

L'ombre de Méphistophélès. Présences du *Faust I* dans la littérature fantastique romantique en France et en Allemagne

Jocelyn VEST

ENS de Lyon – CERCC/CEGIL

Texte composite, échappant à toute classification, le premier *Faust* a profondément marqué les esprits des auteurs du XIX^e siècle, et ce bien au-delà de la sphère germanophone. L'œuvre goethéenne investit en effet massivement toute la littérature romantique, au point que l'on pourrait parler, pour un certain nombre d'auteurs, d'une sorte de « complexe de Goethe », les conduisant à constamment citer, réécrire, voire parodier le maître. Arnim, Eichendorff, Lenau, Nodier, Nerval, Hugo, Gautier, pas un n'échappe à l'influence obsédante de la tragédie. Dès 1810, le compte rendu de Mme de Staël, dans le chapitre XXIII de la première partie de *De l'Allemagne*¹, marque le point de départ de la riche réception de *Faust* en France, qui culminera dans les années 1820 et 1830, au cours desquelles se multiplient traductions – celle de Nerval, objet des louanges de Goethe lui-même, paraît en 1828, précédée de celles de Stapfer et de Saint-Aulaire, datées toutes deux de 1823 –, réécritures, et adaptations sous forme de mélodrames, pièces musicales, ballets ou encore opéras. Ces reprises, plus ou moins fidèles, du texte original ont eu tendance à monopoliser l'attention de la critique – très fournie – étudiant la fortune de l'œuvre en France. Cependant, il est aussi une forme plus discrète de réinvestissement, de l'ordre de la citation ou de la reprise d'un personnage qui imprègne la littérature romantique et notamment les textes fantastiques d'un Nodier, Gautier ou Eichendorff.

Analyser le transfert de la parole de Goethe à ces écrivains revient ainsi à rendre compte des raisons profondes et des modalités d'un triple déplacement : d'un mouvement esthétique à l'autre – qu'est-ce qui, dans *Faust*, intéresse particulièrement les romantiques ? –, d'une sphère culturelle à l'autre – le réinvestissement se fait-il différemment en Allemagne ou dans la France de la Restauration et de la Monarchie de Juillet ? –, d'un cadre générique à l'autre – de la tragédie au conte fantastique.

Notre propos sera centré sur la figure de Méphistophélès et sur la façon dont elle est réinvestie dans *Das Marmorbild* (*La Statue de marbre*) de l'écrivain

¹ Germaine de Staël, *De l'Allemagne I* [1810], Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 343-368.

allemand Joseph von Eichendorff et, plus brièvement, dans *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier et *Trilby* de Charles Nodier. Un premier temps de l'étude visera à rendre compte de la proximité intertextuelle des figures de Méphistophélès, Donati et Margheritone, pour ensuite s'interroger sur les raisons de ce transfert. Il s'agira dès lors, dans un second temps, de réfléchir sur les modifications apportées par les auteurs de conte fantastique à la figure initiale et sur les implications de ces changements quant à l'interprétation des récits.

Margheritone et Donati, deux figures méphistophéliques

Dans *De l'Allemagne*, Madame de Staël consacre un développement assez important à la figure de Méphistophélès, qu'elle considère comme le personnage principal de la pièce et dont elle cherche à mettre en avant la spécificité :

Le diable est le héros de cette pièce ; l'auteur ne l'a point conçu comme un fantôme hideux, tel qu'on a coutume de le représenter aux enfants ; il en a fait, si l'on peut s'exprimer ainsi, le méchant par excellence [...]².

Le conte fantastique, s'il n'attend pas le *Faust I* pour inscrire le diable au sein de son personnel – qu'on se rappelle le *Diable amoureux* de Cazotte (1772) – va néanmoins réutiliser massivement cette figure dans les années 1810 à 1830, en empruntant plus ou moins largement à Méphistophélès, pour mettre en évidence la menace de la damnation subie par le sujet.

Dans *La Morte amoureuse* et *Das Marmorbild*, plusieurs indices précis une proximité intertextuelle entre ces êtres diaboliques que sont Donati et Margheritone et le compagnon de Faust.

S'il n'a qu'un rôle secondaire au sein de l'intrigue, il nous semble néanmoins que l'onomastique choisie par Gautier pour l'écuyer de Clarimonde, Margheritone, est suffisamment transparente pour établir un lien avec la tragédie de Goethe, d'autant que différents motifs renvoient déjà vers elle, plus tôt dans l'œuvre : le rajeunissement de Romuald pendant la nuit, la mention de Job – « Job a raison, et celui-là est imprudent qui ne conclut pas un pacte avec ses yeux³ » –, la remise d'un petit portefeuille d'or au prêtre enfin, qui renvoie aux bijoux offerts à Marguerite par Méphistophélès. Lors de sa première apparition dans l'œuvre, lorsque l'écuyer est chargé de mener Romuald jusqu'à la courtisane Clarimonde, il est désigné comme « richement vêtu », équipé d'un « long poignard⁴ », attributs qui ne sont pas sans évoquer ceux du diable dans la pièce de Goethe, se présentant dans la deuxième scène du Cabinet d'étude « en jeune seigneur, avec l'habit écarlate orné d'or [...], une épée longue et bien affilée⁵ ». Il

² *Ibid.*, p. 343.

³ Théophile Gautier, « La Morte amoureuse » [1836], *Romans, Contes et Nouvelles*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 527.

⁴ *Ibid.*, p. 536.

⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I* [1808], traduction Gérard de Nerval, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1162.

conduit alors le prêtre dans une chevauchée fantastique qui, si elle emprunte également beaucoup à la *Lenore* de Bürger⁶, évoque aussi la scène précédant celle du cachot, « La Nuit, en plein champ », où Faust et Méphisto sont présentés « galopant sur des chevaux noirs⁷ », ainsi que la nuit de Walpurgis par la présence au sein de la forêt de feux follets et autres figures mystérieuses.

La construction de Donati, dans *Das Marmorbild* de Eichendorff, est également influencée par le texte gothéen, contrairement à ce qu'en peut affirmer un critique comme Otto Eberhardt, qui ne conçoit ce personnage que comme un *alter ego* du poète Loeben⁸. En témoigne la réutilisation de certains motifs topiques de la représentation du diable. Outre la flamme, caractéristique essentielle du regard de Donati⁹, et le vin qui accompagne deux de ses apparitions¹⁰, on citera l'image du serpent. Méphistophélès évoque dans le « Prologue dans le ciel » et dans le « Cabinet d'étude » « le serpent [son] cousin », tandis que le serpent apparaît dans le texte de Eichendorff au moment où Florio quitte définitivement le palais de Vénus, paré des mêmes couleurs – vert et or – que Donati¹¹. À ces *topoi* s'ajoutent quelques citations plus précises du texte gothéen : la même périphrase de l'hôte silencieux, « *stiller Gast* » en allemand, est utilisée dans les deux textes pour désigner ces personnages lors de leur première apparition, respectivement dans la première scène du « Cabinet d'étude » et dans le chant de Fortunato¹². En outre, Méphistophélès se donne à reconnaître dans la « Cuisine de la sorcière » par « la plume de coq¹³ » qu'il porte à son chapeau. Or, Donati est appelé par Fortunato un « coq langoureux¹⁴ ». Une troisième citation littéraire est contenue dans la mention de la « riche parure¹⁵ » de Donati, qui n'est pas sans évoquer celle que le diable donnera à Marguerite dans

⁶ Comme Lénore, Romuald est lancé dans une chevauchée fantastique qui le conduit vers l'être aimé en même temps que vers la mort, dans un mouvement où se perd toute notion de temps et d'espace. Une source possible de Gautier pour ce passage est également la toile d'Ary Scheffer, *Lenore* (1830).

⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, op. cit., p. 1241.

⁸ Otto Eberhardt, *Eichendorffs Marmorbild : Distanzierung von Dichtung nach Art Loebens*, Würzburg, Königshausen & Neumann, « Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs », n° 3, 2006, p. 54.

⁹ Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre* [1818], traduction Paul Sucher, Paris, Aubier, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1962, p. 63 : « Le regard qui s'échappait de ses orbites profondes était égaré, flamboyant ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 65 et 125.

¹¹ *Ibid.*, p. 63 : « des lueurs d'un or verdâtre ».

¹² Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, dans *Sämtliche Werke. Weimarer Klassik 1798-1806*, tome 6.1, Munich, Hanser, 1986, p. 567 : „als ein willkommener stiller Gast“ (v.1193). Nerval traduit l'expression par « hôte paisible » (Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, op. cit., p. 1156), Paul Sucher par « le plus silencieux des hôtes » (Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre*, op. cit., p. 61).

¹³ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, op. cit., p. 1188.

¹⁴ Nous traduisons littéralement l'allemand « Schmachthahn », qui n'est guère attesté ailleurs que chez Eichendorff. Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre*, op. cit., p. 70.

¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

le premier *Faust*, d'autant que le même terme allemand de « *Geschmeide*¹⁶ » est utilisé.

Enfin, à propos de ces deux personnages, il n'est pas inutile de rappeler qu'ils respectent le programme inscrit dans une des étymologies proposées pour le nom de Méphisto : « qui n'aime pas la lumière » (« *Mè phos philein* »). Il s'agit en effet, aussi bien chez Gautier que chez Eichendorff, de deux figures nocturnes. La scène de la *Statue de marbre* où le cheval de Donati refuse de franchir les portes de Lucques est à cet égard particulièrement emblématique, d'une part dans la mesure où le nom de la ville renvoie au mot latin signifiant la lumière, d'autre part parce qu'elle est, la nuit, un lieu où se manifeste encore une forme de luminosité, ainsi que le montre la notation qui suit : « le cheval [...] fila comme une flèche et s'enfonça avec son cavalier dans l'obscurité »¹⁷.

Une figure intériorisée

Si Méphistophélès fait l'objet d'un réinvestissement fréquent au sein du conte français et allemand, c'est bien en raison de son haut degré de fantastique. Ce qui apparaît sans doute comme un truisme mérite néanmoins que l'on s'y penche un peu plus longuement, dans la mesure où le concept même de fantastique recouvre, au fil des époques et en fonction des niveaux de langue, des réalités très différentes.

Au début du XIX^e siècle, que l'on se situe en France ou en Allemagne, le terme de « fantastique » n'est guère, du moins jusqu'à l'essai de Nodier « Du Fantastique en littérature », paru en 1832, associé à un genre littéraire, et demeure étroitement lié, par son étymologie, à la fantaisie et à l'imagination. Presque l'équivalent de ce que l'on nommerait aujourd'hui le surnaturel ou le merveilleux, substantif avec lequel il entre parfois en concurrence, le fantastique, entendu de cette manière, caractérise certes le Méphisto du *Faust I* – que l'on pense à la métamorphose du chien en diable ou à la scène de la taverne d'Auerbach – mais ne signe en aucun cas la singularité du traitement qu'apporte Goethe à cette figure. À cet égard, il est tout à fait signifiant que ces diableries – à l'exception, notable, de ce qui se passe lors de la nuit de Walpurgis – soient majoritairement absentes des contes fantastiques de Gautier ou de Eichendorff, et n'apparaissent guère plus que dans des mélodrames, celui de Béraud, Merle et Nodier par exemple, dont le succès populaire s'obtenait à grand renfort d'effets et de machines¹⁸.

C'est dans son acception moderne que le terme de fantastique se prête davantage à rendre compte de la singularité du traitement réservé par Goethe à la figure du diable. Uwe Durst, dans sa *Theorie der phantastischen Literatur*, le

¹⁶ v. 2851 et 2909. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, op. cit., p. 616 et 618.

¹⁷ Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre*, op. cit., p. 69.

¹⁸ Voir par exemple Ginette Picat-Guinoiseau (éd.), *Une œuvre méconnue de Charles Nodier : Faust imité de Goethe*, Paris, Didier, « Études de littérature étrangère et comparée », 1977, p. 30.

défini en effet comme un non-système. Le texte construit, notamment dans son *incipit*, un certain nombre de lois valables dans le cadre de la diégèse, et qui peuvent correspondre aux règles qui régissent notre monde – on se situe dès lors dans un système de réalité réaliste – ou s'y opposer, donnant alors naissance à un système de réalité merveilleux. Le fantastique, pour le critique allemand, naît de ce moment où la diégèse semble s'affranchir des lois à la fois du système réaliste et du système merveilleux, voire refuser l'intégration du monde et des personnages dans un système¹⁹. Il en résulte une déstabilisation qui fait assez largement référence à l'hésitation todorovienne²⁰.

Dans le *Faust I*, cette hésitation porte moins sur l'appartenance de Méphistophélès à un monde naturel ou surnaturel que sur son existence même. Le diable de Goethe tire en effet sa fantasticalité, au sens moderne du terme, du fait que l'on ne sait s'il est une entité extérieure à la figure de Faust ou une projection de l'intériorité de celui-ci²¹, comme le montrent, entre autres exemples, certains dialogues comme celui mené dans la scène « Forêt et Caverne », où Méphistophélès fait son apparition au moment même au Faust dit « je regrette le désir », ou encore la scène « Nuit. Une rue devant la porte de Marguerite », où le diable se contente de parer, mais où il revient à Faust de tirer et d'achever Valentin²².

Le Méphistophélès de Goethe subit une rationalisation et une intériorisation, ce que les contemporains, du reste, avaient bien perçu, et ce même en France. Pour Sainte-Aulaire, l'un de ses premiers traducteurs, Goethe « a joint à la peinture [du] démon matériel [de la légende] celle du mauvais génie, qui agit invisiblement en nous ; combattant sans cesse contre les efforts du bon principe, il rôde comme un lion autour de l'homme pour le dévorer ; il excite ou décourage tour à tour son orgueil ou ses passions, selon qu'il croit le mieux gouverner par lui ou par elles²³... ». En tant qu'il est désormais rationalisé et intériorisé, le Méphistophélès de Goethe peut rejoindre les autres figures de diable déjà présentes dans la littérature fantastique, chez Cazotte par exemple, et se manifester dans des contes qui s'éloignent de la veine frénétique dans laquelle le diable était jusqu'alors cantonné.

Dans *La Morte Amoureuse*, plusieurs indices permettent de mettre en doute la réalité de la première apparition de l'écuyer, et corroborent l'hypothèse qu'il n'est qu'une projection de l'intériorité de Romuald.

¹⁹ Uwe Durst, *Theorie der phantastischen Literatur*, Berlin/Münster/Wien/Zürich/London, LIT, « Literatur », n° 9, 2010.

²⁰ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1970.

²¹ Jochen Schmidt, *Goethes Faust, erster und zweiter Teil: Grundlagen, Werk, Wirkung*, München, C.H. Beck, 2001, p. 174.

²² Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, op. cit., p. 1220.

²³ Sainte-Aulaire, « Notice sur Faust », *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers*, Paris, Ladvocat, 1827, p. 4.

Une nuit l'on sonna violemment à ma porte. La vieille gouvernante fut ouvrir, et un homme au teint cuivré et richement vécu, mais selon une mode étrangère, avec un long poignard, se dessina sous les rayons de la lanterne de Barbara. Son premier mouvement fut la frayeur ; mais l'homme la rassura, et lui dit qu'il avait besoin de la voir sur-le-champ pour quelque chose qui concernait mon ministère. Barbara le fit monter. J'allais me mettre au lit. L'homme me dit que sa maîtresse, une très grande dame, était à l'article de la mort et désirait un prêtre²⁴.

Le cadre de la scène, tout d'abord, tend à en faire une figure onirique, la résultante de ce qu'Alfred Maury appellera une décennie plus tard (1848) des hallucinations hypnagogiques, c'est-à-dire des visions prenant place au moment même de l'endormissement ou peu avant le réveil. La mise en scène de sa parole joue également un rôle important, dans la mesure où l'on retrouve essentiellement du discours narrativisé ou indirect. L'emploi de ces modes de représentation du discours a en effet pour caractéristique d'inscrire la parole rapportée sous la dépendance du narrateur, ce qui aboutit dans la nouvelle à une fusion de la voix de l'homme et de celle de Romuald. Enfin, étant donné la récurrence, aussi bien chez un auteur bien connu de Gautier comme Hoffmann que dans l'œuvre de l'écrivain français, de l'utilisation d'œuvres picturales ou plastiques comme support d'une rêverie intime fantastique²⁵, l'on peut s'interroger sur la fonction des allusions assez transparentes à des toiles comme *Le Cauchemar* de Füssli²⁶ ainsi que *La Mort de Sardanapale* de Delacroix²⁷.

De même, un certain nombre de notations nous laissent penser que Donati n'a pas de présence réelle, mais qu'il n'est qu'une projection de l'intériorité de Florio. Tout d'abord, le narrateur ne manque pas de souligner à quel point l'un est familier de l'autre :

Il était si exactement au courant des localités de son pays natal, du jardin, et des moindres recoins secrets que Florio chérissait intimement dans son passé, que le jeune homme regarda bientôt d'un œil plus favorable le sombre personnage²⁸.

À cette remarque s'ajoute l'idée que Donati n'apparaît jamais, hormis la scène liminaire, en compagnie d'autres personnes que Florio, avec lequel, seul, le dialogue s'engage quelquefois. Enfin, sa disparition subite à la fin du récit laisse planer le doute sur son existence véritable :

La coquette villa où il avait séjourné la veille était remplacée par une humble chaumine enfouie sous les sarments de vigne et entourée d'un minuscule jardinet. [...] Tout décontenancé, Florio demanda où était passé Donati. Mais le

²⁴ Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », *op. cit.*, p. 536.

²⁵ L'on pense notamment à des récits comme *La Cafetière*, *Omphale*, *La Cour d'Artus*.

²⁶ Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », *op. cit.*, p. 537 : « deux spectres à cheval sur le cauchemar ».

²⁷ Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », *op. cit.*, p. 525 : « une vie de mondain et de sardanapale ».

²⁸ Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre*, *op. cit.*, p. 65.

jardinier ne connaissait personne de ce nom et prit visiblement le questionneur pour un fou²⁹.

Modifications par rapport au *Faust I* et fonction de la citation

Les deux figures de Margheritone et Donati, dont on a analysé la proximité intertextuelle avec Méphistophélès, s'inscrivent toutefois dans un cadre narratif différent de celui de la pièce, dans lequel leur fonction fait l'objet d'un léger infléchissement.

Au regard de la grande postérité intertextuelle de la figure de Méphisto – et de sa postérité intermédiaire, puisque c'est bien lui qui est au centre des lithographies de Delacroix pour la réédition de la traduction de Stapfer en France –, il est à noter que le personnage du docteur Faust est relativement peu présent au sein du conte fantastique romantique³⁰, qui lui préfère des héros beaucoup plus jeunes et inexpérimentés : Romuald rencontre pour la première fois Clarimonde le jour de son ordination, tandis que les désignateurs de la figure de Florio dans les premières pages de *La Statue de Marbre* (« jeune gentilhomme », « jeune homme³¹ ») mettent en avant ce paradigme de la jeunesse. Ainsi, le conte fantastique tend à évacuer assez largement la « tragédie de l'érudit » (*Gelehrtenragödie*), les questions des limites de la connaissance ou de la vanité de la science, pour ancrer la rencontre d'un héros de roman d'initiation et du tentateur dans la sphère de la sensation, du désir, et notamment du désir amoureux. Par le voyage, Florio entend ainsi donner libre cours à « tous [s]es désirs et plaisirs de jadis », à succomber à « la séduction des lointains magnifiques et d'une volupté souveraine, illimitée...³² ». De même, la vue de la jeune femme provoque en Romuald un ravissement / un transport au double sens du terme, extase amoureuse et ouverture sur un monde qui lui est encore inconnu, ce qui est rendu par la multiplication de métaphores spatiales :

À mesure que je la regardais, je sentais s'ouvrir dans moi des portes qui jusqu'alors avaient été fermées ; des soupiraux obstrués se débouchaient dans tous les sens et laissaient entrevoir des perspectives inconnues ; la vie m'apparaissait sous un aspect tout autre ; je venais de naître à un nouvel ordre d'idées³³.

Cette mise en avant de la sphère du désir n'est pas sans conséquence sur le personnel du conte fantastique. Dans la *Statue de Marbre*, la figure féminine fait l'objet d'un dédoublement qui accentue celui déjà présent en germe dans le

²⁹ *Ibid.*, p. 145.

³⁰ Il a en revanche nombre d' *alter ego* en dehors de ce genre, à l'image du personnage de Frollo dans *Notre-Dame de Paris*.

³¹ Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre*, *op. cit.*, p. 45-47 : « junger Edelmann », « Jüngling ».

³² *Ibid.*, p. 47.

³³ Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », *op. cit.*, p. 528.

Faust I entre la « plus belle forme de femme » entrevue dans le miroir de la cuisine de la sorcière et la figure de Marguerite.

D'un côté, l'on trouve Bianca, une figure plus proche de Marguerite, comme en témoignent sa proximité avec les fleurs³⁴, sa silhouette enfantine, l'inquiétude secrète que lui inspire la figure de Donati³⁵, ou encore l'assimilation finale à un ange.

D'un autre côté, les personnages de Vénus et de Clarimonde dans la nouvelle de Gautier sont plus ou moins sans équivalents dans le *Faust I*, et représentent les principales figures fantastiques de nos deux contes, dans la mesure où leur ambiguïté naît à la fois de la neutralisation de l'opposition entre le minéral et l'animé et de la suppression de la frontière entre rêve et réalité. Bien que l'on ait coutume d'assimiler Vénus et Clarimonde à des types différents, respectivement la statue animée et le vampire, la comparaison précise de ces deux figures nous donne à penser que Gautier a peut-être eu connaissance du texte de Eichendorff dans la traduction de Loève-Weimars.

Une certaine unité de motifs se fait jour au travers de la confrontation des deux textes : la blancheur éblouissante de l'être, les comparaisons avec la neige et le cygne, animal psychopompe, renvoyant à la fois à l'amour et à la mort ; le voile, chargé de mettre en doute leur identité ; ou encore la richesse des parures d'or.

Du fait de cette reconfiguration du personnel de la nouvelle, le rôle de Méphisto est affecté de deux modifications principales. D'une part, contrairement au *Faust*, celui-ci ne conduit pas le héros vers la naïve Marguerite, mais l'oriente vers une figure de damnation, un amour qui est tout entier satisfaction du plaisir des sens et oubli de Dieu. D'autre part, cette figure de damnation est elle-même associée assez étroitement à la figure du Diable, par exemple dans le discours de l'abbé Sérapion dans *La Morte Amoureuse* : « On a dit que c'était une goule, un vampire femelle ; mais je crois que c'était Belzébuth en personne ». Du fait du dédoublement de l'entité diabolique, la présence méphistophélique tend à s'affaiblir dans le conte fantastique. Margheritone comme Donati sont ainsi réduits à un simple rôle de médiateur au sein d'un schéma triangulaire où le sujet est tiraillé entre deux objets d'amour (Dieu et Clarimonde pour Romuald, Bianca et Vénus pour Florio).

Considérant les modifications apportées au sein du conte fantastique, il reste dans un dernier temps à reconsidérer la fonction de ces références au premier *Faust*.

Le simple fait de réutiliser une figure diabolique nous invite à évaluer la fonction religieuse de cette dernière. Sans trop entrer dans les détails, on

³⁴ Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre*, op. cit., p. 51 : « elle avait dans sa chevelure une abondante couronne de fleurs multicolores ». Lors de la scène de la fête chez Pietro, les deux figures féminines sont étroitement associées à la rose (*ibid.*, p. 105).

³⁵ Cette aversion pour la figure de Donati correspond à celle de Margarete envers Méphistophélès : « Celui que tu as avec toi, je le hais du plus profond de mon cœur ». Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, op. cit., p. 1214.

rappellera tout d'abord que, dans la pièce de Goethe, la capacité même de Méphistophélès à provoquer la chute du docteur est mise en doute par la mention d'une certaine forme de théodicée. Le Malin apparaît en effet, dans le Prologue dans le ciel, comme un serviteur de Dieu, autorisé à exercer son action sur l'homme dans le seul cadre de la vie terrestre, sans influencer sa destinée céleste :

C'est bien, je le permets. Écarte cet esprit de sa source, et conduis-le dans ton chemin, si tu peux ; mais sois confondu, s'il te faut reconnaître qu'un homme de bien, dans la tendance confuse de sa raison, sait distinguer et suivre la voie étroite du Seigneur³⁶.

Bien plus, la position même de la religion n'est pas sans faire l'objet d'une mise à distance qui procède, entre autres, de la combinaison d'éléments chrétiens et païens dans le « Prologue dans le ciel », par exemple la mention de l'harmonie des sphères pythagoriciennes par les archanges, ou encore de l'inscription de ce même prologue dans un processus d'enchaînement qui le situerait à un niveau intermédiaire entre la scène de Faust et la sphère théâtrale. Dieu n'est plus le metteur en scène du théâtre du monde, c'est l'auteur qui met en scène Dieu dans son théâtre (« Qui protège les dieux ? Qui soutient l'Empyrée ?... / La puissance de l'homme en nous seuls déclarée³⁷. »). Cette sécularisation de la sphère religieuse nous invite ainsi à considérer la fiction moins sous l'angle de la religion que dans sa dimension anthropologique, comme le combat d'un sujet face à deux tendances de son moi intérieur.

Au sein du fantastique onirique que développent Gautier et Eichendorff, la figure méphistophélique tend à fusionner avec le mauvais démon défini par Schubert au chapitre IV de sa *Symbolique du rêve*.

Cet organe spirituel en l'homme, dans sa duplicité, est le bon et le mauvais génie, qui accompagne l'homme à travers la vie et qui, en fonction de l'attention que celui-ci a apportée à l'une ou l'autre voix, le conduit vers un but heureux ou malheureux³⁸.

Le recours à la citation du personnage goethéen permet ainsi de donner corps à cette figure de mauvais génie qui fascine les romantiques. L'inscription de celui-ci dans un cadre différent provoque un déplacement par rapport à la tragédie dans la mesure où, comme nous l'avons montré, le désir d'une totalité de l'expérience, le *Streben* qui fait avancer Faust, laisse ici place à une forme de désir de la chair et du plaisir des sens.

Le dénouement de nos récits, et avec lui l'évaluation de cette tentation diabolique, sont toutefois assez ambigus, et ce même chez un auteur comme Eichendorff qui jugera trente ans plus tard la littérature romantique dans son

³⁶ *Ibid.*, p. 1134-1135.

³⁷ *Ibid.*, p. 1130.

³⁸ Gotthilf Heinrich, *La Symbolique du rêve* [1814], Traduit par P. Valette, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Hermétisme », 1982, p. 96.

rapport avec la religion³⁹. Dans *La Statue de marbre*, l'arrachement du héros à la sphère de Vénus et son déplacement vers l'angélique Bianca et vers Dieu se font par la médiation du personnage de Fortunato, dont l'ambivalence peut être mise en évidence au travers de diverses notations : la présence de plumes sur son chapeau, son goût pour le travestissement, qui se manifeste notamment lors du bal donné par Pietro, ou encore la célébration de la fête initiale, qui n'est pourtant pas dénuée d'ambiguïté⁴⁰. Une même réversibilité caractérise également l'abbé Sérapion dans *La Morte Amoureuse*, censé protéger le jeune prêtre et qui, dans la dernière scène du récit, relatant l'exhumation et la destruction du corps de Clarimonde, fait preuve d'un acharnement tel que le narrateur ne sait plus véritablement qui est le démon dans l'histoire :

C'était un spectacle étrange, et qui nous eût vus du dehors nous eût plutôt pris pour des profanateurs et des voleurs de linceuls, que pour des prêtres de Dieu. Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange, et sa figure aux grands traits austères et profondément découpés par le reflet de la lanterne n'avait rien de très rassurant⁴¹.

Il est toutefois permis de se demander s'il ne s'opère pas – davantage chez Gautier que chez Eichendorff – une sorte de renversement, dans le sens où le dénouement « positif », c'est-à-dire la liquidation de la figure fantastique, s'accompagne d'un renoncement à ce qui certes était du côté de la mort, mais ouvrait le sujet à une dimension inconnue de son existence et à un bonheur qu'il ne goûtera plus ensuite.

À cet égard, il semble intéressant de convoquer un auteur qui, dans ses contes, a longuement mis en avant le rôle essentiel des illusions des songes et de la littérature. Charles Nodier, dans son conte *Trilby*, relate l'histoire d'amour entre Jeannie, modeste épouse d'un pêcheur, et Trilby, un lutin plus ou moins maléfique, au statut ambigu, respectivement *alter ego* de Marguerite et d'une sorte d'union entre Faust et Méphisto. Cet amour entre les deux êtres présente un caractère coupable, du moins au regard de l'Église, puisqu'il s'oppose au sacrement du mariage. Deux passages renvoient explicitement à *Faust*, de manière d'ailleurs assez curieuse étant donné que Nodier ne parlait visiblement pas allemand et que les premières traductions de la pièce n'étaient toujours pas parues. L'un met en évidence l'ambiguïté de la figure de Trilby : il s'agit du moment où un trésor est miraculeusement pêché, et où il faudrait « vendre son âme à quelque démon pour en pénétrer le mystère⁴² ». L'autre consiste en une reprise quasi textuelle des derniers mots de la scène du cachot :

³⁹ Voir notamment sa *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, Sämtliche Werke 8.1* [1857], Tübingen, Niemeyer, 1962.

⁴⁰ Otto Eberhardt note ainsi la forte présence de l'artificiel ainsi que la multiplication des images du désordre dans ces festivités. Otto Eberhardt, *Eichendorffs Marmorbild*, op. cit., p. 59-60.

⁴¹ Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », op. cit., p. 551.

⁴² Charles Nodier, *Contes*, Paris, Garnier, 1961, p. 139.

- Dieu ! cria Jeannie... Tu ne vois pas !... tu es perdu !...

- Je suis sauvé..., répondit Trilby en souriant⁴³.

La rédemption de Trilby n'est pas prononcée par une voix d'en haut, comme chez Goethe, mais par le sujet lui-même, ayant eu juste auparavant la preuve de l'amour que lui porte Jeannie. Le moine Ronald a beau bannir le follet pendant mille ans, et Jeannie se jeter dans sa tombe, l'amour qui les unit accède à une éternité symbolisée par les arbustes vigoureux qui remplacent l'arbre du saint dans lequel a été enfermé Trilby. Bien que coupable, l'amour rédempteur triomphe ici de la religion austère pour se faire vecteur d'infini et d'éternité.

Enfin, l'originalité de Eichendorff semble résider dans l'attribution à la figure méphistophélique et au schème de la tentation par la femme une fonction esthétique. N'oublions pas en effet que Florio se présente en début de récit comme une sorte de poète et que son compagnon Fortunato est lui-même un « célèbre chanteur⁴⁴ ». Donati, par son rôle de médiateur, est donc celui qui initie le héros à une poésie nocturne, solitaire et mélancolique, comme le montrent les termes employés par Fortunato pour dire son aversion envers lui :

Le chanteur [...] reprit de plus belle ses sarcasmes et traita le chevalier, au secret dépit de Florio, de chasseur de clair de lune, de grand langoureux, de fanfaron de mélancolie⁴⁵.

Il est fort possible, ainsi que l'a montré le critique Otto Eberhardt, que ces termes évoquent un épigone de Novalis, le comte de Loeben, dont Eichendorff fut plus ou moins le disciple lors de son séjour à Heidelberg et qui l'aida à publier ses premiers écrits. Il est cependant également tout aussi vraisemblable que soient visés, avec le personnage de Donati, le fantastique lui-même auquel il introduit le personnage, et, avec la figure de Vénus, une certaine forme de classicisme dont il s'agirait de se prémunir : le renvoi à la statuaire grecque, le nom même de Vénus, l'idée d'un retour périodique de la fascination pour cette figure, le fait enfin que le *Lied* chanté soit un sonnet, ce mouvement. Le dénouement du récit, faisant de la vie fantastique qui se manifestait dans le temple païen une illusion, marquerait dès lors le dépassement de cette esthétique par un romantisme solaire, serein, et tourné vers Dieu, sans pour autant démentir complètement la fascination exercée par la nuit sur les jeunes poètes, qui sera un leitmotiv de la quasi-totalité des récits eichendorffiens.

Conclusion

La fascination des auteurs de littérature fantastique pour la figure de Méphisto ne tient pas à un simple effet de mode, ni au seul fait qu'il s'agissait

⁴³ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁴ Joseph von Eichendorff, *La Statue de marbre*, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 71.

d'un être diabolique susceptible de renouveler le type fantastique. Mieux qu'une partie des autres écrivains ou adaptateurs, ils ont perçu les modifications fondamentales apportées par Goethe à ce personnage, et le parti pris qu'ils pourraient tirer d'un déplacement générique de celui-ci.

En transposant cette figure dans le cadre d'un autre discours, ils lui ont fait subir un infléchissement qui s'explique tout d'abord, du moins en ce qui concerne les auteurs français que sont Nodier et Gautier, par une réception de la pièce de Goethe qui s'est beaucoup plus intéressée à la tragédie de Marguerite et au personnage diabolique qu'à la tragédie du savant et la vanité de la connaissance scientifique, à ces quelques exceptions notables que sont le Frollo de *Notre-Dame de Paris* ou le *Nicolas Flamel* du fragment de Nerval. Le diable est dès lors mis au service de la réalisation d'un désir amoureux, charnel, ancré au plus profond de l'être, pour une créature fantastique dangereuse et fascinante à la fois. Ce faisant, les avatars de Méphisto demeurent cet être intériorisé qu'il devient chez Goethe, et ne se distinguent plus par leurs diableries, au point de ne plus être fantastiques que par leur proximité avec une figure féminine comme Vénus ou Clarimonde et qu'en tant qu'on ne sait s'ils ont une réalité au sein de la diégèse autrement qu'en tant que projection du sujet.

Réduits au statut d'intermédiaire, ils ont une fonction de catalyseurs du fantastique, sont chargés de conduire les héros vers des figures féminines liées à Éros et Thanatos, permettant ainsi de mettre en image la confrontation d'un être avec ses désirs les plus inconscients. Cette confrontation, qui ne se déroule pas, sauf peut-être chez Eichendorff, sous l'égide de Dieu, offre des résultats assez proches dans *La Statue de marbre* et *La Morte amoureuse*, même si l'ambiguïté du renoncement apparent nous semble plus accentuée chez Gautier, tandis que *Trilby* semble, là encore non sans une certaine ambivalence, consacrer le pouvoir rédempteur de l'amour tout en mettant l'accent sur la nécessité pour les hommes de s'adonner à l'illusion et l'imagination pour faire face à la monotonie du quotidien.

Il aurait été souhaitable de poursuivre cette étude de réception au fil de l'œuvre de Nodier, Gautier, Eichendorff, pour mettre en évidence aussi bien la déconstruction opérée par Nodier de son intertexte – et du fantastique avec lui – dans *L'Amour et le Grimoire*, alias *Le Nouveau Faust et la nouvelle Marguerite*, que la fascination continue de Eichendorff pour cette œuvre et surtout pour la nuit de Walpurgis, hypotexte fondamental du récit *Moi aussi, je suis allé en Arcadie*, repris dans l'une de ses toutes dernières œuvres, *Un voyage en mer*. De ces trois écrivains, il est à noter que seul Gautier sera véritablement sensible à la deuxième partie de la tragédie, comme en témoigne un récit comme *Arria Marcella*.

Bibliographie

Corpus

EICHENDORFF Joseph von, *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, Sämtliche Werke 8.1* [1857], Tübingen, Niemeyer, 1962.

___, *La Statue de marbre* [1818], traduction Paul Sucher, Paris, Aubier, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1962.

GAUTIER Théophile, « La Morte amoureuse » [1836], *Romans, Contes et Nouvelles*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust* [1808], dans *Sämtliche Werke. Weimarer Klassik 1798-1806*, tome 6.1, Munich, Hanser, 1986.

___, *Faust I*, traduction Gérard de Nerval, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

SAINTE-AULAIRE, « Notice sur Faust », *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers*, Paris, Ladvocat, 1827.

SCHUBERT Gotthilf Heinrich, *La Symbolique du rêve* [1814], Traduit par P. Valette., Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Hermétisme », 1982.

STAËL Germaine de, *De l'Allemagne I*, [1810], Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

Études critiques

DURST, Uwe, *Theorie der phantastischen Literatur*, Berlin/Münster/Wien/Zürich/London, LIT, « Literatur », n° 9, 2010.

EBERHARDT Otto, *Eichendorffs Marmorbild: Distanzierung von Dichtung nach Art Loebens*, Würzburg, Königshausen & Neumann, « Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs », 2006.

PICAT-GUINOISEAU Ginette (éd.), *Une œuvre méconnue de Charles Nodier : Faust imité de Goethe*, Paris, Didier, « Études de littérature étrangère et comparée », 1977.

SCHMIDT Jochen, *Goethes Faust, erster und zweiter Teil: Grundlagen, Werk, Wirkung*, München, C.H. Beck, 2001.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1970.