. Faust et Théophile se sont donc égarés sur les voies du démon, sacrifiant leur foi mais aussi leur santé physique et mentale, au travers d'un accord qui témoignait d'une situation limite interprétée de bien des façons. Quitter les textes permettait donc de mieux y revenir, considérant avec d'autres synonymes cette « mélancolie » qui semble rendre les êtres aussi responsables de leurs comportements que tributaires des déterminismes auxquels les soumettent leurs états. Reconnaître les signes d'une mélancolie, c'est aussi en proposer les remèdes, de la foi à la joie, pour tenter de conjurer un « diable » qui prend peut-être autant de formes et de sens qu'il existe de récits et de discours.

Conclusion

L'ambition de cette étude était de révéler que derrière la ressemblance formelle et thématique des récits du *Miracle* de Théophile de Rutebeuf et du premier *Faust* de Goethe pouvaient se révéler des relations suffisamment significatives pour justifier les mots de « légende » ou de « mythe » employés par Micheline de Combarieu ou André Dabezies ; pour désigner des œuvres apparemment intemporelles. L'objectif soulevait une question qui devait délimiter la tâche dans son ampleur, et elle trouva sa formulation en regard des analyses de Gilbert Durand. Comment observer dans la survivance de ces récits au travers de l'Histoire les dérivations qui permirent au mythe ou à la légende de devenir *permanent* ? La réponse émergeait alors en considérant la dérivation la plus évidente qui pouvait rapprocher ces deux récits ; celle du pacte avec le démon. En effet, le diable lui-même est un prototype particulier du malheur, qui change de nom et de masque pour mieux tenir entre ses griffes des victimes toujours différentes. Quand il se fait personnage, l'une des raisons du sombre succès littéraire et discursif du démon est sa capacité à profiter des faibleisses des mortels qu'il approche. Or, un état qui pousse à pactiser délibérément avec un être aussi peu recommandable devait avoir de nombreuses dénominations au sein des commentaires. Les personnages signataires des contrats du démon sont des fous, des colériques, des enragés, des maladifs ou encore des oublieux de Dieu. Il y aurait sans doute un nom qui aurait à lui seul permis de rassembler de telles nuances, d'interpréter cet impensable choix du pacte qui semblait se répéter au fil du temps. Le mythème choisi pour attester de ce retour du pacte et du désespoir du personnage fut alors celui de la mélancolie.

Pourtant, il n'était guère question d'arriver à donner en si peu de mots une définition prétendument exacte de ce qu'était la mélancolie, mais il fallait en revanche parvenir à identifier ce qui pouvait justifier sa récurrence dans le malheur de personnages aussi historiques que fictifs. En définitive, ce n'était donc pas le mal de la signature du pacte qui importait, mais les maux de variables natures et origines qui pouvaient expliquer qu'un homme acceptât de signer un semblable contrat. C'est pourquoi le pacte et le diable n'ont de sens que dans les récits qui les font naître. Le prodige démoniaque correspond à la nature et aux origines du mal mélancolique qui conduit le mortel à signer : il a oublié ou rejeté Dieu au nom d'un adjuvent qui semblait pouvoir soulager ses tourments et assouvir ses passions. La première démarche de réponse à la question

de la permanence du mythème de la mélancolie au travers des récits de l'Histoire devait donc consister à regarder le pacte comme une réponse prodigieuse à un mal mélancolique. Ce mal dépendait avait tout des maux et des mots de leurs victimes. L'imaginaire du démon se met au service de la mélancolie et de son interprétation dès lors que se constate le prototype d'un être suffisamment désespéré et exceptionnel à la fois pour demander le secours de forces qui le plongeront dans un malheur plus profond et plus symbolique encore que celui qu'il demande d'abolir.

Le second temps de réponse regardait la notion de comportement. La signature du pacte n'étant qu'une réaction orientée de l'être désespéré, il fallait déduire que la mélancolie ne pouvait rester tributaire que de ce seul modèle de littérature. Effectivement, la mélancolie est un excès, une sortie de soi dont la signature d'un pacte maudit n'est que l'un des effets servant un imaginaire de la perdition de l'âme. Or, cet excès perdure et se reconnaît ailleurs, au travers de discours qui réfléchissent aux causes de la mélancolie comme à ses conséquences ou aux possibilités de les amoindrir. En effet, que le propos soit mythique, médical, astrologique ou moral - il est d'ailleurs bien souvent tout cela à la fois – il semble impossible à l'esprit comme au corps d'échapper tout à fait à la mélancolie. Les humeurs du corps suivent un cycle inexorable qui verra toujours le retour de la bile noire et il y aura toujours des êtres d'exception qui naîtront sous l'égide de sombres astres ; et le diable tâchera sans cesse d'attaquer la vertu des hommes et de leur proposer un pacte. Pourtant, il est possible – et louable, de ne pas se laisser aller trop facilement à signer le pacte ou à se laisser influencer par les marques de sa naissance. De même, il est possible de garder en soi suffisamment de foi pour compliquer la tâche du diable, comme on se garde en santé pour gêner le passage des humeurs les plus néfastes. Ce qui perdure en définitive dans ces mythèmes de la mélancolie, ce qui permet de rapprocher un imaginaire du démon et du pacte de celui d'une maladie ou d'une influence divine/ astrale ; est peut-être un idéal de prudence et de juste mesure devant les altérations de corps et d'esprit ou devant celles que la force de volonté et des habitudes de vie peuvent éviter.

Il faut bien admettre enfin que cette analyse n'a retenu que les plus pessimistes récurrences de la mélancolie. Bien qu'elles soient indéniables, il faudra sans doute veiller dans l'avenir d'un autre travail, à considérer une possible bienfaisance de la mélancolie, au même titre que ce Seigneur Faustien qui voyait dans la tentation du démon un moyen pour l'homme de rester vigilant et alerte. Rien n'a été dit, par exemple, de toute cette poésie, de tous ces arts qui ont su tirer de la mélancolie une

beauté qui transparaît dans les pages des *Fleurs du Mal* par exemple. Il y a peut-être une part de beauté dans la mélancolie, puisqu'il y a une part de noblesse dans l'âme de celui qui parvient à déchirer un pacte passé avec le diable.

Bibliographie

I Etudes générales

a) Corpus

Gautier DE COINCI, *Le miracle de Théophile ou comment Théophile vint à pénitance*, trad Annette Garnier, Paris, Honoré Champion, 1998.

GOETHE, *Faust*, trad. Gérard de Nerval, Librio Paris, 2007.

RUTEBEUF, *Le Miracle de Théophile*, Bilingue, GF Flammarion, Paris, 1987..

RUTEBEUF *Le Miracle de Théophile,* Edition d' Edmond FARAL et Julia BASTIN pp 179-203 dans *Œuvres Complètes de Rutebeuf,* Paris, A et J PICARD 1960.

b) Textes d'études

ARISTOTE, *Les Problèmes ; «* Section XXX.I »*,* trad. Raymond Klibansky, pp 54-60 dans *Saturne et la Mélancolie*.

Hildegarde DE BINGEN, *Les causes et les remèdes,* trad. P.Monnat, Million, Grenoble, 1997.

Chrétien DE TROYES, *Le chevalier au lion ou le Roman d'Yvain,* trad. David F.Hult, Le Livre de Poche, Lettres gothiques, 1994.

Robert BURTON *Anatomie de la mélancolie,* Edition de Gisèle Venet, Gallimard, Paris, 2005.

HESIODE, *Théogonie,* trad Paul Mazon, Classique de Poche n°88 Paris, Les Belles Lettres 2008.

OVIDE, « Lycaon »*, (*Extrait des *Métamorphoses* Livre I), trad. George Lafaye, pp 4-5 dans *Les Morsures du Loup-Garou,*, dir Alain Puzzuoli, Paris, 2004.

PLATON, *Phèdre,* trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1989.

RABELAIS, *Le Quart Livre,* ed. Robert Marichal et Gérard Defaux, Le Livre de Poche, 1994.

Les Romans de Tristan et Yseut, Thomas d'Angleterre, Béroul, Folies d'Oxford et de Berne, trad. Nathalie des Grugilliers-Billard, Paléo, « L'encyclopédie Médiévale », Clermont-Ferrand, 2007

II Critiques et essais.

Christina AZUELA, « Quelques traces du *trickster* dans la littérature médiévale » pp 29-58 *in Iris* n°32, « Espaces Mythiques », Centre de Recherche sur l'Imaginaire, Université de Grenoble, Grenoble, 2011.

Pierre BRUNEL (dir), *Dictionnaire des mythes littéraires* Dir., Editions du rocher, 1998.

Jean-Pierre CLERO, « La fiction du diable » pp 9-39 in *Le Diable* dir. Alain Niderst, C.E.R.H.I.S. (Université de Rouen), Mayenne, 1998

Marianne CLOSSON, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650),* Genève, Droz 2000.

Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs nombres*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982.

,
André DABEZIES, *Le Mythe de* Faust, Armand Collin, Paris, 1973.

Gilbert DURAND, « Permanence du mythe et changement de l'histoire » pp 17-28 in *Le Mythe et le Mythique,* Colloque de Cerisy, Albin Michel, Paris, 1987.

Lucien FEBVRE, *Un Destin, Martin Luther,* Presses Universitaires de France, Paris 1928.

Jean-Marie FRITZ, *Le discours du fou au Moyen Age,* PUF, 1992.

Claude GAIGNEBET, « Discours de la sorcière de Saint-Julien-de-Lampon », pp 47-55 dans *Le Sabbat des Sorcières en Europe,* Nicole Jacques-Chaquin et Maxime Préaud (dir) Actes du Colloque ENS Fontenay-Saint-Cloud, 1992.

Carlo GINZBURG, « Les origines du Sabbat » pp 17 à 21 dans *Le Sabbat des sorcières en Europe.*

E. JACOBI (dir) *Dictionnaire mythologique universel*, trad. Th. Bernard, Paris, Firmin Didrot 1863.

Alice JOINSTEIN, *Etres fantastiques des Alpes*, Entente, Mayenne, « Mythologies » 1991

Raymond KLIBLANSKY, Erwan PANOVSKY, Fritz SAXL, *Saturne et la mélancolie,* Nrf Gallimard, Paris, 1989.

Mosche LAZAR, *Le diable et la Vierge,* Christian Bourgeois Editeur, Paris, 1990

Dominique LECOURT, *Faust, Prométhée, Frankenstein : fondements imaginaires de l'éthique*, Le Livre de Poche, Evreux, 1989

Jean-Yves MASSON (dir) *Faust ou la mélancolie du savoir,* Editions Desjunquères, Paris, 2003.

Gaël MILIN, *Les chiens de Dieu : la représentation du loup-garou en occident (XI-XX siècles),* Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Université de Bretagne occidentale, Brest, 1993.

Jackie PIGEAUD, *Mélancholia,* Payot, Paris, 2006.

Alain PUZZUOLI, (dir), *Les Morsures du Loup-Garou* (Anthologie), Les Belles Lettres, Paris, 2004.

.Jacques RIBARD, « Théâtre et symbolisme au XIII siècle » pour *The Theatre in the Middle Ages*, ed by H. BRAET, J. NOWÉ, G/ TOURNOY, Leuven University Press, 1985, pp 104-118.

Alain REY (dir) *Dictionnaire Historique de la langue Française*, (Nouvelle Edition), Le Robert, Paris 2010.

Michel SALVAT, « Si daemon est, quid est ? Deux traités du XIII siècle sur le diable » art pp 55-68 in *Le Diable*.

Pierre SAINTYVES*, La Légende du Docteur Faust,* L'édition d'Art, Paris, 1926.

Dominique SAUR « De l'âtre à la croisée des chemins quercynois : *Quand l'écheveau des facéties du Drac s'embrouille…* » pp 19-41 in *Etres fantastiques des Régions de France,* Contributions réunies par Daniel LODDO et Jean-Noël PELEN, l'Harmattan, 2001.

George THINÈS, *Le Mythe de Faust et la Dialectique du temps,* l'Age d'Homme, Giromagny, 1989.

Herman VAN NUFFEL « Le Pacte avec le Diable dans la littérature médiévale », pp 29-43 in *Anciens Pays et Assemblées d'Etats*, Etudes publiées par la Section Belge de la Comission Internationale pour l'Histoire des Assemblées d'Etats, Les Ancs Ets Godenne, Namur, 1966.

Rolland VILLENEUVE, « Satan », pp 1244-1261 *dans Dictionnaire des Mythes littéraires.*

Philippe WALTER, « *I*ntroduction »*,* pp 7-18 dans *Béroul*, *Tristan et Iseut*, trad Philippe Walter, Le livre de Poche, Paris, 2000.

Philippe WALTER, *Le Gant de Verre ; Le Mythe de Tristan et Yseut*, Artus, 1990

Charles ZIKA, « Les parties du corps : Saturne et le cannibalisme : représentations visuelles des assemblées des sorcières au XVI siècle. » pp 389-419 dans *Le Sabbat des sorciers en Europe..*

III Web

THOMPSON Stith, AARNE, Antie, « *The Types of the Folktales* », F.F.C vol 75 n°184, Hesinki, 1961. La version numérique de cette classification a été consultée et téléchargée pour ce travail sur http://www.scandinavian.wisc.edu/mellor/.../pdf_files/motif_types.pdf [En ligne] consulté le 4/03/2012.

Yolande TREMBLAY « L'ennui ou la dépression spirituelle (acédie) article consultable sur http://www.lumenc.org/malacedie.php Web, [En ligne] consulté le 6/05/2012.

Article « Saint-Esprit » :

http://fr.wikipedia.org/wiki/Saint-Esprit Web, [En ligne], consulté le 25/05/12.

Images :

Représentation des lieux du *Miracle* par Yvan Bilibin : http://farm3.static.flickr.com/2707/4331743119_d9487e2f02.jpg Web [En Ligne] consulté le 21/05/12.

Tympan Nord de Notre Dame : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Notre_Dame_Paris_portail_du_Cloître_tympan.jpg Web [En ligne], consulté le 21/05/12.

Lithographies de *Faust* par Eugène Delacroix :

http://www.hberlioz.com/paintings/BerliozWorks3a.html Web [En ligne], consulté le 21/05/12

Mélancolie de Saint antoine, Anonyme :

http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/files/mlancolie_st_antoine.jpg Web, [En ligne], consulté le 21/05/12.

Melancholia d'Albercht Dürer :

http://fr.wikipedia.org/wiki/Melencolia_de_Dürer ,Web, [En ligne], consulté le 20/04/12.

Résumé

La présente étude constituait le travail de recherche validant la seconde année du Master Littératures de l'Université Stendhal Grenoble 3 dans le parcours « Recherches sur l'Imaginaire ». Elle faisait suite au travail de la première année du même Master, qui questionnait les fonctions du diable transformé en cheval dans le récit médiéval de *La Queste del Saint Graal* et dans le folklore.

Le propos de ce mémoire concernait à nouveau le diable, en considérant cette fois le motif des pactes passés entre l'instance démoniaque et les mortels. Une récurrence de ce motif pouvait s'observer au travers des deux exemples du *Miracle de Théophile* de Rutebeuf et du *Faust* de Goethe. Il s'agissait alors de commenter et d'interpréter le retour du pacte diabolique dans les récits de l'Histoire, mais aussi de considérer que cette perpétuation constituât un imaginaire éclairant une mélancolie propre au signataire d'un tel contrat. Le motif de la mélancolie, sa complexité et sa pluridisciplinarité devaient donc se déployer au travers de ces deux chapitres. Afin de montrer que les mythèmes de la mélancolie constituaient dans les récits une permanence que le pacte diabolique permettait d'interpréter, il a fallu diviser le travail selon ces deux étapes majeures. La première consistait à étudier le pacte lui-même, comme étant issu d'un imaginaire du démon mis au service de la mélancolie dans *Le Miracle de Théophile* et *Faust.* Le diable se montrait alors comme une interprétation théologique de la mélancolie du mortel. La seconde devait confronter les discours et les domaines d'études de la mélancolie, démontrant qu'elle se déployait dans les pensées théologiques, mais aussi morales, astrales, médicales ou encore mythiques ; au fil des époques. La figure de Saturne, astre-dieu, a donc été l'un des exemples éclairants de cette confrontation des domaines d'études dans l'Histoire et les récits. Le travail se concluait donc sur la validation de l'hypothèse de départ, attestant de la permanence de cette mélancolie dans la pluralité de ces acceptations discursives et mythiques. Les pactes diaboliques passés avec le démon par Théophile et Faust en leur temps ont donc permis d'en attester.

Mots-clés : Faust, Théophile, Goethe, Rutebeuf, Miracle, Pacte, Satan, Saturne, Méphistophélès, mélancolie, saturnien, mythe.