

Prince des Ténèbres, Porteur de lumière : Une exploration des représentations du Diable
en tant qu'ange déchu en France au XIX^e siècle

by

Emily Walker
B.A., University of Victoria, 2013

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of French

© Emily Walker, 2015
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy
or other means, without the permission of the author.

Comité de mémoire

Prince des Ténèbres, Porteur de lumière : Une exploration des représentations du Diable
en tant qu'ange déchu en France au XIX^e siècle

par

Emily Walker
B.A., University of Victoria, 2013

Comité de mémoire

Dr. Emile Fromet de Rosnay, (Department of French)
Directeur de mémoire

Dr. Eva Baboula, (Department of History in Art)
Seconde lectrice

Résumé

Comité de mémoire

Dr. Emile Fromet de Rosnay, Département de français
Directeur de mémoire

Dr. Eva Baboula, Department of History in Art
Seconde lectrice

In this study, I explore four representations of the Devil as a fallen angel in nineteenth century France in order to better understand the way in which the artists at this time used the symbol of the Devil to express their viewpoints on the various social, political and cultural changes in France. In the first chapter, I provide a survey of the artistic development of the Devil, from his angelic roots in the Old Testament to his near disappearance during the Enlightenment. I examine the semantic difficulties when discussing the Devil, as well as the current literature on his philosophical, theological and cultural significance. The second chapter is dedicated to an in-depth analysis of the four works in which I situate the image within the artist's larger body of work and then examine the physical representation of the Devil, the landscape in which he is found and the transitory moment of the fall depicted. In the third chapter I provide a historical context for these representations and demonstrate the way in which they reflect the political and cultural agitation in France at the time due to the multiple revolutions, changes in governing structure and advances in science and technology. Through this exploration of these four representations, I propose that the Devil provides unique insight as to the ongoing artistic conceptualisation and perceptions of the state of humanity in an increasingly modern world.

Table de matières

Comité de mémoire.....	ii
Résumé.....	iii
Table de matières.....	iv
Liste des figures.....	vi
Remerciements.....	vii
Acknowledgements.....	viii
Dédicaces.....	ix
Dedication.....	x
Avant-propos.....	1
INTRODUCTION.....	2
Chapitre 1 : LA PROBLÉMATIQUE.....	6
1.1 Les problèmes inhérents des études diaboliques.....	7
1.2 Les études les plus saillantes du Diable et de ses représentations.....	9
1.3 Le contexte historique.....	13
1.3.1 Le début diabolique dans l’Ancien Testament.....	13
1.3.2 Le Diable en plein développement.....	15
1.3.3 La transformation du Diable dans <i>Les Très Riches Heures du duc de Berry</i> ..	21
1.3.4 L’ange déchu séduisant : Le Diable chez Milton.....	26
1.4 Les objectifs et les questions de recherche de la présente étude.....	27
Chapitre 2: L’ANALYSE DES IMAGES.....	29
2.1 Cabanel — l’ange déchu dans le monde académique.....	30
2.1.1 Cabanel et l’Académie.....	30
2.1.2 L’analyse de <i>L’ange déchu</i> (1847).....	31
2.2 Doré – le Diable miltonien dans le monde de Doré.....	39
2.2.1 Gustave Doré et <i>Le Paradis Perdu</i>	39
2.2.2 L’analyse de « Me miserable ! which way shall I fly / Infinite wrath, and infinite despair ! » (1866).....	41
2.3 Redon – l’ange déchu dans le monde symboliste.....	46
2.3.1 Redon et <i>Les Fleurs du Mal</i>	46
2.3.2 L’analyse de <i>L’ange déchu / L’homme ailé / Vers la lumière</i> (vers 1890).....	47
2.4 Laurens – le Diable humain au tournant du siècle.....	51
2.4.1 Laurens et <i>La Fin de Satan</i>	51
2.4.2 L’analyse de « Depuis quatre mille ans il tombait dans l’abîme » (fin XIX ^e siècle).....	53
2.5 Discussion.....	55
2.5.1 L’exposition et la diffusion des œuvres.....	56
2.5.2 L’isolement et l’individu.....	57
2.5.3 Les traces angéliques et la rédemption diaboliques.....	58
2.5.4 Le moment transitoire.....	58
Chapitre 3: LE CONTEXTE HISTORIQUE.....	61
3.1 Le Diable et les Romantiques.....	62
3.1.1 La révolte.....	63
3.1.2 La séduction.....	64

	v
3.2 Le Prince des Ténèbres et le monde illuminé	66
3.3 L'ange déchu et l'humanité	67
CONCLUSION.....	69
Index des Œuvres.....	72
Références.....	73
Références diaboliques et angéliques	73
Références artistiques et littéraires	74
Références contextuelles.....	76

Liste des figures

Figure 1 Mosaïque à Ravenne – <i>Le Dernier Jugement</i> . Anonyme. VI ^e siècle. Basilique de Sant' Apollinare Nuovo, Ravenne, Italie.....	17
Figure 2 Mosaïque à Torcello – <i>Le Dernier Jugement</i> . Anonyme. VII ^e siècle. Cathédrale de Santa Maria Assunta, Torcello, Italie.....	18
Figure 3 <i>Très Riches Heures du duc de Berry – La chute des anges</i> . Pol, Jean et Hermann Limbourg. XV ^e siècle. Musée Condé, Chantilly, France. Fol. 64.....	21
Figure 4 <i>Très Riches Heures du duc de Berry – détail le roi des anges déchus</i> . Fol. 64..	22
Figure 5 <i>Très Riches Heures du duc de Berry – L'Enfer</i> . Pol, Jean et Hermann Limbourg. XV ^e siècle. Musée Condé, Chantilly, France. Fol. 108.....	23
Figure 6 <i>Très Riches Heures du duc de Berry – détail le roi de l'Enfer</i> . Fol 108.	24
Figure 7 <i>L'ange déchû</i> (1847). Alexandre Cabanel. Huile sur toile. Musée Fabre, Montpellier.....	31
Figure 8 <i>L'ange déchû – détail – le visage</i>	34
Figure 9 Esquisse de <i>L'ange déchû</i> (1846). Alexandre Cabanel. Huile sur toile. Musée Duplessis, Carpentras.....	35
Figure 10 <i>L'ange déchû – détail- les ailes</i>	37
Figure 11 <i>L'ange déchû – détail - les anges</i>	38
Figure 12 « Him the Almighty Power / Hurléd headlong flaming from the ethereal sky » (1866). Gustave Doré. Lithographie. Bibliothèque Nationale de France, Paris. Vers 44-5.	40
Figure 13 « Him, fast sleeping, soon he found / In labyrinth of many a round, self-rolled » (1866). Gustave Doré. Lithographie. Bibliothèque Nationale de France, Paris. Vers 182-3.....	40
Figure 14 « Me miserable ! which way shall I fly / Infinite wrath, and infinite despair ! » (1866). Gustave Doré. Lithographie. Bibliothèque Nationale de France, Paris. Vers 73-4.	41
Figure 15 « Me miserable ! » - détail – l'ange déchû	42
Figure 16 « Me miserable ! » - détail – le visage.....	44
Figure 17 <i>Ange déchû regardant vers un nuage</i> (vers 1875) Odilon Redon. Huile sur carton. Musée Nationale d'Art Moderne, Amsterdam.....	46
Figure 18 <i>L'ange déchû</i> (vers 1905). Odilon Redon. Huile sur carton. Collection privée, New York.....	46
Figure 19 <i>L'ange déchû / L'homme ailé / Vers la lumière</i> (vers 1890). Odilon Redon. Huile sur carton. Musée des Beaux Arts, Bordeaux.	47
Figure 20 <i>L'ange déchû</i> (vers 1890) – détail – les ailes	48
Figure 21 <i>L'ange déchû</i> (vers 1890) – détail – le visage.....	49
Figure 22 « Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme » (fin XIX ^e siècle). Jean-Paul Laurens. Lithographie. Paris : Librairie Ollendorff. 30.	53
Figure 23 « Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme » - détail – le visage caché	54

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Dr. Emile Fromet de Rosnay, pour ses commentaires, son soutien et son encouragement. Je remercie très sincèrement ma seconde lectrice, Dr. Eva Baboula, pour avoir accepté de participer dans cette étude diabolique et qui m'a donné sa patience et ses conseils précieux. Mes remerciements vont aussi à mon examinatrice externe Dr. Mary Elizabeth Leighton. J'aimerais remercier également tous mes collègues et mes amis du département de français.

Je remercie fortement mes parents qui m'ont donné leur confiance et leur amour, et ma sœur qui m'a aidé avec son soutien inépuisable et qui m'a remonté le moral quand j'en avais besoin.

Le plus grand merci se tourne, sans doute, vers Dylan, qui a toléré mon radotage diabolique et qui m'ont encouragé dans les moments les plus difficiles. Sans ses mots de motivation et d'amour, ce travail n'aurait jamais été achevé.

Acknowledgements

I would like to thank my supervisor, Dr. Emile Fromet de Rosnay for his advice, support and encouragement. I would like to sincerely thank my second reader, Dr. Eva Baboula, for having accepted to participate in this study and who gave me her patience and her precious advice. I would also like to thank my external examiner Dr. Mary Elizabeth Leighton. I would like to equally thank all my friends and colleagues in the Department of French.

I strongly thank my parents for giving me their confidence and their love all these years, and my sister who supported me constantly and who kept me smiling over these years.

The biggest thanks goes, without a doubt, to Dylan, who put up with my diabolical ramblings and who encouraged me in the most difficult moments. Without his words of motivation and love, this study never would have been achieved.

Dédicaces

À JBR, sans ses travaux, je n'aurais jamais découvert ce sujet dont je suis profondément passionnée.

Aux chercheurs du domaine, passés et à venir, qui comprennent qu'il existe de la lumière dans ce sujet ténébreux.

Dedication

To JBR, without his works, I never would have discovered this subject for which I am so profoundly passionate.

To the researchers, past and future, in this field, who understand that there is still light to be found in this dark subject.

Avant-propos

Lorsqu'on parle du Diable, on remarque le problème inhérent du contexte religieux. Il n'y a pas forcément un seul Diable, plutôt nombreux diables : on peut trouver des traces du « diabolique » dans plusieurs religions mondiales, surtout dans le Judaïsme et dans l'Islam. Dans ce mémoire, il s'agit surtout du Diable dans le contexte chrétien car la tradition chrétienne et sa philosophie ont été les plus énoncées dans la conceptualisation du Mal au moyen du personnage du Diable¹. Il convient de noter, par ailleurs, que toutes citations bibliques utilisées dans le mémoire sont de la Nouvelle Edition de Genève de la Sainte Bible.

Pendant l'écriture de ce mémoire, j'ai témoigné la souffrance, la douleur et ce que l'on ne peut qu'appeler le Mal dans ma vie et dans celle de mes proches. Le Mal reste toujours inexplicable, une chose universelle dont chaque âme éprouve d'une manière individuelle. Cette étude ne tente pas de répondre à la question de l'existence du Mal, ni d'en fournir une explication. Elle n'a pas pour but non plus de récapituler des événements historiques du XIX^e siècle en France, ni de reformuler toutes les représentations et les études traitant du Diable ; elle est plutôt une exploration d'une facette de ce personnage multidimensionnel afin de mieux comprendre le rapport entre les représentations diaboliques et la façon dont les esprits artistiques, littéraires et philosophiques à cette époque ont abordé la problématique du Mal.

-E.M.W

¹ Russell, Jeffrey Burton. *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*. Ithaca, NY : Cornell UP, 1986. 11.

INTRODUCTION

Le Diable continue, depuis des siècles, à captiver les esprits philosophes, littéraires et artistiques. Son personnage possède une richesse qui provient de l'entrelacement de ses origines bibliques, son importance théologique et philosophique ainsi que des dizaines de milliers d'œuvres artistiques et littéraires qui sont nées de son iconographie. Comme met de l'avant Jeffrey Burton Russell, le Diable est par ailleurs essentiel pour comprendre la nature inhérente du Mal (*Prince* 22). Le Diable constitue la personnification du Mal, l'incarnation physique de la punition qui attend les pécheurs, l'archétype de la tentation : son étude fournit l'occasion d'acquérir une connaissance approfondie de diverses conceptualisations du Mal au cours des siècles.

À l'origine, le Diable s'avère un symbole religieux qui existait en tant qu'opposant maléfique à un Dieu bienveillant. Quand les Lumières ont affaibli le pouvoir de l'église, le Diable était libéré de ses contraintes religieuses : il a cessé d'être une personne et est devenu une personnalité, un personnage qui peut occuper divers rôles (Russell, *Mephistopheles* 156). Face à l'incertitude, « cet ordre nouveau qui voit s'affaiblir l'autorité de l'Église, mais aussi face à l'idéologie révolutionnaire qui dévie en Terreur, des hantises archaïques apparaissent » (Faton 4). Le malheur a noirci les années de la Révolution française, et « la paix elle-même était salie par le massacre le plus spectaculaire de l'histoire » (Milner 9). Afin d'exprimer ce sentiment d'instabilité, ce malheur, cette violence dont chacun témoignait, les esprits artistiques à cette époque sont revenus au Diable, figure idéale pour extérioriser le problème le plus ardu de la métaphysique, soit le Mal (Cellier 114).

Le Diable est la personnification du Mal, on s'attend donc à une représentation indifférente voire antipathique. Or, dans certaines œuvres artistiques traitant du Diable au XIX^e siècle, on remarque des traces compatissantes indiquées par l'angoisse exprimée sur le visage. Il ne s'agit pas, dans ces œuvres, du Diable bestial : les artistes présentent le sujet sous forme d'un ange déchu, au corps humain. Cette étude explorera quatre représentations du Diable dans cette forme d'ange déchu : *L'Ange déchu* de Cabanel, « Me miserable ! » une illustration de Doré pour *Le Paradis perdu*, le tableau de Redon *L'ange déchu / L'homme ailé / Vers la lumière*, et « Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme » une illustration de Laurens pour *La fin de Satan*. Il convient de noter que ces quatre œuvres ont été choisies pour la présente étude en raison de leur proximité chronologique, entre les années 1847 et 1890 ; leur composition, un portrait dont le Diable est la figure principale ; et leur présentation du Diable en tant qu'ange déchu sous forme humaine.

La présente recherche a pour l'objectif de fournir une analyse plus approfondie de diverses manières dont le Diable est représenté en tant qu'ange déchu chez les artistes français au XIX^e siècle, notamment chez Cabanel, Doré, Redon et Laurens. Nous discuterons également de quels facteurs on peut tenir compte pour expliquer ces représentations artistiques à l'étude. Ce mémoire sera divisé en trois chapitres. Dans le premier chapitre, nous présenterons des difficultés inhérentes aux études diaboliques et la façon dont les critiques principaux abordent ces problèmes. En discutant des recherches principales traitant du Diable, celles de Graf, Muchembled, Pagels et Russell entre autres, nous examinerons la division entre celles qui se basent à la fois sur les sources textuelles et d'autres tirant des ressources visuelles. Nous indiquerons qu'il y a une lacune dans

cette littérature et qu'il faut incorporer les deux types de données dans les études diaboliques afin de présenter un aperçu plus compréhensif de son personnage. À la fin de ce chapitre, nous retracerons l'évolution conceptuelle et artistique du Diable : le contexte fourni par ce développement guidera notre analyse au chapitre suivant. Nous concluons le chapitre en présentant les objectifs et les questions de recherche.

Dans le deuxième chapitre, nous fournirons une analyse de chacune des œuvres à l'étude dans un ordre chronologique. Avant de présenter l'analyse de chaque œuvre, nous offrirons une notice bibliographique non exhaustive de l'artiste qui vise à souligner les faits saillants qui ont influencé la production de l'œuvre à l'étude. De plus, nous situerons chacune des œuvres de l'artiste dans l'ensemble de leurs travaux pour mieux suivre la progression du concept de l'ange déchu dans l'imaginaire artistique. Pour chaque œuvre, nous nous concentrerons sur la représentation physique du Diable, y compris sa musculature, ses cheveux et ses ailes s'il en a, la nature du paysage et le mouvement indiqué dans la composition. Nous démontrerons les divergences dans les représentations du Diable en tant qu'ange déchu et nous verrons qu'il existe des similitudes entre les quatre œuvres, malgré la diverse formation des artistes. Nous discuterons des thèmes principaux des quatre œuvres, dont l'isolement, le moment transitoire dans la chute et les sentiments évoqués par les expressions du visage.

Dans le troisième chapitre, nous proposerons une explication pour les quatre représentations en examinant le contexte historique en France au XIX^e siècle. Nous verrons la manière dont le bouleversement politique a contribué à la reprise du Diable par les artistes comme motif pour exprimer leur angoisse dans un monde instable. L'étude de Losada sur la signification de l'ange déchu et l'étude de Faton sur le romantisme

guideront notre explication. Nous tenterons de démontrer que le Diable, en tant qu'ange déchu, peut être compris comme une interprétation artistique de la place de l'homme dans le monde moderne.

Chapitre 1 : LA PROBLÉMATIQUE

Ce chapitre comporte quatre parties principales au sein desquelles un cadre conceptuel sera présenté. Dans la section 1.1, les problèmes inhérents des études diaboliques seront discutés. Nous aborderons la difficulté inévitable dans les nombreuses dénominations différentes du Diable, y compris Satan, Lucifer, Méphistophélès, et le Prince des Ténèbres, ainsi que la complexité de l'étude des anges déchus dans un contexte diabolique. Dans la section 1.2, nous examinerons les ouvrages les plus pertinents traitant de l'étude du Diable et la manière dont ils se divisent entre ceux qui étudient le concept du Diable d'une perspective théorique, théologique voire philosophique, et ceux qui étudient le concept du Diable au moyen des représentations artistiques et littéraires. De plus, le personnage du Diable possède une diversité et une richesse, qui exige, c'est du moins notre propos, une étude interdisciplinaire. À cet égard, nous suggérerons qu'il est possible de passer les limites des mouvements artistiques afin de mieux fournir un aperçu compréhensif et cohérent. Dans la section 1.3, nous retrouverons l'évolution conceptuelle et artistique du Diable en tant qu'ange déchus, dès ses origines angéliques dans l'Ancien Testament comme l'adversaire à sa disparition limitée au XVIII^e siècle. Nous observerons la manière dont les représentations artistiques du Diable révèlent non seulement le développement conceptuel, mais aussi le rôle qu'occupe le Diable dans la pensée populaire à certaines époques. Dans la section 1.4, nous présenterons les objectifs de la recherche et les questions de recherche qui les sous-tendent.

1.1 Les problèmes inhérents des études diaboliques

Le Diable porte plusieurs guises entremêlées d'une histoire et du mythe d'un passé lointain. Parler du Diable, il ne s'agit pas d'une discussion singulière de Satan que l'on considère le diable principal de la Bible, reconnu d'ailleurs comme le roi de l'enfer, le Prince des Ténèbres . Il est difficile de déterminer si ce même Satan renvoie au serpent rusé qui a séduit Ève au jardin d'Éden, ayant pour conséquence la chute de l'humanité. Également, on ne peut guère se servir de ce nom en tant que synonyme pour le personnage de Méphistophélès dans *Faust* ni Lucifer/Satan dans *Le Paradis Perdu*. Sur le plan sémantique, l'étude du Diable pose plusieurs problèmes, surtout en raison du manque de conformité quant à l'emploi de ces dénominations différentes : certaines sont utilisées de façon interchangeable tandis que d'autres apparaissent bel et bien dans les contextes précis où elles renvoient aux personnages distincts. Ainsi dans l'étude du Diable, est-il surtout question du concept du Diable et de tout ce qu'il englobe, y compris son personnage aux multiples facettes, les arguments philosophiques et théologiques résultant de son existence – ou l'absence de son existence – ainsi que les créations artistiques et littéraires qu'entraîne ce concept. On aborde donc le concept du Diable, l'idée du Diable ou bien, comme le maintient Russell, les quatre *modes*² du Diable.

Ces quatre *modes* de l'existence du Diable sont fondamentalement différents : le Diable existe en tant que 1) une entité indépendante de Dieu 2) un aspect de Dieu 3) un être qui a été créé, un ange déchu, et 4) un symbole du Mal humain (Russell, *Mephistopheles* 23). On peut se servir de ces modes en tant qu'un cadre conceptuel à travers lequel il est possible de mieux comprendre la manière dont le concept du Diable

² Terminologie empruntée à Russell (*Mephistopheles: The Devil in the Modern World*. Ithaca, NY : Cornell UP, 1986.) : ce terme désigne la manière ou les fonctions de l'existence du Diable.

et les représentations artistiques subséquentes développement. Plusieurs critiques discutent de la capacité du Diable dans chacun de ces *modes* ; cette discussion et la discorde/le désaccord subséquents participent en créant une tradition dont, petit à petit, certaines opinions et représentations ont été retenues et d'autres ont été débarrassées (Russell, *Mephistopheles* 23).

Les problèmes sémantiques inhérents à l'étude du Diable, c'est à dire ses nombreuses dénominations dont Satan, Lucifer et Méphistophélès et le contexte particulier à l'égard de l'utilisation de chacun de ces personnages, sont remis en question lorsqu'on aborde les anges déchus. Il convient de noter que les anges déchus ne sont pas tous envisagés comme étant le Diable. Dans cette optique, le Diable n'est pas non plus caractérisé toujours comme ange déchu. Or, nous avançons qu'aucune représentation d'un ange déchu ne peut être séparée de cette tradition historique et de ce mythe diabolique puisqu'ils forment les composantes d'où proviennent les interprétations artistiques. Même si l'on représente un ange déchu dans un contexte laïc, il y a implicitement une connotation, ou bien un renvoi, religieux. Être déchu, c'est tomber, c'est perdre son grade. Dans le contexte angélique, on peut considérer le Diable comme étant la figure archétype de ce mouvement transitoire. Même si l'artiste ne fait pas référence explicitement au Diable dans leur création, en désignant l'œuvre comme traitant d'un ange déchu, il tire intrinsèquement de cette tradition immense.

1.2 Les études les plus saillantes du Diable et de ses représentations

Étant donné que le concept du Diable est millénaire, une analyse approfondie de l'évolution entière de sa représentation artistique, qui comprend les explications sociales, culturelles et historiques, serait une tâche herculéenne. Ainsi la plupart des critiques se limitent aux contraintes de mouvements artistiques, soit le Romantisme ou les manuscrits médiévaux, et aux des bornes chronologiques telles que les représentations avant le siècle des Lumières (voir, entre autres, Arasse, Carus, Wray). Certains chercheurs, dont Elaine Pagels³ et Arturo Graf⁴, centrent leurs études sur la signification théologique du Diable : ils étudient ainsi une manifestation très spécifique du Diable, c'est-à-dire le Diable judéo-chrétien tels qu'il apparaît dans la Bible hébraïque et chrétienne. Dans son œuvre, Pagels examine les origines du Diable avant l'ère chrétienne et continue jusqu'à la dernière moitié du XII^e siècle : elle propose que le Diable représente la philosophie de « nous contre eux » dans le contexte judéo-chrétien. Si Pagels présente les implications sociales et le rôle du Diable dans un sens plus large, elle n'entre pas dans les ramifications culturelles de ce rôle en plein développement. Graf, en revanche, aborde bien ces significations en fournissant une histoire illustrée du Diable. Cependant, la portée de la recherche de Graf ne dépasse pas le XV^e siècle, l'époque où le Diable commence à disparaître du contexte chrétien.

³ Pagels, Elaine. *The Origin of Satan*. New York : Random House, 1995.

⁴ Graf, Arturo. *L'Art du Diable*. Trad. Pierre Baril. New York : Parkstone Press International, 2009.

Les travaux comprenant une analyse au-delà de cette époque-là sont ceux de Robert Muchembled⁵ et de Jeffrey Burton Russell⁶, qui ont pour but d'examiner le concept plus général du Diable et la façon dont ce concept s'enrichit au cours des siècles. Muchembled commence son analyse au XII^e siècle, ce qui ignore les racines les plus anciennes du Diable, mais s'attaque pleinement au concept du Diable dans la période médiévale. Son histoire illustrée fournit une progression artistique des images diaboliques, ceci dit le Diable en tant qu'ange déchu est notamment absent de son œuvre : Muchembled présente des images plus reconnues du Diable cornu et fendu. Il convient de noter, par ailleurs, que l'analyse des représentations diaboliques de Muchembled s'avère problématique, voire réductrice, du fait qu'il emploie les dénominations différentes du Diable, qu'il s'agisse de Lucifer, Satan, ou Belzebuth, de façon interchangeable. Comme l'explique Russell, chacune de ces dénominations méritent un contexte bel et bien précis (*Mephistopheles* 23).

Peut-être l'étude la plus compréhensive du sujet est celle de Russell au sien de laquelle il retrace l'évolution du concept du Diable de l'ère préchrétienne jusqu'à nos jours. Bien que les recherches antérieures du Diable semblent être non exhaustives, c'est-à-dire, que toutes les représentations ne sont pas prises en compte, Russell réussit à présenter le développement de façon complète et cohérente. Il fournit non seulement les implications théologiques, mais aussi les critiques sociales et culturelles. Dans *Mephistopheles*, quatrième partie de sa série au sujet du Diable qui se concentre sur la période de la Réforme jusqu'au présent, Russell note la présence d'une grande variété des

⁵ Muchembled, Robert. *Une histoire du diable: XIIIe-XXe Siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.

⁶ Russell, Jeffrey Burton. *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*. Ithaca, NY : Cornell UP, 1986.

« diables romantiques » qui sont aussi diversifiés que les auteurs romantiques. En tenant compte de ceci, Russell examine l'image aux multiples facettes du Diable ainsi que les raisons possibles de son existence. Dans son cinquième livre *The Prince of Darkness*, il avance son analyse en étudiant les implications de la figure du Diable pour la rationalisation de la présence du Mal moral et naturel.

Russell ne considère guère le développement artistique du Diable, mais il s'en sert afin de représenter le changement d'attitude au cours des siècles. Les œuvres qui entrent en détail sur la présentation artistique du Diable, celles de Sooke⁷ et de Muchembled, ont tendance de ne focaliser que sur l'aspect visuel et non sur les implications culturelles. Le film documentaire de Sooke examine la manière dont l'imagination artistique a donné au Diable sa forme reconnue. Sooke conclut sa présentation avec une analyse d'une œuvre datant du XVI^e siècle : il ne discute pas des représentations ultérieures car il s'intéresse plutôt à l'image stéréotypée du Diable que celles qui sont plus modernes. De l'autre part, l'œuvre de Muchembled considère des images qui ne sont pas typiquement diaboliques, y compris le Diable en tant que femme et le Diable de nos jours. Les deux travaux présentent bien les différences visuelles qui changent et transforment au fur et à mesure, mais ne dépassent pas ce plan esthétique.

Il existe plusieurs complexités dont les frontières qui se chevauchent entre ce que l'on considère le Diable « biblique » et celui du concept du Diable qui comprend les histoires folkloriques et mythiques qui lui entourent. Bien que le Diable au XIX^e siècle soit pratiquement retiré de son importance religieuse, ce n'est pas dire que l'on peut entièrement ignorer ses origines bibliques. Elles représentent la base de laquelle sort le

⁷ *How the Devil Got His Horns*. Dir. Alastair Sooke. BBC, 2012.

concept plus large du Diable. On ne peut guère étudier le Diable au XIX^e siècle sans ces racines bibliques et mythiques car chaque niveau du développement, dès son apparence dans les traditions avant le christianisme jusqu'au moment où son importance diminue après le siècle des Lumières, contribue à la complexité croissante du Diable. En raison de cette complexité, il faut étudier le Diable à travers l'Histoire qui ne formule pas les suppositions théologiques et qui encourage d'autres manières de comprendre le Diable, telles que la mythologie, l'art et la littérature (Russell, *Prince* 23). Le Diable au XIX^e siècle, en particulier sous forme de l'ange déchu à l'étude, est en fait l'aboutissement de plusieurs siècles de développement, d'analyse et d'évolution qui s'harmonisent afin de manifester la figure libre de contraintes religieuses et artistiques du Diable au XIX^e siècle.

Dans la section suivante, nous tracerons l'évolution du Diable dès son apparence dans l'Ancien Testament en se concentrant sur les aspects angéliques de son personnage. Nous discuterons des deux représentations précoces du Diable : une qui le représente d'une manière ambivalente sous forme d'un ange et une qui signale le développement de son personnage sur le plan artistique, c'est-à-dire, l'ajout des caractéristiques jugées plus négatives. Ces deux représentations viennent de l'Italie, l'épicentre de la croissance et de l'établissement du christianisme à cette époque. Après cette discussion, nous examinerons un livre d'heures produit en France au XVI^e siècle et nous remarquerons la façon dont les aspects angéliques du Diable sont repris par les artistes afin de représenter esthétiquement la chute des anges. En étudiant les représentations du Diable qui ont été faites avant le XIX^e siècle, on peut reconnaître la manière dont l'imaginaire artistique a

contribué au développement du concept du Diable, à travers lequel on peut mieux situer et comprendre l'analyse des quatre œuvres à l'étude.

1.3 Le contexte historique

1.3.1 Le début diabolique dans l'Ancien Testament

Il est possible de discerner, dans d'autres religions, voire les précoces, les traces du personnage diabolique, mais ce n'est que dans le judaïsme, puis dans le christianisme qu'apparaissent les qualités et les caractéristiques que l'on y associe d'habitude (Graf 15). Or, dans la Bible hébraïque, soit l'Ancien Testament, le Diable, que l'on appelle dans ce contexte Satan, n'est pas l'être maléfique de l'occident que l'on connaît de nos jours. En fait, dans les apparitions les plus anciennes du Diable dans l'Ancien Testament, le Diable n'est pas mauvais ; il est plutôt un serviteur obéissant de Dieu qui occupe une variété des rôles : messager, obstacle et adversaire (Forsythe 107). C'est bel et bien ces premières apparitions, et les traductions subséquentes, qui confondent les identités du Diable. Loin de la figure maléfique s'opposant à Dieu que l'on constate dans les années qui suivent, le Diable dans l'Ancien Testament occupe un rôle très différent.

Une des premières apparitions du mot que l'on reconnaît de nos jours comme *satan* se trouve dans Nombres au moment où « l'ange de l'Eternel se plaça sur le chemin pour résister [à Balaam] » (Nombres 22 :22). Dans la version hébraïque, l'ange se place en tant que *l'sāfān lô*, un substantif qui signifie « ce qui oppose, obstrue » ou « l'adversaire ». Cette obstruction n'est pas nécessairement maléfique : si le voie n'est pas bien, une obstruction est une bonne chose (Forsythe 109). Ce terme qui indique un adversaire ou une obstruction a été ensuite traduit en grec comme *diabolos*, dont provient

le mot « diable » (Pagels 39). À son sens propre, *l'sāṭān lô* n'indique pas un être malfaisant, mais plutôt un rôle ou une obligation spécifique que donne Dieu.

On remarque aussi dans cette ancienne apparition les origines angéliques du Diable. Dans le Livre de Job, le Diable joue le rôle du messenger, « il arriva auprès de Job un messenger » (Job 1 :14), *mal'ākh* en hébreu qui se traduit à *ángelos* en grec. Dans ce contexte, le Diable n'est pas un opposant à Dieu, mais plutôt un *bānê hā'ēlōhîm*, un terme hébraïque qui signifie « un des êtres divins » ou « fils de Dieu » (Pagels 39) ; le Diable était ainsi membre de la court céleste. Ce n'est que lorsque les séparatistes radicaux, qui ont voulu la séparation d'Israël des influences étrangères⁸, commencent d'utiliser *le satan* afin de caractériser leurs opposants que cet ange se transforme en figure maléfique que l'on observe dans les années plus tard.

Ce processus étymologique contribue à l'ambiguïté non seulement du nom et du personnage du Diable, mais aussi de son rôle. À cause de cette appropriation de noms traduits, on mélange souvent ce que l'on considère des aspects, ou bien des facettes, différents du Diable. Parler d'un Diable qui ne fait que son rôle dans la court céleste, ce ne soit pas une discussion d'un être qui fait du mal de sa propre volonté. De plus, un Diable aux origines angéliques est très différent qu'un être né de l'Enfer. Cette ambiguïté vis-à-vis du nom, des origines et du rôle du Diable fournit aux esprits artistiques ainsi que littéraires une créativité et une flexibilité. Malgré cela, ce n'est qu'au XIX^e que l'on remarque tant de diversité sur le plan artistique.

Pendant ce processus, *le satan* devient Satan, un personnage de plus en plus important qui déclenche des histoires variées en ce qui concerne ses origines. Quelques

⁸ Pour en savoir plus, consultez Pagels, Elaine. *The Origin of Satan*. New York : Random House, 1995. 47-8.

sectaires empruntent, adaptent ou bien créent des histoires qui racontent la façon dont l'arrogance et l'orgueil ont initié la chute du Ciel (Pagels 47). Une histoire qui domine toutes les variantes suggère que le Diable a occupé un poste élevé dans la hiérarchie céleste, mais il a fait preuve d'insubordination et a été ainsi expulsé du Ciel. Cette histoire s'est rapidement impliquée avec le passage dans Ésaïe :

Te voilà tombé du ciel, Astre brillant, fils de l'aurore!
 Tu es abattu à terre, Toi, le vainqueur des nations!
 Tu disais en ton cœur: Je monterai au ciel,
 J'élèverai mon trône au-dessus des étoiles de Dieu;
 Je m'assiérai sur la montagne de l'assemblée,
 A l'extrémité du septentrion; Je monterai sur le sommet des nues,
 Je serai semblable au Très-Haut.
 Mais tu as été précipité dans le séjour des morts,
 Dans les profondeurs de la fosse
 (Ésaïe 14:12-15)

Ce passage, qui raconte en fait la chute d'un prince, constitue la base de l'aspect lumineux du personnage du Diable, « astre brillant / fils de l'aurore » devenant *lucifer* en latin (Pagels 48). On remarque la présence de l'orgueil qui précipite la chute : le sujet du passage tente d'être « semblable au Très-Haut », mais ceci n'est pas possible et il tombe dans « les profondeurs de la fosse ». Dans ce passage, il existe les thèmes universels de l'orgueil, de l'expulsion et de la transformation d'un être lumineux en quelque chose d'obscur, ainsi le mythe de la chute des anges émerge-t-il dans les origines du christianisme.

1.3.2 Le Diable en plein développement

Alors que ces traces bibliques élaborées se sont vues développées, il n'y avait pas de consensus général vis à vis du rôle précis qu'exerce le Diable : en raison de ce manque de précision quant à sa spécification, le diable s'avère le roi de l'enfer, un ange déchu, un

soldat de Dieu, et son image demeurait inconsistante. Ainsi, malgré la complexité de son personnage aux multiples facettes, que l'on reconnaît comme personnification du Mal, archétype de la révolte, le Diable est absent dans le monde artistique du christianisme jusqu'au début du VI^e siècle.

Le VI^e siècle était une période critique pour le christianisme : son iconographie n'était pas bien établie, la crucifixion n'était pas encore un motif central et les choix des scènes bibliques pour le plan artistique de l'église variaient considérablement (Sooke). Selon Hughes, il se peut que la plus ancienne version du Diable en art chrétienne se trouve à Rome dans la catacombe de Saint Pierre et Saint Marcellinus. Il s'agit d'une fresque⁹ datant du III^e siècle qui représente le Diable en tant que serpent enroulé de l'arbre de la connaissance du bien et du mal¹⁰. Ceci dit, comme le rapport entre le serpent et le Diable n'a pas été encore constaté, on peut suggérer que cette analyse est anachronique. D'autres critiques avancent que la première représentation du Diable en art occidental se trouve à Ravenne en Italie dans la basilique de Sant'Apollinare Nuovo. Parmi toutes les mosaïques qui y sont retrouvées, il en existe une qui est plus petite au sein de laquelle est présentée la scène biblique du dernier jugement (Figure 1)¹¹. Cette scène fait référence au passage dans l'évangile selon Matthieu qui décrit la séparation des brebis des chèvres:

Lorsque le Fils de l'homme viendra dans sa gloire, avec
tous les anges, il s'assiéra sur le trône de sa gloire.

⁹ Voir de Montebello, Phillippe. *The Vatican : Spirit and Art of Christian Rome*. New York : Metropolitan Museum of Art, 1983. 366

¹⁰ Voir Stevenson, James. *The Catacombs: Rediscovered monuments of early Christianity*. London : Thames and Hudson, 1978.

¹¹ Nous remarquons que cette mosaïque est peut-être la représentation la plus ancienne du dernier jugement. Dans cette mosaïque, le Diable fait partie de la composition: ainsi s'avère t-il un concept que l'on cherche sur le plan visuel au lieu d'un sujet autonome que l'on reconnaît facilement.

Toutes les nations seront rassemblées devant lui. Il séparera les uns d'avec les autres, comme le berger sépare les brebis d'avec les boucs; Et il mettra les brebis à sa droite, et les boucs à sa gauche.
(Matthieu 25:31-33)

Dans cette mosaïque, Jésus-Christ s'assoit sur un trône entre deux anges, à son droit celui en rouge avec trois brebis, à sa

gauche celui en bleu avec trois chèvres, symbole du condamné et

de l'abandonné. Différent du

Diable terrifiant et maléfique que

l'on remarque dans les siècles

plus tard, cet ange bleu est

lumineux, aussi beau que l'ange

rouge. Au VI^e siècle, la couleur

bleue s'associe à l'obscurité et à

la nuit (Gage 60)¹². L'usage de

cette couleur indique, peut-être, une personnification du mal ou de l'obscurité de façon le

plus rudimentaire. Malgré le fait qu'il représente l'obscurité, cet ange brille d'une

manière éclatante. De plus, il importe à noter que cet ange est placé dans l'avant scène ce

qui semble souligner non seulement sa grandeur, mais aussi son importance. Nul ne peut

nier ni confirmer par contre s'il s'agit dans cette mosaïque de la représentation la plus

ancienne du Diable, mais on remarque les racines de la corrélation entre l'ange de

l'obscurité et les condamnés.



Figure 1 Mosaïque à Ravenne – *Le Dernier Jugement*. Anonyme. VI^e siècle. Basilique de Sant'Apollinare Nuovo, Ravenne, Italie

¹² Il est à noter que la couleur bleue, à cette époque, possède plusieurs connotations et, dans certains cas, figure dans d'autres œuvres de manière positive. Voir James, Liz. *Light and Colour in Byzantine Art*. Oxford : Clarendon Press, 1996. 121.

Cinq siècles plus tard¹³, ce même usage de la couleur bleue se trouve dans une autre scène du dernier jugement sur l'île de Torcello dans la cathédrale de Santa Maria Assunta (Figure 2). Dans cette mosaïque immense qui couvre un mur entier, il est évident que l'Enfer existe en tant que partie fondamentale de l'hierarchie cosmique (Sooke). Au centre de la rivière fougueuse de l'Enfer s'assoit une figure bleue avec une barbe sauvage. Il est entouré d'une multitude des démons ailés ainsi que les têtes désincarnées



Figure 2 Mosaïque à Torcello – *Le Dernier Jugement*. Anonyme. VII^e siècle.
Cathédrale de Santa Maria Assunta, Torcello, Italie.

des pécheurs. Deux anges rouges protègent l'entrée, portant des lances qui poussent les âmes malheureuses. De nouveau, la couleur bleue est répandue dans la scène, une juxtaposition distincte contre le rouge ardent de l'Enfer. Bien que tous les yeux soient fixés ailleurs dans la scène, ceux de l'homme bleu regardent devant lui, peut-être dans le but d'aviser, d'avertir voire de réprimander le spectateur. L'image de ce Diable permet de

¹³ Il existe, bien entendu, d'autres représentations du Diable entre la mosaïque de Ravenne et celle de Torcello. Dans le cadre de cette étude, il n'est question que ces deux représentations pour mieux suivre le développement de l'iconographie du Diable.

rappeler au fidèle « ce qui l'attend s'il ne mène pas une vie chrétienne et vertueuse » (Arasse 15).

Entre le VI^e et XII^e siècles, le christianisme entrait en compétition avec des religions précoces. Les premiers chrétiens ont bien compris que les dieux païens existaient en tant que démons, il y avait ainsi une « demonization of what was once divine » (Dr. Sophie Lunn-Rockliffe cité par Sooke). Ces anciennes religions, y compris leurs dieux et leur aspect sauvage fournissaient un prototype de ce qui sera plus tard le Diable médiéval. En faisant recours aux images déjà établies et en cooptant certains attributs des dieux païens, les premiers chrétiens ont indiqué leur croyances au moyen de leur iconographie : le monde païen était l'œuvre de Satan (Graf 24).

À cette époque, la représentation prédominante du Diable était celle d'une bête anthropomorphisée aux caractéristiques d'un satyre, qui provient de l'iconographie de dieu Pan. Créature sauvage et incontrôlable, Pan donne au Diable sa forme reconnu : cornes de bœuf, les oreilles d'une âne, les jambes et les pieds ressemblaient aux sabots d'un chèvre (Graf 24). Des images plus anciennes étaient imprégnées de nouvelles caractéristiques, ce qui créait une figure plus maléfique, « l'apparence du Diable rappelle tout ce qui est inhumain » (Arasse 15). Le Diable s'est mis à s'éloigner progressivement de ses origines bibliques, au lieu d'être préconçu comme un messager ou serviteur de Dieu, il devient un opposant malveillant. Il est une figure autonome qui savoure la souffrance et le tourment qui lui entoure. De la même manière que ses actions et son rôle se pervertissent, sa représentation est déformée jusqu'au point où toute trace de ses origines angéliques sont écrasées.

Ainsi remarque-t-on que, avec le développement du christianisme, l'emphase n'est plus sur la chute, mais plutôt sur les conséquences et la punition subséquente.

L'imagination artistique regorge des images vives et cauchemardesques d'un Enfer claustrophobe¹⁴ et plein de pécheurs et de démons. On ne s'intéresse pas au Diable avant la chute, il y a plutôt une fixation sur le Diable dans l'Enfer. Alors que le pouvoir de l'église augmente, le bel ange d'Ésaïe et l'ange bleu de Ravenne disparaissent, perdus dans l'Enfer fougueux. L'image bestiale du Diable est non seulement monstrueuse, mais aussi facile à retenir, ayant pour résultat une fonction didactique pour démontrer un mauvais exemple et les dangers de succomber au Mal (Arasse 16).

Nous avons démontré jusqu'à ce point, la manière dont le personnage du Diable a changé d'une figure assez neutre qui était un serviteur de Dieu à une figure malin qui est l'opposant de Dieu. Nous avons dénoté cette transformation au moyen des représentations artistiques qui, au cours des décennies, ont supprimé les caractéristiques plus angéliques et ont souligné celles qui indiquent la malveillance. Dans la prochaine section, nous aborderons une représentation du XV^e siècle qui reprend les thèmes angéliques et met en valeur l'ange déchu et l'histoire de la chute. Ceci dit, il n'est pas question d'un catéchisme ni d'une mosaïque ecclésiastique, il s'agit plutôt d'une miniature qui se destine à la collection privée du Duc Jean 1er de Berry.

¹⁴ Il est à noter que l'image populaire de l'Enfer au Moyen Âge consiste d'un endroit fermé et très étroit, débordant de pécheurs sans beaucoup d'espace. Voir fol.39r du *Psautier d'Henri de Blois*.

1.3.3 La transformation du Diable dans *Les Très Riches Heures du duc de Berry*

Commandé aux frères Limbourg vers 1410-1412, le livre d'heures *Les Très Riches Heures du duc de Berry* contient discutablement l'une des représentations la plus profonde de la chute de Lucifer avant la publication de *Paradis Perdu*. Au début des

psaumes pénitentiels se

trouve une miniature qui

s'appelle *la chute des anges*

rebelles (Figure 3). La

miniature des frères

Limbourg évoque le nœud de

l'histoire de la chute des

anges rebelles¹⁵. Vers le haut

s'assoit Dieu, de toutes les

deux côtés se trouve sa cour

céleste, sa milice armée

propulse les anges qui

tombent du Ciel. Les anges

rebelles descendent en spirale,

tournés à l'envers, vers le bas

de la page. On note bien les

sièges vides où ils



Figure 3 *Très Riches Heures du duc de Berry – La chute des anges*. Pol, Jean et Hermann Limbourg. XVe siècle.

Musée Condé, Chantilly, France. Fol. 64.

¹⁵ Il est suggéré que les frères Limbourg s'inspirent de l'œuvre qui s'appelle *Les Anges Rebelles* d'un peintre italien anonyme car les deux œuvres ont une composition très semblables. Voir « Maître des anges rebelles » notice sur cartelen.louvre.fr.

s'assoient auparavant. Encore une fois, on remarque la prédominance de la couleur bleue. Un matériau cher, la couleur bleue était un choix convenable pour un manuscrit de luxe chargé par un noble très riche. Il est aussi possible que, dans cette miniature il indique l'ancienne nature céleste des anges déchus, au lieu de l'obscurité et le Mal présents dans les ancienne représentations. Les frères Limbourg en profitent afin d'insister sur le fait qu'il s'agit bel et bien des anges et non pas des démons (Mane 93). Dans un jeu de perspective forcée, les anges rebelles s'élargissent vers le bas de la page : la figure la plus large et la plus centrale est celle du chef des anges, l'ange déchu, Lucifer (Figure 4).

Distinct des autres anges descendants, Lucifer est couronné, indice de son ancien grade. Les panaches de fumée dorée sont plus grandes que celles de ses compagnons et,



Figure 4 *Très Riches Heures du duc de Berry* – détail le roi des anges déchus. Fol. 64.

contrairement aux autres anges, ces mains sont levés afin de se protéger de l'impact inévitable de sa chute. Peut-être l'aspect le plus frappant de cette image, le visage de Lucifer, que l'on reconnaît comme étant le Diable, ne porte pas de trace de son apparence diabolique et maléfique qui avait gagné en

popularité dans les années précédentes. Ses mains sont élégantes, son visage apollonien et expressif est encadré d'une chevelure dorée. Les sentiments qu'exprime cet ange ne sont

pas bestiaux, mais humains. Le froncement de sourcils et le tortillon de la bouche indiquent une angoisse sans précédent. Il est possible donc que les artistes aient l'intention d'évoquer une compassion pour le Diable.

Or, un peu plus tard dans le même manuscrit, il existe une autre image du Diable : cette fois-ci il apparaît dans le forme plus connu d'une grande bête cornue et fendue (Figure 5). On déduit qu'il s'agit de la même figure dans les deux images en raison de la

couronne portée par le roi des anges déchus ainsi que le roi d'enfer. Dans un endroit rocheux et obscur que l'on présume est l'Enfer, le Diable s'allonge sur un lit fougueux de braises et des pécheurs brulants. D'autres anges déchus, maintenant déformés et démonisés, torturent les âmes damnées et pompent les soufflets pour le feu sous le lit du Diable. Les panaches de fumée montent vers le ciel, rappelant celles dorées des anges rebelles. Il n'y a aucune



Figure 5 *Très Riches Heures du duc de Berry – L'Enfer.*
Pol, Jean et Hermann Limbourg. XVe siècle. Musée
Condé, Chantilly, France. Fol. 108.

trace du bleu ni de l'or pur : tout est noirci par le gris et le noir, sauf la couronne dorée du roi de l'Enfer lui-même.

Le visage du Diable, autrefois sans rides et expressif, n'est plus humain, sans plus de trace de son angoisse (Figure 6). Ses mains et ses pieds se sont transformés en griffes



Figure 6 *Très Riches Heures du duc de Berry* – détail *le roi de l'Enfer*. Fol 108.

qui saisissent des pécheurs, ses jambes ressemblent à celles d'une chèvre, son ventre est reptilien. Anciennement rasé, le Diable porte une barbe dont saillissent des crochets et il aspire des pécheurs entraînés du ciel. Quels que soient les sentiments de sympathie évoqués dans la première miniature, cette scène grotesque et horrifiant ne crée aucune compassion pour le Diable. Le contraste entre les deux scènes non seulement

représente la transformation physique du bel ange à la bête terrifiante, qui amplifie l'importance artistique en ce qui concerne les origines du Diable, mais aussi encadre la complexité de son personnage, ange déchu, démon, Satan le roi de l'Enfer, Lucifer

l'archange rebelle. La tragédie est évidente dans cette transformation d'un bel ange, dont le visage exprime une angoisse et une peur, à une bête monstrueuse qui dévore les âmes damnées. En créant ces deux scènes juxtaposées, les frères Limbourg représentent la polarité du Bien et du Mal et met en valeur le chevauchement entre les extrémités du spectre au moyen d'une transformation physique.

Sous ce rapport, on comprend que les artistes se servent de l'aspect externe, soit physique, afin de représenter l'aspect interne, soit l'état de l'âme. La chute du Diable du Ciel marque la concrétisation et la finalité de sa révolte, son apparence physique se transforme ainsi pour externaliser la corruption de son âme. Est-il possible que la deuxième miniature traitant du Diable dans *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, qui dépeint d'une manière très vive les effets physiques de la chute, puisse être interprétée comme étant un jugement, un châtement ou bien une punition justifiée pour la révolte des anges ? Dans cette optique, que signifie les portraits des anges déchus qui gardent leur beauté et leurs traits humains ?

Après le coup de génie de Michel-Ange qui a créé une représentation des démons aux traits humains dans son *Dernier jugement*, le Diable « n'est plus pensé, par les humanistes, que comme une superstition ; le vrai Diable, il est en l'homme » (Arasse 17). On remarque donc une évolution dans les représentations diaboliques où le Diable apparaît moins sous forme bestiale : ses traits extérieurs indiquent l'état de l'âme déchu.

Nous avons présenté une sélection non-exhaustive de quelques représentations du Diable, parmi la vaste collection des œuvres traitant du Diable, qui illustrent les développements artistiques importants de l'iconographie diabolique dès le VI^e siècle.

Dans la section suivante, nous examinerons l'augmentation de ce concept dans l'œuvre textuelle, *Le paradis perdu* de John Milton.

1.3.4 L'ange déchu séduisant : Le Diable chez Milton

Il est près de deux mille cinq cent ans plus tard après le passage d'Ésaïe, que l'histoire riche de la chute des anges est adaptée par Milton dans son œuvre *Le Paradis perdu* (1667). Dans cette épopée, Milton s'inspire de l'histoire traditionnelle de la chute des anges et de l'humanité afin de créer une œuvre si « coherent and compelling that it became the standard account for all succeeding generations » (Russell 95). Le Diable dans *le Paradis perdu* est sans doute un des portraits les plus complexes et approfondis : Milton lui donne non seulement une histoire élaborée, mais aussi une voix.

Le Diable chez Milton est un génie de mots, bien articulé et éloquent, ses discours sont d'une qualité shakespearienne qui met en valeur la complexité de son personnage. De la même manière que les frères Limbourg ont créé un portrait artistiquement convaincant, Milton développe un diable qui est convaincant psychologiquement. Il est égocentrique, il ignore l'existence de tout autre créature. Mais avant tout, le Diable miltonien possède de caractéristiques qui sont décisivement humaines : « [his] emotions are human and powerful because the poet drew that dark power from the depths of his own psyche » (Russell 97). Cette humanisation continue dans la représentation physique du Diable et des démons chez Milton qui « conservent dans leur chute encore bien des vestiges de leur beauté et leur majesté originelles » (Graf 46). De ce fait, Milton met en question la représentation de l'aspect interne au moyen de l'aspect externe et il crée la base dont les artistes et les écrivains au XIX^e élaboreraient le thème de la volupté séduisante.

L'histoire traditionnelle du Diable, y compris la guerre en Ciel, et la chute des anges rebelles, a continué à être une source d'inspiration pour les œuvres artistiques et littéraires après le succès du *Paradis perdu* (Russell 92). Grâce à ce portrait approfondi que crée Milton, on s'intéresse encore à la chute elle-même, et non seulement aux conséquences, puisque « nul n'ignore le mythe poétique de la révolte et de la chute des anges » (Graf 9). Mais pourquoi considère-t-on ce mythe comme étant si captivant ? Est-il possible que l'histoire tragique de ces anges qui ont cherché le libre arbitre donne forme aux questions théologiques qui rendent perplexes. Malgré le fait que tant plus des anges sont tombés au même moment du Diable, ce n'est que ce dernier qui serait bien plus tard la focalisation de toute question de révolte et de rédemption.

1.4 Les objectifs et les questions de recherche de la présente étude

Ce projet se concentre sur l'étude des représentations des anges déchus dans le contexte diabolique. Bien qu'il existe plusieurs œuvres qui étudient le Diable, à la fois comme un concept théologique ainsi qu'un motif artistique, peu considèrent cet aspect angélique de son personnage. En particulier, des critiques ont tendance à axer leurs analyses sur le développement du Diable dès ses origines avant christianisme jusqu'aux XVI-XVII^e siècles où les fondations épistémologiques de la religion chrétienne se sont vues affaiblies à cause de la philosophie rationaliste des Lumières (Russell 12). Une grande diversité est ainsi présente non seulement dans la variété des œuvres traitant du Diable, mais également à l'égard des diverses manières dont le sujet est discuté. Dans une tentative de combler l'écart entre les œuvres qui étudient le développement physique des représentations artistiques du Diable, mais qui n'entrent pas dans les détails culturels, et celles qui présentent une analyse plus théologique, mais qui ignorent les

représentations artistiques, surtout au XIX^e siècle, ce projet vise à répondre aux questions suivantes :

- ◇ De quelle manière le Diable en tant qu'ange déchu est-il représenté dans les œuvres des artistes français au XIX^e siècle, notamment celles de Cabanel, de Doré, de Redon et de Laurens ; quelles sont les similitudes ou bien les divergences entre ces représentations ?
- ◇ De quels facteurs, dont le contexte politique, religieux et socio-culturel, peut-on tenir compte afin de mieux comprendre l'apparence de cette manifestation particulière à cette époque ?

Dans ce chapitre, nous avons présenté, d'une part, les problèmes sémantiques des études diaboliques et, d'autre part, les critiques antérieures les plus pertinentes qui abordent le développement conceptuel et visuel du Diable. Nous avons également discuté de la progression historique du Diable, de ses racines angéliques dans L'Ancien Testament à la reprise du mythe de la chute des anges par Milton dans *Le paradis perdu*. Le prochain chapitre fournit l'analyse des quatre représentations de l'ange déchu à l'étude.

Chapitre 2: L'ANALYSE DES IMAGES

Ce chapitre comporte cinq parties. Dans la section 2.1, nous examinerons *L'ange déchu* de Cabanel en considérant l'influence de sa formation académique sur la représentation particulière du Diable dans son œuvre. Dans la section 2.2, nous étudierons une gravure de bois de Doré pour son édition illustrée du *Paradis perdu* de Milton. Pour cette étude, nous apprécierons la liberté prise par l'illustrateur et la relation entre sa représentation diabolique et le texte original. Dans la section 2.3, nous observerons la manière dont Redon s'inspire du motif de l'ange déchu en examinant son tableau *L'ange déchu / L'homme ailé / Vers la lumière*. Nous nous interrogeons sur son style symboliste et l'influence baudelairienne sur son œuvre. Dans la section 2.4, nous explorerons l'illustration de Laurens utilisées pour un extrait de *La fin de Satan* de Hugo. Nous concluons le chapitre avec une discussion des thèmes principaux des quatre œuvres, dont l'isolement, le moment transitoire dans la chute et les sentiments évoqués par les expressions du visage dans chaque œuvre (Section 2.5).

Il est à noter que les termes *ange déchu*, *Satan* et *le Diable* seront utilisés de façon interchangeable quand on discute des œuvres de Cabanel, Doré et Laurens, en raison du contexte diabolique préalable dans lequel les artistes ont créés leur œuvre. On se limite au terme *ange déchu* pour l'étude du tableau de Redon car il est incertain s'il avait l'intention d'évoquer le Diable dans sa création.

2.1 Cabanel — l'ange déchu dans le monde académique

2.1.1 Cabanel et l'Académie

Grand peintre académique, Alexandre Cabanel est né à Montpellier en 1823. En 1840, Cabanel entre dans l'École Nationale des Beaux-Arts afin de se préparer au concours du prix de Rome¹⁶. Grâce à sa pension de la villa Médicis à Rome, il a suivi les cours d'anatomie de perspective et de dessin d'après le modèle vivant. Le tableau à l'étude, *L'ange déchu*, son deuxième envoi de Rome, mesure 121cm par 189cm et a été peint vers le début de sa carrière. Le bienfaiteur du tableau, Monsieur de Bruyas, a laissé le champ libre pour les sujets des tableaux qu'a faits Cabanel, l'artiste a donc décidé que « le principal motif de [son] tableau [serait] le génie du mal : Satan ! sur qui jadis Dieu s'était complu à répandre les grâces de la beauté divine : aujourd'hui puissance brisée, courbant la tête devant son créateur et maître, de qui il avait osé se faire rival » (lettre à Bruyas, Rome 1847). Ce ne serait pas la seule occasion où Cabanel s'inspire du *Paradis perdu* pour ses œuvres : il continue en 1867 avec la parution de son tableau *Adam et Ève chassés du Paradis*¹⁷ qui met en œuvre l'expulsion d'Adam et d'Ève. Le Diable apparaît aussi dans ce tableau, mais ne figure que dans les ombres au coin inférieur gauche.

Dans la section 2.1.2, nous analyserons ce tableau en commençant avec la composition de l'image. Nous examinerons le corps et la musculature du Diable ainsi que l'expression du visage et le positionnement du corps. Nous verrons le développement de ce portrait en faisant une comparaison entre l'esquisse de *L'Ange déchu* envoyé à M. de Bruyas un an avant l'envoi final.

¹⁶ Le prix de Rome est une bourse française pour les peintres et les sculpteurs qui leur a permis d'habiter à Rome pendant trois à cinq ans.

¹⁷ Voir *Adam et Ève chassés du Paradis*. 1867. Huile sur toile. Collection privée.

2.1.2 L'analyse de *L'ange déchu* (1847)

Ce tableau (Figure 7) consiste principalement de l'ange déchu qui s'allonge sur un rocher couvert des vignes épineuses ; dans l'arrière-plan une procession des anges remonte vers le Ciel, un parmi eux, indique leur ancien camarade. L'ange déchu lui-même ne les considère pas, il lance plutôt un regard noir au delà du cadre du tableau, ses yeux brillants et perçants. Cabanel a dédié la plupart du tableau au corps de l'ange déchu, qui est de manière décisive humain et ne contient aucune trace bestiale, sauf les grandes ailes qui émergent de son dos. Il n'y a aucun doute que cet ange déchu est le sujet



Figure 7 *L'ange déchu* (1847). Alexandre Cabanel. Huile sur toile. Musée Fabre, Montpellier.

principal de l'œuvre : son corps remplit non seulement la plupart de la composition, mais aussi possède les qualités les plus détaillées en ce qui concerne la technique artistique ainsi que la proportion réaliste.

L'ange déchu chez Cabanel dépasse un simple corps humain, il a une beauté et une forme apolloniennes. Contrairement aux représentations des anges précédentes, qui étaient présentés d'une manière androgène et sans sexe distinctif, cet ange a un corps masculin. Bien que ses organes génitaux ne soient pas visibles, la musculature abdominale indique explicitement une forme masculine. Cabanel accentue soigneusement chaque courbe/courbure de son corps ayant pour résultat un effet considérablement réaliste. La peau du sujet possède une qualité lumineuse qui contribue à son apparence idyllique. À la différence d'autres anges dans l'arrière-plan qui portent des robes volumineuses qui couvrent leur corps entièrement, l'ange déchu est nu. En représentant son sujet tout nu, Cabanel crée une inversion intéressante de la progression de l'histoire traditionnelle du génie du Mal dans laquelle Adam et Ève cachent leur nudité après leur expulsion du paradis —dans ce cas, Satan est dénudé et perd ses robes célestes. Il se peut que le manque de robes indique la perte de son grade dans la hiérarchie céleste. Il est aussi possible que cette nudité désigne une vulnérabilité : il n'y a aucune protection contre les éléments, il est exposé. Or, cet ange déchu n'exhibe guère honte à sa nudité, contrairement à Adam et Ève, il ne se cache pas le corps, il est plutôt affalé sur le rocher.

Caractéristique d'une figure classique, le sujet n'a pas de chevelure sauf ses cheveux ondulés, ce qui peut indiquer une jeunesse ou un manque de maturité ; cependant, il est plus probable que cela signale une qualité éthérée et sans âge. Les cheveux ne sont pas blonds dorés typiques d'un ange, mais ils sont néanmoins une teinte plus claire que les cheveux foncés et sauvages que l'on a remarqué dans les anciennes représentations des anges déchus et des démons, telles que la miniature des frères Limbourg. Les cheveux sont levés, peut-être en raison d'un coup de vent. Il se peut que le

rocher sur lequel s'allonge l'ange déchu, est au sommet et ainsi exposé aux éléments. Par contre, il est aussi possible que Cabanel crée l'implication du mouvement : au lieu d'un sujet stationnaire, l'ange déchu est sur le point de tourner ou, peut-être, à la fin de sa chute.

Sous ce rapport, on remarque qu'il existe une tension dans le corps de l'ange, malgré la nature stationnaire de sa pose. Bien que le bas du corps ait l'air d'être détendu, on note que la position des bras et des mains n'est pas décontractée ce qui indique une résistance ou une pression. Au lieu d'étendre complètement la jambe droite, il le contracte, comme le démontre les tendons dans le genou. On observe aussi que le sujet se contracte les muscles abdominaux, ce qui crée une courbe tendue dans le torse. Tel que mentionné plus haut, les bras et les mains sont crispés et Satan serre les mains avec tant de force que son petit doigt frise la peau. De plus, la manière dont il se contracte le bras directement devant son visage n'indique pas une position détendue : l'ange déchu démontre plutôt une tension partout dans son corps comme s'il est sur le point de se déchaîner contre quelqu'un.



Figure 8 *L'ange déchu* – détail – le visage

Derrière son bras contracté, il se cache le visage (Figure 8). Comme l'on ne peut pas voir la moitié inférieure du visage, l'emphase est par conséquent mis sur les yeux de l'ange déchu. Sous les sourcils ridés, ses yeux se tournent vers le haut en dépassant le cadre du tableau et regardant au-delà du spectateur. Bien que les représentations plus traditionnelles et classiques d'un homme apollonien seraient aux cheveux blonds et aux yeux bleus, cet homme est roux et aux yeux bruns. Ceci sert peut-être à le distinguer des autres créatures célestes dont il a précédemment fait partie. Malgré le fait que les sourcils ombragent les yeux, ceux-ci captent quand même la lumière en brillant avec les larmes à couler. Une seule larme tombe de chaque œil, la peau qui les entoure est rosée. Bien que l'ange déchu soit en larmes, il importe à souligner qu'il ne démontre ni remords ni tristesse. Il est par contre en plein colère, vindicatif et sombre. Son attention n'est pas attirée aux autres anges qui lui passent par dessus la tête, Satan lui détourne le dos. Il est

possible qu'il soit envieux de ceux qui ne sont pas tombés et qui demeurent toujours au Ciel. Ceci dit, il a le regard fixé vers le haut, alors sinon ces anges, que contemple-t-il ?

Dans une lettre à son bienfaiteur M. de Bruyas, Cabanel décrit son tableau en notant que le Diable « cache la honte de sa défaite : cependant toujours fier, désespéré, vindicatif », il courbe « la tête devant son créateur et maître » (lettre à Bruyas, Rome 1847). Cette courbure est bien plus évidente dans une esquisse du même tableau (Figure 9) que Cabanel a envoyé à Bruyas un an avant l'achèvement de *L'ange déchu*.

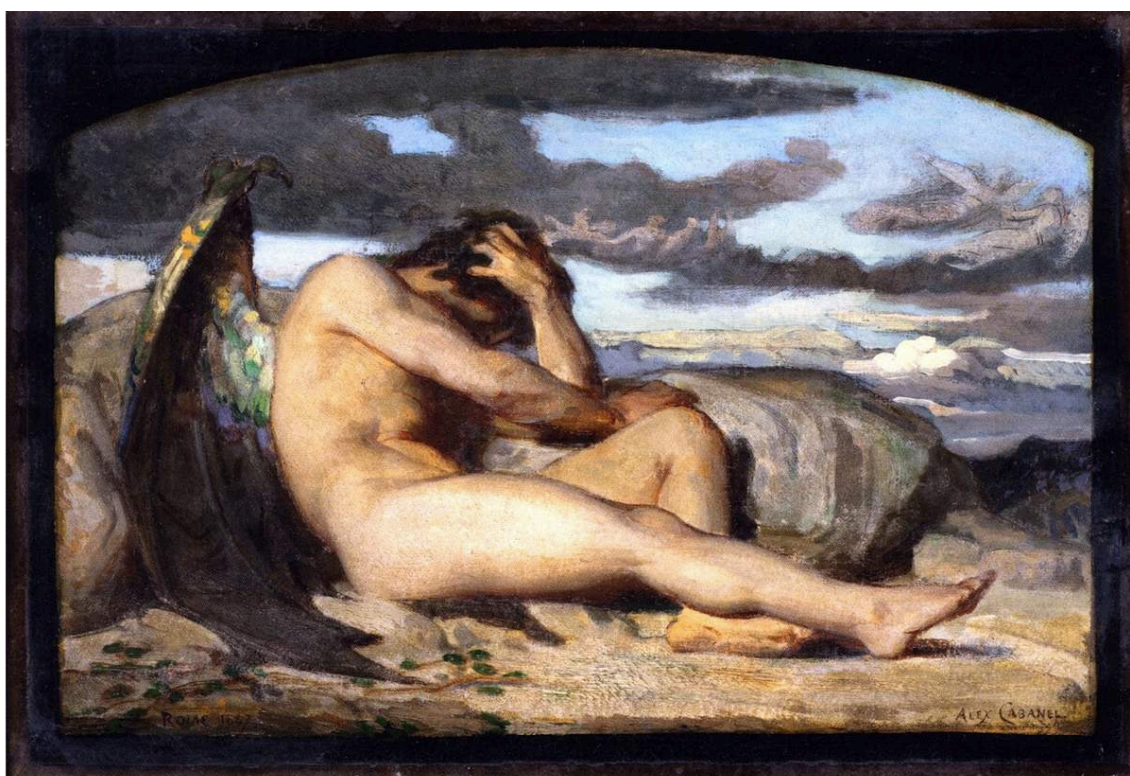


Figure 9 Esquisse de *L'ange déchu* (1846). Alexandre Cabanel. Huile sur toile. Musée Duplessis, Carpentras.

Dans cette esquisse, on ne voit pas le visage du Diable : le positionnement des mains et des bras l'obscurcissent. En comparaison avec le regard brûlant et la tension physique de Satan dans le tableau final, cet ange déchu a l'air beaucoup plus vaincu. La manière dont il saisit ses cheveux évoque une angoisse plutôt qu'une fierté. Le paysage noirci et les

nuages foncés contribuent à l'aspect plus sombre de l'esquisse. Cela peut expliquer la décision prise par Cabanel de changer le positionnement et les couleurs du tableau pour la version finale. Il veut créer un Diable « vindicatif » et « fier », il faut donc qu'il se serve du langage corporel ainsi que une ligne de vision afin de représenter d'une manière artistique la chute de l'ange.

Il se pourrait que Cabanel reprenne l'histoire du *Paradis perdu*, celle de la révolte céleste menée par Satan : son ange déchu regarde ainsi à celui qui a commandé son expulsion du Ciel, c'est-à-dire Dieu. Tout comme le Diable miltonien, cette représentation de Satan conserve sa beauté angélique et celle-ci ne subit pas la transformation physique tel que démontré dans les représentations antérieures, soit *Les très riches heures du Duc de Berry*, où le Diable, une fois déchu, a des caractéristiques bestiales et grotesques. Cependant, l'ange déchu cabanelien n'est pas sans trace visible de son expulsion. Ses ailes, qui ont été auparavant blanc pur comme ses anciens camarades, sont désormais différents (Figure 10). On hésite à utiliser des termes « souillés » ou « détruits » pour les décrire, en raison de l'implication péjorative. On peut suggérer que Cabanel aurait utilisé des couleurs plus traditionnellement « souillé », telles que le brun de la boue ou le gris des cendres, s'il voulait cet effet. Cependant, il a incorporé une palette de couleurs très précise pour les ailes : or, bleu roi, turquoise foncé et vert forêt doré.

Au premier regard, les rémiges primaires semblent être noires, confondues avec les rochers sur lesquels elles reposent, mais certaines de ces plumes plus illuminées sont évidemment d'un turquoise riche et foncé. Les plus éloignées des rémiges primaires sont d'un bleu roi foncé, indicateur peut-être de son ancien statut céleste, comme il avait



Figure 10 *L'ange déchu* – détail- les ailes

du tableau, la combinaison des couleurs sur les ailes n'est pas par hasard. Le mélange de bleu roi, vert, or et turquoise rappelle le plumage d'un paon, un oiseau que l'on associe

occupé une place élevée dans l'hierarchie. La grande couverture est d'un vert doré, superposé sous le plumage doré de la couverture médiane. Il est à noter que les plumes scapulaires ainsi que les rémiges tertiaires, sont les seules plumes qui possèdent des vestiges du blanc céleste. Il est possible que l'artiste implique la présence des traces angéliques dans cet ange déchu. Ces plumes se trouvent le plus haut sur l'aile et le plus proche au corps, elles sont donc près du cœur, vaisseau de l'âme. Ceci dit, il se peut également que ce choix de couleur amplifie la qualité lumineuse de son personnage et attire l'attention du spectateur vers les grandes ailes à plumes qui émergent de son dos. La partie la plus riche en couleur

traditionnellement à l'orgueil et la vanité (Ferguson 23). En incorporant ces couleurs précises dans le plumage de Satan, Cabanel implique le catalyseur de la chute du Diable, son péché d'orgueil. Cet aspect instigateur de son expulsion du Ciel est ainsi lié intrinsèquement à son personnage physique, ses ailes exhibent désormais des traits extérieurs de son orgueil.

Comme nous l'avons dit plus haut, on se rend compte du mouvement au sein de la peinture malgré la position fixe du personnage. La courbure des ailes et la direction dont laquelle le Diable étend la jambe indiquent une direction diagonale vers le bas, en descendant de la tête de l'ange déchu vers le coin inférieur droit du cadre. Ce mouvement



Figure 11 *L'ange déchu* – détail - les anges

subtil se juxtapose avec celui des anges se levant vers le coin supérieur gauche. Au contraire de leur camarade déchu dont le corps est courbé, ces anges ont tous un corps étendu et ils tendent les bras vers le haut. Bien que la plupart des anges ne regardent pas Satan, ceux directement en dessus de lui le font. L'un fait un geste vers le Diable tandis que l'autre se tourne vers l'étreinte de son camarade. Peut-être est-il réticent à le regarder. Moins vif que le Diable, la milice céleste ne possède pas la même qualité lumineuse de l'ange déchu, il est ainsi difficile de spécifier leur expression du visage.

Cabanel distingue avec grande prudence Satan des autres anges : il est de loin le plus grand, coloré, défini et lumineux. Tout détail qui figure dans sa représentation sert à lui séparer des autres anges. Son personnage, et par conséquent son histoire, s'avère ainsi

le motif principal du tableau. Cela non seulement crée un contraste entre ceux qui habitent au Ciel et celui qui a été expulsé de là, mais aussi fournit au spectateur une représentation visuelle de l'histoire du Diable. Même sans le titre *L'ange déchu*, on peut déduire immédiatement que cet ange est bel et bien distinct des autres. Il est possible que ceux qui ne connaissent pas *le Paradis perdu* de Milton ne sachent pas qu'il s'agit du Diable dans ce tableau, mais ceci est peu probable car ceux dans le monde académique de Cabanel connaissaient tous l'œuvre emblématique.

2.2 Doré – le Diable miltonien dans le monde de Doré

2.2.1 Gustave Doré et *Le Paradis Perdu*

Il est impossible de penser aux grands illustrateurs français sans penser à Gustave Doré. Né à Strasbourg en 1832, il était considéré enfant prodige : avant l'âge de quinze ans, il a créé des caricatures pour un journal parisien. Dans sa vie il a illustré plus de deux cent livres et il a dessiné plus de dix mille œuvres artistiques. Malgré ce succès énorme, il a éprouvé un sentiment d'échec en raison de sa croyance que le monde artistique ne l'acceptait pas. Certains l'ont jugé trop naïf et théâtral et l'ont critiqué pour son refus d'utiliser des mannequins pour ses dessins. Doré a créé ses œuvres en tirant inspiration de sa mémoire, un exercice non conventionnel. Comme le note Zola « il [Doré] a l'intuition de toutes choses, et il crayonne des rêves, comme d'autres sculptent des réalités » (Zola cité par Lemaire 216). Cela peut expliquer la profondeur et l'aspect éthéré des illustrations que fait Doré pour *Le Paradis perdu* de Milton.



Figure 12 « Him the Almighty Power / Hurl'd headlong flaming from the ethereal sky » (1866). Gustave Doré. Lithographie. Bibliothèque Nationale de France, Paris. Vers 44-5.

En suivant le développement narratif du *Paradis perdu*, Doré illustre la progression intérieure, c'est-à-dire de l'état de l'âme, du Diable en dénotant la transformation physique de l'ange lumineux aux ailes à plumes (Figure 12) jusqu'à la figure nue, fendue et aux ailes membraneuses du livre IX (Figure 13). Bien qu'il s'agisse dans Figure 13 de la forme définitive du Diable que l'on remarque dans la version illustrée, la plupart des gravures dans lesquelles il figure le représente dans une forme entre ces deux polarités.

En raison de cette forme transitoire, nous concentrerons l'analyse sur une des gravures qui dépeint l'ange déchu à mi-chemin de sa transformation, après la chute mais avant la damnation éternelle. On a choisi la

Publié un an après son édition illustrée de la Sainte Bible, les cinquante illustrations de Doré pour *Le Paradis perdu* se distinguent des éditions précédentes, telles que celle de Sir James Thornhill au XVIII^e siècle ou celle de John Martin au XIX^e siècle, en raison de son style romantique qui valorise les éléments surnaturels et grotesques. En suivant le développement narratif du *Paradis perdu*, Doré illustre la progression intérieure, c'est-à-dire de l'état de l'âme, du Diable en dénotant la transformation physique de l'ange lumineux aux ailes à plumes (Figure 12) jusqu'à la

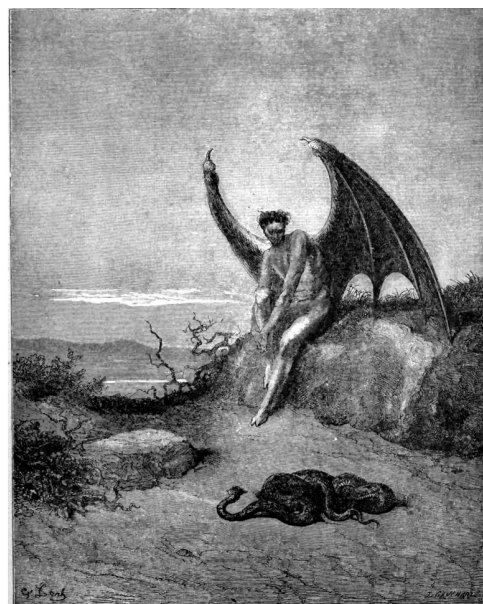


Figure 13 « Him, fast sleeping, soon he found / In labyrinth of many a round, self-rolled » (1866). Gustave Doré. Lithographie. Bibliothèque Nationale de France, Paris. Vers 182-3.

quatorzième gravure « Me miserable ! which way shall I fly / Infinite wrath, and infinite despair ! » tant pour les similarités dans la composition aux autres œuvres à l'étude ainsi que pour le moment précis dans la chute du Diable qu'elle présente.

2.2.2 L'analyse de « Me miserable ! which way shall I fly / Infinite wrath, and infinite despair ! » (1866)

Dans cette gravure sur bois (Figure 14), on remarque encore une fois la figure de l'ange déchu dépeint dans une scène rocheuse ; cependant cette fois-ci, il est tout seul, ses anciens camarades ne sont pas présents. Aucune trace de vie y demeure, même pas un pied de vigne sur l'affleurement rocheux sur lequel il se trouve.

Satan chez Doré est relativement petit dans la composition, prenant seulement un quart de la scène, la falaise rocheuse à part égale. Dans l'arrière-plan, on observe un ciel nuageux dont l'aspect sombre et foncé indique une scène nocturne.

Au contraire de l'ange déchu cabanelien qui domine la plupart de la composition, celui



Figure 14 « Me miserable ! which way shall I fly / Infinite wrath, and infinite despair ! » (1866). Gustave Doré. Lithographie. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Vers 73-4.

de Doré est placé vers l'arrière. En effet, la roche derrière lui s'étend presque jusqu'en haut du cadre, se prolongeant au-delà des bouts d'ailes de l'ange. Bien que le paysage rocheux de l'œuvre de Cabanel soit de nature plus horizontale et soit composé de lignes bien plus sévères et étroites, celui de Doré s'oriente verticalement et les montagnes derrière l'ange déchu sont faites avec des lignes beaucoup plus souples. Leurs bords courbent doucement, au contraire des rochers dans le coin inférieur gauche et droit qui sont plus carrés. Ceci crée une illusion de nuage qui mélange le ciel nocturne et la falaise des montagnes.

Le corps de l'ange déchu ressemble à celui de l'ange cabanelien : il est un homme musclé avec des caractéristiques classiques. On remarque que les bras sont bien musclés sous les manches de ses robes et que les muscles des jambes sont bien définis. La définition des muscles pectoraux est bien visible et, bien que la plupart du corps se cache sous les vêtements, seulement les membres et le visage sont découverts. Il porte un costume militaire au style classique. Ce sert



Figure 15 « Me miserable ! » - détail – l'ange déchu

à suggérer que le déroulement de l'histoire a lieu bien avant l'humanité en évoquant l'Antiquité, en accord avec l'inclination romantique de s'inspirer de l'art classique. Le

costume consiste d'une robe courte, d'une cuirasse ornée qui capte la lumière. La moitié supérieure de la cuirasse a des verticilles complexes, ce qui peut indiquer une cotte de mailles ou peut-être un décor en filigrane doré. Le Diable ne porte ni bouclier ni casque, or il porte des cnémides¹⁸ sur le tibia droit. En raison du positionnement du pied gauche, il est difficile à vérifier s'il les porte sur le tibia gauche. Ceci dit, il est probable qu'il n'en porte qu'un. Le costume indique sans aucun doute que l'ange déchu est un guerrier, même si aucune arme n'est présente dans la scène contrairement aux images précédentes où il porte une lance (Figure 12). Cette tenue militaire incomplète nous explique encore l'histoire de ce soldat céleste, expulsé du Ciel. Elle suggère la nature chaotique de sa chute qui l'a dépouillé de ces indicateurs de son grade, son bouclier pour sa protection et son arme, son symbole de son pouvoir.

Sous ce rapport, on remarque que la tête du Diable n'est pas courbée en honte, mais elle est plutôt droite. Semblable à l'ange déchu cabanelien, celui de Doré est rasé et aux cheveux bouclés légèrement du style classique. Il tourne la tête en regardant derrière lui, son attention peut-être fixée sur ses ailes membraneuses. Au contraire des ailes de l'ange déchu cabanelien qui ont l'air détendues, celles de Satan chez Doré sont relevées. Une fois lumineuses et à plume (Figure 12), les ailes du Diable existent maintenant en tant que manifestation physique de son expulsion du Ciel. Leur qualité membraneuse rappelle deux créatures : les reptiles mythiques qui avaient une connotation négative à l'époque médiévale, et les chauve-souris, animal nocturne qui fait peur.

C'est possible que ses ailes soient l'objet de son regard, mais il est plus probable que l'ange déchu contemple la direction d'où il était récemment venu. Il lève le menton et

¹⁸ Les cnémides sont un élément de protection des tibias utilisées durant l'Antiquité.

fronce les sourcils, sa main gauche saisissant les cheveux. Il se peut que Doré s'inspire de la sculpture célèbre du groupe du Laocoon, dit l'icône prototypique de l'angoisse humaine (Spivey 25) ; cependant, pourvu que la sculpture soit retourné au Vatican avant la naissance de Doré, on ne peut confirmer avec un quelconque degré de précision s'il en était conscient. Néanmoins, cet ange déchu évoque des sentiments d'angoisse et de désespoir, comme l'indique la légende de la gravure :



Figure 16 « Me miserable ! » - détail – le visage

« Me miserable ! . . . infinite

despair ! ». La légende désigne aussi que le Diable est en colère vers le Ciel, « Infinite wrath », or il n'existe aucune trace de cette rage dans cette gravure, Doré ne dépeint que l'angoisse et la misère.

Il est à noter que l'expression faciale de l'ange déchu, aspect intégral de l'image, est presque cachée dans l'ombre. Ceci sert à mettre en valeur le positionnement du corps illuminé de Satan contre le mur : il non seulement s'allonge contre le rocher comme s'il a besoin de soutien physique, mais aussi se contracte les muscles des jambes. Semblable au positionnement de l'ange déchu chez Cabanel, la figure s'étend la jambe droite tandis qu'il s'appuie la jambe gauche contre le rocher. Cette orientation du corps externalise la lutte interne de l'ange déchu, qui démontre une tension. Doré la juxtapose avec la nature légère et douce des lignes qui courbent légèrement dans ses ailes et dans le rocher.

Il est évident que Doré met en valeur la perte du pouvoir du Diable, il est petit dans la composition, sans arme et tout seul. Contrairement à l'ange déchu chez Cabanel qui domine la composition, celui de Doré est diminué par le paysage rocheux. Ceci crée une ambiguïté dans les sentiments évoqués par cette représentation du Diable : sans contexte, il serait difficile de faire un rapport étroit entre les sentiments dépeints par le positionnement et l'expression faciale de l'ange déchu et les notions préconçues et stéréotypées du Diable maléfique et malveillant. En outre, on peut suggérer que le Diable miltonien dans cette gravure est à un moment intermédiaire dans sa chute, il est ni au Ciel ni en Enfer. Il se lève les ailes comme s'il est toujours en mouvement, tandis que l'ange de Cabanel est assez stationnaire. Redon dépeint la même représentation de ce moment intermédiaire de l'ange déchu dans son tableau *L'ange déchu* (vers 1890), aussi bien connu sous les titres de *L'homme ailé* et *Vers la lumière*.

2.3 Redon – l'ange déchu dans le monde symboliste

2.3.1 Redon et *Les Fleurs du Mal*

Bertrand-Jean Redon, dit Odilon, est né en 1840 à Bordeaux. On remarque l'influence de l'ami et mentor Armand Clavaud sur Redon dans ses approches non conventionnelles à l'art dont il incorpore la vie intellectuelle, la philosophie, la religion et la littérature (Stuffmann 16). Clavaud a initié Redon aux sciences et à la littérature, notamment *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire. Les thèmes romantiques et l'aspect esthétique de cette œuvre inspireront à Redon entre autres le thème de l'ange déchu et il a créé plusieurs tableaux qui l'explorent (Figure 17, 18). Ceci dit, on ne considère guère ces œuvres comme étant des illustrations, mais plutôt elles sont des interprétations.

Nous avons choisi pour notre étude son tableau *L'ange déchu / L'homme ailé / Vers la lumière* (vers 1890) en raison de la composition détaillée ainsi que les aspects semblables aux autres œuvres à l'étude. Le tableau mesure 24cm par 33,5 cm et a été produit à la fin de la période de ses « noirs » (1870-1890) où il a commencé à favoriser le pastel et l'huile et notamment la couleur. Dans la période des « noirs », Redon a mis en valeur les thèmes d'impuissance, de mélancolie et



Figure 17 *Ange déchu regardant vers un nuage* (vers 1875) Odilon Redon. Huile sur carton. Musée Nationale d'Art Moderne, Amsterdam



Figure 18 *L'ange déchu* (vers 1905). Odilon Redon. Huile sur carton. Collection privée, New York.

d'emprisonnement (Gibson 59), tandis que les œuvres des années 1890 se caractérisent par les thèmes de joie et de la vie en couleur. Ce changement distinct dans son style a été attribué à la naissance de son fils Arī et la joie familiale qu'il a apportée.

Dans la section suivante, nous analyserons le tableau *L'ange déchu / L'homme ailé / Vers la lumière* en commençant avec le corps, la musculature et les ailes de l'ange déchu. Nous continuerons avec une discussion du mouvement dans l'image et fournirons une explication possible pour le titre alternatif *Vers la lumière* en considérant ce contexte personnel de l'artiste.

2.3.2 L'analyse de *L'ange déchu / L'homme ailé / Vers la lumière* (vers 1890)

L'ange déchu de Redon représente un milieu entre la figure centrale qui domine la scène chez Cabanel et le petit ange bouleversé chez Doré : son corps occupe un tiers de la composition (Figure

19). Tout comme l'ange de Cabanel, il est complètement nu et n'éprouve aucune honte à ce sujet. On ne voit pas la région génitale, mais le torse large et carré en saillie indique



Figure 19 *L'ange déchu / L'homme ailé / Vers la lumière* (vers 1890).
Odilon Redon. Huile sur carton. Musée des Beaux Arts, Bordeaux.

est de sexe masculin. Ses muscles sont néanmoins moins définis que ceux des anges de

Cabanel et de Doré. Typique de l'art symboliste, Redon ne met pas l'accent sur les détails réalistes, et ainsi, bien que le personnage possède tous les attributs nécessaires pour déduire qu'il s'agit d'un être masculin, sa figure n'est pas aussi détaillée que celles d'un portrait académique. De plus, les proportions de l'ange de Redon sont un peu exagérées comparées à celle de Cabanel et de Doré : ces derniers utilisant un style bien plus précis. Le torse détendu et le nez plat de l'ange de Redon sont tous les deux caractéristiques d'un personnage bien plus primitif. Il est ainsi possible que Redon suggère une impression primordiale dans le tableau. Une autre hypothèse serait que Redon évoque une qualité semblable à la pierre dans la figure de l'ange déchu, alors il utilise une apparence géométrique et des lignes forts, typiques de son style symboliste.

On se rend compte d'ailleurs de cette caractéristique géométrique, c'est-à-dire linéaire et carrée, dans les ailes de l'ange déchu (Figure 20). Contrairement à l'interprétation détaillée que fait Cabanel, Redon n'incorpore que des traces de détails, une évocation subtile des plumes. L'ange déchu de Doré, en revanche, a des ailes transformés en celles d'un chauve-souris et l'ange déchu cabanelien a des ailes colorées afin de dénoter l'expulsion permanente

du Ciel. Par contre les ailes de l'ange chez Redon gardent le plumage blanc que l'on associe aux anges. Une seule aile est visible dans le tableau, l'aile droite est placée en angle derrière l'homme : seuls les bouts des ailes sont visibles. Le haut de l'aile visible



Figure 20 *L'ange déchu* (vers 1890) – détail – les ailes

capte la lumière, le reste est dans l'ombre. Les bas des ailes ne sont pas pointus comme l'on pouvait s'y attendre, mais plutôt carrés. Cela contribue à l'aspect géométrique et pierreuse de l'ange déchu, qui pourrait être une statue qui est descendue de son piédestal au lieu d'un homme de chair et de sang.

La qualité des cheveux de l'ange contredit cette notion d'une apparence statuesque (Figure 21). Contrairement aux cheveux bouclés apolloniens que l'on remarque dans les œuvres précédentes, ceux-ci sont raides et plats. Ils semblent avoir une texture comme la paille, différent d'une représentation angélique stéréotypée. Redon augmente ce contraste



Figure 21 *L'ange déchu* (vers 1890) – détail – le visage

en éloignant les caractéristiques physiques du visage de son ange d'un modèle plus classique comme celles de Doré ou de Cabanel. Comme l'on a dit plus haut, la figure a un profil en pente qui donne au visage un aspect primitif. Différentes des personnages classiques qui ont des caractéristiques faciales plus angulaires et définies, celles de l'ange déchu chez Redon sont moins détaillées, dénotées par le contraste entre la lumière et l'ombre. Même les yeux sont ombragés, alors il est difficile de préciser la direction de son regard. On peut présumer qu'il regarde devant lui vers la lumière, contrairement au Diable cabanelien dont le regard dépasse le spectateur, ou à l'ange déchu de Doré qui contemple par dessus l'épaule d'où il provenait.

L'ange déchu de Redon est en train de marcher, sa jambe droite au pied levé. On peut comprendre qu'il ne s'agit pas d'un grand pas audacieux en raison du positionnement de ses mains, qui étendent devant lui d'une façon tentative. Redon

amplifie cette hésitation dans le corps de l'ange déchu qui est légèrement accroupi, le torse courbé et les jambes fléchies. Ceci n'est pas un mouvement aventureux, plutôt un déplacement prudent. Il est à noter que le pied gauche est hors du cadre qui suggère que son trajet n'est pas directement à gauche, mais en direction diagonale vers le spectateur. On ne peut le confirmer car les nuages sur lesquels il marche obscurcissent les détails de ses pieds.

Contrairement aux œuvres de Cabanel et de Doré, il n'existe pas de paysage visible chez Redon : la figure se promène plutôt sur une mer de nuages au milieu d'un ciel bleu. La couleur bleue est très importante dans l'œuvre de Redon, il l'associe aux symboles de l'infini (Coustet 84)¹⁹. L'absence d'objets solides contribue à cet aspect éthéré et léger du tableau. Les rochers présents dans les œuvres précédentes suggèrent une caractéristique terrestre en ce qui concerne le lieu de la scène : leur absence dans l'œuvre de Redon crée une ambivalence d'endroit, peut-être la scène se déroule entre le monde et le Ciel. Redon contraste les couleurs des nuages : ceux à gauche sont d'un blanc pur tandis que ceux sous l'ange sont d'un noir foncé qui implique des ombres. Un titre alternatif pour ce tableau est *Vers la lumière*, cela peut indiquer la direction dans laquelle l'ange déchu marche ; ceci dit, il est plus probable que Redon a l'intention de représenter un mouvement spirituel de l'ombre vers la lumière. Si l'on considère le titre principal de l'œuvre, *l'ange déchu*, ce mouvement devient plus symbolique. On peut suggérer que Redon dépeint le mouvement transitoire de l'ange déchu, l'éloignant de l'obscurité de sa chute et entrant dans la lumière rédemptrice.

¹⁹ La couleur bleue indique aussi la Vierge : Redon lui était dédié à l'âge de 6 dans l'espoir d'un remède miracle pour sa maladie. Voir Coustet 84-5.

Bien que cette analyse du titre alternatif qui évoque un aspect rédempteur au tableau soit entièrement possible, il est impossible de le dire avec certitude. À ce moment dans sa vie, Redon note que « le sens du mystère, c'est d'être tout le temps dans l'équivoque, dans le double, triples aspects, des soupçons d'aspect . . . formes qui vont être, ou qui le seront selon l'état d'esprit du regardeur. Toutes choses plus que suggestives, puisqu'elles apparaissent » (*À soi-même* 97). On peut ainsi comprendre cette œuvre comme étant une représentation de ce moment ambigu qui se situe entre deux polarités : ni pleinement exposé à la lumière ni entièrement dans les ombres, la figure de l'ange déchu reste entre les deux, appui sur une seule jambe. Cette notion d'un moment transitoire et ambiguë est reprise par Laurens dans son illustration pour *La Fin de Satan* de Hugo où il capte le Diable en pleine chute.

2.4 Laurens – le Diable humain au tournant du siècle

2.4.1 Laurens et *La Fin de Satan*

Peintre académique, Jean-Paul Laurens est né à Fourquevaux en 1838. Il a étudié à l'École des Beaux-Arts à Paris sous la direction d'Alexandre Bida où il s'est distingué comme peintre d'histoire. Laurens était peintre et sculpteur plutôt que dessinateur, alors bien que les thèmes historiques et religieux de l'extrait d'Hugo sont en accord avec les sujets préférés de Laurens, le dessin « Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme », publié en *Cent Dessins : Extraits des œuvres de Victor Hugo*, est très différent de l'ensemble de l'œuvre de Laurens. Ses œuvres les plus connues sont en huile sur toile et possèdent les dimensions beaucoup plus grandes que le livre d'Hugo. Ceci dit, afin

d'avoir une apparence homogène dans l'édition finale, toutes les illustrations dans *Cent Dessins* sont de la même technique et des mêmes dimensions.

Laurens a exprimé des convictions républicaines et un anticléricalisme qui peuvent expliquer son choix d'illustrer un extrait de *La Fin de Satan* de Hugo. Publié à titre posthume en 1886, *La Fin de Satan* est la tentative chez Hugo de donner à la France une épopée comme le *Paradis perdu* (Bavar xii). Dans son poème Hugo s'attaque aux questions de la rédemption et du Bien intrinsèque de l'humanité par moyen des motifs bibliques. Il décrit la transformation miltonienne de l'ange en diable en commençant le poème avec la chute de l'archange Lucifer du Ciel. Hugo présente d'une manière compatissante la transformation grotesque de l'archange « au front splendide » (Hugo 254) en Diable « au froid hideux de l'aile membraneuse » (Hugo 6). Laurens capture un aperçu de la chute du Ciel qui dure quatre mille ans. Il est à noter que Laurens choisit de mettre en valeur l'aspect humain du Diable, plutôt que la transformation. Dans la section 2.4.2, nous analyserons l'illustration laurensienne en commençant avec une discussion du paysage. Nous explorerons la musculature et la composition de l'image et nous conclurons avec une comparaison de son illustration et le texte d'origine.

2.4.2 L'analyse de « Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme » (fin XIX^e siècle)

L'ange déchu de Laurens, comme celui de Cabanel, occupe la plupart de la

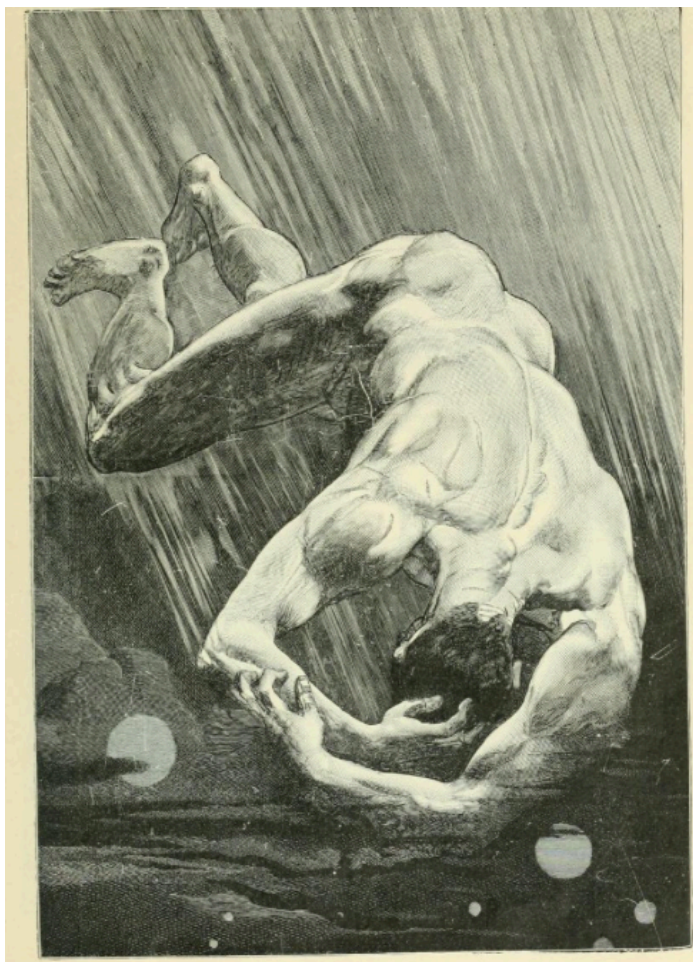


Figure 22 « Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme » (fin XIX^e siècle). Jean-Paul Laurens. Lithographie. Paris : Libraire Ollendorff. 30.

composition. Il tombe en diagonale du coin supérieur gauche au coin inférieur droit. Au contraire des œuvres de Cabanel et de Doré, il n'existe guère de paysage dans cette image, la composition est plus semblable à celle de Redon, une figure dans un espace abstrait. Les nuages et les orbes éclatants suggèrent que le Diable tombe d'un monde plus haut que le ciel nocturne que l'on connaît : ils sont assez nombreux qu'ils créent un aspect éthéré, comme s'il tombe dans un univers inconnu de la nuit et des

ombres. La plupart de l'arrière-fond se compose des lignes diagonales qui sont sévères : cela met en valeur le mouvement descendant du sujet. Il est possible que lignes représentent une pluie intense, orage céleste en conséquence de sa révolte. Il est également possible que les lignes indiquent la vitesse de sa chute, il est projeté, expulsé

forcement. Ils se terminent derrière son corps, peut-être une implication qu'il est vers la fin de son trajet en entrant le ciel nocturne.

Ses bras sont les premiers à briser la barrière de nuages, courbés afin de se protéger contre l'impact inévitable. Les muscles du Diable sont très définis, plus que ceux de Cabanel ou de Doré, et cette musculature implique une puissance physique, une force brute. La forme délicate de l'ange déchu chez Doré est absente et l'aspect primitif, c'est-à-dire le profil en pente et le torse carré, de Redon se transforme en homme très développé. Encore une fois, l'ange déchu est nu, il ne porte aucun vêtement ni arme. Par le fait que l'aspect primitif et primordial redonien n'est pas présent, on peut déduire que cette nudité symbolise sa perte de grade ainsi que sa vulnérabilité. Contrairement aux autres anges déchus qui sont dans les scènes lumineuses, celui de Redon dans un ciel nuageux et bleu et celui de Cabanel sur un rocher désertique, cet ange déchu tombe dans un ciel nocturne et inquiétant. Il est ainsi plus exposé aux éléments qui peuvent lui nuire. La seule chose qui couvre une partie de son corps est ses cheveux qui sont coupés court et ne sont pas bouclés comme ceux du Diable chez Cabanel et Doré.

Tandis que les autres anges déchus ont tous une expression faciale très précise, ce Diable a le visage caché (Figure 23), il ne regarde pas sa destination ni le spectateur. Il est ainsi impossible à constater s'il est plein de colère tels que le Diable cabanelien ou de remords tels que celui de Doré. Or, on peut déduire la nécessité de se protéger qu'il



Figure 23 « Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme » - détail – le visage caché

exprime dans la couverture de son dos ainsi que ses bras. Comme mentionné plus haut, il est possible qu'il se protège contre les éléments. Ceci dit, il est également possible qu'il se détourne de la colère céleste. Bien qu'il fasse nuit dans la scène et que les orbes soient tous en dessous de lui, son dos et l'arrière de ses jambes sont illuminés d'une manière très brillante. La lumière ayant des connotations célestes, il se peut que le Diable se cache le visage en honte : il ne veut pas regarder la lumière du Ciel dont il vient d'être expulsé.

En principe l'aspect le plus frappant de l'illustration, le Diable n'a pas d'ailes. La légende sous le dessin note que « derrière lui, dans les nuits éternelles. // Tombaient plus lentement les plumes de ses ailes » (Hugo 5). Il est incertain dans le texte s'il perd des plumes mais garde les ailes, ou s'il perd des ailes en entier. Plus tard dans l'histoire, le Diable « se vit pousser d'horribles ailes ; // il vit qu'il devenait monstre et que l'ange en lui // mourait. . . » (Hugo 6). Cette transformation rappelle le changement des ailes à plumes vers des ailes membraneuses que l'on remarque chez Doré. Or, Laurens décide de représenter cet ange déchu sans ailes, ayant pour résultat l'humanisation du Diable. Sans contexte de la légende, il serait difficile de préciser cette figure comme étant l'ange déchu, Satan pendant sa chute. Laurens évoque un moment transitoire dans la chute, ni ange ni démon, son ange déchu est entièrement en forme humaine.

2.5 Discussion

Nous avons présenté une analyse approfondie de chaque représentation de l'ange déchu en notant les similitudes et les divergences entre les œuvres. Nous avons vu la manière dont certains artistes, dont Cabanel, Doré et Laurens, ont indiqué la chute de l'ange au moyen des changements dans les ailes. Nous avons aussi remarqué l'influence des œuvres littéraires sur l'imaginaire de ces artistes et la liberté artistique qu'ils ont pris.

Dans les sections suivantes, nous explorerons les aspects des œuvres physiques, y compris la technique, le bienfaiteur s'il y en a un, et la diffusion, ainsi que les grands thèmes et motifs des quatre œuvres qui auront mis en contexte historique dans le chapitre 3.

2.5.1 L'exposition et la diffusion des œuvres

Bien que ces quatre œuvres traitent du même sujet dans les façons semblables, c'est-à-dire les artistes présentent un portrait de l'ange déchu plein d'émotion sous forme humaine vers la fin de sa chute ou en plein mouvement, et ont été toutes créées entre 1847 et 1890, elles se destinent aux publics différents. Inspiré du *Paradis perdu*, Cabanel a créé son tableau, son deuxième envoi de Rome, pour son bienfaiteur M. de Bruyas. Avant d'être placé dans le bureau de Bruyas, l'œuvre a été jugé par l'Académie et a été mal reçu en raison de sa beauté classique, dit trop romantique. L'Académie n'a pas retenu les valeurs romantiques du sentiment contre la raison, l'exaltation du mystère et du rêve et la priorisation de la passion et de la mélancolie (Dumonteil et Aline Palau-Gazé 2). Contrairement au tableau de Cabanel qui a resté dans le bureau de Bruyas, l'image de Doré, partie de l'œuvre illustrée du *Paradis perdu* chargée par une maison d'édition anglaise, s'est vue circuler partout en Europe. Comme les deux artistes ont assisté aux Salons de Paris, il est possible qu'ils aient vu l'œuvre de l'autre. Ceci dit, en raison de l'échec de *L'ange déchu* à l'Académie, il est peu probable que ce tableau a fait partie des expositions au Salon. Peintre académique, Laurens a aussi assisté aux Salons et il était très reconnu pour son choix de représenter des scènes obscures de l'histoire ecclésiastique. Ses illustrations étaient en revanche moins connues : en raison de son grand succès comme peintre, elles ont été mises de côté. Redon a assisté à certaines

expositions à Paris, cependant, il n'a exposé que ces œuvres en noire et blanche. Ces créations traitant de paysage et de couleur dont fait partie son *Ange déchu*, n'étaient pas exposées. Ainsi, son tableau ne se destine pas à un public, comme celui de Doré, Cabanel et Laurens : il est plutôt une méditation artistique sur un thème prévalent dans la vie de Redon.

2.5.2 L'isolement et l'individu

Lorsque l'on considère la composition de chaque image, on remarque que tous les anges déchus apparaissent seuls sauf celui de la représentation cabanelienne. Au lieu des scènes claustrophobes où le Diable est entouré des démons ou des pécheurs, les artistes mettent en valeur le Diable comme le personnage principal du narratif qu'ils créent au moyen de l'art. Dans l'œuvre de Doré, partie d'une progression d'images qui illustrent la chute du Diable, l'ange déchu est non seulement isolé, mais aussi diminué dans la composition. Dans cette image, la solitude de l'ange met l'accent sur sa douleur et son angoisse : il est seul dans sa souffrance, coupés de ses camarades. Par contre, Cabanel « met en scène deux races : une irrévocablement vouée, prédestinée au mal et au malheur . . . l'autre, chaste et pure [qui] s'élève radieusement vers Dieu en le glorifiant » (lettre à Bruyas, Rome 1847). Cette juxtaposition souligne l'ostracisme du Diable : comme nous avons mentionné, Cabanel distingue Satan des autres anges au moyen de son corps nu et sa domination de la composition. Il n'y a aucun autre être dans cette image qui lui ressemble. L'isolement de l'ange déchu dans chaque œuvre suggère un individualisme qui n'a pas existé auparavant (Poulet 9).

2.5.3 Les traces angéliques et la rédemption diaboliques

Cette mise en valeur de l'individu ainsi que l'expérience individuelle sert à problématiser la conception de l'autonomie de soi. S'il y a la possibilité d'une chute, il faut qu'il existe également la possibilité de la rédemption. Bien que la représentation physique soit l'externalisation de l'état de l'âme et la beauté céleste du Diable soit ainsi corrompue, la présence des traces angéliques indique que tout n'est pas perdu. Chez Cabanel et Redon, les ailes gardent un peu du blanc céleste ainsi que leur aspect à plume. Les ailes chez Doré se transforment en ailes membraneuses, mais le Diable possède toujours un visage d'une beauté classique. Dans la représentation laurensienne, les traces angéliques ne sont pas évidentes si l'on ne connaît pas *La Fin de Satan*. Dans le texte, une seule plume de l'aile du Diable reste au Ciel après la chute, ayant pour résultat que le Diable est sauvé à la fin du récit. Ceci dit, ces détails ne sont pas présents dans le dessin de Laurens. Comme nous avons mentionné, il représente plutôt le Diable au moment transitoire entre les deux polarités du Ciel et de l'Enfer.

2.5.4 Le moment transitoire

Dans les anciennes représentations, les artistes mettent l'emphase sur les conséquences et la punition en créant des images vives et cauchemardesques de la torture infernale. La représentation du moment transitoire que l'on remarque explicitement chez Laurens et chez Doré met en valeur non seulement la chute et son pouvoir transformateur, mais aussi le Diable en tant que personnage hors de l'Enfer. À cet effet, il manifeste des aspects qui sont multidimensionnels en ce qui concerne la représentation de ses sentiments envers son état déchu et sa punition éternelle. Dans l'œuvre cabanelienne, le regard perçant et les larmes aux yeux indiquent une colère et, comme le note Cabanel,

une nature vindicative. Par contre, la représentation de Doré n'a pas cette rage, il exprime plutôt une angoisse ou une souffrance. Ces deux anges sont discutablement 'les plus déchus' des quatre anges : comme les deux artistes se sont inspirés de Milton dont le Diable a révolté ayant pour conséquence son expulsion du Ciel, leur ange est vers la fin de sa chute, contrairement à celui de Redon ou de Laurens, qui est en plein mouvement. Nous avançons que le Diable laurensien peut être considéré comme un aperçu du moment précis de la transformation d'un être céleste à un être infernal. Chez Laurens, ce moment transitoire, ce point de mi-chemin est mieux représenté par la forme humaine, aucune trace angélique ni diabolique se trouve dans cette image. Les implications de ce rapport entre l'ange déchû et l'humanité seront explorées dans le chapitre suivant, qui fournira un contexte historique pour les quatre représentations à l'étude.

Dans ce chapitre, nous avons analysé quatre œuvres qui présentent chacune une représentation bel et bien distincte du Diable en tant qu'ange déchû. Dans un premier temps, nous avons identifié que certaines représentations sont davantage musclés, notamment celle de Cabanel, Doré et Laurens, que d'autres. Nous avons constaté la manière dont les artistes utilisent la forme et la couleur des ailes pour connoter l'état déchû de l'ange et pour le distinguer des autres anges. Dans un second temps, nous avons remarqué comment les quatre artistes, en y ajoutant les sentiments de l'angoisse et de la honte, ont augmenté l'humanisation du Diable, au contraire de la représentation établie dans les anciennes productions telles que le roi des anges des frères Limbourg. Contrairement aux anciennes représentations, les quatre œuvres à l'étude ne semblent pas communiquer un jugement immédiat sur le Diable et sa révolte échouée : elles présentent plutôt la figure au moment transitoire de la chute. Dans le chapitre suivant, nous

fournirons des explications possibles pour ces représentations précises en examinant quelques facteurs historiques au XIX^e siècle en France.

Chapitre 3: LE CONTEXTE HISTORIQUE

Dans ce chapitre, nous examinerons les divers facteurs dont on peut tenir compte pour mieux acquérir une compréhension complète de la représentation du Diable en tant qu'ange déchu dans les quatre œuvres comme elles ont été analysées dans le chapitre précédent. Ce chapitre comprend trois parties. Dans la section 3.1, nous discuterons du contexte social en France à la fin du XVIII^e siècle jusqu'à la fin du XIX^e siècle pour remettre en valeur les effets du bouleversement politique sur le monde artistique. Nous aborderons la manière dont le pouvoir ecclésiastique, en raison de la philosophie rationaliste des Lumières, s'est affaibli : ayant pour résultat une diminution de la croyance dans le concept du Diable. Nous explorerons la variété des mouvements artistiques en France au XIX^e siècle et comment ceux-ci s'influencent, s'entremêlent et se réagissent. En raison de la prédominance du Romantisme à cette époque, la plupart de la section 3.1 se concentrera sur la réaction chez les romantiques au monde rationaliste et la façon dont ces derniers ont approprié le Diable pour exprimer la lutte personnelle avec l'agitation politique présente en France. Dans la section 3.2, nous proposerons d'autres aspects éventuels qui pourraient contribuer aux représentations particulières du Diable à l'étude, notamment la publication *de l'origine des espèces* et la croissance du darwinisme. Dans la section 3.3, nous avancerons que l'on peut comprendre l'ange déchu comme symbole ou bien métaphore de l'humanité : la possibilité d'un Diable racheté sera mise en question.

3.1 Le Diable et les Romantiques

Le dix-neuvième siècle était une époque de désenchantement et de bouleversement des repères sociaux, religieux et politiques en France. Des guerres civiles, des traités et des accords ainsi que des changements gouvernementaux succèdent à la Révolution. La symbiose mutuelle entre l'état et l'église s'est vue brisée par la réorientation de la monarchie et de l'aristocratie qu'a fait Napoléon (Pinsard 89). Le libertinage du XVIII^e « avait fait tomber de nombreuses barrières morales, religieuses et sociales » et le rationalisme des Lumières avait libéré « l'homme de la pression de la superstition, de l'aveuglement populaire, des institutions religieuses » (Faton 6). Ainsi, à la fin du XVIII^e, les intellectuels écartaient toute idée associée au Diable ; or le romantisme a fait en sorte que le personnage du Diable s'est renouvelé en tant que personnification de la révolte, de la chute et de la rédemption (Russell, *Mephistopheles* 12).

En dissociant le Diable de la théologie, le personnage manifeste ses aspects les plus humains, une réalisation qui fait non seulement que le Diable est faillible, mais aussi qu'il mérite la rédemption. Exempt des contraintes et des connotations traditionnelles liées à ce personnage, les Romantiques ont utilisé ce motif afin d'exprimer la lutte personnelle avec l'agitation politique présente en France au dix-neuvième siècle. Les attitudes envers le Diable reprennent souvent le sentiment populaire envers la situation politique : pour les révolutionnaires, le Diable était symbole de la révolte contre l'injustice de l'Ancien Régime et ses institutions (Russell, *Mephistopheles* 169). Comme l'argumente Jones, si l'ordre social est bel et bien menaçant, révolter contre ce dernier pourrait être un mouvement positif, voire vertueux (123). Le Diable incarne ainsi une

forme héroïque de résistance au pouvoir de l'autorité. Chez les Romantiques, il était plus qu'un personnage biblique : le Diable servait de motif, d'emblème, du mythe, de symbole pour exprimer l'angoisse et le doute profondément présents dans un monde instable.

D'un mouvement pour sortir de leur pessimisme noir, les Romantiques se sont mis à réhabiliter le Diable, qui « nait un Satan bienfaiteur de l'homme . . . qui apprend à l'homme à vivre dans le mal, à jouir dans le mal : volupté des larmes, volupté de la souffrance, volupté de l'honneur » (Bonnefoy 15). En réalisant ce but, le Diable prend mille visages divers, individualisés selon les préférences de chacun.

3.1.1 La révolte

À cet effet, tous les quatre artistes abordent le sujet du Diable en tant qu'ange déchu avec une composition similaire, pourtant, chacun des artistes adopte une représentation qui lui est propre. Peintre académique préféré de Napoléon III, Cabanel a fait une œuvre du Diable qui est davantage classique : le sujet étant présenté de façon traditionnelle dans un style académique. Comme Cabanel lui-même a noté, il a voulu créer une image de Satan qui met en œuvre sa beauté divine tout en évoquant sa honte (lettre à Bruyas, Rome 1847). Bien que le Diable ait « osé se faire rival » à Dieu, sa révolte a échoué au final et il est représenté à la fin de sa chute, la punition ultime de sa rébellion.

En revanche, le Diable chez Doré n'a pas encore terminé sa chute, ce Diable se voit échoué entre deux mondes, ni au Ciel, ni à l'Enfer. En s'inspirant de l'univers miltonien, Doré présente une image d'un rebelle qui se prête bien à l'idée de la révolte noble valorisée chez les Romantiques. L'ange déchu de Redon se positionne également entre deux mondes, mais les notions chargées d'émotivités de la rébellion, présentes chez

Cabanel, Doré et Laurens, n'y sont pas mises en œuvre. Ce Diable correspond davantage au monde en plein développement au XIX^e siècle, qui se caractérise par le progrès scientifique, industriel et intellectuel, au lieu de l'univers romantique qui répond à l'agitation politique et au rationalisme des Lumières. Le Diable de Laurens, par contre, ressemble à l'ange déchu chez Cabanel et Doré, ces anges ont l'air vaincu, leur révolte échouée. Laurens représente aussi le moment transitoire du Diable, c'est-à-dire sa chute du Ciel à l'Enfer quand il perd sa beauté céleste. Ce trajet dépeint dans le dessin peut être considéré comme le mouvement le plus évident des quatre représentations. Cet ange déchu n'exprime pas une force révolutionnaire, mais plutôt les conséquences d'une révolte échouée. Donc, on constate la façon dont les artistes peuvent se servir du concept du Diable et de l'histoire de la chute des anges afin de présenter, soit d'une manière compatissante ou tragique pour mettre l'accent sur les aspects positifs de la révolte, soit d'une manière négative pour condamner ceux qui tentent de contester l'autorité.

3.1.2 La séduction

Un désenchantement avec le monde rationnel conditionne les Romantiques (Bénichou, *désenchantement* 491). D'une tentative de gagner ce qui était perdu, les Romantiques ont ainsi mis en valeur le monde naturel, la beauté et les sentiments au lieu de la rationalité scientifique qui les entourait. Or, « le romantisme refuse également d'idéaliser l'homme et la nature, de voir dans celle-ci un principe fondamentalement bon et vertueux que seules la société et la civilisation viendraient corrompre » (Faton 6). Pour eux, la nature était dévorante et destructrice, la beauté était une force puissante et séduisante. Ces notions se traduisent dans les représentations du Diable en tant qu'ange

déchu à travers lesquelles des artistes présentent des thèmes de la tentation, de l'attraction et de la séduction.

Toutes les quatre œuvres représentent un ange déchu qui est discutablement beau d'un point de vue classique. Pour celui de Cabanel et de Doré, la structure faciale rappelle les caractéristiques faciales symétriques des statues de l'Antiquité, le corps et les cheveux indiquent une qualité apollonien. On peut suggérer que ces représentations du Diable sont fortement attirantes, on se sent « the tug of attraction to the terrible, self indulgent prince of darkness . . . the pull of that darkness of self turned forever narrowly down into itself instead of opened up courageously to the broad world of light and beauty » (Russell, *Mephistopheles* 99). Le regard puissant du Diable chez Cabanel incite le spectateur à considérer le tableau, peut-être un appel de contempler l'état de cet être déchu. La séduction est moins évidente dans l'image de Doré : au lieu d'une séduction physique voire sexuelle, il remet en question l'angoisse ressentie par le Diable ce qui peut évoquer des sentiments compatissants. Par contre, l'ange déchu chez Laurens se tourne le dos pour ne pas dévoiler le visage. Malgré le fait que son corps soit très musclé, son positionnement n'indique pas la force ni le pouvoir. Il est possible que la notion de la séduction ne soit pas présente dans cette œuvre, on peut la considérer comme un avertissement à ceux qui peuvent succomber à la tentation.

L'ange déchu de Redon, loin de la représentation classique que l'on remarque chez Cabanel et chez Doré, n'a pas les caractéristiques faciales qui sont détaillées ni une nature attirante dans un sens traditionnel. Il ne regarde pas le spectateur, son regard se focalise sur la lumière. Peut-être cette ligne de vision attire-t-elle le spectateur en incitant la question : à quoi / à qui regarde-il ? Redon note qu'il « fait un art selon moi. Je l'ai fait

avec les yeux ouverts sur les merveilles du monde visible » (Redon 9). Son mouvement et son apparence, qui ne sont pas d'une séduction classique, peuvent être donc considérés comme un appel à le retrouver dans sa quête vers la lumière.

3.2 Le Prince des Ténèbres et le monde illuminé

Un intérêt croissant aux sciences caractérise le XIX^e siècle comme les connaissances de plusieurs domaines, notamment celles de biologie et de géologie, sont largement diffusées par de nouveaux livres et expositions (Stuffmann 18). Publié en 1859, *de l'origine des espèces* de Darwin est, croit-on, l'une des œuvres les plus influentes en ce qui concerne les évolutions de l'opinion biologique. Comme le note Stuffmann, les perspectives scientifiques de Darwin ont bouleversé les fondations du monde intellectuel en mettant en question le créationnisme et ainsi le rapport entre le monde naturel et celui du Ciel (16). Plus que tous les artistes à la fin du XIX^e siècle, Redon répond à ces découvertes et théories scientifiques dans ses œuvres. Il explore la désorientation ressentie par d'autres esprits créatifs face à la perte des certitudes sociales et religieuses (Stuffmann 8). On peut constater cette exploration dans sa représentation de l'ange déchu qui marche d'une façon tentative vers la lumière. Le manque de paysage défini et la qualité onirique de l'image contribuent à cette notion de désorientation. De plus, l'absence des objets concrets, sauf le sujet du tableau, crée un effet d'instabilité. Nous avons proposé dans la section 2.3.2 une interprétation plausible du titre alternatif *Vers la lumière*. Il est aussi possible que cette lumière vers laquelle marche l'ange est l'illumination métaphorique du monde scientifique en plein développement. L'ange, dans son état déchu, peut être ainsi considéré comme une représentation de l'humanité dans son état intellectuel qui aspire à un monde illuminé.

Bien qu'il soit possible de comprendre la lumière redonienne comme étant une illumination intellectuelle, il est difficile de transposer cette explication dans les trois autres œuvres à l'étude. *L'Ange déchu* de Cabanel a été créée en 1847, douze ans avant la publication de Darwin alors ce rapport entre le Diable et la connaissance illuminée n'est pas possible. Les lithographies de Doré et de Laurens ont été créées après la parution de *l'origine des espèces* ; cependant, le style de Doré et le sujet de Laurens se prêtent aux tendances romantiques, un mouvement qui rejette les avancements scientifiques et le monde rationnel afin de favoriser la puissance des sentiments et du monde naturel.

3.3 L'ange déchu et l'humanité

La figure de l'ange déchu, et les concepts inhérents de la rédemption et de la chute qui demeurent à son personnage, fournissent un moyen d'exprimer les questions les plus essentielles du XIX^e siècle, c'est-à-dire toute question traitant des origines de l'univers, du développement humain et de la transcendance (Losada 433). Bien évidemment, quand on parle d'un être tombé, il faut considérer l'état de l'âme : l'ange déchu fournit ainsi un prétexte pour expliquer l'état d'humanité. On peut comprendre les souffrances physiques et morales du Diable comme métaphore pour celles de l'homme, « a heavenly spirit incarnated by its own mistake in the midst of a perverted and brutal society where the idea of god is altogether eclipsed » (Losada 441). Nous avançons donc que les représentations artistiques du Diable peuvent être considérées comme une méditation ou une contemplation sur la douleur de l'homme en raison de cet état déchu.

Dans son œuvre, Cabanel unit le Diable miltonien à une forme classique : il crée un ange déchu qui est coupé de ses camarades célestes, sa révolte échouée. Or, cet ange ne se trouve pas encore en Enfer fougueux traditionnel, il s'allonge sur un rocher au

sommet, peut-être au moyen de sa chute. Chez Doré, l'ange déchu dégage une impression immédiate de l'angoisse en raison de son expulsion du Ciel. Au lieu de la grande bête qui se réjouit dans son expulsion que l'on remarque chez les frères Limbourg, cet être déchu, petit dans la composition, lamente ses circonstances. Inspiré des thèmes romantiques, il se peut que Doré suggère la possibilité d'une rédemption diabolique en raison de son regret. Ceci dit, le spectateur se rend compte que cette rédemption ne se réalise jamais car ce n'est pas la fin miltonienne. La suggestion d'un Diable racheté est augmentée par Redon qui incorpore le thème positif de la lumière dans son portrait de l'ange déchu. Un peu semblable à l'ange bleu de Ravenne, l'ange redonien n'est pas forcément un être maléfique : il s'avère plutôt la manifestation artistique de l'état d'humanité que Losada a suggéré, un être en état déchu qui marche vers la lumière.

Cette idée de la rédemption diabolique est moins évidente chez Laurens, malgré le texte source de son illustration. L'angoisse du visage chez Doré et la lumière optimiste chez Redon ne sont pas présentes. Or, Laurens présente l'ange déchu en moment transitoire entre ange céleste aux ailes de plumes et bête infernale aux ailes membraneuses : son ange est entièrement sous forme humaine. Ceci peut indiquer, comme le suggère Losada, l'appropriation du concept du Diable en tant qu'ange déchu afin de représenter l'état de l'humanité. On peut comprendre l'illustration laurensienne comme un point de vue négatif sur l'humanité qui est en train de descendre et qui se cache le visage en honte. Cependant, la fin du texte original conclut avec la rédemption du Diable grâce à l'aide de Liberté. Ainsi, on peut suggérer que la représentation qu'a faite Laurens indique une attitude positive sur l'état d'humanité et la possibilité de rédemption.

CONCLUSION

Nous avons examiné quatre représentations du Diable en tant qu'ange déchu qui sont à la fois semblables et différentes. On remarque que le sujet de l'ange déchu fournit l'occasion à chaque artiste d'explorer les thèmes de l'isolement, de la chute et de la rédemption de sa propre façon. Dans le premier chapitre, nous avons montré que la terminologie utilisée pour parler du Diable peut s'avérer problématique car on ne peut pas employer des termes de façon interchangeable dans tous les cas. Également, parler des anges déchus, ce n'est pas toujours une étude diabolique. Dans le contexte de l'œuvre redonienne, on ne peut ni nier ni confirmer s'il s'agit du Diable. Ceci dit, nous avons démontré que le sujet de l'ange déchu tire ses origines du contexte diabolique. Dans ce même chapitre, nous avons présenté un survol du développement des représentations du Diable afin de retracer ces origines angéliques dès les racines du mythe de la chute des anges dans l'Ancien Testament jusqu'à la reprise de mythe par les Frères Limbourg et Milton.

Dans le deuxième chapitre, nous avons examiné de près les quatre œuvres en nous concentrant sur la représentation physique de l'ange déchu, des traces angéliques et célestes dans l'image ainsi que le moment dans la chute capté par les artistes. Nous avons souligné les similitudes et les divergences dans les quatre œuvres. Nous avons trouvé que les artistes ont contribué à une humanisation du Diable en le représentant seul dans la composition afin de mettre en valeur ses sentiments envers sa chute. En étudiant la manière dont chaque artiste dépeint le moment transitoire du Diable, nous avons suggéré que l'œuvre de Laurens fait un rapport entre ce moment et les êtres humains.

Dans le troisième chapitre, nous avons tenté de fournir une explication pour cette représentation précise du Diable en tant qu'ange déchu à cette époque. Nous avons discuté du bouleversement politique, religieux et intellectuel et comment ces aspects ont contribué à la reprise du thème de l'ange déchu pour exprimer la lutte personnelle chez l'artiste avec cette agitation sociale. En nous servant de l'œuvre de Losada pour un cadre théorique, nous avons avancé que l'ange déchu fournit l'occasion pour une méditation artistique sur l'état d'humanité.

Cette étude est la première qui a fait une comparaison des représentations du Diable en tant qu'ange déchu au XIX^e siècle en France. Les œuvres à l'étude ne représentent qu'un aspect du personnage à multiples facettes du Diable. Notre étude portait principalement sur l'analyse de cette image précise et le contexte culturel qui l'explique ; une étude axée sur les diverses représentations du Diable présentes en France au XIX^e siècle, telles que le Diable féminin, le Diable satirique et le Diable politique, servirait à créer un aperçu plus compréhensif du développement diabolique après les Lumières. Une étude de plus grande ampleur pourrait éventuellement identifier des tendances culturelles voire artistiques. Comme le romantisme se trouve principalement en Allemagne, en Angleterre, en France et en Espagne²⁰, une étude comparative dont on examine le Diable en tant qu'ange déchu dans autres pays sera également possible.

Le XIX^e siècle en France était « une époque de crise » (Poulet 9) : les esprits créatifs se sont ainsi tournés vers le Prince de Ténèbres comme symbole pour illuminer le doute, l'angoisse et aussi l'espoir présents dans un monde instable. Sous ce rapport, on

²⁰ Voir Faton, Jeanne. *Le Romantisme Noir de Goya à Max Ernst*. Édition spéciale de *Dossier de l'art hors-série* 20 (mars 2013).

remarque la manière dont chaque artiste approprié ce symbole ou bien ce concept de l'ange déchu afin de présenter une image qui est à la fois individuelle et unique à l'artiste, mais aussi universelle dans sa représentation des thèmes de l'isolement, de la chute et de la rédemption.

Index des Œuvres

- Anonyme. *Le dernier jugement*. VI^e siècle. Mosaïque. Basilique de Sant'Apollinare Nuovo, Ravenne, Italie.
- Anonyme. *Le dernier jugement*. VII^e siècle. Mosaïque. Cathédrale de Santa Maria Assunta, Torcello, Italie.
- Cabanel, Alexandre. Esquisse de *L'Ange déchu*. 1846. Huile sur toile. Musée Duplessis, Carpentras.
- —. *L'Ange déchu*. 1847. Huile sur toile. Musée Fabre, Montpellier.
- Doré, Gustave. « Him, fast sleeping, soon he found / In labyrinth of many a round, self-rolled ». *Paradis Perdu* de Milton. 1866. Lithographie. Bibliothèque Nationale de France, Paris. Vers 182-3.
- —. « Him the Almighty Power / Hurl'd headlong flaming from the ethereal sky ». *Paradis Perdu* de Milton. 1866. Lithographie. Bibliothèque Nationale de France, Paris. Vers 44-5.
- —. « Me miserable ! which way shall I fly / Infinite wrath, and infinite despair ! ». *Paradis Perdu* de Milton. 1866. Lithographie. Bibliothèque Nationale de France, Paris. Vers 73-4.
- Laurens, Jean Paul. « Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme ». *Cent Dessins : Extraits des œuvres de Victor Hugo*. Fin XIX^e. Lithographie. Paris : Librairie Ollendorff. 30.
- Limbourg, Pol, Jean et Hermann. « La chute des Anges ». *Très Riches Heures du Duc de Berry*. XV^e siècle. Illumination. Musée Condé, Chantilly, France. Fol.64.
- —. « L'Enfer ». *Très Riches Heures du Duc de Berry*. XV^e siècle. Illumination. Musée Condé, Chantilly, France. Fol.108.
- Redon, Odilon. *Ange déchu regardant vers un nuage*. Vers 1875. Huile sur carton. Musée Nationale d'Art Moderne, Amsterdam.
- —. *L'ange déchu / L'homme ailé / Vers la lumière*. Vers 1890. Huile sur carton. Musée des Beaux Arts, Bordeaux.
- —. *L'ange déchu*. Vers 1905. Huile sur carton. Collection privée, New York.

Références

Références diaboliques et angéliques

- Almond, Philip C. *The Devil : A New Biography*. London : I.B. Tauris & Co Ltd, 2014.
- Arasse, Daniel. *Le portrait du Diable*. Paris : Éditions Arkhê, 2009.
- Arp, Robert. Ed. *The Devil and Philosophy : The Nature of His Game*. Chicago : Carus Publishing Company , 2014.
- Bekker, Hugo. « The Lucifer Motif in the German Drama of the Sixteenth Century ». *Monatshefte* 51 :5 (1959) : 237-47.
- Berefelt, Gunnar. *A Study on the Winged Angel*. Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1968.
- Borgeaud, Philippe. « ‘Silent Entrails’ : The Devil, His Demons and Christian Theories Regarding Ancient Religions ». *History of Religions* 50 :1 (2010) :80-95.
- Carus, Paul. *The History of the Devil: With 350 Illustrations*. Mineola, NY : Dover Publications, 2008.
- Cellier, Léon. Rev. of *Le diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire*, par Max Milner. *Revue d’Histoire littéraire de la France* 64.1 (1964): 114-7.
- Forsythe, Neil. *The Old Enemy : Satan and the Combat Myth*. Princeton : Princeton University Press, 1987.
- Giorgi, Rosa. *Anges et Démons*. Paris : Hazan, 2004.
- Graf, Arturo. *L’Art du Diable*. Trad. Pierre Baril. New York : Parkstone Press International, 2009.
- Graf, Arturo. *Story of the Devil*. Trad. Edward Noble Stone. New York : Macmillan, 1931.
- Greenfield, Richard. « Fallen into Outer Darkness : Later Byzantine Depictions and Conceptions of the Devil and the Demons ». *Etnofoor* 5 : 1/2 (1992): 61-80.
- How the Devil Got His Horns*. Dir. Alastair Sooke. BBC, 2012.
- Jones, David Albert. *Angels : A History*. New York : Oxford University Press, 2010.

- Kelly, Henry Ansgar. *Satan : A Biography*. New York : Cambridge University Press, 2006.
- Losada, José Manuel. « The Myth of the Fallen Angel : Its Theosophy in Scandinavian, English, and French Literature ». *Nonfictional Romantic Prose: Expanding Borders*. Éd. Steven P. Sondrup et al. Amsterdam : John Benjamins, 2004. 433-57.
- Mango, Cyril. « Diabolus Byzantinus ». *Dumbarton Oaks Papers* 46 : Homo Byzantinus (1992) : 215-23
- Milner, Max. *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*. Paris : José Corti, 1971. 2 vols.
- Muchembled, Robert. *Une histoire du diable: XIIIe-XXe Siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- Pagels, Elaine. *The Origin of Satan*. New York : Random House, 1995.
- Russell, Jeffrey Burton. *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*. Ithaca, NY : Cornell UP, 1986.
- Russell, Jeffrey Burton. *The Prince of Darkness: Radical Evil and the Power of Good in History*. Ithaca, NY : Cornell UP, 1988.
- Wray, T.J et Gregory Mobley. *The Birth of Satan : Tracing the Devil's Biblical Roots*. New York : Palgrave MacMillan, 2005.

Références artistiques et littéraires

- Andrieux, Maurice. *Les français à Rome*. Paris : Fayard, 1968.
- Baudelaire, Charles. *Salon de 1846*. Éd. David Kelley. Oxford : Clarendon Press, 1975.
- Bonnefoy, Georges. *La pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*. Paris : Librairie Hachette, 1946.
- Butler, George F. « Giants and Fallen Angels in Dante and Milton : The 'Commedia' and the Gigantomachy in *Paradise Lost* ». *Modern Philology* 95: 3 (1998) : 352-63.
- Cassou, Jean. *Odilon Redon*. Milan : Fratelli Fabbri Editori, 1974.
- Coustet, Robert. *L'Univers d'Odilon Redon*. Paris : Henri Scrépel, 1984.
- Dumonteil, Anne et Aline Palau-Gazé. « Cabanel : La peinture d'histoire en question ». *Service Educatif du Musée Fabre. Muséefabre.montpellier3m.fr*. 2010.

- Faton, Jeanne. *Le Romantisme Noir de Goya à Max Ernst*. Édition spéciale de *Dossier de l'art hors-série* 20 (mars 2013).
- Ferguson, George. « Peacock ». *Signs and Symbols in Christian Art*. London : Oxford University Press, 1959. 23
- Gage, John. *Color and Culture : Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Oakland, CA : University of California, 1999.
- Hautecœur, Louis. *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle*. Paris : Librairie Armand Colin, 1963.
- Hughes, Robert. *Heaven and Hell in Western Art*. London : Weidenfeld and Nicolson, 1968.
- James, Liz. *Light and Colour in Byzantine Art*. Oxford : Clarendon Press, 1996.
- Kaba, Mitch. « Les Diableries : 3D Visions of Hell from the 19th Century » . *Scribd.com*. June 2011.
- Kirkconnell, Watson. *The Celestial Cycle; the theme of Paradise lost in world literature with translations of the major analogues*. Toronto : University of Toronto Press, 1952.
- Klibansky, Raymond *et al.* *Saturn and Melancholy : Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. London : Thomas Nelson and Sons, 1964.
- Labriola, Albert C et Edward Sichi, Jr. *Milton's legacy in the arts*. University Park, USA : Pennsylvania State University Press, 1988.
- "Laurens, Jean-Paul." *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press.
- Lieberman, William S. « Redon : Drawings and Lithographs ». *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 19 :2 (Hiver 1952) :3-15.
- Praz, Mario. *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*. Paris : Gallimard, 1999.
- Redon, Odilon. *À soi-même : Journal 1867-1915*. Paris : Librairie José Corti, 1961.
- Roosevelt, Blanche. *Life and Reminiscences of Gustave Doré*. London : Cassell & Co, 1885.
- Schlessler, Thomas, *et al.* *L'Ange du Bizarre: Le Romantisme Noir, de Goya à Max Ernst*. Issy-les-Moulineaux: Beaux Arts Magazine, TTM éditions, 2013.

Schock, Peter A. « The Marriage of Heaven and Hell : Blake's Myth of Satan and Its Cultural Matrix ». *ELH* 60 :2 (1993) :441-70.

Spivey, Nigel. *Enduring Creation : Art, Pain and Fortitude*. Berkeley : University of California Press, 2001.

Stuffmann, Margret, et Max Hollein, éd. *As in a Dream : Odilon Redon*. Ostfildern, Germany : Hatje Cantz Verlag, 2007.

Wrigley, Richard. *The Origins of French Art Criticism : From the Ancien Régime to the Restoration*. Oxford : Clarendon Press, 1993.

Références contextuelles

Agamben, Giorgio. *Stanzas : Word and Phantasm in Western Culture*. Trad. Ronald L. Martinez. Minneapolis, É.U : University of Minnesota Press, 1993.

Baguley, David. *The Nineteenth Century in Two Parts*. New York : Syracuse UP, 1994.

Bénichou, Paul. *L'École du désenchantement*. Paris : Gallimard, 1992.

Bénichou, Paul. *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830 : Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris : Librairie José Corti, 1973.

Bénichou, Paul. *Le Temps des prophètes : Doctrines de l'âge romantique*. Paris : Gallimard, 1977.

Brookner, Anita. *Romanticism and Its Discontents*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2000.

Cholvy, Gérard. *Christianisme et société en France au XIXe siècle : 1790 - 1914*. Paris : Editions du Seuil, 2001.

Craciun, Adriana. « Romantic Satanism and the Rise of Nineteenth-Century Women's Poetry ». *New Literary History* 34 :4 (2003) :699-721.

Gibbs, Robert et Elliot R. Wolfson, eds. *Suffering Religion*. New York : Routledge, 2002.

Kaenel, Philippe. « Autour de J.-J. Grandville : les conditions de production socio-professionnelles du livre illustré "romantique" » *Romantisme* 43 (1984) : 45-62.

Kaenel, Phillippe. *Le Métier d'illustrateur 1830-1880: Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*. Genève : Librairie Droz, 2005.

Lemaire, Gérard-Georges. *Histoire du Salon de peinture*. Paris : Klincksieck, 2004.

Mane, Perrine. *La vie dans les campagnes au Moyen Âge à travers les calendriers*. Paris : La Martinière, 2004.

Orwicz, Michael R. *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*. Manchester : Manchester University Press, 1994.

Pinsard, Marie. *Histoire du christianisme en France*. Rennes, France : Éditions Ouest – France, 2010.

Poulet, Georges. *Entre Moi et Moi: Essais critiques sur la conscience de soi*. Paris: Librairie José Corti, 1977.

Sondrup, Steven P., Virgil Nemoianu, and Gerald Ernest Paul Gillespie. *Nonfictional Romantic Prose: Expanding Borders*. Amsterdam : John Benjamins, 2004.