

WHAT MAGIC CAN PERFORM:

THÉÂTRALITÉ ET PERFORMATIVITÉ DANS *DOCTOR FAUSTUS* DE CHRISTOPHER MARLOWE

WHAT MAGIC CAN PERFORM:

THEATRICALITY AND PERFORMATIVITY IN CHRISTOPHER MARLOWE'S *DOCTOR FAUSTUS*

Daniel RUDY HILLER

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS III | París, Francia

Contacto: daniel.rudy-hiller@sorbonne-nouvelle.fr

Résumé

Dans un contexte dominé par l'iconoclasme de l'anglicanisme anglais et par la "textualisation" de la culture religieuse, Christopher Marlowe transforme sa pièce *Doctor Faustus* (1589), mise en scène dans les théâtres de la banlieue londonienne, en une réflexion sur les capacités performatives et "incarnationnelles" du théâtre. Cet article étudie comment l'inflexion métaphorique du langage théologique que les autorités ecclésiastiques avaient utilisé pour dénoncer les effets pervers de la représentation théâtrale permet au dramaturge anglais de formuler une conception de l'art littéraire comme création d'un monde et non plus comme imitation de la nature. Ainsi, Marlowe requalifie en termes théâtraux le concept de performativité : alors que, dans le théâtre du monde, la performativité de la prédestination divine vouait les croyants à une situation de détresse existentielle, la performativité artistique redonnait aux spectateurs la possibilité de créer leur propre monde, le monde du théâtre. C'est pourquoi le remaniement esthétique du lexique

Abstract

In a context dominated by the iconoclasm of English Anglicanism and by the "textualization" of religious culture, Christopher Marlowe transforms his play *Doctor Faustus* (1589), staged in the theaters of the London suburbs, into a reflection on the performative and "incarnationalist" capacities of theater. This article studies how the metaphorical inflection of the theological language that the ecclesiastical authorities had used to denounce the perverse effects of theatrical representation allows the English dramatist to formulate a conception of literary art as the creation of a world and no longer as an imitation of nature. Thus, Marlowe resignifies the concept of performativity in theatrical terms: while, in the theater of the world, the performativity of divine predestination condemned the faithful to a situation of existential anguish, artistic performativity gave spectators the opportunity to create their own world, the world of the theater. Therefore, the aesthetic reworking of the theological lexicon and imaginary proves to be Marlowe's most profound response to the crisis of "theological absolutism": he turns the theater into a play space where the trauma caused by

et de l’imaginaire théologique s’avère la réponse la plus profonde de Marlowe à la crise de “ l’absolutisme théologique ” : il fait du théâtre un espace de jeu où le traumatisme provoqué par cette crise pouvait être travaillé et éventuellement dépassée par sa resignification dramatique. C’est dire que, dans la version marlowienne du mythe faustien, l’autoaffirmation humaine se réalise surtout à travers le pouvoir cathartique de l’illusion théâtrale.

this crisis could be worked through and eventually overcome by its dramatic resignification. In other words, in Marlowe’s version of the Faustian myth, human self-affirmation is realized mainly through the cathartic power of theatrical illusion.

Mot-clés : *Christopher Marlowe, Arts du spectacle, Drame anglais, Littérature européenne, Mimesis dans la littérature, Théologie, Art et religion*

Keywords: *Christopher Marlowe, Performing arts, English drama, European literature, Mimesis in literature, Theology, Art and religion*

Le théâtre séduit et fonctionne comme une magie noire de détournement de toutes les vérités.

—JEAN BAUDRILLARD, *DE LA SÉDUCTION*

I

La Renaissance marque le début d’une période où les artistes commencent à théoriser leur art en essayant de se démarquer de la vision traditionnelle de la mimésis. À propos de celle-ci, Hans Blumenberg (2020) a montré qu’elle était fondée sur la prémisse métaphysique selon laquelle la nature, dans son existence effective, épuise toutes les possibilités de l’être.¹ C’est dire que, pour la conception de la mimésis, la nature constitue un horizon exemplaire indépassable. Envisageant les œuvres artistiques comme des imitations de la nature qui se placent sur un échelon secondaire

¹ Pour la métaphysique grecque, le cosmos est une sorte d’événement naturel qui, du fait d’être une imitation de la rationalité et de la plénitude ontologique du monde intelligible, incarne le seul monde imaginable. Dans la théologie médiévale, ce monde intelligible est rapporté à l’intellect divin et la nature, désormais comprise comme création, en est l’imitation *nécessaire*. Dans les deux cas, le concept d’*ordre cosmique* élimine toute véritable valeur ontologique à l’ouvrage humain, puisque ce que la nature est dans sa totalité et ce qu’elle peut être, comme *cosmos*, cela a toujours déjà été déterminé. Il en résulte que l’artifice humain, qu’il soit technique ou artistique, ne peut qu’imiter la nature.

vis-à-vis de la vérité, cette conception de la littérature présuppose en outre que les poètes mentent, c'est-à-dire que, tout en affirmant telle ou telle chose, leur langage ne fait que produire des ombres qui veulent tout de même être prises pour la réalité. Dans *The Defence of Poesy* (1583), Sir Philip Sidney (2004), contemporain de Marlowe, s'insurge précisément contre cette façon de comprendre l'art littéraire lorsqu'il écrit : “the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth” (120). Ces propos ne visent pas seulement à exprimer *ex negativo* que le poète n'a pas pour vocation de transmettre une vérité unique qu'il emprunterait à la théologie ou à la philosophie. Ils veulent dire plus profondément que le langage littéraire ne fonctionne pas en termes déclaratifs mais performatifs, si bien qu'il ne peut être évalué à l'aune d'un critère de véracité ou de fausseté : dans ses œuvres, le poète ne se borne pas à dire — et donc à imiter — la nature donnée, mais il en crée une. Aussi Sidney considère-t-il le poète comme un *alter deus* à même de produire une *natura altera*.² On peut d'ailleurs établir un rapport direct entre ces positions esthétiques et l'autoaffirmation humaine qui caractérise les Temps modernes (Blumenberg, 2017).³ Au début de cette période, en raison de l'effondrement de l'ordre cosmique provoqué par l'absolutisme théologique, l'homme cesse de percevoir la nature comme une instance dont l'exemplarité exige qu'on l'imité et commence à y voir une simple potentialité ouverte à la créativité des possibles. En ce qui concerne le poète, cela signifie que “le sujet se conçoit comme condition de sa propre production, et dans la mesure où il se comprend comme un tout, il se détache du cosmos ancien et prend sa place. En tant que condition de ses possibilités, le poète incarne le sujet de l'autoaffirmation moderne” (Iser, 2013: 185; je traduis).

2 Cf Sidney (2004): “We Englishmen have met with the Greeks in calling [the poet] a ‘maker’ [...] Only the poet, disdain- ing to be tied to any such subjection, lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect into another nature, in making things either better than nature bringeth forth or, quite anew, forms such as never were in nature” (96-97).

3 D'après Blumenberg, les Temps modernes procéderaient de l'autoaffirmation (*Selbstbehauptung*) humaine face à l'absolutisme théologique du Moyen Âge tardif : l'élaboration d'un nouveau type de rationalisme, de même que la réhabilitation de la *curiositas* qui le sous-tend, constituent une réponse anthropologique nécessaire face à une tendance théologique qui, par le fait d'insister sur la liberté et la puissance absolues de la volonté infinie de Dieu, finit non seulement par transformer ce dernier en un *Deus absconditus* et par détruire la fiabilité de l'ordre cosmique, mais aussi par déposséder l'être humain de toute certitude physique, métaphysique ou encore eschatologique. Or l'imagination mythique joue également un rôle considérable dans la réponse anthropologique à cette crise, puisqu'elle cristallise dans la figure de Faust — ce savant en proie à une curiosité exacerbée qui pactise avec le diable afin de contrecarrer, par l'acquisition de connaissances illimitées et de pouvoirs “magiques”, l'emprise qu'exerce sur lui un Dieu caché — une certaine compréhension de soi de l'homme moderne.

C'est précisément cela que Marlowe thématise sans cesse dans *Doctor Faustus* (1589), l'une des pièces ayant rapporté le plus de succès dans les théâtres commerciaux — appelés ainsi dans cet article par opposition aux différentes formes de théâtre religieux qui étaient en train de disparaître à l'époque de Marlowe — qui commencent à essaimer dans la banlieue londonienne à partir de 1580. Mettant en jeu précisément le même langage théologique et les mêmes figures que les autorités ecclésiastiques avaient mobilisées pour décrier le théâtre, le dramaturge anglais les transforme ludiquement de façon à ce qu'ils deviennent une métaphore de ce que l'art de la scène est en mesure de produire. En dernier ressort, ce remaniement esthétique du lexique et de l'imaginaire religieux s'avère être sa réponse la plus profonde à la crise anthropologique déclenchée par cette paradoxale omniprésence d'un Dieu caché qui découle de l'absolutisme théologique.

II

De nombreux critiques écrivant sur *Doctor Faustus* s'étonnent qu'une pièce qui se veut tragique — Faust est-il condamné parce que le puissance absolue du Dieu caché du calvinisme a prédéterminé son destin ou plutôt se condamne-t-il lui-même à cause de son entêtement à croire, à tort, qu'il a été prédestiné à l'enfer ? : voilà le doute que Marlowe y fait planer en permanence — comporte autant de scènes sérieuses que comiques. Ils constatent également avec un certain agacement le décalage entre ce que Faust attend de la magie dans les deux premiers actes et l'usage "théâtral" qu'il en fait à partir de l'acte trois. S'il est vrai que ces deux contrastes pourraient s'expliquer par la reprise que Marlowe fait de son intertexte source — la traduction anglaise du *Faustbuch* parue en 1588 — leur présence tient à une manœuvre plus originale de sa part. Thomas Healy (2004: 186) remarque à ce propos que peu de pièces de la Renaissance semblent aussi obsédées que *Doctor Faustus* par le sens du spectacle, par l'envie de mettre en scène des "pièces" et d'y jouer des rôles. Dans la mesure pourtant où le motif du théâtre dans le théâtre constitue une sorte de lieu commun dans la production dramatique élisabéthaine, cette remarque doit nous mettre sur la piste de l'originalité de Marlowe. Ainsi, surtout dans ces épisodes que l'on qualifie de comiques, la pièce de ce dernier représente une série de mises en abymes où différents

personnages font usage de leurs pouvoirs diaboliques afin de mettre en scène tout type de spectacles théâtraux. Il s’y dessine ainsi, par le détournement d’un imaginaire et d’un lexique liés à la magie noire et à la théologie, une métaréflexion sur le théâtre qui, par contrecoup, dévoile que la pièce dans sa totalité — y compris dans ses moments les plus sérieux — est une métaphore de la puissance performative de l’art de la scène. C’est par cette sorte de théorie diabolique du théâtre que Marlowe s’attaque non seulement à l’iconoclasme anglican qui frappait d’anathème tout élément “incarnationniste”,⁴ mais aussi à la tradition antithéâtrale d’un secteur de la théologie chrétienne.

Les glissements sémantiques qu’accomplit la pièce afin de se référer à elle-même passent d’emblée par l’appropriation et la diffraction du vocabulaire de la magie noire. L’usage d’un terme en particulier tout au long du texte constitue un exemple éclatant de ce processus de déplacement métaphorique : le mot *perform*. D’après Andreas Sofer (2009), dans la période élisabéthaine ce terme était en train de changer de signification, passant de son ancien sens d’“accomplir quelque chose” ou “parfaire une action” à celui de “jouer un rôle” (8). Sa signification pratique première élucide d’ailleurs pourquoi le mot était employé dans le contexte de la magie noire. Pour un Anglais de l’époque, prononcer des formules incantatoires — dont le trait principal

4 On sait bien que, pour les réformés élisabéthains, l’adoration des images devait être remplacée par l’adoration de la parole divine. Michael O’Connell (1995: 63) a résumé cette “soudaine révolution psychique” dirigée contre un ensemble de pratiques religieuses médiévales — telles que le culte des images, les mises en scènes, les sacrements de la messe et les reliques — comme le passage de l’“incarnationnisme” de la culture médiévale tardive à une “textualisation” du corps de Dieu, ce qui suppose que l’incarnation — ainsi que les pratiques rituelles qui s’y rattachent — ne s’exprime plus de façon physique et matérielle mais plutôt textuelle et verbale. Ainsi, si pour un bon nombre de théologiens médiévaux la liturgie s’opposait au théâtre religieux comme le réel à l’irréel, aux yeux des anglicans la messe et l’eucharistie catholiques elles-mêmes n’ont jamais été autre chose qu’une pure et simple mise en scène, si bien que les différents courants contemporains du théâtre religieux — que ce soit les représentations vernaculaires connues comme les cycles du *Corpus Christi* ou les moralités à des fins didactiques — n’étaient qu’une autre expression de cette mascarade. Dans les deux cas, le but était d’incarner théâtralement le corps du Christ ou de représenter allégoriquement un certain nombre de mystères eschatologiques, de les rendre consommables et visibles. De même donc qu’on s’attaquait à l’eucharistie parce qu’elle était censée se fonder sur la présence réelle du sauveur rendue possible par le miracle de la transsubstantiation, on blâmait le théâtre parce qu’on estimait que les acteurs, à l’instar des idoles, prétendaient faire usage de leur corps afin d’incarner réellement ce qu’ils représentaient. Pour autant, la fin des mystères a en même temps pavé le chemin pour le succès spectaculaire qu’ont connu à partir des années 1580 les théâtres commerciaux londoniens. Il va sans dire que, même si tout contenu explicitement religieux en avait été banni, l’église anglicane s’en prenait à eux de façon virulente. Le développement même du théâtre élisabéthain serait incompréhensible sans l’énorme influence de ce mouvement antithéâtral. Finalement, amalgamant le drame païen avec l’incarnationnisme du culte catholique, les critiques protestants de la scène affirmaient également que les pièces vouaient les spectateurs à adorer des signes plutôt que des essences, la chair plutôt que l’esprit. Qui plus est, ils associaient leur biais anticatholique et antipaïen avec l’emprise du diable et de la magie noire. Nous reviendrons par la suite sur ces questions.

était leur caractère impératif — revenait à exécuter une action précise : invoquer le diable ou provoquer par son truchement un effet concret dans la réalité. Ainsi, par exemple, un collègue de Faust, Cornélius, dit dans le premier acte qu’il apprendra au protagoniste “the words of [this] art” (Marlowe, 2005: 1, 1, v. 158), formules que ce dernier prononcera lors de la cérémonie d’invocation de Méphistophélès. Il s’ensuit que la magie noire reposait surtout sur une série d’actes de langage caractérisés par leur pouvoir performatif. Marlowe, lui, vise justement à évoquer cette puissance invocatoire de la parole magique dans le but de s’en emparer et de l’appliquer par déplacement à la parole dramatique. Lorsque le chœur déclare aux spectateurs dans le prologue : “Only this, gentles — we must now perform, / The form of Faustus’ fortunes, good or bad” (Marlowe, 2005: Prol., vv. 7-8), cela suppose que la parole même du chœur est en mesure d’invoquer la présence de Faust. Et, effectivement, une fois qu’à la fin du prologue le chœur affirme : “And this the man that in study sits” (Marlowe, 2005: Prol., v. 28), Faust apparaît pour la première fois sur scène. Dès le départ donc, la pièce joue avec l’idée que le déroulement de l’action dépend de la performativité des mots énoncés par le chœur. Le statut ontologique de ce qui est appelé à apparaître par ce moyen est une question que nous aborderons ultérieurement.

Signalons pour l’instant que du fait même de ce détournement sémantique, la pièce déclenche un jeu consistant en ceci que, à chaque fois que des mots appartenant au champ lexical de la magie ou du diable apparaissent, leur sens est constamment en train de glisser afin de signifier le théâtre, si bien que celui-ci, quand il n’est pas thématiquement explicitement, accompagne comme un double implicite le déroulement de l’action. Lorsque Faust assure que “A sound magician is a mighty god” (Marlowe, 2005: 1, 1, v. 62), ses propos annoncent déjà les pouvoirs démiurgiques du metteur en scène et de l’acteur qui seront l’objet de certaines scènes ultérieures. Lui-même d’ailleurs dit vouloir être comme Agrippa, le célèbre magicien de la Renaissance que “l’Europe entière honore pour avoir évoqué des ombres” — “whose shadows made all Europe honour him” (Marlowe, 2005: 1, 1, v. 117) —. À un premier niveau, l’allusion aux pouvoirs surnaturels d’Agrippa — lui-même associé à Simon le Mage — renvoie à une contrefaçon magico-diabolique du pouvoir christique de ressusciter les morts ; pourtant, si l’on pense au fait que, à l’époque élisabéthaine, le mot *shadow* était un synonyme d’*acteur* (Sofer, 2009: 15), on saisit comment s’opère le déplacement sémantique menant de la

religion à l’art de la scène.⁵ Il en va de même au moment où Cornelius, celui qui initie le protagoniste aux rudiments de la conjuration magique, lui promet : “The miracles that magic will perform / Will make you thee vow to studie nothing else” (Marlowe, 2005: 1, 1, vv. 136-137). Certes, les miracles auxquels Cornelius fait référence en l’occurrence n’ont rien à voir avec le théâtre, mais l’usage que le chœur a déjà fait du terme *perform* pour se référer à la mise en scène nous permet de comprendre que les “miracles” dont il est ici question sont aussi ceux que la magie du théâtre accomplit à cet instant même par la performativité de la représentation. Ce dédoublement devait d’ailleurs être d’autant plus évident pour les spectateurs que, en Angleterre, les représentations à contenu religieux étaient appelées des *miracula*.

La polysémie générée par la dissémination de différents domaines lexicaux se complexifie davantage pendant la cérémonie d’invocation au bout de laquelle Faust — qui s’exhorte lui-même à essayer “the utmost magic can perform” (Marlowe, 2005: 1, 3, v. 15) — évoque Méphistophélès. D’une part, on assiste ici à la mise en scène d’un rite magique avec sa gestuelle particulière et ses formules incantatoires hétéroclites — Faust fait appel aux dieux de l’Achéron, à Jéhovah, aux éléments terrestres et finalement à Lucifer. Mais, d’autre part, certains gestes exécutés par Faust — notamment l’action de répandre de l’eau bénite et de faire le signe de croix, le tout en disant ce qu’il est en train de faire avec des formules latines — suggèrent que son rituel est aussi une parodie de la liturgie catholique. Rappelons à cet égard que, aux yeux des protestants, celle-ci ne se différenciait en rien d’un rite magique placé sous l’égide du diable. Si cet amalgame indique que la pièce se range du côté de la critique protestante du catholicisme, il n’en demeure pas moins qu’elle fait cela en performant sur scène ces mêmes excès rituels qui, à la suite de la croisade iconoclaste des anglicans, ne pouvaient plus être vus nulle part ailleurs en Angleterre. On en vient par là à comprendre la manière dont la mise en scène incorpore la performativité “diabolique” associée à la magie noire et à la liturgie catholique afin de signifier ce qu’elle est en train de faire en ce moment même. Car c’est finalement la parole dramatique de Faust qui appelle sur scène la présence de Méphistophélès — dont les métamorphoses sont une première métaphore de la capacité protéique de l’acteur. Qui plus est, dans ce passage

5 Dans le cinquième acte, le désir de Faust d’être comme Agrippa sera exaucé lorsqu’il évoquera l’ombre d’Alexandre le Grand et de sa maîtresse dans la cour de Charles V, et ce pour y mettre en scène un petit spectacle. Il évoquera par ailleurs aussi l’ombre d’Hélène de Troie. Nous y reviendrons.

le protagoniste associe les vertus performatives de sa parole non pas à une puissance diabolique mais à une puissance divine : “I see theres vertue in my heavenly words, / Who would not be proficient in this art ? [...] Such is the force of magic and my spels” (Marlowe, 2005: I, 3, vv. 29-30, 33). La performativité du magicien n’est-elle pas comparable à celle du Christ, voire à celle de Dieu ?⁶ On y reviendra.

Jusqu’à présent, la pièce n’a fait référence à sa performativité qu’en détournant le champ lexical de la magie noire et de la liturgique catholique. Cependant, à partir du deuxième acte, elle déploie explicitement son sens du *showmanship* à travers une succession de mises en abyme. Nous en avons un premier exemple lorsque Méphistophélès, faisant appel à des démons dansants, monte un spectacle afin de distraire Faust qui vient à peine de signer son contrat et d’ignorer l’avertissement providentiel qui le poussait à reculer. Médusé par ce divertissement, le protagoniste lui demande : “What means this show? Speak, Mephistopheles. / [MEPH] Nothing, Faustus, but to delight thy mind / And let thee see what magic can perform” (Marlowe, 2005: II, 1, vv. 83-85). Attiré par le potentiel théâtral de la magie, Faust demande : “But may I raise such spirits when I please? / [MEPH] Ay, Faustus, and do greater things than these” (Marlowe, 2005: II, 1, vv. 86-87). Il est vrai que, envisagé sous l’éclairage théologique qui demeure à l’arrière-plan, le petit spectacle succédant à la signature du contrat renvoie aux appâts auxquels recourt le diable afin de leurrer l’homme et de l’attirer vers lui. Toujours est-il que la scène du contrat était elle-même marquée davantage par sa tension dramatique que par sa visée doctrinale, de sorte que le divertissement monté par Méphistophélès, aussi superficiel soit-il, ne fait qu’accentuer par ricochet le ravissement purement théâtral que l’épisode sérieux qui l’a précédé peut susciter chez les spectateurs. En d’autres termes, la “ magie ” du théâtre peut certes produire des spectacles légers, mais elle peut tout aussi bien “ conjurer ” la tragédie de Faust, tous les deux attestant de la malléabilité de la parole dramatique.

Cette contiguïté entre une scène chargée de suspense et une mise en abyme du théâtre se répète de nouveau à la fin du deuxième acte, lors de la mise en scène des sept

6 La performativité est loin d’appartenir seulement au domaine de la magie noire. Le Christ, figure centrale des mystères, était aussi une figure qui par le pouvoir de sa parole était non seulement à même de mener à bien un exorcisme, mais, on l’a dit, de ressusciter également les morts. De surcroît, Dieu lui-même crée le monde par la force de sa parole et la performativité souveraine de celle-ci se montre également lorsqu’il décide qui sera sauvé et qui sera damné. Nous verrons par la suite les différences entre la performativité divine et la performativité diabolique.

péchés capitaux. En réponse à la tentative de Faust d’appeler le Christ à l’aide, Lucifer et Belzébuth font irruption sur scène afin de lui rappeler son engagement. Une fois que la tension entre eux s’est apaisée, Lucifer s’adresse ainsi au protagoniste : “Faustus, we are come from hell in person to show thee / some pastime. Sit down, and thou shalt behold the Seven / Deadly Sins appear to thee in their own proper shapes and likeness. / [FAU] That sight will be as pleasant to me as paradise was to / Adam the first day of his creation. / [LUC] Talk not of paradise or creation, but mark the show” (Marlowe, 2005: II, 3, vv. 105-111). S’ensuit un spectacle plutôt comique où chacun des sept péchés capitaux se décrit satiriquement lui-même comme une figure typique — l’orgueil est une femme frivole soucieuse de son apparence, l’avarice est un ladre obsédé par l’or, et ainsi de suite —, à la fin duquel Faust s’exclame : “O, how this sight doth delight my soul ! / [LUC] But Faustus, in Hell all is a manner of delight” (Marlowe, 2005 : II, 3, vv. 175-176).

D’après Richard Newhauser (2012: 179), cette mise en scène des sept péchés capitaux se différencie de celle que réalisent les moralités en ce qu’elle ne représente pas à la fin la victoire de la vertu sur les forces du mal. Ce faisant, Marlowe détache ce motif allégorique du théâtre religieux de son contexte doctrinal, le transformant par là en un spectacle divertissant qui court-circuite toute interprétation didactique ou terrifiante. Comme le dit Lucifer, metteur en scène du spectacle, l’enfer, c’est-à-dire le théâtre commercial, n’est qu’une affaire de délectation.⁷ En ce sens, l’évocation que le protagoniste fait du plaisir visuel (*this sight*) que cette pièce lui procure en tant que spectateur est évidemment une façon de moquer la mise en garde contre la *concupiscentia oculorum* faite par l’iconoclasme anglican et la tradition augustinienne. Il s’agit donc d’une mise en abyme de l’attitude que la pièce *Doctor Faustus* propose aux spectateurs d’adopter face à elle-même : celle-ci a beau évoquer des formes et des contenus théologiques, leur sens est dévoyé afin de créer un spectacle tragi-comique destiné avant tout aux plaisirs de la vue. C’est dire que le poète dramatique, qui n’a jamais “ affirmé ” les objets sacrés de la croyance religieuse, ouvre ainsi la porte aux possibles, au scepticisme et à l’ironie profane en matière sainte. Qui plus est, Faust abandonnera à la fin de cette scène son rôle de spectateur et assumera désormais

7 Ce détournement du champ lexical diabolique s’observe déjà dans un des premiers entretiens entre Faust et Méphistophélès : “[FAU] How comes it then that thou art out of hell? / [MEPH] Why, this is hell, nor am I out of it” (Marlowe, 2005: i, 3, vv. 78-79). On peut imaginer que, lors de sa réplique, l’acteur jouant le rôle de Méphistophélès faisait un geste de la main qui désignait l’audience, comme pour signifier que l’enfer c’était précisément le théâtre.

celui de metteur en scène et d'acteur grâce à un livre que Lucifer lui donne et qui lui permettra de se métamorphoser lui-même à son gré.

En réalité, Marlowe suit de près le *Faust Book* lorsqu'il fait des spectacles montés par Faust une série de pitreries au cours desquelles il se sert de ses pouvoirs magiques au préjudice des autres. La première d'entre elles — qui est un apport original du dramaturge — est une longue moquerie du catholicisme. Arrivés à Rome après un voyage d'un certain temps qui les a amenés partout en Europe, Faust et Méphistophélès se proposent de voir le pape et d'assister à la célébration de la fête de Saint-Pierre. Cette fois-ci, toutefois, le protagoniste veut jouer un rôle plus actif, si bien qu'il fait à son serviteur une demande où l'intrication entre la magie et le théâtre est explicite : “Then in this show let me an actor be, / That this proud Pope may Faustus' cunning see” (Marlowe, 2005: III, 1, vv. 76-77). Lorsque le pape apparaît sur scène, il s'avère qu'il retient prisonnier Bruno, un pape rival élu par l'empereur de l'empire germanique. Le pontife romain envoie deux cardinaux au consistoire pour y chercher les décrets du droit canonique établissant la supériorité de l'autorité papale sur celle de l'empereur. Une fois sortis, Faust propose à Méphistophélès de les endormir et d'usurper leur identité afin de tromper le pape et de libérer Bruno, donnant lieu par la suite à un entretien comique où les métamorphoses diaboliques sont implicitement assimilées à la performativité de l'acteur. Dans l'acte suivant, à l'occasion d'un banquet célébré avec tout le faste romain, se déroule une comédie où l'on assiste aux *quiproquos* provoqués par cette permutation des rôles, comédie pendant laquelle Faust, devenu invisible, joue toute sorte de tours au pape et raille certains gestes de la liturgie catholique. Or, si la mise en scène de celle-ci est sans doute ridicule pour les protestants d'un point de vue théologique, Marlowe insinue également que sa “ théâtralité ” l'apparente précisément au type de spectacle qu'est *Doctor Faustus*,⁸ à cette nuance près — certes capitale — que celui-ci se déroule dans un contexte profane.

Par ailleurs, Faust ne joue pas seulement le rôle d'acteur mais aussi celui de metteur en scène. Au début de l'acte quatre il est invité à la cour de Charles V où, comme le dit un courtisan, l'attente pour voir “What wonders by black spells may

8 Parmi les témoignages dont les autorités protestantes arguaient pour accuser Marlowe d'athéisme, il y avait cet éloge “esthétique” de la liturgie catholique qu'il était censé avoir prononcé lors d'une réunion privée : “That if there be any god or any good Religion, then it is the papists because the service of god is performed with more Ceremonies, as Elevation of the mass, organs, singing men, Shaven Crowns, etc. That all protestants are Hypocritical asses” (Riggs, 2004: 28).

compass'd be" (Marlowe, 2005: iv, 1, v. 42) tient tout le monde en haleine. Marlowe reprend cette scène du chapitre 33 du *Faust Book*, tout en y ajoutant des éléments nouveaux. Ainsi, au lieu de se limiter à exaucer le vœu de l'empereur de conjurer la présence d'Alexandre le Grand et de sa maîtresse, Faust monte, par le " pouvoir de son art " et avec l'aide de Méphistophélès, une petite pièce dont le contenu rappelle l'horizon d'attente des spectateurs du théâtre commercial évoqué par le chœur dans le prologue de la pièce : un combat entre Darius et Alexandre remporté par ce dernier, lequel met ensuite sur la tête de sa maîtresse la couronne de son ennemi. Ravi par le spectacle, l'empereur veut serrer les protagonistes entre ses bras mais Faust l'en empêche en s'adressant à lui de la sorte : "My gracious lord, you do forget yourself ; / These are but shadows, not substantial" (Marlowe, 2005: iv, 1, vv. 103-104).⁹ En d'autres termes : ce sont des acteurs. Nous reviendrons un peu plus loin sur ces quelques mots qui contiennent *in nuce* toute une réflexion sur le théâtre. Disons pour le moment que le reste des spectacles créés par Faust sont une reprise presque littérale de ces chapitres du *Faust Book* où il tourne en ridicule un chevalier de la cour de Charles V, trompe un charretier et un maquignon, fait apparaître un château au sommet d'une colline pour divertir le duc d'Anhalt et sa femme, et conjure l'ombre d'Hélène pour éblouir un groupe d'étudiants universitaires. Se référant aux tours de magie du protagoniste, le duc d'Anhalt mentionne quelque chose qui pourrait bien définir la poétique pratiquée implicitement par Marlowe (2005) dans *Doctor Faustus* : "His artful sport drives all sad thoughts away" (iv, 6, v. 125).

III

Comment interpréter la profanation ludique réalisée par *Doctor Faustus* de la performativité liée à la magie noire ainsi qu'à ses multiples mises en abyme ? Avant tout, elles sont toutes les deux une manifestation d'un travail ayant pour but de " déthéologiser " le

⁹ Dans le texte a, qui dans cette scène diffère à certains égards du texte b, Faust prévient aussi l'empereur là-dessus : "But if it like your grace, it is not in my ability to present / before your eyes the true substantial bodies of those two / deceased princes, which long since are consumed to dust". Malgré cet avertissement, l'empereur est tellement médusé par l'illusion de Faust qu'il ne peut pas s'empêcher d'observer : "Sure these are not spirits but the true substantial bodies of / those two deceased princes" (variante du texte A : iv, 1, vv. 45-48; vv. 68-69).

diable. Pour la tradition chrétienne dans son ensemble, le diable est voué à imiter Dieu sans pour autant jamais réussir à l'égaliser ; mais précisément parce qu'il est incapable de créer quoi que ce soit de réel, il fait preuve d'une capacité sans limites à singer le divin, à fabriquer des simulacres de la création, comme en attestent ses prétendus miracles et ses métamorphoses, d'où le fait que la tradition théologique et populaire médiévale l'ait considéré comme le maître de la magie, c'est-à-dire du trucage et du mensonge. En un mot, il est la contre-figure du réalisme divin. D'après Jean Céard (1998: 41), l'image du diable illusionniste n'a jamais été aussi vigoureuse que dans les traités démonologiques — protestants et catholiques — de la fin de la Renaissance. Connaisseur en théologie, Marlowe était sans doute familiarisé avec cette conception. Le diable étant en outre l'une des figures principales du théâtre religieux qui n'avait pas été bannie des théâtres commerciaux à la suite de la croisade iconoclaste des Anglicans,¹⁰ le dramaturge a décidé de s'en emparer afin de bâtir la poétique dramatique de *Doctor Faustus* sur une transvaluation des représentations traditionnelles qui s'y rattachaient.

Ce renversement serait par conséquent incompréhensible si la pièce ne mobilisait pas à l'arrière-plan l'opposition entre la toute-puissance créatrice de Dieu et la toute-puissance illusoire du diable, entre la substance et l'ombre. Autant dire : entre la performativité efficace de la parole divine et la performativité vide de la parole diabolique. Néanmoins, lorsque *Doctor Faustus* s'approprie le lexique de la magie noire pour signifier ce que le théâtre est en mesure d'accomplir, le contraste entre la parole divine et la parole diabolique ne tourne pas au désavantage de celle-ci. Autrement dit, le fait que cette comparaison n'ait pas lieu dans un contexte religieux mais dramatique implique que le lien entre le diable et l'illusion est tout à fait revendiqué. Aussi la dimension théologique du diable s'estompe-t-elle au profit de sa nouvelle dimension littéraire : il est devenu une métaphore du théâtre commercial. Or, dans celui-ci, comme le dit Lucifer lors de la représentation des sept péchés capitaux, tout est une affaire de délectation. Tout est donc mis au service de l'illusion du spectacle théâtral et du frisson qu'il se doit de produire, y compris la mise en scène des aspects

¹⁰ Comme l'explique John Parker (2007) dans son ouvrage *The Aesthetics of Antichrist. From Christian Drama to Christopher Marlowe*, la critique iconoclaste des réformés, qui empêchait de représenter sur scène toutes les figures divines, a mené Marlowe à réinvestir la formule des mystères, en mettant au centre de la scène, à la place du Christ, un homme pactisant avec le diable afin de contester la puissance divine. Précisément par leur nature " démoniaque ", le diable et les démons ont donc été les figures du théâtre religieux qui ont échappé, d'après Parker (2007), à l'anathème iconoclaste lancé par les Anglicans.

les plus terrifiants du diable, comme le démembrement de Faust à la fin de la pièce. Ce jeu théâtral permettait de ce fait de “ dépotentialiser ” le caractère effrayant de la figure diabolique — sa charge numineuse — afin de la transformer en une source de plaisir esthétique. Le public en venait ainsi à mesurer la distance qui existait entre les significations théologiques associées au diable et le déplacement métaphorique et dramatique qu’en faisait la pièce. Par la même occasion, Marlowe esthétisait le mythe faustien tel qu’il l’avait trouvé dans le *Faust Book* : dans sa version de l’histoire, le diable n’est plus l’ennemi du genre humain mais un metteur en scène dont le pouvoir de créer des illusions est prisé.

Encore faut-il comprendre pourquoi *Doctor Faustus* élabore une poétique de l’illusion. Pour Marlowe, célébrer celle-ci signifiait au premier abord faire une apologie de la beauté “ naturelle ”. C’est pourquoi cette défense passe à ses yeux par l’exaltation des figures de la mythologie gréco-latine, dont les expressions littéraires offraient à une bonne partie des écrivains de la Renaissance — Marlowe lui-même avait traduit les *Amores* d’Ovide — un cadre de vie alternatif, voire contraire, à celui de la tradition judéo-chrétienne. Le mythe classique et la théologie sont confrontés tout au long de *Doctor Faustus*. Dans un premier temps, cet affrontement n’a rien de novateur dès lors qu’il paraît s’exprimer sous la forme théologique d’un antagonisme entre le mensonge et la vérité.¹¹ Rappelons à ce propos que la démonologie chrétienne considérait les dieux et les héros de la mythologie comme un mirage démoniaque du divin. Marlowe évoque à plusieurs reprises l’opposition entre l’inconsistance insubstantielle du polythéisme et le réalisme substantiel du monothéisme. Néanmoins, sa réception de la tradition mythologique païenne renverse cette distinction d’origine théologique afin d’affirmer la beauté de l’illusion théâtrale et, par-là, d’un monde soustrait aux catégories théologiques. Ce faisant, il s’attaque aux principaux représentants du mouvement antithéâtral anglican, qui accusaient justement les dramaturges et les acteurs “de vouloir recréer la culture libertine de l’Antiquité païenne dans les banlieues protestantes de Londres” (Riggs, 2004: 195; je traduis).

La preuve la plus frappante de ce renversement de valeur concernant l’Antiquité a lieu au cinquième acte, lorsque Faust supplie Méphistophélès d’invoquer Hélène de Troie — “l’unique perfection, parangon d’excellence” (Marlowe, 2005: v, 1,

¹¹ Pour un aperçu général de cette confrontation, cf. T. McAlindon (1966).

v. 34) — pour qu’il puisse l’embrasser et oublier ainsi sa damnation imminente. Ce à quoi l’émissaire du diable répond : “This or what else my Faustus shall desire / Shall be perform’d in twinkling of an eye” (Marlowe, 2005: v, 1, vv. 95-96). Déjà l’usage du verbe *perform* nous indique que le passage qui va suivre sera placé sous le signe d’une référence à sa propre théâtralité, et ce même si le contraste théologique est encore présent à partir du moment où Faust semble confondre dans un moment aussi critique les véritables richesses de la religion avec les beautés illusoires de l’Antiquité. Mais même si, comme c’était le cas dans le *Faust Book*, le protagoniste sait pertinemment qu’il n’a affaire qu’à une ombre — au tout début du cinquième acte il avait déjà lui-même invoqué Hélène pour le plaisir d’un groupe d’étudiants (Marlowe, 2005: v, 1, vv. 20-35) —, il ne peut s’empêcher de l’embrasser tout en s’écriant :

Was this the face that launch’d a thousand ships
And burnt the topless towers of Ilium?
Sweet Helen, make me immortal with a kiss.

[...]

Here will I dwell, for heaven is in these lips,
And all is dross that is not Helena.
I will be Paris, and for love of thee
Instead of Troy shall Wittenberg be sack’d,
And I will combat with weak Menelaus
And wear thy colours on my plumed crest,
Yea, I will wound Achilles in the heel
And then return to Helen for a kiss.
O, thou art fairer than the evening’s air
Clad in the beauty of a thousand stars,
Brighter art thou than flaming Jupiter
When he appear’d to hapless Semele,
More lovely than the monarch of the sky
In wanton Arethusa’s azur’d arms,
And none but thou shalt be my paramour. (Marlowe, 2005: v, 1, vv. 97-99, 102-116)

Dans un premier moment, ce passage pourrait être mis au compte de l’athéisme hypothétique pratiqué par Faust tout au long de la pièce afin d’échapper à l’absolutisme théologique : si je suis de toute façon condamné à une mort éternelle, vivons en attendant ce moment comme si le ciel se trouvait dans les lèvres de cette ombre ravissante. Ou il pourrait à son tour étayer l’idée selon laquelle il se condamne lui-même par son opiniâtreté consistant à confondre le ciel avec l’enfer. Quoi qu’il en soit, il nous semble que ce passage ne fait que broder autour de la référence à la théâtralité sous le signe de laquelle il était placé dès le départ. En effet, ce que l’ombre d’Hélène éveille chez Faust ne relève pas tant du désir sexuel que du désir dramatique : elle stimule son imagination théâtrale en éveillant en lui l’envie d’être lui-même une ombre, une illusion, c’est-à-dire un acteur jouant des rôles différents dans des pièces inspirées des mythes grecs et qui, par leur caractère fracassant, renvoient à l’horizon d’attente des spectateurs du théâtre commercial. Faust voudrait tantôt se métamorphoser en Pâris et rejouer la guerre de Troie en Allemagne, tantôt devenir Sémélé et Aréthuse et être anéanti par la force d’Hélène qui a pris à son tour la forme masculine de Jupiter. Assurément, ce désir d’adopter l’identité d’une série de figures “ démoniaques ” de la mythologie gréco-latine rappelle au premier abord la représentation du diable comme un être qui, par son “ manque de nature ” et les métamorphoses qui en découlent, personnifie la contre-figure du réalisme du dogme de l’incarnation et du monde de la foi dans son ensemble. Toutefois, loin de les dévaloriser au nom de cet éclairage théologique, Marlowe exalte les métamorphoses du personnage de Faust dans la mesure où elles signifient désormais la pluralisation de l’identité accomplie par cette “ ombre ” qu’est l’acteur. On voit donc bien la façon dont Marlowe tord le cadre religieux implicite dans cette scène afin de transformer cet éloge de la beauté d’Hélène — compagne également de Simon le Mage ! — en une célébration de l’illusion dramatique et, plus globalement, du pouvoir performatif de la parole poétique, tous les deux capables de créer des spectacles tout aussi poignants que ceux de la mythologie classique. Car, en fin de compte, cette mise en abyme ne peut qu’attirer l’attention sur le fait que cette pièce saisissante qu’est *Doctor Faustus* est elle aussi une illusion.

De quelle illusion s’agit-il en l’occurrence ? Est-ce que l’appropriation que fait la parole dramatique de la performativité de la parole magique ne revient pas en l’occurrence à entériner l’anathème théologique — et philosophique — qui associe l’illusion à la tromperie ? Autrement dit, lorsque Faust avoue à Charles V qu’il ne peut évoquer

que des ombres et non pas des corps véritables, ne sommes-nous pas face à un aveu d'impuissance qui assimile l'ombre au mensonge ? Certainement pas, puisque cette fois-ci encore Marlowe détourne le lexique théologique afin de signifier le mode de fonctionnement de la parole dramatique. Réfutant avant la lettre la théorie des actes du langage de John Austin, le dramaturge montre que la performativité de la parole théâtrale n'est pas vide.¹² Contrairement en effet à ce que soutient Austin et, avant lui, un bon nombre de théologiens chrétiens, feindre ne signifie pas ne rien faire. Ceci suppose que si la parole dramatique est une parole feinte, sa performativité n'est pas moins efficace pour autant : le temps de la performance, un monde est appelé à être à même et par le fait de son énonciation — et aussi, bien entendu, par les mimiques et les gestes qui l'accompagnent —, comme en témoignent les mises en abyme de la pièce afin d'indiquer que la représentation de *Doctor Faustus* dans son ensemble donne vie à un monde.¹³

Phénoménologiquement parlant, le monde engendré par cette feintise performative a un mode particulier de s'incarner et d'être présentifié par les spectateurs : celui de l'illusion. Or il ne s'agit ici en aucun cas de l'illusion en tant que mensonge ou tromperie ; il s'agit d'un type particulier d'incarnation et de présentification que Husserl (2002: 486-494), parlant du théâtre, a appelé respectivement les "*ficta perceptives*" (*perzeptiven*) et la "*phantasia perceptiva*" (*perzeptive Phantasie*). La phénoménologie husserlienne conçoit la *phantasia* comme l'autre modalité de la perception (*Wahrnehmung*). En cela, perception et *phantasia* se partagent le domaine du visible ou de l'éprouvable, divisé en perceptible et "phantasmé". La *phantasia* est l'expérience paradoxale de la présence de l'absent, sans qu'elle consiste pour autant en l'expérience d'un manque, car il y a des choses que le sujet peut seulement expérimenter dans la *phantasia*. Néanmoins, le clivage entre *phantasia* et perception perd de son étanchéité dans le cas

12 Cf J. L. Austin (1962): "A performative utterance will, for example, be in a peculiar way hollow or void if said by an actor on the stage [...] Language in such circumstances is in special ways—intelligibly—used not seriously, but in ways parasitic upon its normal use" (22).

13 Une autre démarche adoptée par la pièce afin de signifier sa propre performativité est de déplacer la modalité impérative de la parole magique à la parole dramatique. On voit cet usage impératif au début du premier monologue de Faust : "Settle thy studies, Faustus, and begin / To sound the depth of that thou wilt profess; / Having commenc'd, be a divine in show, / Yet level at the end of every art, / And live and die in Aristotle's works" (Marlowe, 2005: i, 1, vv. 1-5). Le personnage de Faust conjure par ces impératifs sa propre présence en tant que personnage. Cela montre que la modalité par excellence de la parole dramatique est l'impératif, même quand cette parole n'est pas explicitement impérative. Elle relève du "Soit..."...divin...ou diabolique.

du spectacle théâtral, dès lors que le spectateur perçoit d’une certaine manière le monde généré par la feintise performative. *Doctor Faustus* thématise ce fait à plusieurs reprises. Par exemple, lors de son introduction au quatrième acte le chœur dit ceci à propos du séjour de Faust dans la cour de Charles V : “What there he did in trial of his art / I leave untold, your eyes shall see performed” (Marlowe, 2005: iv, v. 17). Faust lui-même répond à la demande de l’empereur de contempler (*behold*) les esprits d’Alexandre et sa maîtresse en lui disant : “Your majesty shall see them presently” (Marlowe, 2005: iv, 1, v. 80). Quelle perception est celle qui permet de voir des ombres ?

À l’encontre des analyses sartriennes portant sur le théâtre, Husserl ne conçoit pas l’acteur ni les actions qu’il performe comme un *analogon* ou comme une figuration (*Darstellung*) intuitive à travers laquelle la conscience des spectateurs viserait des objets imaginaires et les poserait comme non-présents. Les passages de *Doctor Faustus* que nous venons de citer suggèrent bien au contraire que la “ magie ” du spectacle théâtral ne consiste pas dans le fait qu’elle permet d’imaginer un monde mais dans le fait qu’elle permet de le *voir*. Cela suppose que si la feintise performative est pour ainsi dire soutenue par les corps vivants des acteurs et par les paroles réelles qu’ils émettent, ces corps et ces paroles sont utilisés conformément au texte qui leur sert de base de façon à ce qu’ils produisent des “ *ficta* perceptives ”, c’est-à-dire des illusions (Husserl, 2002: 516) bel et bien incarnées dans ces “ concrétudes ” (*Sachlichkeiten*) que sont les personnages et leurs actions fictives — et l’on voit dans quelle mesure cet “ incarnationisme illusoire ” vient saper le réalisme substantiel du dogme chrétien de l’incarnation. Ces illusions peuvent donc être perçues, même si ce n’est pas sous la forme de la perception (*Wahrnehmung*) “ normale ”. Autrement dit, si les personnages et les actions générés par la feintise performative des acteurs n’apparaissent pas face aux spectateurs “ en chair et en os ”, il n’en reste pas moins que ceux-ci les perçoivent en leur présence sous la forme d’une série de “ *phantasiai* perceptives ”. Le monde de la pièce est par conséquent vécu dans la *phantasia* perceptive qui se révèle comme un mode paradoxal de présentification (*Vergegenwärtigung*) de l’absent.

Pour finir, disons un mot sur ce que les analyses précédentes peuvent nous apprendre sur le théâtre de l’époque de Marlowe. Bruce Wilshire (1982) a écrit que les salles de spectacles élisabéthaines se différenciaient des amphithéâtres grecs en ce qu’elles étaient des endroits fermés qui, de ce fait, empêchaient toute vision directe du monde extérieur, signifiant par là qu’entre elles et le monde il y avait une séparation nette. Le

monde, indique Wilshire (1982: 60), est désormais symbolisé à l'intérieur. Dans le cas de la pièce de Marlowe — comme d'ailleurs dans beaucoup d'autres mises en scènes de l'époque où le motif du théâtre dans le théâtre figure au premier rang —, cela expliquerait sa tendance autoréférentielle. Cependant, si aux yeux de Marlowe le théâtre est dorénavant un espace qui réclame son autonomie, ce n'est pas seulement, nous semble-t-il, pour marquer une indépendance, voire une rupture, vis-à-vis du monde externe, mais pour avoir la possibilité de se ménager un espace de “contingentalisation” permettant de varier et d'explorer à huit clos la structure compacte d'un réel qui se fait passer pour *nécessaire*. Car, comme le dit toujours Wilshire (1982), “le théâtre est un jeu qui se prend au sérieux” (106; je traduis). L'émerveillement, le frisson jouissif, la tension dramatique, le plaisir de l'illusion et le détachement esthétique qu'aspire à susciter chez le public *Doctor Faustus* n'en est pas moins une façon très sérieuse de symboliser et d'explorer la problématique anthropologique face à la présence absolue du Dieu caché du calvinisme et aux exigences contraignantes de ses représentants terrestres. C'est pourquoi le remaniement esthétique du lexique et de l'imaginaire théologique s'avère la réponse la plus profonde de Marlowe à la crise de l'absolutisme théologique : il fait du théâtre un espace de jeu où le traumatisme provoqué par cette crise pouvait être travaillé et éventuellement dépassée par sa resignification dramatique. C'est dire que, dans la version marlowienne du mythe faustien, l'autoaffirmation humaine se réalise à travers le pouvoir cathartique de l'illusion théâtrale : alors que, dans le théâtre du monde, la performativité de la prédestination divine vouait les hommes à une situation de détresse existentielle, la performativité artistique redonnait à l'homme la possibilité de créer son propre monde, le monde du théâtre.

Références bibliographiques

- AUSTIN, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford University Press.
- BLUMENBERG, Hans. (2020). *Nachahmung der Natur – Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*. Reclam.
- BLUMENBERG, Hans. (2017). *Die Legitimität der Neuzeit*. Suhrkamp.

- CÉARD, Jean-Claude. (1998). "Le diable singe de Dieu selon les démonologues des xvie et xviii siècles". En Jean-Claude Aguerre (Dir.), *Le Diable. Colloque de Cerisy* (pp. 33-45). Éditions Dervy.
- HEALY, Thomas. (2004). "Marlowe's *Doctor Faustus*". En Patrick Cheney (Ed.), *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe* (pp. 174-193). Cambridge University Press.
- HUSSERL, Edmund. (2002). *Phantasia, conscience d'image, souvenir* (Raymond Kassis et Jean-François Pestureau, Trad.). Jérôme Millon.
- ISER, Wolfgang. (2013). "The Poet never affirmeth. Sidney und Aristoteles". En *Emergenz* (pp. 171-193). Konstanz University Press.
- MARLOWE, Christopher. (2005). *The Tragical History of Doctor Faustus* (John D. Jump, Ed.). Routledge.
- MCALINDON, Tom. (1966). "Classical Mythology and Christian Tradition in Marlowe's *Doctor Faustus*". *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 81(3), 214-223. <https://doi.org/10.2307/460807>.
- NEUHAUSER, Richard G. (2012). "These Seaven Devils: The Capital Vices on the Way to Modernity". En Richard G. Newhauser et Susan J. Ridyard (Eds.), *Sin in Medieval and Early Modern Culture: The Tradition of the Seven Deadly Sins* (pp. 157-191). York Medieval Press.
- O'CONNELL, Michael. (1995). "God's Body: Incarnation, Physical Embodiment, and the Fate of Biblical Theater in the Sixteenth Century". En David G. Allen et Robert A. White (Eds.), *Subjects on the World's Stage: Essays on British Literature of the Middle Ages and the Renaissance* (pp. 62-87). University of Delaware Press.
- PARKER, John. (2007). *The Aesthetics of Antichrist. From Christian Drama to Christopher Marlowe*. Cornell University Press.
- RIGGS, David. (2004). *The World of Christopher Marlowe*. Faber and Faber.
- SIDNEY, Philip, Sir. (2004). *The Defence of Poesy*. En Gavin Alexander (Ed.), *Sidney's 'The Defense of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism* (pp. 92-138). Penguin.
- SOFER, Andrew. (2009). "How to Do Things with Demons: Conjuring Performatives in *Doctor Faustus*". *Theatre Journal*, 61(1), 1-21.
- WILSHIRE, Bruce. (1982). *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*. Indiana University Press.