

Protéisme du diable dans le théâtre et la publicistique au tournant du XVII^e siècle : les exemples de Heinrich Julius von Braunschweig et de Jakob Ayrer

*Die Vielgestalt des Teufels auf der Bühne und in der Publizistik an der Wende
zum 17. Jahrhundert: die Beispiele von Heinrich Julius von Braunschweig und
von Jakob Ayrer*

*The 1000 faces of the devil on stage and the Publicismk at the turn of the 17th
century: the examples of Heinrich Julius von Braunschweig and Jakob Ayrer*

Florent Gabaude



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceg/11702>

DOI : 10.4000/ceg.11702

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2012

Pagination : 119-149

ISBN : 0751-4239

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Florent Gabaude, « Protéisme du diable dans le théâtre et la publicistique au tournant du XVII^e siècle : les exemples de Heinrich Julius von Braunschweig et de Jakob Ayrer », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 62 | 2012, mis en ligne le 12 octobre 2020, consulté le 04 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/11702> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.11702>

Tous droits réservés

Protéisme du diable dans le théâtre et la publicistique au tournant du XVII^e siècle : les exemples de Heinrich Julius von Braunschweig et de Jakob Ayrer

Florent GABAUDE
Université de Limoges

Au moment où l'épidémie européenne de sorcellerie bat son plein en Allemagne, dans les années 1560-1630, l'espace médiatique regorge de récits consacrés au diable et à ses méfaits, ressortissant à la littérature catéchétique ou prédicative¹. Les deux faits sont étroitement corrélés et l'on peut penser que les media de l'époque, notamment les media graphiques avec les récits sensationnels illustrés des *Neue Zeitungen*, n'ont pas peu contribué à nourrir l'obsession collective qui a conduit à la persécution et à l'exécution de dizaines de milliers de "sorcières"². Les vecteurs de la proto-industrie culturelle comme l'imprimeur Sigmund Feyerabend qui, à l'occasion des

1 Cf. Wolfgang BRÜCKNER, "Das Wirken des Teufels. Theologie und Sage im 16. Jahrhundert. I. Forschungsprobleme der Satanologie und Teufelserzählungen", in Wolfgang BRÜCKNER (dir.), *Volkserzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählstoffen und Erzählliteratur im Protestantismus*, Berlin, Schmidt, 1974, p. 394-416. Rainer ALSHEIMER a décompté quelque 850 histoires démoniaques dans la littérature parénétiq ue protestante de Luther à Zacharias Rivander : cf. "Katalog protestantischer Teufelserzählungen des 16. Jahrhunderts", in BRÜCKNER, *Volkserzählung*, p. 417-19. On ne trouve en revanche pas ou peu d'histoires de diables dans les recueils de facéties, sinon comme figure comique, le "schwartz Caspar", auteur de quolibets et de bons tours.

2 L'anthologie des *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts. Kommentierte Ausgabe*, éd. par Wolfgang HARMS/Michael SCHILLING et al., 6 volumes parus à ce jour, München, Kraus, puis Tübingen, Niemeyer, 1980-2005, contient près d'une centaine d'estampes où sont représentés l'enfer (le plus souvent comme gueule d'enfer) et le diable sous sa forme "traditionnelle" avec ses cornes, sa queue et ses griffes. Cette image d'Epinal, devenue représentation "populaire" du diable (Peter-André ALT, "Aufgeklärte Teufel. Modellierungen des Bösen im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts", in P.-A. ALT (dir.), *Ästhetik des Bösen*, München, Beck, 2010, p. 89-125, ici p. 119), est une construction tardo-médiévale des peintres et graveurs et de l'homilétique à partir de vieilles croyances, bref un avatar imposé par la "culture dirigeante" et la "pastorale de la peur", pour reprendre les termes de Jean DELUMEAU, *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles). Une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978.

deux foires de Francfort de 1568, a vendu 1220 *Teufelbücher*³, profitent de l'air du temps autant qu'ils l'alimentent. En 1575, Feyerabend compile vingt-quatre de ces titres en un in-folio volumineux de près de mille deux cents pages, le *Theatrum diabolorum*⁴. Le juriste Abraham Saur compile à son tour en 1586 dix-sept autres traités de démonologie dans un ouvrage de plus de quatre cents pages, le *Theatrum De Veneficis*⁵.

Ces abondantes publications influencent aussi fortement la production littéraire et théâtrale et infléchissent en particulier la représentation topique du Malin héritée des mystères médiévaux. Les liens étroits que l'on a pu établir entre le roman en prose *Historia von D. Johann Fausten* et la littérature d'édification ou – plus récemment – les feuilles volantes⁶ existent aussi entre ces sources et le genre dramatique ; ce sera mon propos de démontrer, à partir notamment de deux exemples paradigmatiques tirés des œuvres théâtrales du duc Heinrich Julius de Brunswick et du poète nurembergeois Jakob Ayer, qu'il existe une grande perméabilité entre la littérature parénétiq ue, la publicistique illustrée⁷ et la production théâtrale au tournant du siècle. Mais auparavant, il s'agira de préciser quelles sont les modalités de la représentation du diable dans les drames et les feuilles volantes de l'époque et en particulier de montrer comment se cristallise, sous la plume des clercs et

3 Cf. Max OSBORN, *Die Teuffelliteratur des XVI. Jahrhunderts*, Berlin, Mayer & Müller, 1893 (repr. Hildesheim, Olms, 1965), p. 197.

4 *THEATRVM Diabolorum, Das ist: Warhaffte eigentliche vnd kurtze Beschreibung/ Allerley grewlicher/ schrecklicher vnd abschewlicher Laster/ so in diesen letzten/ schweren vnd bösen Zeiten/ an allen orten vnd enden fast bräuchlich*, Frankfurt/Main, Feyrabendt, 1575.

5 Abraham SAUR, *Theatrum De Veneficis. Das ist: Von Teuffelsgespenst, Zaubern vnd Gifftbereitern/ Schwartzkünstlern/ Hexen vnd Vnholden/ vieler fürnemmen Historien und Exempel/ bewärten/ glaubwürdigen/ Alten vnd Newen Scribenten*, Frankfurt/Main, Basseus, 1586.

6 Cf. Stephan FÜSSEL, "Die literarischen Quellen der *Historia von D. Johann Fausten*", in Richard AUERNHEIMER et Frank BARON (dir.), *Das Faustbuch von 1587. Provokation und Wirkung*, München, Profil, 1991, p. 15-39 et Frank BARON, *Faustus on Trial. The Origins of Johann Spies's 'Historia' in a Age of Witch Hunting*, Tübingen, Niemeyer, 1992, p. 86-89 et p. 134-135.

7 Les philologues ont longtemps délaissé et abandonné aux historiens de l'art ces supports particulièrement riches, mais naguère peu accessibles. Depuis, notamment, la publication systématique en mode imprimé ou numérique des feuilles volantes illustrées conservées dans les bibliothèques européennes (Wolfenbüttel, Darmstadt, Zürich, Erlangen et tout récemment Magdeburg ; London, München, Berlin), en particulier l'édition monumentale dirigée par Wolfgang HARMS (cf. note 2), la germanistique a commencé à s'intéresser aux transferts intermédiaires entre la publicistique illustrée et la littérature. Cf. notamment Silvia Serena TSCHOPP, "Zum Verhältnis von Bildpublizistik und Literatur am Beispiel von Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*", in Wolfgang FRÜHWALD/Dietmar PEIL/Michael SCHILLING/Peter STROHSCHNEIDER (dir.), *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*, Tübingen, Niemeyer 1998, p. 419-436 ; Michael SCHILLING, "Flugblatt und Drama in der frühen Neuzeit", in *Daphnis*, 37, 2008, p. 243-270 ; Florent GABAUDE, "Intermediale Kongruenz und Porosität von Flugblatt und Theater der Frühen Neuzeit am Beispiel von Andreas Gryphius", in : Olivier AGARD / Christian HELMREICH / Hélène VINCKEL-ROISIN (dir.), *Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktionen und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache*, Göttingen, V&R unipress, 2011, p. 37-51.

des auteurs dramatiques qui les démarquent, une image strictement hostile du diable qui se superpose ou se substitue à la dimension bénigne voire ridicule qu'il pouvait revêtir antérieurement. Les récits parénétiqes réélaborent le mythe en diabolisant le diable. Nous verrons comment les auteurs dramatiques protestants du tournant du XVII^e siècle participent de cette tendance, sans toujours renier l'héritage comique.

La démonopathie sur la scène protomodern

Karl Rosenkranz différencie dans son *Ästhetik des Häßlichen* trois, voire quatre modes de représentation du diable qu'il illustre à partir d'exemples tirés de l'histoire de l'art : un diable surhumain, un diable infrahumain et grotesque, un diable humanisé, puis, a contrario, un homme devenu diable, le Mal incarné⁸.

Le diable surhumain est celui des moralités médiévales et des drames bibliques renaissants, une figure d'inversion spéculaire de Dieu, prince du monde et des ténèbres qui règne sur une hiérarchie infernale en miroir. Le diable comme *simia Dei* défie l'homme en tentateur, puis devient procureur, *advocatus diaboli*, persécuteur et exécuteur du jugement divin. Ainsi, le drame théologique de Valten Voigt *Ein schön Lieblich Spiel, von dem herlichen ursprung*⁹ débute dans le monde prélépsaire et impute à "Lucifer die Schlange" la responsabilité de la chute ; à la fin, Sathan emporte le couple originel en enfer :

Sathan : Darumb, Adam, wir vier zugleich
Nehmen dich hin mit seel und leib,
Mit Even, deinem schönen weib,
Und must mit uns vier gesellen, [Gesetz, Sündt, Todt und Sathan]
Sich, dort inn abgründt der hellen.¹⁰

Dans le drame allégorique de Leonhard Culmann *Ein christenlich Teütsch Spil*¹¹, le diable en trois personnes (Satan, Satan Beeltzenbub, Satan Lucifer) se présente en affirmant : "ich regier die gantze welt"¹², mais, cette fois-ci, les diables s'enfuient à l'annonce de la venue du Christ en abandonnant leur

8 Karl ROSENKRANZ, *Aesthetik des Häßlichen*, réimpr. en fac-similé de l'édition de Königsberg (1853), Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann, 1968, p. 372-386.

9 Valten VOIGT, *Ein schön Lieblich Spiel, von dem herlichen ursprung : Betrübtem Fal. Gnediger widerbrennung. Müseligem leben. Seligem Ende, und ewiger Freudt des Menschen aus den Historien heiliger schriftt gezogen gantz Tröstlich*, in *Dramen von Ackermann und Voith*, Tübingen, Litterarischer Verein in Stuttgart, 1884.

10 *Ibid.*, v. 284-287, p. 225.

11 *Ein christenlich Teütsch Spil/ wie ein Sünder zür Büß bekärt wirdt/ Von der sünd Gsetz vnd Euangelion/ zügericht vnd gehalten zu Nürnberg*, 1539, in Matthias Wilhelm SENGER, *Leonhard Culmann : a literary biography and an edition of five plays ; as a contribution to the study of drama in the age of the reformation*, Nieuwkoop, de Graaf, 1982.

12 *Ibid.*, p. 290.

“butin”, le pécheur pénitent sauvé de leurs griffes par la foi. Il est d’usage que le démon apparaisse flanqué de deux acolytes, comme une trinité négative¹³. Dans le drame *Belial* de Sebastian Wild, la figure titulaire apparaît aux côtés de Sathan et d’Aschareth ainsi que dans ses trois drames néotestamentaires, où il est accompagné de Luzifer et de Satan¹⁴. Le diable se fait à l’occasion pêcheur – le motif de la pêche aux âmes du diable est l’envers de la pêche apostolique – et veneur. Dans le *Drama vom verlorenen Sohn* de Hans Salat, le diable Temptator se sert des musiciens comme appeaux :

Si reitzend und zühend ander lüt
Mit inn zu kon in unser püt.
Das sind uns recht lockvögel und kutzen,
Laß mirs nun singen prassen und juhzen!¹⁵

Iber kurze zit es inn vergat,
So inn shellsch feür zum hals inschlat
Und si in angst, not, jamer und pin
Mit uns müessend ewig hellbrend sin.¹⁶

A l’image des dieux de l’Olympe ou des diètes princières, les diables se réunissent en assemblées infernales (*Höllennrat*). De telles scènes font partie intégrante des mystères médiévaux¹⁷. Hans Sachs, quant à lui, mêle le diable au panthéon grec¹⁸. Le *Convivii process* de 1593 de Renward Cysat, adaptation d’une moralité française pour le théâtre catholique helvète, est une allégorie des vices dans la veine des moralités médiévales¹⁹. Lucifer y convoque une assemblée de diables, lesquels sont presque toujours présents au cours de l’action qu’ils commentent par les gestes et les mimiques. A la fin, ils emportent les cadavres en enfer sous les yeux des spectateurs. Le diable surhumain et justicier déclenche des cataclysmes²⁰ ou vient chercher

13 Cf. notamment Sathan, Astharot et Entchrist dans le drame allégorique de Zacharias BLETZ, *Das Antichristdrama*, Luzern, 1549 ; Malus, Peior et Peßimus chez Bartholomäus RINGWALDT, *Speculum mundi, eine feine Comoedia*, Franckfurt an der Oder, Eichorn, 1590, ou encore les drames de Heinrich Julius (cf. infra).

14 *Tragedia von schöpfung, fal und außtreibung Ade*, 1584. Cf. Willy BRANDL, *Sebastian Wild, ein Augsburger Meistersinger*, Weimar, Duncker, 1914.

15 Hans SALAT, *Drama vom verlorenen Sohn*, 1537, éd. Jakob Baechtold, Einsiedeln, Benziger, 1881, p. 27, v. 761-764.

16 *Ibid.*, p. 28, v. 765-768.

17 Cf. *Lexikon des Mittelalters*, t. VIII, München/Zürich, Artemis/Winkler, 1996, col. 583.

18 *Comedia, darin die göttin Pallas die tugend und die göttin Venus die wollust verlicht* (1530), in Hans SACHS, *Werke*, éd. Adelbert von KELLER et Edmund GOETZE (=Tübingen, Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, 1870-1909), repr. Hildesheim, Olms, 1964, t. 3, p. 3-27.

19 Cf. Heidy GRECO-KAUFMANN, *Spiegel dess vberflusses vnd missbruchs : Renward Cysats “Convivii process” ; kommentierte Erstausgabe der Tragicocomedi von 1593*, Zürich, Chronos, 2001.

20 Cf. parmi beaucoup d’autres, une feuille augsbourgeoise colorée de 1586 montrant une pluie de diables : *Newe Zeytung auß Ghendt/ in Flandern, Augspurg, Hanns Schultes*, 1586 (fig. 1).

les pécheurs, humbles, riches²¹ ou potentats comme le sultan turc, ce dont témoignent à l'envi les anecdotes des prédicants et les feuilles volantes. Bartholomäus Ringwaldt met en scène dans son *Speculum mundi* un nobliau ivre Hypocratz que le diable emporte en enfer. Le monstre ignivome et vociférant de la peinture du moyen âge tardif se retrouve jusque chez les auteurs baroques allemands, notamment dans le *Herodes* d'Andreas Gryphius²².

Dans la continuité des drames spirituels médiévaux, il arrive néanmoins que les diables, loin d'être les forces triomphantes, doivent s'incliner devant les allégories du bien : le Christ ou, comme dans la pièce de Ringwaldt, le messager céleste Angelus. Dès lors, le diable perd de sa superbe, il devient une figure grotesque humiliée par les représentants de la puissance céleste²³.

Lorsqu'il est instrumentalisé par la polémique confessionnelle, le diable bascule dans la caricature. Le drame typologique politique et allégorique *Pammachius* de Thomas Naogeorg, traduit notamment par Paul Rebhun, préfigure la rébellion de Luther contre la papauté dans le combat de Theophilus contre l'évêque de Rome devenu pape par l'entremise du diable et qui a mis l'empereur Julien à genoux. Satan y apparaît de l'acte II à l'acte IV comme un personnage souverain, flanqué d'un serviteur et d'une triade d'acolytes diligents et serviles qui apostrophent leur maître comme le "Prince du monde"²⁴. Les traits de l'Antéchrist assis sur le trône pontifical caricaturé dans une image à clapet de la fin des années 1560 rappellent singulièrement ceux du Satan de Naogeorg²⁵ (fig. 2) : un personnage cornu et hideux, hérissé de poils, aux yeux de braise cruels, au nez busqué et bourgeonnant, une bouche fendue jusqu'aux oreilles, un visage noir comme du charbon :

Porphyrus
 Vowar er ist schon loß/ und wie ich acht/
 Ists der im stul dort sitzt inn groser pracht/
 Der hörner hat/ so greßlich sicht/ ist rauh/
 Für grausamkeit die augn ihm fewern auch

21 Cf. l'estampe sur le riche et Lazare (env. 1600), in Wolfgang HARMS/Michael SCHILLING (dir.), *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, Die Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Kommentierte Ausgabe*, t. III, Tübingen, Niemeyer, 1989, pl. 111.

22 Andreas GRYPHIUS, *Herodes : lateinische Epik*, Berlin, Weidler, 1999, p. 20 et passim.

23 C'est aussi le schéma habituel des tragicomédies néolatines des jésuites, où s'affrontent anges et diables, comme dans la scène finale du drame allégorique *Cenodoxus* ou dans les dramatisations de l'histoire du moine Théophile. Voir Jean-Marie VALENTIN, *Les jésuites et le théâtre (1554-1680) : contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris, Desjonquères, 2001, p. 342-353 et passim.

24 "Grosmechtigr Fürst der gantzen welt", "Grosmechtigr Fürst und Herr der welt", *Pammachius*, 1538, in Thomas NAOGEORG, *Sämtliche Werke*, éd. Hans-Gert ROLOFF, t. 1, Berlin/New York, de Gruyter, 1975, p. 141 et 149.

25 *Dv pape Alexandre sixiesme* (après 1566), in W. HARMS, *Flugblätter*, t. II, 1980, pl. 13. Cf. Florent GABAUDE, "La satire antipapiste dans l'*Histoire du Dr. Faust* (1587) et la gravure allemande contemporaine", in *Médiévales. Etudes médiévales*, Amiens, 2008, n° 9-10, p. 267-277.

Der so ein knortzlich habichts nasen hat/
 Dems maul von einem ohr zum andern gaht.
 Ist schwertzer denn genetzte koln sein.²⁶

L'auteur de *Pammachius* se complaît dans la description des bacchanales. Le diable invite à la fête et à la danse (acte IV, sc. 2). On retrouve dans toute une série de pièces les manifestations du corps grotesque et sexualisé. Le *chorus diaboli* est un *topos* des traités religieux médiévaux que Jacques de Vitry résume par la formule prégnante : "Chorae enim circulus est, cuius centrum est diabolus" – La danse est en effet un cercle dont le centre est le diable²⁷. Déjà, dans les mystères médiévaux, les apparitions scéniques du diable s'accompagnent de musique et de danse, de plaisanteries sexuelles et scatologiques, et remplissent une fonction carnavalesque de catharsis comique. Hans Sachs recourt aussi au motif de la danse du diable²⁸ ; la *Tragedia von schöpfung, fal und außreibung Ade* (1584) de Sebastian Wild met en scène un diable enjoué qui danse une danse macabre et fait bombance. La pièce allégorique de Wolfhart Spangenberg, *Mammons Sold*, s'achève par une ronde macabre également et des ripailles où les damnés sont rôtis par le diable :

Satan
 Ha ! ha ! Da ligen sie all drey.
 Jetzund will ich aufflesen frey /
 Die Spän, daß ich mach ein Fewr vnd Rauch
 Vom Spieß / Gabel vnd Krucken auch.
 Wir müssen heut sieden vnd braten /
 Weil vns das Wildprät ist gerathen
 Wolan ich geh. Komm bald hernach.²⁹

La pièce de Ringwaldt s'illustre par une scène similaire :

Peßimus
 Potz pump das ist ein derber schatz/
 Vnser Mastferckel Hypocratz/ [= Landtjuncker und Wirt]
 Welchs all sein tag wol gefressn/
 Gantz stieff in vnserm dinst gesessn/
 Vnd stets gelebt in arger list/
 Ey schad das er gestorben ist.
 Es het noch ander Brüder viel

²⁶ T. NAOGEORG, *Sämtliche Werke*, v. 1537-1543.

²⁷ Cité par Julia ZIMMERMANN, *Teufelsreigen - Engelstänze : Kontinuität und Wandel in mittelalterlichen Tanzdarstellungen*, Frankfurt am Main, Lang, 2007, p. 49-50. Sur la diabolisation de la musique et de la danse au XVI^e siècle, en particulier dans les *Teufelbücher*, cf. la thèse d'habilitation à diriger des recherches de Marie-Thérèse MOUREY, *Art et littérature en Allemagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, vol. II : *Danser dans le Saint Empire : éloquence du corps, discipline des sujets, civilité des mœurs*, Paris, Sorbonne, 2003, t. 3, p. 381-518.

²⁸ Cf. *Ein faß nachtspil mit fünf personen : Der teuffel nam ein alt weib zu der ehe*, 1557, in *Werke*, t. 21, p. 17-34.

²⁹ Wolfhart SPANGENBERG, *Mammons Sold*, Nürnberg, Fuhrmann, 1613, in *Ausgewählte Dichtungen*, Strassburg, Trübner, 1887, p. 304.

Mehr bringen können an das spiel/
 Durch seine weis/ wenn es so bald
 Nicht leider wer geworden kalt.
 Doch ist dasselb ohn all gefeht/
 Das Ferckel hat genugsam schmer/
 Ist rechte fett/ hat dicken speck/
 Nichts bessers/ als nur mit jm weg.³⁰

Luther et la caricature antipapiste sont eux-mêmes friands de ce motif de la cuisine diabolique : “das sie jtz wie die sew auff den koben wol gemestet und fett werden bis auff den jüngsten tag, da sie sollen geschlachtet werden, das der Teuffel seinen braten aus jnen mache und sie wider fresse, wie sie jtz euch aufffressen wollen”³¹, peut-on lire sous la plume du réformateur. Bartholomäus Krüger raille aussi la vie et l’embonpoint monastiques : “Gehen gern zu Hoff die teller lecken, Und lassen in die Hoffsup schmecken”³² et promet de semblables châtiments :

Schaw wie ist doch der schelm so feist,
 Des frew dich mit mir allermeist.
 Er gibt wol eine tunne Schmaltz,
 Das fleisch wir legen in das saltz
 [...]
 Zween feiste Braten seind allhie,
 Dergleichen wir gehabt noch nie
 [...]
 Wir han ein guten Bratten, vorate gaudio,
 Die Hüner Eyr und Fladen, vorate gaudio,
 Dahin fahrn so verloren, per sua crimina,
 Als do die Engel springen, Flagris et scutica.³³

Cette scène est illustrée par une feuille volante avec une gravure sur cuivre de F. Hildenberg datée de 1587 et intitulée *Des Teuffels Gar-Kuchen* (fig. 3), où l’on voit trois diables habillés en garçons bouchers éviscérer, farcir, larder et mettre à la broche des “moines engraisés au couvent” :

den zlieb thut er sein Mastvieh schlachten
 welchs er bisher hielt hoch in achten,
 mit sonderm fleiß in klöstern gmest,
 gefült gespickt uffs allerbest.
 Mit vnkraut lastern mancherley,
 wie ers gern frißt.³⁴

30 B. RINGWALDT, *Speculum mundi*, p. 659, v. 1497-1510.

31 *Das XIV. und XV. Capitel H. Johannis*, in *D. Martin Luthers Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Weimar, Böhlau, 2007, t 45, p. 536, 28.

32 Bartholomäus KRÜGER, *Spiel von den bäurischen Richtern und dem Landsknecht*, 1580, éd. par Johannes BOLTE, Leipzig, Carl Reißner, 1884, p. 132.

33 *Ibid.*, acte V, sc. 3, p. 118, 123 et 124.

34 *Des Teuffels Gar-Kuchen*, in Hermann WÄSCHER, *Das deutsche illustrierte Flugblatt*, Dresden, Verlag der Kunst, t. 1, 1955, p. 24 ; également in W. HARMS, *Flugblätter*, t. II, pl. 45a.

L'Historia von D. Johann Fausten, publiée la même année, relate par la bouche de Faust une scène similaire : “Je pensais être un pourceau ou un cochon du Diable. Mais il faudra qu’il me nourrisse encore assez longtemps, tandis que ces pourceaux romains sont déjà engraisés et mûrs pour être cuits et mis à la broche”³⁵.

Des gravures luthériennes de 1545³⁶ à la médicalisation moderne du démonisme (cf. les hallucinations digestives de Friedrich Nicolai), le discours diabolique est également volontiers proctologique. Le motif polémique de la parturition anale du pape par Perséphone (*Ortvs et origo papae*)³⁷ a été repris sous diverses adaptations dans l’affrontement confessionnel jusque pendant la guerre de Trente Ans. Une estampe de 1590 montre le diable en capucin qui mange des prélats et défèque des lansquenets³⁸. L’inversion ou l’association grotesque du haut et du bas, du devant et du derrière caractérise aussi le dimorphisme de certaines figures diaboliques, tel le monstre androgyne du drame *Tobias* de Georg Rollenhagen³⁹. Au troisième acte apparaissent le démon domestique Unrath (“der haussteuffel, ein alter mann, mit einem grossen Bauch und vielerley verlorren lumpen behangen”) et le démon du mariage Asmodes – traditionnellement, le diable qui incarne la *luxuria* –, un monstre biface qui revêt d’un côté l’apparence d’une femme apprêtée, et de l’autre porte un masque à barbe (“der Eheteuffel, hat hinden ein laruen mit eim Barth, ist vorn wie ein weib geputzt”) :

Ich bin dr Ehteuffl, hindn mann, vorn weib ;
Mit beiden ich mein Handel treib.⁴⁰

Ce monstre qui dévore ses victimes⁴¹ est lui aussi inspiré par l’iconographie infernale où l’on voit, comme par exemple dans le *Jugement dernier* de Stefan Lochner, l’*Enfer* de Hans Memling ou la caricature déjà citée du pape Alexandre VI (fig. 2), un diable mangeur d’âmes arborant un deuxième visage sur le ventre ou le derrière. Le diable expulse par cette seconde bouche les âmes qu’il avale dans un douloureux cycle métabolique sans fin⁴². Le dramaturge renaissant actualise cette représentation infernale au

³⁵ *L'Histoire du Docteur Faust*. Traduction, introduction, notes et glossaire de Joël LEFEBVRE, Romainmôtier, Editions l’Amble, 2006, p. 119.

³⁶ Hartmann GRISAR S. J./Franz HEEGE S. J., *Luthers Kampfbilder* (Luther Studien), t. IV, *Die “Abbildung des Papsttums” und andere Kampfbilder in Flugblättern 1538-1545*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1923 ; *Luthers Werke*, t. 54, 1928, p. 346-373.

³⁷ GRISAR/HEEGE, *Luthers Kampfbilder*, ill. p. 31 ; également in W. HARMS, *Deutsche illustrierte Flugblätter*, t. II, ill. 86.

³⁸ W. HARMS, *ibid.*, ill. 51.

³⁹ Georg ROLLENHAGEN, *Spiel von Tobias* (1576), éd. Johannes BOLTE, Halle, Niemeyer, 1930 (=Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, 285-287).

⁴⁰ *Ibid.*, acte III, sc. 1, v. 1363-1364, p. 53.

⁴¹ “Tag und nacht such ich in dem Ring / Wie ein brüllnd Lew, wen ich verschling”, *ibid.*, p. 54, v. 1433-1434.

⁴² Cf. Isabel GRÜBEL, *Die Hierarchie der Teufel. Studien zum christlichen Teufelsbild und zur Allegorisierung des Bösen in Theologie, Literatur und Kunst zwischen Frühmittelalter und*

service d'une satire misogyne qui recycle le topos antique de la *strix* et le dimorphisme de la *Frau Welt* médiévale. Une estampe française anonyme du XVII^e siècle, intitulée *La vraye femme* représente cette dernière comme un "monstre horrible à double teste [...] qui est ange en l'Eglise et diable en la maison"⁴³.

Avec la "dilution du diabolique dans le comique"⁴⁴, le personnage du diable s'humanise et tend à se confondre avec d'autres représentants bien humains de la négativité : le paysan benêt, le fou de cour ou le gredin Till Eulenspiegel⁴⁵. Le diable de Hans Sachs est le plus souvent un joyeux luron et un nomade apparenté à tous les marginaux qui battent la campagne, un diable débonnaire qui peut se laisser amadouer. Le frontispice du récit facétieux *Der Teuffel lest kein Lantzknecht mehr in die Helle faren* le montre tapi derrière le poêle de faïence. Il est rusé, mais présente des travers humains, tels la pusillanimité (*Ein teufel nam ein alt Weib*), et peut être lui-même ridiculisé ou bastonné, comme dans le jeu de carnaval *Der teuffel und der kaufmann*. Les personnages craignent si peu le diable qu'ils n'hésitent pas à en revêtir l'habit. Dans le jeu de carnaval *Der fahrend Schüler mit dem Teufelbannen*, l'étudiant trace un cercle sur le sol, convoque puis congédie, sous les yeux du paysan terrorisé, un pseudo-diable qui n'est autre que l'amant de la paysanne. Le diable est l'ancêtre du clown, rappelle Karl Rosenkranz⁴⁶. Le personnage de Pickelhering introduit en Allemagne par les comédiens anglais et joué par le directeur de la troupe est la sécularisation du diable médiéval⁴⁷. Cette filiation est aussi d'ordre pragmatique : le rôle populaire du diable est le plus expert et le plus mobile, il comprend des acrobaties verbales et physiques, des improvisations et requiert d'être joué par un acteur performant, le plus souvent professionnel. Quant à Harlequin, il procède d'une figure démoniaque populaire, Herlequin, un diable chasseur qui "jette l'effroi par ses malédictions et ses facéties"⁴⁸. Au demeurant, le lexique des diables et de la folie se superposent au XVI^e siècle : les fous de Sebastian Brant, de Murner, de Wickram ou de Hans Sachs sont

Gegenreformation, München, tuduv-Verl.-Ges., 1991, p. 107. Il est à noter qu'une feuille volante de 1543 montrant un enfant monstrueux dont le corps et les membres sont tatoués de faciès simiesques recycle et médicalise cette iconographie du diable. Cf. W. HARMS, *Flugblätter*, t. VI, pl. 30. La littérature tératologique de l'époque applique ce modèle au "monstre de Cracovie de 1547" (cf. le commentaire de Michael Schilling, *ibid.*, p. 60), ainsi que l'ouvrage propagandiste illustré du juriste Johann WOLF, *Lectionum memorabilium et reconditarum*, Lauingen, Rheinmichel, 1600, t. 2, p. 510, qui fait naître ce "monstrum fatidicum" en 1544.

43 *La vraye femme*, Paris, Cabinet des estampes, Tf 1 Rés.

44 ROSENKRANZ, *Aesthetik des Häßlichen*, p. 393.

45 Cf. Helga SCHÜPPERT, "Eulenspiegel als Teufelsfigur", in *Eulenspiegel-Jahrbuch*, 29, 1989, p. 9-26.

46 ROSENKRANZ, *Aesthetik des Häßlichen*, p. 383.

47 Cf. Jost KELLER, *Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben : Die Säkularisierung des Teufels in der Literatur um 1800*, Duisburg, Univ.-Verl. Rhein-Ruhr, 2009, p. 219.

48 Carlo GINZBURG, *Le sabbat des sorcières* (1989), Paris, Gallimard, 1992, p. 112-113.

confessionnalisés par Luther et les *Teufelbücher* avant, au début du siècle suivant, de se métamorphoser en lièvres (*Wollust-Has, Allamodischer Has, etc.*)⁴⁹

Le diable humanisé devient un partenaire sur lequel on peut avoir quelque prise ou avec qui on peut négocier, comme l'attestent les scènes d'invocation au démon ou de pacte avec le diable. Ce pacte, qui fonde le texte *Alexander Sextus pestis maxima* (annexe 1) et la caricature correspondante (fig. 2) ainsi que l'*Historia* de 1587, est un lieu commun de la littérature parénétiq. L'estampe coloriée dont il existe plusieurs versions en français et en allemand, intitulées respectivement *DV PAPE ALEXANDRE SIXIESME* et *ALEX.VI.PONT.MAX*, représente le portrait en pied du pape Alexandre VI esquissant un geste de bénédiction. C'est un personnage de haute stature, avec des traits ressemblants, revêtu de l'habit pontifical qui n'est pas encore la soutane blanche – choisie par Pie V, pape de 1566 à 1572. La singularité de cette feuille est le recours à l'image double rabattable, un procédé qui certes n'est pas nouveau, puisqu'on le rencontre dans les images de dévotion dès la fin du XV^e siècle, mais qui est utilisé ici pour la première fois à des fins satiriques. Comme Faust, Alexandre est avide de richesses, mène une vie dissolue et pêche par présomption. Ambitionnant très tôt le trône papal, il n'hésite pas, selon le texte de l'estampe, à faire appel à un nécromancien puis à conclure un pacte avec le diable en échange de bons et loyaux services. C'est sous l'apparence non d'un franciscain, mais d'un protonotaire que le diable lui prête assistance – une allusion au fils criminel d'Alexandre, César Borgia, qui fut sacré protonotaire apostolique. Le diable s'engage à répondre à toutes ses interrogations, mais Alexandre se méprend sur la durée annoncée du pontificat qu'il croit être de dix-huit ans – dans l'*Histoire du Docteur Faust*, le contrat est de vingt-quatre années. Les deux nombres sont des multiples de six, chiffre diabolique. Une fois la durée du pacte écoulée, Satan prend place sur le trône de saint Pierre avant d'entraîner, après une violente dispute, Alexandre avec lui en enfer. La légende colportée sur la mort d'Alexandre VI a pu inspirer l'auteur de l'*Historia* pour dépeindre la scène finale : à l'instar d'Alexandre, Faust meurt brutalement après une soirée de fête et son cadavre défiguré est enterré sans cérémonie. La propagande iconographique des luthériens donne ainsi une image des plus négatives de la papauté en choisissant pour cible, quelque soixante années après sa mort, son représentant contemporain le plus sulfureux et le plus séculier, les pontificats ultérieurs donnant une moindre prise à la satire. La vie et le destin du Faust et de l'Alexandre de la fiction sont parfaitement convergents. Faust, découvrant l'opulence de la Cour papale, ne s'écrie-t-il pas : "Fi donc ! Pourquoi le Diable ne m'a-t-il pas fait pape, moi aussi !"⁵⁰ Dans son commentaire de la feuille volante⁵¹, Michael Schilling considère que les versions française et

49 Cf. OSBORN, *Die Teuffelliteratur*, p. 19-20.

50 *L'Histoire du Docteur Faust*, p. 119.

51 W. HARMS, *Flugblätter*, t. II, pl. 13, p. 26.

allemande du texte procèdent d'une source néolatine commune reprise dans le *Lectio-num* de Johann Wolf⁵², mais ne mentionne pas qu'Andreas Hondorff a publié, dans l'édition augmentée de son *Promptuarium exemplorum* de 1572, une version allemande du même texte (annexe 1) aussi complète que la version française de la feuille. Cette histoire est relatée dans le chapitre intitulé "Exempel des De magicis artibus. Exempel von Zeuberey vnd Schwartzkünstnerey" et agrémenté d'une illustration montrant trois sorcières autour d'un chaudron bouillonnant inspirée de la xylogravure de Hans Baldung Grien *Vorbereitung zum Hexensabbat* (1510) et de son dessin à la plume *Hexensabbat* (1514)⁵³.

Des exemples théâtraux du motif du pacte se trouvent dans le *Pammachius* de Naogeorg, ou encore dans un jeu de carnaval de Hans Sachs où l'on voit un marchand convoquer le diable et signer avec lui un pacte, de son sang⁵⁴. En outre, si le diable de Naogeorg ou de la caricature précitée apparaît sous son "vrai" visage, dans la plupart des drames, il contrefait son apparence et s'humanise : il se fait passer pour un docteur chez Zacharias Bletz. Une pièce à succès de Johann Chryseus qui fut jouée jusqu'en 1623, le drape, comme maints récits diaboliques dont l'*Historia*, dans un froc de moine : "Hab mich itzt warlich nicht umb sunst / Verkleidet in mein Münches kapn" ; "Keinr kent mich nicht / er schaw denn an / Mein fuss / Bin doch recht fein bekleidt"⁵⁵. Dans la comédie *Phasma* de Nicodemus Frischlin (1580, version allemande 1593)⁵⁶, le diable Satanus apparaît dans les scènes 1 à 3 de l'acte IV où il camoufle sa force léonine sous l'apparence d'un pieux serviteur :

Dann Ich ebn bin der brüllend Lew/
So hin vnd her vmbleufft ohn schew/
Und suchet emsig ohn beding/
Das Er find/ welchen Er verschling.⁵⁷

Le diable se montre en outre en vieil homme gris ou en habit noir, mais peut revêtir une tenue moins reconnaissable de bourgeois "respectable"

52 Johann WOLF, *Lectio-num memorabilium*, t. 1, p. 912.

53 Andreas HONDORFF, *PROMPTVARIVM EXEMPLORVM. Das ist: Historien vnd Exempelbuch/nach ordnung vnd Disposition der heiligen Zehen Gebott Gottes...*, Frankfurt/Main, Peter Schmidt, 1572, p. 75. Je n'ai pas pu accéder à l'édition princeps de 1568 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen et Dombibliothek Hildesheim).

54 Hans SACHS, *Der teuffel mit dem kauffman und den alten weibern* (1549), in *Werke*, t. 14, p. 47-59. Un siècle plus tard, le motif du pacte ne cesse de hanter les esprits, comme en témoigne le cas du peintre de Mariazell, Johann Christoph Haitzmann.

55 Johann CHRYSEUS, *Hoffteuffel*, Wittenberg, 1545, éd. par Uwe Klimpel, Bern, Lang, 1991, p. 20, v. 294-295 et 300-301.

56 Nicodemus FRISCHLIN, *Phasma : Das ist : Ein neue, geistliche, nachgehendig Comoedie und Gesicht : von mancherley Ketzereyen ...*, trad. Arnold Glaser, Greifswald, Ferber, 1593.

57 *Ibid.*, acte IV, sc. 1, p. L ij. Cf. Pr 28, 15 et surtout 1 P 5, 8 : "Soyez sobres, veillez. Votre adversaire, le diable, rôde comme un lion rugissant, cherchant qui il pourra dévorer".

(*ehrbar*) comme chez Sebastian Wild. Le Satan de *Mammons Sold* s'auto-décrit ainsi :

Wer mich ansicht, der meinet fein /
 Ich sey ein guter Engel rein :
 Wer aber meinen Gang betracht /
 Vnd hat mir auff die Füsse acht.
 Der mercket bald / nach weissem Sinn /
 Was ich recht für ein Vogel bin.⁵⁸

Quel que soit son visage, le diable est omniprésent à partir de la moitié du XVI^e siècle. Il l'est dans la publicistique illustrée autant que dans les traités de démonologie luthériens ou sur la scène. Il apparaît comme figure menaçante dans la Bible illustrée de Luther et dans les estampes sensationnelles, comme instrument de la rhétorique pamphlétaire dans les feuilles protestantes ou catholiques, afin de donner une représentation polémique de l'adversaire confessionnel. Dans l'affrontement religieux, le diable est celui qui emporte l'ennemi ou a partie liée avec lui, dans la publicistique imagée comme au théâtre, qu'il s'agisse du pape ou du sultan turc. Une feuille italienne datant de 1571-72 et glorifiant la victoire maritime de Lépante sur l'empereur ottoman montre comment ce dernier est battu par les animaux à la fois héraldiques et symboliques des évangélistes (le lion de Venise et l'aigle impérial) et devient la proie du diable. D'autres feuilles représentent la fuite des papistes entourés de diables (1600) ou le pape assis à la table de Satan⁵⁹. A l'inverse, une feuille catholique de 1631 fait du diable le secrétaire d'une assemblée protestante⁶⁰. Concernant le théâtre, Jean Delumeau écrit : « Certes, le théâtre médiéval avait souvent représenté le diable et ses acolytes. Mais jamais le démoniaque n'avait à ce point envahi la scène, débordant même largement les drames de polémique confessionnelle. Le satanisme, avec des aspects de Grand-Guignol, était devenu l'indispensable composante de la plupart des représentations théâtrales allemandes à la fin du XVI^e siècle⁶¹. Le diable surgit même là où on l'attend le moins : dans le drame de Johann Chryseus, inspiré de l'histoire de Daniel dans la fosse aux lions (livre VI de Daniel)⁶² ; ou dans la dramatisation de la légende de Pyrame et Thisbé par Samuel Israel qui interpole de façon tout à fait surprenante le diable dans un sujet antique⁶³.

58 W. SPANGENBERG, *Mammons Sold*, p. 261.

59 W. HARMS, *Flugblätter*, t. II, pl. 63 et 193.

60 *Ibid.*, pl. 224.

61 J. DELUMEAU, *La Peur en Occident*, p. 238.

62 Johann CHRYSSEUS, *Hoffteufel. Das Sechste Capitel Danielis / den Gottfürchtigen zu trost / den Gottlosen zur warnung / Spilweis gestellet / und in Reim verfast*, Wittenberg, Veit Creutzer, 1545

63 Samuel ISRAEL, *Sehr lustige neue Tragedia Von der grossen vnaussprechlichen Liebe zweyer Menschen, Pyrami und Thysbes* (1601), in Alfred SCHAER, *Drei deutsche Pyramus-Thisbe-Spiele* (1581-1607), Tübingen, 1911, p. 81-157.

Heinrich Julius et la déshumanisation du diable

Vers la fin du XVI^e siècle, la figure bivalente du diable dont nous avons brossé le portrait tend à se durcir. Il n'apparaît plus dans le déroulement de l'intrigue que comme espion commentant *in petto* le comportement répréhensible des personnages et *in fine* comme justicier. Dans son pessimisme foncier, la Contre-Renaissance véhicule une représentation terrifiante du diable en rupture avec l'image bénigne antérieure. L'exemple de l'*Historia* (1587) peut servir de paradigme. Certes, le roman en prose comprend des épisodes facétieux issus de la culture orale ou populaire et réélaborés par les clercs comme anecdotes de chaire, mais il les insère dans le carcan d'une théologie de la terreur. Dès la scène de conjuration, c'est Faust qui est "sur le banc des ânes" et mené par le bout du nez de part en part, le diable feignant seulement l'obéissance. Faust se targue bien naïvement de son autorité sur le "Prince de ce monde" qui en réalité le "domine merveilleusement". Le pacte que Faust signe au terme de sa négociation avec Mephostophiles est une mauvaise transaction et un jeu de dupes. Il n'obtient pas ce qui lui tenait le plus à cœur, l'exaucement de son désir de connaissance et de vérité, c'est-à-dire la réponse sans omission ni mensonge aux questions posées. Mephostophiles est un personnage habile qui n'a rien d'un fantoche. Chaque fois que Faust fait mine de revenir vers Dieu, le diable se fait menaçant : une première fois, au chapitre 10, il lui apparaît "en chair et en os" (*leibhaftig*), si terrifiant qu'il ne peut pas le regarder en face comme Moïse avec Dieu le père ; une deuxième fois, lorsque son voisin était presque parvenu à le convaincre⁶⁴.

L'empreinte de cette représentation très noire du diable est fortement perceptible chez le duc Heinrich Julius de Braunschweig, polymathe, fin lettré, juriste et architecte, qui écrit ses drames quelques années après la parution du récit anonyme⁶⁵. On sait qu'il subit l'influence des comédiens anglais qu'il a installés comme troupe permanente à sa cour et qui jouent ses propres pièces⁶⁶. Mais ce n'est pas à cette source qu'il emprunte ses personnages diaboliques. Parmi les pièces des comédiens anglais figurant dans les recueils publiés en 1620 et 1630, seule une mentionne le personnage

64 *Historia von D. Johann Fausten : Text des Druckes von 1587 ; mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke*, éd. par Stephan Füssel et Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart, Reclam, 2006, p. 28 et 103.

65 Je ne mentionne ici que les contributions les plus récentes sur cet auteur : Helga MEISE, "Narrheit in den Dramen Heinrich Julius' von Braunschweig-Wolfenbüttel und Lüneburg", in Jean SCHILLINGER (dir.), *Der Narr in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Bern, Lang, 2009, p. 171-180. Herbert BLUME, "Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und Lüneburg : Renaissancefürst, Theatergründer, Dramatiker", in *Heimatbuch*, 58, 2012, Wolfenbüttel, Landkreis Wolfenbüttel, p. 39-52.

66 Cf. notamment Ralf HAEKEL, *Die Englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels*, Heidelberg, Winter, 2004, p. 141 sqq.

d'un nécromancien, Runcifax Doctor, qui invoque le diable en traçant, comme le veut la tradition, un cercle sur le sol :

Er macht mit den Stecken einen Circul umb sich / schlägt das Buch auff / machet
viel Creutze hin und her / nicht lang kömpt des Printzen Diener herauß.⁶⁷

Les modèles de ses personnages et intrigues diaboliques, Heinrich Julius les trouve essentiellement chez les démonologues contemporains et chez Bartholomäus Krüger, un dramaturge brandebourgeois qui se réfère explicitement à ces derniers, lesquels sauront gré au duc de Brunswick de cette communauté d'esprit : Trevor-Roper note comment l'un d'entre eux, Henning Grosse, remercie Heinrich Julius dans sa dédicace d'avoir contribué à exterminer les sorcières⁶⁸. Le duc, qui a rédigé l'ensemble de son œuvre théâtrale en trois années à peine, de 1592 à 1594, utilise un petit nombre de composants diaboliques qu'il réduplique, souvent littéralement, d'une pièce à l'autre.

Le personnage principal du drame *Von einem Buler vnd Bulerin* est un noble français, Pamphilus, qui conclut un pacte avec le diable Satyrus, maquillé sous les traits d'un vieil homme⁶⁹, pour conquérir Dina, une jeune femme de seize ans mariée à un barbon alcoolique. L'amant, surpris par les gardes, est tué dans la bagarre. La jeune femme se suicide. Les diables triomphent parce qu'ils ont réussi à emporter le jeune couple adultérin à peine formé. Tandis que dans la pièce de Hans Sachs *Der teuffel mit dem kauffman und den alten weibern* et dans l'*Historia*, le pacte avec le diable est signé de lettres de sang, il est conclu verbalement dans *Von einem Buler* et validé par deux poignées de mains⁷⁰. Le diable emporte la dépouille des amants coupables car il n'a pas de sac pour y mettre leurs âmes, précise-t-il avec un comique involontaire, car chacun sait, comme le rappelle Hans Sachs, que le diable n'est intéressé que par les âmes et non par les corps : "Ewer leib solt behalten ir, Allein der seel begeren wir"⁷¹. D'une manière générale, le diable

67 *Eine schöne lustig triumphirende Comoedia von eines Königes Sohne auss Engellandt und des Königes Tochter auss Schottlandt*, in Manfred BRAUNECK/Alfred NOE (éd.), *Spieltexte der Wanderbühne*, t. 1 : *Engelische Comedien und Tragedien (1620)*, 1970, p. 229.

68 Henning GROSSE, *Magica, seu mirabilia historiarum De Spectris Et Apparitionibus Spirituum*, Libri II, Eisleben, Bartholomaeus Hörnig, 1597 ; cf. H. R. TREVOR-ROPER, "L'épidémie de sorcellerie en Europe aux XVI^e et XVII^e siècles", in *De la Réforme aux Lumières [Religion, Reformation and social change, 1956]*, trad. Laurence RATIER, Paris, Gallimard, 1972, p. 133-236., ici p. 195.

69 Cf. la didascalie de la sc. 6 de l'acte I : "Immittelst kömpt Satyrus gegangen vnd hat einen Mantel vmbgehenget / das man jhn so bald nicht kennen kan/ in gestalt eines alten Mannes", *Tragoedia HIBELDEHA. Von einem Buler vnd Bulerin / Wie derselben Hurerey vnd Unzucht / Ob sie wol ein zeitlang verborgen gewesen / gleichwol entlich an den tag kommen/ vnd von GOtt grewlich gestraffet worden sey*, Wolfenbüttel, 1593, p. D ; également in *Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig*, Stuttgart, Bibliothek des litterarischen Vereins, 1855, p. 217.

70 C'est également le cas dans la pièce de Heinrich Julius publiée à titre posthume, *Der Fleischhauer*.

71 H. SACHS, *Werke*, t. 3, p. 4.

ne fait, dans les pièces de Heinrich Julius, que des apparitions sporadiques mais tonitruantes, en dehors des scènes de pacte (ici : I, 7) où il se fait enjôleur. Les persécutés sont en proie à d'affreux tourments qui les font aspirer à une mort cataclysmique et itérative d'une pièce à l'autre⁷². Pour mettre un terme à sa souffrance, Dina se tranche la gorge. Le diable surgit auprès de ceux qui désespèrent et ont des pensées suicidaires ou passent à l'acte⁷³. Les diables fossoyeurs jubilent comme le Mordteuffel de Krüger en emportant leur butin, non sans l'agrandir au passage :

Hoho / das ist recht/
 Hoho / das gefellt mir wol/
 Hohoho / der posse ist mir angangen/
 Hohoho / das heist / gehe in die Kirchen/ vnd sihe nach schönen Weibern.
 Hohoho / las sehen / Gehe noch Gassasen / vnd tantze Galliardt.
 Hohoho / Du hast je immer geklaget / wie dein Herz so gewaltig von liebe
 brennete /
 Warte nur / es sol dir im Hellischen Feuer besser brennen:
 Die Teuffel tragen die Todten abe / vnd jauchzten / vnd seind lustig auff ihre
 arth /
 Den Wechter nhemen sie auch mit / vnnd saget Satyrus weiter :
 O du bist auch ein alter Ehebrecher /
 Du bist auff die Bulschafft gangen /
 Ich will dich auch mit nhemen /
 Dann aller guten dinge müssen Drey sein.⁷⁴

Le drame *Der Ungeratene Sohn*⁷⁵ met en scène le personnage de Néron, hanté par ses nombreuses victimes, qui invoque les diables pour en finir avec lui. Ceux-ci, une nouvelle fois au nombre de trois, en miroir négatif de la sainte trinité que l'auteur convoque en conclusion de ses épilogues, ne surgissent qu'à la fin, sans mot dire, mais dans des hurlements terribles pour disparaître aussitôt en emmenant le criminel avec eux, lequel, comme les personnages repentants des autres drames, "beugle comme un bœuf" :

Nero :
 O Erde/ thue dich auff/ vnd verschlinge mich/
 O jhr Berge/ fallet vber mich/
 O jhr Winde/ führet mich hinweg/
 O jhr Wasser/ kommet vnd erseuffet mich /
 O jhr Beume / fallet auff mich / vnd schmeisset mich zu bodem.
 O Feuwr/ so Sodoma vnd Gomorra verzehret hat / falle auff mich.
 Gehet krümmet vnd windet sich/ vnd stellet sich gewlich an / brüllet wie ein

72 Cf. scène V, 7 : "O ihr Berge fallet vber mich/ vnd bedeket mich/ Ach/ das die Erde sich auffthete/ vnnd mich verschlinge", *Von einem Buler vnd Bulerin*, p. F v.

73 Dans *Der Fleischhauer*, le boucher Matz, chassé de la ville, dépouillé de tous ses biens, songe à se suicider. C'est le diable qui lui suggère de voler quatre vaches et un cheval et de les vendre au marché du bourg voisin.

74 *Von einem Buler vnd Bulerin*, *ibid.*

75 *Tragödia Hiehadbel. Von einem Vngeratenen Sohn/ welcher vnmenschliche vnd vnerhörte Mordthaten begangen/ auch endlich neben seinen mit Consorten ein erbärmlich schrecklich vnd gewlich ende genommen hat*, Wolfenbüttel, Horn, 1594.

Ochs / fellet zu
 [...]

Brüllet wie ein Ochse / vnd schreyet gar laut.

O jhr Teuffel/ kompt vnd holet mich/

Dann ich bin doch ewer.

O jhr Teuffel / kompt vnd helffet mir der quale abe /

Dann ich will mit ins Thal Josaphat /

Dahin ich Citiret bin.

O kompt baldt / vnd macht nicht lange zu.

Die Teuffel kommen mit grossem grewlichen geschrey / vnd führen ihn hinweg.⁷⁶

Dans le drame *Von einer Ehebrecherin*, l'héroïne dénommée Scortum est confondue involontairement par son amant. Le mari sombre dans la folie et la femme désespérée se pend avec l'aide du diable. Dans cette pièce, ce dernier s'adresse directement au public comme dans une harangue en chaire. Ceux qui, comme la femme adultère, ont "servi le diable", l'appellent à la rescousse. Le diable est celui qui châtie, mais aussi celui qui sauve d'une certaine manière les criminels en les libérant de leurs tourments. Le suicide assisté est le moyen pour la femme adultère comme pour Néron d'échapper au remords qui les ronge. Une seule fois, dans la première version non publiée d'une série de pièces sur les aubergistes, *Von einem Wirthe*, le diable fait preuve de clémence. L'aubergiste malhonnête est certes transi de peur lorsque le diable qu'il a imprudemment convoqué découvre devant lui sa vraie nature hideuse avant de le rouer de coups, mais il se repent, promet de s'amender et sa prière fait plier le diable.

⁷⁶ Ce passage est emprunté à Bartholomäus KRÜGER (qui lui-même démarque le *Regentenbuch* de Georg LAUTERBECK, Leipzig, 1559, Das Fünffte Theil: Von bösen und falschen Richtern/ und derselben straffe. Das Vierdte Capitel, p. 230), *Spiel von den bürgerlichen Richtern*, p. 122 :

“Ich habe dir gedient bisher,
 Derhalben bit ich mechtig sehr,
 Du wolst mich holen in der eyl,
 Denn ich bin dein mit gantzem heil.
 Als ich den Landsknecht gar verdampft
 Zum todt, da heischt er uns allsampt
 In Josaphats thal vor gericht,
 Dahin will ich jm kommen nicht.” On le retrouve également dans une autre tragédie de Heinrich Julius sur le même thème que le drame de Krüger, la corruption de la justice : *Von einem ungerechten Richter* (1592), in *Die Schauspiele des Herzogs...*, p. 832 :

“O Todt, O Todt jhr Teuffel all,
 Kompt halt helfft mir aus dieser Qual,
 Kompt, kompt geschwindt, verzieht nicht lang,
 Wie ist mir jetzt so weh und bang.
 Ich wil nicht ins Thal Josaphat,
 Dahin mich jte citiret hat
 Der alte fromme trewe Man,
 Den ich unschuldig Richtenlahn.”

Les pièces de Heinrich Julius non publiées de son vivant, *Der Fleischhauer*⁷⁷ et *Von einem Wirthe*, sont des pièces hybrides hésitant entre la comédie et la tragédie. La tragédie *Der Fleischhauer*, à laquelle la critique ne s'est guère intéressée, met en scène successivement le personnage comique du théâtre ambulant, sécularisation du diable des mystères, et la figure terrifiante d'un diable justicier omnipotent ; cette co-présence ne fait pas bon ménage, quoique l'on rencontre également fous et diables dans la pièce prolixe de Renward Cysat. Cette pièce du duc de Braunschweig se présente d'abord comme une comédie de mœurs réaliste sur les dérives mercantiles et la prévarication des édiles municipaux (actes I à III) qui bascule abruptement dans le fantastique lorsque le boucher malhonnête s'allie avec le diable et se transforme en voleur de bétail (actes IV et V). Cette incongruité s'explique par le fait que Heinrich Julius, dans la première partie, exprime ses préoccupations ducales de législateur – les convergences textuelles entre le drame et les normes tatillonnes qu'il édicte en matière de police municipale pour la ville de Wolfenbüttel l'attestent⁷⁸ – et qu'il puise les matériaux de sa deuxième partie dans des sources parénétiqes et littéraires. Heinrich s'inspire de l'*Historia du Dr. Faust* dont, outre le motif du pacte, il reprend aussi l'épisode de l'homme d'église qui tente en vain d'amener le héros à résipiscence (scène V, 2). Mais la trame de l'intrigue diabolique qui constitue la deuxième partie de la pièce est, pour l'essentiel, issue d'une anecdote de la littérature d'édification déjà dramatisée par Bartholomäus Krüger dans son *Spiel von den bürgerlichen Richtern und dem Landsknecht*⁷⁹.

La pièce offre un remarquable condensé littéraire de ce qui constitue le paradoxe même du règne de Heinrich, voire au-delà, de l'absolutisme ducal de Wolfenbüttel : le mélange singulier de modernisation proto-étatique administrative, juridique et artistique et de régression idéologique et sanguinaire qui se traduit par une virulence extrême dans la chasse aux sorcières⁸⁰.

Les deux derniers actes du drame voient l'accomplissement tragique de la vengeance du diable dans une configuration analogue à celle de Krüger. Les

77 *Der Fleischhauer* (pièce écrite vers 1593), in *Schauspiele des Herzogs...*, p. 735-795.

78 Herzog Heinrich Julius BRAUNSCHWEIG-WOLFENBÜTTEL, *Fürstliche Privilegia, Statuta und Ordnungen der Heinrichstadt*, Heinrichstadt, 1602. Cf. Florent GABAUDE, "Der literarische Beitrag des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig zur Verhöfischung des Theaters und zur Sozialdisziplinierung", communication au colloque "Dichter und Lenker. Die Literatur der Staatsmänner, Päpste und Despoten vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart", Universität Augsburg, 2012 (à paraître).

79 Le titre complet est : *Ein Neues Weltliches Spiel / Wie die Pöwrischen Richter / einen Landsknecht unschuldig hinrichten lassen / Und wie es ihnen so schrecklich hernach ergangen / Welche Geschichte vom Schleidano im Regentenbuch beschrieben wird. Allen Richtern / Scheppen und sonst jedermännlichen ein Exempel / das unser Herr Gott / das unschuldig Blutvergiessen nicht ungestraffet lassen will.*

80 Cf. TREVOR-ROPER, "L'épidémie", p. 198 : "Les princes les plus prompts au massacre des sorcières étaient aussi les défenseurs les plus cultivés du savoir de leur temps. [...] Dans ses pièces, il [Heinrich Julius de Brunswick] traitait avec onction du devoir moral pour les princes de brûler les sorcières".

fonctionnaires indéliçats sont châtiés l'un après l'autre. Le magistrat municipal corrompu chargé du marché est puni par là où il a péché, pris de violentes douleurs abdominales pour avoir mangé la viande indûment perçue en récompense de sa complicité ; il est emporté le premier, après avoir imploré l'assistance des diables pour mettre fin à sa douleur (acte IV, sc. 3). Matz, le boucher et voleur de bétail, est pendu (V, 3), le bailli est pris de remords et frappé par la foudre (V, 4), tout comme le juge paysan dans la pièce de Krüger. Les trois diables (Sathan, Amodeus et Cacos) font à nouveau trois victimes, tandis que, dans le modèle de Heinrich Julius, le diable emporte quatre juges de village déshonnêtes qui ont fait condamner à mort par pure cupidité un lansquenet innocent. Krüger cite sa source narrative à laquelle il reste très fidèle, le *Regentenbuch* de Georg Lauterbeck, lequel traduit lui-même une histoire relatée dans les *Convivalium sermonum* de Johann Gast⁸¹. Un an après leur sentence inique, les quatre juges connaissent une fin tragique. Le premier, Cuntz, est abattu par la foudre dans son champ, le second est tué par l'épée au cours d'une rixe entre joueurs de cartes⁸², le troisième pendu. Quant au dernier, à l'article de la mort, il supplie le diable auquel il s'est voué, d'emporter son âme.

Le diable apparaît, ainsi que chez Heinrich Julius par la suite, comme l'exécuteur terrestre de la justice divine. La tonalité générale de la pièce de Krüger est avant tout sérieuse et illustre d'une manière paradigmatique les trois principaux rôles du diable prémoderne : tentateur, moralisateur et persécuteur. Le diable spécialisé Mordteuffel intervient dans trois scènes de l'acte II, d'abord comme tentateur pour encourager les juges à pendre le lansquenet afin de se partager les quelque trois cents couronnes promises par le moine Quirinus⁸³ ; puis à nouveau, deux scènes plus loin, pour mettre en garde les juges contre les représailles certaines du lansquenet pour le cas où on lui laisserait la vie sauve⁸⁴. Le diable intervient toujours en aparté, invisible aux yeux des personnages auxquels il insuffle des pensées criminelles. Enfin, dès la scène suivante, il se transforme en prédicateur et commentateur *ad spectatores* en délivrant dans la réplique liminaire un message parénétiq ue qui vise explicitement l'auditoire et, dans la réplique conclusive, l'annonce des châtim ents à venir et la morale proverbiale "Bien mal acquis ne profite jamais" :

Das Geld sol jhr verderben sein,
Welchs sie vom Landsknecht namen fein.
Es sol jhnen in keinen dingen
Gar groß nutz oder frommen bringen.⁸⁵

81 Johann GAST, *Convivalium sermonum tomus secundus*, Bâle, Buch V, Kap. 4, p. 126.

82 Cela donne à l'auteur l'occasion d'une réprobation morale de l'intempérance et du jeu : "Das Spiel hat sie darzu getrieben" (KRÜGER, *Spiel*, v. 1423, p. 77).

83 *Ibid.*, acte II, sc. 2, p. 43-44.

84 *Ibid.*, acte II, sc. 4, p. 52.

85 *Ibid.*, acte II, sc. 5, p. 58.

Heinrich Julius s'inscrit entièrement dans cette veine et démarque plusieurs scènes et répliques de son modèle : l'accusation, les aveux de Matthias, la lecture de la sentence par les greffiers qui ordonnent la mort par pendaison. Comme le maire et Merten Fressebier, condamné pour avoir volé des chevaux, devant le moine ou le bourreau, Matz, l'ex-boucher et voleur de vaches de Heinrich Julius, se refuse au seuil de la mort à confesser ses fautes devant le prêtre et à implorer la clémence divine et, au contraire, ironise (cf. le tableau comparatif en annexe 2).

Ce qui oppose essentiellement la pièce de Krüger à sa reprise partielle par Heinrich Julius, c'est la disparition chez le second des éléments de comique grotesque que nous avons déjà rencontrés chez d'autres dramaturges. Cela est déjà manifeste chez Krüger dans les noms donnés aux jurés paysans : Cuntz Kachellofen, Merten Fressebier, Fritz Spülebacke, Blasius Bundschuh, Marr Saurkohl, Matz Haberstroh. L'auteur fait également preuve d'humour en choisissant de prêter à son homonyme, le tavernier (*Krüger* en allemand du nord) au nom prédestiné, et à son épouse Brigitta des propos pleins de bon sens et de moralité. Avec l'acte III débute la mise en musique et en danse du châtiment dont le diable est le maître de cérémonie. Il entraîne ses cibles dans une ronde à quatre temps, à la fois métaphorique et réelle, dans le droit fil des danses macabres de la fin du moyen âge :

Dem ersten hab ich nun gelohnt,
 Der andern wird auch nicht verschont,
 Sie müssen all an diesen tantz,
 Sonst wird er wol so bald nicht gantz.
 Ich will mit sie herumher springen,
 Das man darvon sol sagn und singen.
 Dieweil sie den zu Grab beleiten,
 So will ich ihn das Beth bereiten,
 Darauff sie alle sollen sterben
 Und ewiglich die Hell ererben.
 Der Tantz wird sich nun erst recht heben,
 Den einen bring ich hie umbs leben.
 Derhalben ich will bleiben stan,
 Die Gasterey mit schauen an.⁸⁶

A la scène 5 de l'acte III, le diable exulte et entonne son chant de victoire :

Hoscha, wie frewe ich mich, Juchey,
 Uber den handel, hoppapey.
 Herumb, herumb, und widerumb,
 Ich bitt dich all mein tage drumb.
 Hohoy ihr Gsellen all heran,
 Und springt mit mir auff diesen plan.
 Wie han wir solche hübsche beut
 Auff diesen tag bekommen heut.
 Der freuden bin ich doch so voll,
 Ich weiß nicht was ich machen soll.

86 *Ibid.*, acte III, sc. 1, p. 64.

Ihr Gsellen folget all hernach,
Tantzt, singt und springt bey dieser sach.

Cet intermède musical ponctue chaque nouvelle victoire du diable et sert de leitmotiv après la punition des autres malfaiteurs. Les démons enrôlent de force dans cette danse grotesque, macabre et jubilatoire à la fois, les deux derniers damnés, le voleur de chevaux et le curé, et les forcent à entonner leur rengaine diabolique.

Les différents visages du diable dans le théâtre de Jakob Ayrer

Jacob Ayrer, également influencé par les spectacles des comédiens anglais à Nuremberg, a écrit de 1593 à 1604 plus de cent pièces de théâtre, dont 69 ont été conservées, mais aucune n'a jamais été jouée. Son œuvre dramatique a été publiée seulement en 1618 à Nuremberg⁸⁷. Avec cet auteur, le diable retrouve partiellement la bonhomie qu'il avait chez son prédécesseur Hans Sachs. Il apparaît tantôt comme figure comique, tantôt comme figure menaçante. La sorcière-entremetteuse est à même de le tenir en respect par ses sortilèges. Mais son pouvoir sur les pécheurs est total, y compris sur le pape et le clergé catholique. En revanche, le diable Runcifal dans la comédie de la belle Sidea n'a guère d'influence, sans être pour autant un personnage ridicule⁸⁸. Dans la *Comedia von einem alten Buhler*, comme chez Sachs, ce sont des hommes qui se déguisent en diable pour punir ici un vieillard lubrique, là un mari jaloux. Ces exemples montrent une gamme étendue de l'usage scénique du diable.

La *Comedia von einem alten Buhler* est la punition comique d'un vieil usurier lubrique qui a jeté son dévolu sur une jeune femme. Elle fait semblant de céder à ses désirs et lui demande de se faire transporter par son valet jusqu'à son domicile nuitamment et incognito dans un sac de farine pour ne pas éveiller la curiosité maligne des voisins. Le jeune noble et son laquai se déguisent en diables pour l'obliger à restituer la propriété extorquée au châtelain endetté. Celui-ci sera puni à son tour de son agression à l'encontre du vieil homme. Dans la scène comique de déguisement, Usurarius, qui tremble avec son valet à la vue du prétendu diable, se signe pour l'éloigner.

⁸⁷ Je renvoie aux dernières études publiées sur cet auteur : Christine BARO, *Der Narr als Joker : Figurationen und Funktionen des Narren bei Hans Sachs und Jakob Ayrer*, Trier, Wiss. Verl. Trier, 2011 ; Andrea GRAFETSTÄTTER, "Foreign Culture in a Foreign Town. The Nuremberg Poet Jakob Ayrer and the Reception of Sixteenth-Century English Comedy Plays in Germany", in Andrea GRAFETSTÄTTER (dir.), *Islands and cities in medieval myth, literature, and history : papers delivered at the International Medieval Congress, University of Leeds, in 2005, 2006 and 2007*, Frankfurt/Main, Lang, 2011, p. 153-178.

⁸⁸ Jakob AYRER, *Comedia von der schönen Sidea, wie es ihr biss zu jrer Verheüratung ergangen*, in *Dramen*, éd. par Adelbert von Keller, Stuttgart, Bibliothek des Litterarischen Vereins, 1865, t. 4, p. 2177-2224.

A l'instar de l'*Historia du Dr Faust* et de Krüger⁸⁹, Ayrer se moque des rites superstitieux catholiques :

O schweig ! halt vest vnd hab kein zweiff
 Vnd mach das heilig Creutz für dich !
 Deßgleich will ich machen für mich,
 So kann dir der Teuffel nichts thon.⁹⁰

La *Comedia von der schönen Sidea, wie es ihr biss zu jrer verheirattung ergangen* est inspirée de la *Tempête* de Shakespeare. Le prince de Lituanie Rudolf, battu par ses ennemis et condamné à l'exil, convoque le diable Runzifall qui entre à son service. Mais les pouvoirs de ce dernier sont bien piètres. Il suffit à la princesse Sidea de lui administrer un coup de sceptre magique sur la bouche pour le condamner au silence ; le diable s'éloigne piteusement jusqu'à ce que le roi le libère de son sort. La pièce contient aussi une danse du diable au son du chalumeau du meunier⁹¹. Le diable du jeu de carnaval *Fassnachtspil, wie der Teufel einer Bulerin jhr ehr vor jhren Bulern hütet, biss jhr Ehemann wider kommt*⁹² n'est pas le diable tentateur mais, comme le précédent, celui qui défend la moralité. Il chasse les prétendants de la belle et jeune épouse, la contraignant ainsi à la fidélité conjugale. Ce diable se montre somme toute bienfaisant malgré l'effroi que suscite son irruption terrifiante et ignivome décrite dans la didascalie : "Lucifer, der Teufel, laufft ein, speyt Feur auß vnnnd ist sehr schröcklich. Mercator macht das Creutz für sich, wil davon lauffen"⁹³.

En revanche, la représentation du diable dans le jeu de carnaval *Von einem Pfaffen, der den Teufel beschwern wolt, dass er ihm sein köchin nicht hinführen solt*⁹⁴ tranche avec celle des autres pièces de Jakob Ayrer. Alors que les précédentes s'inscrivent dans l'héritage nurembergeois et véhiculent, à l'instar de Hans Sachs, une image populaire d'un diable plus débonnaire que dangereux, cette pièce participe bien davantage du discours démonomaniaque dominant, tel que nous avons pu l'observer chez Heinrich Julius. La raison tient à la source de l'intrigue, une nouvelle sensationnelle relatée dans une feuille volante diffusée après 1550⁹⁵ (fig. 4) et reprise dans la littérature

89 Le moine tente en vain de résister en invoquant son ministère divin : il se signe et veut chasser le démon au moyen d'une formule d'exorcisme qui reste sans effet : "Quirinus creutziget sich : Sancta Maria, Teuffel weich. Sathan : Nein, du gehörst in unser reich. Quirinus : Weich schnell, ich bin ein heilig Man" (Krüger, *Spiel*, p. 127).

90 J. AYRER, *Comedia*, t. 4, Stuttgart, 1865, p. 2244.

91 *Ibid.*, p. 2211. Cf. aussi dans la *Comedia von einem alten Buhler*, la ronde des personnages scélérats autour du pseudo-cadavre du vieil usurier.

92 *Ibid.*, p. 2673-2700.

93 *Ibid.*, p. 2690.

94 *Fassnachtspil, von einem Pfaffen, der den Teufel beschwern wolt, dass er ihm sein köchin nicht hinführen solt*, *ibid.*, p. 2701-2723.

95 Heinrich WIRRI, *Ein wunderbarliche warhafftige seltzame geschicht/ von einem Pfaffen und seiner Kellerin/ Wie sie jm der Teufel angesicht seiner augen hinweg füre. Ordentlich beschriben in reimens weiß/ und zü einer warnung allen frommen Mägden oder töchteren* (vers 1550-1555), in Wolfgang HARMS et Michael SCHILLING, *Deutsche illustrierte Flugblätter des*

parénétiq̄ue, par Fincelius et Hondorff⁹⁶, comme *exemplum* d’une infraction au Deuxième Commandement (“De postestate satanae ; Exempel von der boßheit vnnd gewalt Satane”)⁹⁷. Dans la pièce, il est question d’une jeune femme éconduite par son amoureux qui, par dépit et pour échapper au mariage avec un vieillard lubrique, consent à la proposition intéressée d’une entremetteuse qui la met entre les mains d’un jeune curé. Le déroulement de l’intrigue rejoint ensuite le récit de la feuille volante qui narre la mésaventure d’une jeune fille désargentée en quête d’un bon mariage. L’idée de l’entremise matrimoniale est interpolée par Hondorff, par ailleurs fidèle à Fincelius (cf. annexe 3). L’une et l’autre jeunes femmes sont tentées par cette union réprouvée par la morale et la société, mais font part de leurs préventions et de leur crainte de se voir emportées par le diable. Elles se laissent convaincre par les perspectives matérielles et les arguments fallacieux du curé qui invoque l’autorité de son ministère. S’ensuit la scène de confrontation entre le diable et le curé qui se solde par le triomphe du premier. Chez Ayrrer, la sorcière, affidée du démon, joue le rôle de la tentatrice tandis que le diable est le justicier. Dans la littérature protestante, le curé est un personnage négatif de part en part : c’est lui qui est responsable du dévoiement de la jeune fille et non l’inverse, comme ce pouvait être le cas dans des sources plus anciennes. Ainsi dans les lettres anonymes d’un prêtre séculier de Meissen, *Epistola de miseria Curatorum seu Plebanorum*, la gouvernante est citée parmi les tentateurs diaboliques des curés de campagne : “Tertius dyabol[us] est coca tua ... per quam habes tot tentationes”⁹⁸. Ce texte de 1439 (ou 1489) sur les sept périls qui menacent les prêtres a été réédité et préfacé par Luther en 1540, puis publié dans une version bilingue par Johann Gottfried Zeidler en 1701⁹⁹. Le troisième chapitre est un plaidoyer pour le mariage des prêtres. La simple allusion de l’abbé à la

16. und 17. Jahrhunderts : Die Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Teil 1: Die Wickiana (1500-1569), Tübingen, Niemeyer, 2005, t. 6, pl. 68.

96 Hiob FINCEL, *Wunderzeichen : Wahrhaftige Beschreibung und gründlich verzeichnus schrecklicher Wunderzeichen und geschichten, die von dem Jar an M. D. xvij. bis auff jetziges Jar M. D. Lxj. geschehen und ergangen sind nach der Jarzal*, Frankfurt/Main, Thomas Rebart, 1566, Teil 2: Der ander teil Wunderzeichen, p. Y ; repris par A. HONDORFF, *PROMPTVARIVM EXEMPLORVM*, p. 69.

97 La recherche ne mentionne pas cette origine. Jusqu’à une époque très récente, les corpus non littéraires, notamment médiatiques, n’étaient guère pris en compte. Wilibald WODICK note simplement : “Die reichhaltige Teufelsliteratur seiner Zeit wird Ayrrer wohl auch zum Teil gekannt haben” (*Jakob Ayrrers Dramen : in ihrem Verhältnis zur einheimischen Literatur und zum Schauspiel der englischen Komödianten*, Halle, Niemeyer, 1912, p. 35).

98 *Epistola de miseria curatorum seu plebanorum*, éd. par Pierre POULHAC pour Denys ROCE, Paris, 1495-1496, p. Aii.

99 “Tertius Diabolus, Est Coca, tua domina, per quam habes tot tentationum stimulos, quot in capite geris capillos, nunquam fidelis, semper pigra, in cunctis rebellis” ; “Der dritte Teufel ist die Köchin/ deine gnädige Fraw/ von welcher du hast so viel Stachel der Anfechtungen/ als du Haar auf deinem Heubte hast. Sie ist nimmer trew/ immer faul/ in allen Dingen widerspenstig”. Johann Gottfried ZEIDLER, *Neun Priester-Teuffel, Das ist ein Send-Schreiben, Vom Jammer, Elend, Noth und Qual der armen Dorff-Pfarrer, wie sie von ihren Edelleuten, Küstern, Köchinnen ...*, Halle, Renger, 1701, p. 13-14.

damnation infernale¹⁰⁰ devient l'épicentre de la feuille volante. Dans le jeu de carnaval de Jakob Ayser, le curé sera sauvé en se convertissant au protestantisme tandis que sa concubine ira en enfer¹⁰¹.

Conclusion

Dans sa somme sur *La Peur en Occident*, Jean Delumeau écrit : «En schématisant, on peut dire qu'à cette époque – et encore longtemps après – ont coexisté deux représentations différentes de Satan : l'une populaire ; l'autre élitique, celle-ci étant la plus tragique. On devine la première à travers des dépositions dans les procès et des anecdotes rapportées par des humanistes et des hommes d'église»¹⁰². Carlo Ginzburg soutient aussi qu'il a existé un diable populaire procédant de divinités anciennes, d'une culture polythéiste encore sous-jacente dans les régions de montagne et les campagnes reculées où furent fortement persécutées les sorcières¹⁰³. La culture dirigeante, dès la fin du moyen âge, a systématisé ces croyances populaires pour forger un artefact, une image terrifiante du diable que seule la puissance de la foi et des anges peut écarter ou terrasser. Mais, dans la tradition dramaturgique notamment, les deux représentations du diable continuent de coexister, celle du diable impérieux et hostile opposé à la figure burlesque d'un diable enjoué et débonnaire, parfois pusillanime ; car le diable et le théâtre assouissent ce que Ernst Bloch appelle le «besoin mimique» de l'homme «intimement lié au plaisir tentant de la métamorphose»¹⁰⁴. L'attitude contrastée des réformateurs Luther et Melanchthon à l'égard du diable, qu'alternativement ils redoutent et bagatellisent, se reflète dans les drames protestants. Selon Luther, l'homme, au fond, ne doit pas craindre le diable, ce qui justifie son traitement comique, l'humour étant aussi une façon de le désarmer. Hans Sachs apprivoise également le diable, quelque effrayante que soit son apparence¹⁰⁵.

L'humanisation et la sécularisation du diable au cours de la première modernité est le résultat d'un processus complexe et contradictoire où l'on tend à dépasser le clivage entre le diable infra-humain des «subalternes» et le diable surhumain et désincarné des théologiens.

100 «O quantum dedecus, Inde populus incidit damnationis periculum, unde deberet sumere bene uiuendi exemplum» ; «Die den Leuten sollte gute Exempel geben/ führen sie des geraden Weges zur Höllen», *ibid.*, p. 23-24.

101 Le thème appartient à la littérature satirique des clercs : Paul OLEARIUS, *De fide concubinarum in sacerdotibus : Questio accessoria causa ioci et vrbanitatis in quodlibeto Heidelbergensi determinata/ quibusdam nouis additio[n]ibus denuo illustrata*, Nürnberg, Huber, s. d. (env. 1505), p. Bij.

102 J. DELUMEAU, *La Peur en Occident*, p. 240.

103 Carlo GINZBURG, *Le sabbat des sorcières* (1989), Paris, Gallimard 1992.

104 Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, t. 1, p. 488.

105 Cf. H. SACHS, *Von dem teuffel, dem die hell will zu eng werden*, in *Werke*, t. 3, p. 586.

L'omniprésence du diable dans la vie quotidienne, chez Luther notamment, crée une familiarité et une quasi connivence à tel point que Luther peut deviser avec lui ou lui jeter son encrier à la figure. En ce sens, la démultiplication des diables particuliers porteurs de vices (*Lasterteufel*)¹⁰⁶ et l'inflation des histoires diaboliques dans la seconde moitié du XVI^e siècle ont un double effet paradoxal de paroxysation de l'“idée fixe” et de banalisation de la figure du diable. Au théâtre, la dangerosité du diable est en raison inverse de sa présence scénique. Plus il se manifeste et s'exprime et plus il devient un personnage comme un autre, plus, en somme, il s'humanise. Nous avons montré comment au cours des dernières décennies de ce siècle, en particulier chez Heinrich Julius von Braunschweig, le diable s'incarne et s'humanise jusqu'à l'inhumanité. Tapi dans l'ombre en observateur des agissements humains, il surgit dès qu'on le convoque, même par boutade, scrute et guide les gestes criminels ou suicidaires, sa fonction étant à la fois de pousser au crime et de “surveiller et punir”, d'être tout à tour l'instigateur et le pourfendeur du vice.

Avant l'avènement de la modernité proprement dite, le théâtre jésuite et la tragédie silésienne marqueront l'aboutissement – provisoire – de ce processus continu d'intériorisation du Mal au cours de ce qu'il est convenu d'appeler le “long moyen âge”¹⁰⁷. D'abord externalisé par la croyance au diable, responsable du péché originel et de tous les crimes ou catastrophes naturelles, le Mal s'est de plus en plus incarné, dans les *Narren* redevenus *Teufel* (puis *Hasen*) dans la période de confessionnalisation et de disciplinarisation sociale proto-absolutiste, dans les sorcières des feuilles volantes illustrées et de la comédie ou bien dans les tyrans et les intrigants des *Trauerspiele*, avant d'être subsumé, à partir du XVIII^e siècle, à la conscience individuelle¹⁰⁸.

106 On n'en décompte pas moins de quarante dans les écrits de Luther : cf. *Luthers Werke*, 2007, t. 72, p. 781.

107 Au XVII^e siècle, l'écart se creuse entre la littérature canonique et une littérature “populaire”, celle des prédicateurs (cf. *Predigtmärlein der Barockzeit*, éd. par Elfriede MOSER-RATH, Berlin, de Gruyter, 1964) et des compilateurs (Eberhard Werner Happel, Johannes Praetorius) qui continue à véhiculer les histoires diaboliques du siècle de la Réforme.

108 Déjà, avec les satiristes Christoph SCHORER (*Der vnartig teutscher Sprach-Verderber*, 1643 ; *Mann-Verderber*, 1648) et Christian WEISE (*Die drey Haupt-Verderber In Teutschland*, 1671), les diables et autres fous cèdent le pas aux “corrupteurs”.

Annexe 1 : Andreas Hondorff, PROMPTVARIVM EXEMPLORVM. Das ist:
 Historien vnd Exempelbuch/nach ordnung vnd Disposition der heiligen
 Zehen Gebott Gottes..., Frankfurt/Main, Peter Schmidt, 1572, p. 75.

Alexander Sextus pestis maxima.

Dieser Bapst Alexander der 6. Als er ein Cardinal was/ vnnd Tag vnd Nacht trachtet/ wie er möchte Bapst werden/ hat er sich auff die Teuffliche schwarze Kunst begeben/ dardurch er möchte wissen/ ob ihm sein fürnemen geraten würde oder nicht. Also ist er letztlich durch einen Schwartzkünstler dahin bracht worden/ daß er dem Teuffel bewilliget zugehorsamen/ so fern er ihm sage/ was er von jhm begeren würde/ ward auch begert/ wenn vnnd wo/ vnnd in was gestalt er jhm erscheinen/ vnnd mit jhm handeln solte. Nemlich/ in gestalt eines Protonotariens. Also kam zu jhm der Teuffel auff bestimpten tag in eines Protonotariens gestalt/ vnnd zeigt jhm an wer er were/ vnnd erbot sich jhm zusagen/ gewislich was er würde fragen/ Da fragt er den Teuffel/ ob er würde Bapst sein? Antwort er/ Ja/ Fraget weiter wie lange er würde Bapst sein? Da gab der Teuffel ein solche antwort/ Das Alexander verstunde achtzehen jar/ vnnd was aber nur eilff Jar vnnd acht Monat Bapst. Als nun der vorige Bapst starb/ ward Alexander Bapst/ also vons Bapstumbs wegen genandt. Nach den eilff Jaren war er kranck/ schickt seinen Diener einen/ dem er am aller besten trawet/ hienauff in sein Gemach/ daß er jhm ein Büchlein holen solt/ das auff dem Tische lag (war voller schwartzer künste/ wolt es brauchen zuerfahren/ ob er gesundt werden möchte oder nicht.) Da der Diener hienauff kam/ die Thür auffthat/ fand er den Teuffel in des Bapsts Stuel sitzen/ in Bepstlicher bekleidung vnnd Pomp/ also daß er sehr erschrack/ zeigtets dem Bapst an/ Vnnd auff des Bapst anhalten must er wieder hienauff vnnd erfahren/ ob er jhn noch also sitzend fünde. Also fand er jhn noch/ wird von jhm gefragt/ was er da schaffen wolle? Gibt der Diener antwort/ Er solt dem Bapst dis Büchlein holen/ Darauff spricht der Teuffel/ Was sagstu von Bapst? Ego Papa sum, Ich bin Bapst. Als dieses der Diener dem Krancken Bapst saget/ Ist er sehr erschrocken/ vnnd hat die sache anfahren zu mercken/ wo sie hienaus wollte/ hat sich derhalb in die inner Kammer heissen tragen/ Gleich darnach kömpt der Teuffel in gestalt eines Postens/ an die hinterthür der Kammer/ Klopfft ungestümlich an/ vnnd ward eingelassen/ kömpt zum Bapst für das Bette/ vnnd zeigt jhm an/ die Jar sind aus/ er sey jetzt sein/ müsse mit jhm daruon. Da hat sich ein zanck zwischen jhn erhoben [erhoben]/ aus welchem die umbstender wol kundten verstehen/ daß sie von der zahl der Jaren gekempfft haben/ Der Teuffel aber hat jhm erst die zahl recht ausgeleget/ vnnd daruon gangen. Baldt darnach hat auch der Bapst/ der Vicarius Christi/ vnnd Seule der Christenheit/ den Geist auffgeben/ mit dem Teuffel zur Hellen gefahren.

Es hat dieser Bapst Alexander einen Son gehabt/ vnnd eine Tochter/ die hat geheissen Lucretia/ die hat er der Vatter beschlaffen/ vnnd hat sie der Bruder auch beschlaffen. Es hat auch der Vatter mit derselbigen seiner Tochter nacket getantzet/ Von dieser Bepstlichen keuscheit sind zwene Verß gemacht worden/ also lautende:

Conditur hoc tumulo Lucretia nomine, sed re
 Thais, Pontificis filia, Sponsa, nurus.

Das ist/
 Lucretia hier begraben leit/
 Thais die Huer vbertreffent weit
 Weil sie den Vatter noch Bruder gscheut.

Annexe 2 :
 Comparaison des deux pièces de Bartholomäus Krüger et de Heinrich Julius

<i>Spiel von den bäurischen Richtern,</i>	<i>Der Fleischhauer,</i>
V, 2, v. 2040-2043, p. 108 Fabian (der Hencker) : Herr Richter mag ich treten fort, Und jn anklaagn an diesem ort? Iudex. Es sol dir ja vergünnet sein, Magst neher zu uns treten hrein.	V, 1, p. 790 SCHARFFRICHTER. Her Richter jch frage, ob jch meine Klage gegen einen Matthias fleischawer genant moge vorbringen. RICHTER. Es ist dir erlaubt.
p. 108	p. 791
Fabian. Ich klag den armen Sünder an, Der wider alle recht gethan, Zu hals, zu bauch, zu fleisch und blut, Welchs ist sein höchstes pfand und gut, Nach meiner Herren ernst befehl, Und Gott ergeb ich seine Seel.	SCHARFFRICHTER. Her Richter jch klage an diesen jegenwertigen Matthias fleischawer zu Leib vnd leben zu haut zu har wie er gehett vnd stehet vnd mitt alle dem was er vmb vnd an hatt das er habe gehandelt wider Gott vnd wider das siebende gebott vnd bitte, das er moge dahin geballten werden, seine vbelthat auff welcher ehr betroffen, auch selber schon bekannt, nochmals hir vor jdermennigh moge außagen damitt also jdermenniglich wißen möge, aus was vrsach er an diesen ortt gebracht worden.
p. 108	p. 791
Ich sag es hie vor jederman, Das ich es alles hab gethan.	MATTHIAS. Was jch vor bekantt habe das kan jch nicht leugnen, den jch bin jo vff offener that begriffen.
v. 2336-2339, p. 120	V, 4
Quirinus. Bedenckt doch ewer liebe Seel, Die müste leiden ewig quel, Wenn jr euch wolt dem Teuffel geben, Bekeret euch in diesem leben.	PREDIGER. Ah lieber Matz bedenke dich doch eines andern. [...] PREDIGER. Ah matz du hast Zeitt das du dich bekerest sich der ortt da du hin sollst jst nicht weit.
v. 2119-2121, p. 111	V, 4, p. 794
[Merten] Wie kom ich immermehr so hoch? Es ist besser auff Erden gehen Denn allhie in die höhe stehn.	MATZ. Saget mir was das jch nicht weys, das sehe jch selber wol, lieber steigt jhr doch erst hinauff damitt jchs sehe, wie man sich dazu stellen mus, es jst ein heylose ding vmb das hengen, den es ist kein vorthail dabey was man an den schuen ersparet das zerreiβet es am halse wieder.

Annexe 3 : *Exemplum* : “Teuffel holet die Pfaffen Köchin”

<p>Hiob Fincel, <i>Wunderzeichen</i>, t. 2, p. Y</p>	<p>Andreas Hondorff, <i>PROMPTVARIVM EXEMPLORVM</i>, p. 69</p>
<p>[1557] Lieber Herr/ mir ist meine tag so bang nit gewesen/ als jetzt/ vnd mich einer zur Ehe begeret/ könnte mir banger nicht sein/ hat weiter gesagt/ sie wüste jm darauff nicht zuantworten/ jre Eltern würdens auch nicht gestatten/ so fürchte sie/ Gott wurde sie/ so sie solchs thet/ ewiglich verdammen/ Drauff antwort jr der Pfaff sie dürff sich an die arme Ehe nicht keren/ darinn were nichts denn armut/ elend/ unglück/ jamer und not/ bey jm aber hette sie gute tag/ das beste zu essen unn zutrincken/ so wolt er sie auch herrlich kleiden unn keinen mangel leiden lassen/ sie dörrft nichts thun/ denn das sie jm die gest hülf frölich machen/ und mit jm guter ding were/ Auch dürffte sie nicht befaren/ der ewigen verdamniß/ Denn er hette vom Papst zu Rhom diesen gewalt über den Teuffel/ Menschen/ und Seelen/ er wolt jhr wol für schaden gut sein/ über das/ were es in der Christenheit gebreuchlich und nachgelassen. Von solchen worten lest sich der arme Mensch betriegen/ unn gehet bald darnach am liechten tage zu jm/ one schew und nur getrost. Da sie nu eine zeitlang bey jm gewesen/ und jhm nach seinem wolgefallen in allen untugenden gedienet/ mit lust und freuden miteinander gelebt hatten/ begibt sichs/ das der Pfaff Geste haben will/ und in dem man zuschickt/ ist sie bey dem Pfaffen allein in der Stuben/ da kompt der Teuffel Leibhaftig/ stösset die Thür auff/ ergreiff die Pfaffenköchin/ und spricht: Du bist mein/ kom mit mir/ füret sie in eim huy zum Hause hinauß in Lüfften hinweg/ sie schreyet kläglich/ ruffet den Pfaffen umb hülf an/ welcher sich unterstanden/ den Teufel zubeschweren/ und die Köchin zuretten/ aber vergebens. Da spricht der Teufel: Pfaff du bist auch mein/ ich will dich auch bald holen/ darnach wisse dich zu richten/ feret also darvon mit der armen betrogenen Huren. Solchs ist ein grausam schrecklich Exempel Göttliches zorns/ über die schendliche unzucht des Papistischen oder Priapistischen geistlichen standes/ die jren Gott Baal Peor teglich ehren. Num.25.Wiewol solche jre Fleischliche Unzucht/ nichts ist gegen der geistlichen Hurerey und unzucht/ nichts ist gegen der/ der das gantze Bapsthum vol ist/ darüber die Propheten schreyen. Und sollen hiemit die Eltern gewarnet sein/ auff jre Töchter acht zu haben/ und sich für den unreinen Baalsdiener zu hüten.</p>	<p>Anno 1557. In einem Dorff Abentherer genant/ nicht weit von Gent ligend/ Ist ein Papistischer Pfaff gewesen/ der hat eins Bawersmans Tochter/ die sehr schön war / jmmer nachgetrachtet / sie mit alten Weibern heimlich beschickt / mit viel verheissungen / daß sie seine Köchin werden sollte / hat entlich so viel zu wege bracht / daß er selber mit jr zu reden kommen/ vnd solchs an jr begert/ da die Jungfraw angezeigt/ wie jhr hierüber sehr bange/ So würdens auch jhre Eltern nicht gestatten/ so fürchte sie Gott/ wo sie solchs thete/ sie würde in ewig verdamnis kommen. Da antwort jr der Pfaff/ sie dürffte sich an die arme Ehe nicht keren/ darinnen nichts denn armut/ elend vnd unglück/ jammer vnd not were/ bey jm hette sie gute tage/ das beste zu essen vnd zu trincken/ so wolt er sie herzlich kleiden/ auch solt sie nichts thun/ denn daß sie die Geste hülf trösten/ vnnd mit jhm guter dinge were. So dürffte sie sich für der ewigen verdamnis nicht befahren/ denn er hette vom Bapst zu Rom die gewalt vber den Teufel/ Menschen vnd Seelen / Er wollte jhr wol vor schaden gut sein/ etc. Von solchen worten lest sie sich vberreden/ vnd gehet zu jm on alle schew/ wider der Eltern wille. Da sie nun ein zeitlang bey jhme in wollust gelebt /vnnd ein mal Geste haben wollten/ vnnd in der Stuben alleine bey einander/ vnd man zugeschickt / kompt der Teufel leibhaftig/ stösset die Thür auff/ ergreiff die Pfaffenköchin/ vnd spricht/ du bist mein/ komm mit mir. Füret sie/ da sie kleglich geschrien/ vnd den Pfaffen vmb hülf angeruffen / zum Hause in eim nu hinaus/ vnd in lüfften hinweg. Der Pfaff wollte wol den Teufel beschweren/ war aber vergeblich/ vnnd sagt der Teufel zum Pfaffen/ du bist auch mein/ Ich will dich bald auch holen/ da weiß dich nach zurichten/ fuhr also mit der Huren daon. Jobus Fincel.lib.2. Diß sol man auch hinab zum sechsten Gebot referirn/ auch wol zum vierdten Gebot.</p>

Nous n'avons pas obtenu d'autorisation de publication en ligne de cette illustration car elle est non libre de droit. Seuls les titres et légendes sont indiqués.

Fig. 1 : Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Einblattdr. S nach 1500, Nr. 2

Nous n'avons pas obtenu d'autorisation de publication en ligne de ces illustrations car elles sont non libres de droit. Seuls les titres et légendes sont indiqués.

Fig. 2 : ALEX.VI.PONT.MAX/EGO SVM PAPA,
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, IH 12.

Nous n'avons pas obtenu d'autorisation de publication en ligne de cette illustration car elle est non libre de droit. Seuls les titres et légendes sont indiqués.

Fig. 3 : Des Teuffels Gar kuchen, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, IH 270.

Nous n'avons pas obtenu d'autorisation de publication en ligne de cette illustration car elle est non libre de droit. Seuls les titres et légendes sont indiqués.

Fig. 4 : Ein wunderbarliche warhafftige seltzame geschicht,
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, YA 386 kl.