



HAL
open science

L'Ange révolté du XIXe siècle : étude de la figure luciférienne dans Éloa d'Alfred de Vigny, La Fin de Satan de Victor Hugo et La Révolte des anges d'Anatole France

Adeline Arenas

► To cite this version:

Adeline Arenas. L'Ange révolté du XIXe siècle : étude de la figure luciférienne dans Éloa d'Alfred de Vigny, La Fin de Satan de Victor Hugo et La Révolte des anges d'Anatole France. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04299862

HAL Id: dumas-04299862

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04299862>

Submitted on 22 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



L'Ange révolté du XIXe siècle

Étude de la figure luciférienne dans *Éloa* d'Alfred de Vigny, *La Fin de Satan* de Victor Hugo et *La Révolte des anges* d'Anatole France.



Adeline Arénas

*Mémoire préparé sous la direction de Julie Anselmini
Année 2022-2023*

Remerciements

Merci à Julie Anselmini pour son soutien depuis le jour où j'ai eu la folle idée de reprendre mes études, pour ses conseils avisés, sa bienveillance et son calme sans faille. C'est grâce à elle que ce mémoire a pu voir le jour dans les meilleures conditions.

Merci à Alain Sandrier, qui m'a permis de redoubler mon année de master à distance et de consacrer les neuf derniers mois à la rédaction de mon mémoire sur Lucifer, une fois mes cours rangés.

Un merci particulier à mes collègues chez digiSchool, qui m'ont patiemment écoutée parler chaque jour de Lucifer et de rédaction universitaire. Vous savez qui vous êtes, et vous avez contribué à rendre cette année plus douce – et drôle.

Merci à Bénédicte, Flora et Maïté pour leur soutien constant, ainsi qu'aux Chatons. Merci à mes parents et à mes sœurs pour leurs encouragements (« Comment ça se passe, avec Lulu ? »). J'adresse aussi mes remerciements aux amis docteurs et doctorants dont les conseils m'ont été très précieux au cours des deux dernières années. Merci à tous ceux qui ont eu un mot réconfortant ou encourageant à un moment ou un autre.

Merci à tous les musiciens que j'ai écoutés en faisant mes recherches, en écrivant et corrigeant ce mémoire. Merci au film *Caravage* de Michele Placido, qui m'a bien remis les idées en place en pleine période de doute. Enfin, merci à Sainte Rita – chose promise, chose due.

*You are cast out from the heavens to the ground
Blackened feathers falling down
You will wear your independence like a crown*

– Ghost, « From the Pinnacle to the Pit ».

Dites que vous écrivez un mémoire sur Lucifer, et les réactions seront intéressantes à observer. Pourtant, alors que le XXI^e siècle est déjà bien entamé, on pourrait penser que l'annonce de cette thématique serait accueillie avec un haussement d'épaules ou un hochement de tête compréhensif. Le sujet n'est-il pas riche et passionnant, après tout ? Cependant, impossible d'ignorer la surprise, voire le petit choc, qui traverse fugacement le visage de vos interlocuteurs à cette nouvelle. En réalité, le sujet du diable surprend toujours, voire effraie. « Mais tes parents le prennent bien ? », entendrez-vous si vous venez d'une famille avec un vague fond de pratique chrétienne. (La réponse est oui, ils le prennent tout à fait bien.) À l'évocation du diable, la plupart des gens imaginent immédiatement le Grand Cornu, monarque terrifiant des Enfers à l'origine de diverses possessions démoniaques. Le fait est que si le diable a eu bien des noms et revêtu diverses apparences depuis la création de son mythe et de celui des anges déchus, c'est cette apparence cauchemardesque qui semble prédominante dans l'imaginaire collectif.

Or, le diable n'a pas toujours été terrifiant. En effet, des tableaux du XIX^e siècle le montrent en ange beau, redoutable et mélancolique, et plusieurs auteurs de la même période le dépeignent de la même manière – c'est notamment le cas d'Alfred de Vigny dans *Éloa, ou La Sœur des anges* (1824). Dans d'autres textes, Satan devient un personnage qui inspire de la compassion au lecteur et qui est susceptible de connaître une rédemption – c'est le parti pris de Victor Hugo avec *La Fin de Satan* (1886). Un motif, voire un certain *type de diable*, semble se dégager de toutes ces œuvres, qu'il serait intéressant d'analyser et de relier entre elles... De ce constat est née l'idée de ce mémoire : étudier cette partie de l'histoire de la littérature où le diable se transforme en ange rebelle, héroïsé et romantique. (Ajoutons que nous avons un intérêt personnel pour *cette version* de Lucifer. Récemment, ce sont d'ailleurs plusieurs chansons du groupe Ghost, consacrées au diable en tant qu'entité belle et envoûtante, qui nous ont intriguée et nous ont rappelé différentes œuvres du XIX^e siècle ayant le même postulat.)

Notre recherche porte sur des œuvres publiées pendant le XIX^e siècle, durant lequel l'une des mutations les plus importantes du diable en tant que personnage littéraire a lieu. En effet, le diable y quitte l'aspect d'un monstre antagoniste pour adopter celui d'un ange rebelle d'une grande

beauté. C'est un personnage pour lequel les auteurs prennent désormais fait et cause, souvent en lui attribuant les motifs de leur propre révolte. Ceci a pour résultat d'attirer la sympathie du lecteur. Ce changement de point de vue envers le diable est la raison pour laquelle, au cours de ce mémoire, nous le désignerons la plupart du temps sous le nom de Lucifer au lieu de Satan. De la même façon, nous parlerons de « figure luciférienne » au lieu de « figure satanique » pour le qualifier, ou pour désigner des personnages ayant des attributs similaires.

Nous justifions cette dénomination par la raison suivante. Les noms de Lucifer et Satan sont, il est vrai, synonymes dans la culture chrétienne. Cependant, à partir du XIXe siècle, « ils deviennent antonymes dans le symbolisme de leur reprise littéraire », en un « curieux phénomène sémantique »¹, note Alain Rey dans son *Dictionnaire amoureux du Diable*. Lucifer désigne donc plutôt l'ange déchu, révolté et beau que les auteurs romantiques, entre autres, vont admirer et placer au centre de leurs œuvres, par opposition à Satan, figure médiévale terrifiante et incarnation du mal pur.

La question qui s'impose est donc la suivante : peut-on vraiment définir une figure luciférienne qui prend forme au XIXe siècle dans la littérature ? Il s'agit de comprendre quelles sont ses principales caractéristiques, dans quel contexte elle a vu le jour, quelles sont les motivations des auteurs qui lui ont donné vie, et comment elle a été perçue par la critique presse de l'époque.

Des chercheurs se sont auparavant penchés sur l'histoire du diable dans la littérature, le plus connu étant certainement Max Milner, avec son ouvrage *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire* (1960). Ce classique donne de nombreux détails sur les diverses mutations du diable jusqu'au milieu du XIXe siècle. Robert Muchembled, quant à lui, a compilé de précieux renseignements sur l'évolution historique, religieuse et artistique du personnage du XIIe au XXe siècle, avec *Une histoire du diable* (2000). On pourrait donc logiquement penser que l'histoire de la figure luciférienne a été bien détaillée par l'un ou l'autre de ces chercheurs, sinon par les deux. C'est en partie vrai, car ils expliquent les mutations du diable sur une période donnée ; et même s'ils n'emploient pas l'expression « figure luciférienne », tous deux relatent la transformation du monstre diabolique en ange déchu. Cependant, aucun d'entre eux n'évoque l'auteur Anatole France, dont le roman *La Révolte des anges* (1914) renferme ce qui constitue, selon nous, la dernière étape de la construction de la figure luciférienne. (Précisons que France a, en outre, publié des nouvelles sur Lucifer dans son recueil *Le Puit de Sainte Claire* (1895), peut-être plus conventionnelles mais

1 Alain Rey, « Lucifer », in *Dictionnaire amoureux du Diable* [Édition numérique], Paris, Plon, 2013.

non dénuées d'intérêt. Nous y reviendrons plus loin dans ce mémoire.) Or, dans son *Histoire du diable*, Robert Muchembled mentionne les auteurs décadents après avoir évoqué le satanisme de Baudelaire ; il poursuit ensuite son étude en embrayant directement sur la littérature et le cinéma du XXe siècle. Quant à l'ouvrage de Max Milner, le cadre chronologique qu'il s'impose l'empêche évidemment de mentionner le roman d'Anatole France. Pourtant, cet écrivain relativement tombé dans l'oubli aujourd'hui mérite un nouvel éclairage, notamment à cause de son interprétation aussi originale que subversive de Lucifer. Nous espérons donc, avec ce mémoire, combler une lacune sur l'étude de la figure luciférienne, en la complétant grâce à l'analyse du dernier roman d'Anatole France.

Mais ce n'est pas tout : nous souhaitons également nous pencher sur la réception des œuvres mettant en scène la figure luciférienne dans la presse du XIXe siècle. Aucun des ouvrages scientifiques susmentionnés ne fournit de compte-rendu détaillé à ce sujet. Max Milner mentionne quelquefois les réactions d'écrivains vis-à-vis de la réception de leurs propres œuvres, par exemple, mais cela ne constitue pas l'objet principal de ses recherches. (Et encore une fois, Anatole France ne fait pas partie du corpus qu'il étudie.) Or, la prise en compte de la réception d'une œuvre littéraire permet de juger de son impact à l'époque de sa parution et, par extension, de déterminer l'importance qu'elle a pu acquérir – ou non – au fil du temps. Ce qui nous intéresse ici, c'est donc de savoir comment les œuvres mettant en scène le personnage de Lucifer ont été reçues par les critiques du XIXe siècle.

Pour réaliser notre travail de recherche, nous avons rassemblé un corpus de trois œuvres : deux poèmes épiques, *Éloa, ou La Sœur des anges* (1824) d'Alfred de Vigny et *La Fin de Satan* (1886) de Victor Hugo, auquel s'ajoute bien sûr *La Révolte des anges* (1914) d'Anatole France. Les deux premières œuvres sont, nous l'avons suggéré plus haut, des textes emblématiques pour qui s'intéresse au diable dans la littérature du XIXe siècle. Les dates de rédaction de ces trois œuvres sont placées au début, au milieu et à la fin du siècle. Elles définissent donc les bornes temporelles de notre recherche et permettent d'observer l'évolution de Lucifer, mais aussi les constantes du personnage. Nous pourrions également comprendre la pertinence de son utilisation à ces différentes périodes.

Éloa est publié au début du XIXe siècle, alors que le mouvement romantique français est en plein essor et que de jeunes auteurs expriment leur révolte dans leurs écrits au cœur d'une période instable. Lucifer devient alors un porte-parole tout trouvé pour eux. Quant à *La Fin de Satan*, il

s'agit d'une œuvre posthume et inachevée : elle a été essentiellement rédigée en 1854, alors que Victor Hugo, au sommet de sa gloire, était en exil politique. Enfin, *La Révolte des anges* est le dernier roman d'Anatole France, publié quelques mois à peine avant la Première Guerre mondiale qui marquera la véritable fin du XIXe siècle.

Outre ces trois textes majeurs, que nous analyserons en profondeur, nous avons également jugé pertinent d'inclure dans notre mémoire une réflexion sur *Les Litanies de Satan* de Charles Baudelaire, poème issu des *Fleurs du Mal* (1847). En effet, ce texte emblématique de la littérature luciférienne synthétise, selon nous, les principales caractéristiques attachées à cette figure. Enfin, puisqu'il a hanté l'imagination des artistes en plus de celle des écrivains, nous avons choisi d'inclure des tableaux et sculptures emblématiques représentant Lucifer afin d'illustrer – littéralement – notre propos.

Ce mémoire est divisé en trois grandes parties. Dans la première, nous relaterons l'évolution historique et littéraire du diable, plus précisément comment ce monstre terrifiant s'est progressivement transformé en ange révolté au fil des siècles. L'objectif, ici, est d'expliquer la mise en place du contexte dans lequel la figure luciférienne a pu voir le jour au XIXe siècle. Tout d'abord, nous expliquerons brièvement comment le mythe de Lucifer et des anges déchus a vu le jour dans les textes religieux. Nous verrons ensuite comment le diable a pris, pendant tout le Moyen-Âge et la Renaissance, l'apparence d'une bête monstrueuse terrorisant les fidèles, pour perdre petit à petit du terrain dans les superstitions liées à la vie quotidienne à la fin du XVIIe siècle. C'est dans ce climat que paraît *Le Paradis perdu* (1667) de John Milton, un texte fondamental pour tous les auteurs – notamment romantiques – qui s'empareront plus tard du personnage de Lucifer. Nous analyserons donc la version du diable donnée par Milton, celle d'un anti-héros magnifique et contestataire. Nous examinerons également la réception de ce texte en France, et mentionnerons ses diverses traductions. (Il n'est d'ailleurs pas anodin que la première vraiment fidèle au poème, celle de Chateaubriand, ait vu le jour en pleine période romantique.) Ensuite, nous verrons comment les XVIIe et XVIIIe siècles sont témoins des apparitions littéraires d'un diable progressivement plus séducteur et plus humain. Ceux-ci vont en partie ouvrir la voie pour les diables juvéniles et trompeurs imaginés par les auteurs William Beckford et Matthew Gregory Lewis dans leurs romans gothiques. Les passages montrant ces Satan sont brefs, mais ils annoncent, à la fin du XVIIIe siècle, la naissance de la figure luciférienne au siècle suivant. De fait, au début du XIXe siècle, ce sont Lord Byron, le roman noir et le romantisme qui vont forger un nouveau Lucifer. C'est la raison pour laquelle nous nous attarderons sur *Cain* (1822), la pièce de

Lord Byron : son Lucifer s'inscrit directement dans le prolongement de celui du *Paradis perdu*, tout en portant l'empreinte de son auteur qui marquera si fortement les romantiques – notamment Vigny.

La deuxième partie de ce mémoire sera consacrée à l'analyse de Lucifer dans les trois œuvres principales de notre corpus. Nous commencerons par *Éloa, ou La Sœur des anges* (1824) d'Alfred de Vigny. Ce poème épique, écrit alors que son auteur était en pleine ascension littéraire, s'inscrit dans la continuité de Byron tout en se faisant l'écho des interrogations métaphysiques de Vigny. En effet, ce dernier n'était pas croyant, cependant une bonne partie de son œuvre reprend des thématiques bibliques ou religieuses. Nous verrons ensuite comment Vigny s'affranchit de l'héritage des auteurs qui l'ont précédé : il s'approprie ainsi le personnage de Lucifer en en faisant une divinité nocturne des voluptés. De plus, nous verrons que l'amour que le diable voue à l'héroïne, Éloa, montre les limites d'un personnage qui demeure maléfique. La seconde œuvre de notre corpus, *La Fin de Satan* (1886) de Victor Hugo, a un contexte d'écriture très intéressant. Non seulement parce que cette œuvre inachevée a été essentiellement écrite pendant l'exil de son auteur, mais aussi parce que sa rédaction est étroitement liée à la pratique des tables tournantes, qui va influencer les thématiques du poème, comme nous le verrons. Nous étudierons ensuite Lucifer tel que le conçoit Hugo : un monstre amoureux de Dieu destiné à connaître la rédemption en enfantant la Liberté, donc le salut des hommes. Ceci nous permettra de nous interroger sur la pertinence d'un diable définitivement passé sous la bannière du bien, et de nous demander si la trajectoire du diable d'Hugo constitue réellement l'apothéose de la figure luciférienne. Enfin, nous verrons comment Lucifer et les anges déchus peuvent être utilisés pour servir un propos politique dans *La Révolte des anges* (1914) d'Anatole France. Nous rappellerons les convictions de l'écrivain, essentielles pour la compréhension du roman : celles d'un athée fasciné par Lucifer et proche des idées anarchistes, sans pour autant se revendiquer de ce mouvement. Ces opinions donnent toute sa dimension politique à son dernier roman, puisque le diable y est le héraut des idées humanistes et anti-religieuses d'Anatole France. Lucifer et ses anges déchus y conservent leurs attributs traditionnels, mais ils sont cette fois placés dans un cadre contemporain. Ce choix narratif permet à l'auteur de rendre son propos philosophique plus évident sous couvert de merveilleux. Il peut aussi présenter une nouvelle version de la chute de Lucifer en la reproduisant à travers l'ange gardien Arcade, qui va s'affranchir de Dieu grâce à la lecture. Ce qui nous amènera finalement à montrer la véritable innovation de *La Révolte des anges* : celle qui fait de Lucifer le protecteur de l'humanité et de Dieu un tyran générateur de souffrance.

Dans la troisième et dernière partie de ce mémoire, nous examinerons les caractéristiques communes des trois Lucifer mis en scène dans les œuvres susmentionnées, qui les différencient d'un diable médiéval. Par conséquent, c'est ce qui nous permettra d'esquisser un portrait de la figure luciférienne au XIXe siècle. Nous mettrons en avant les contractions d'une figure ambiguë et désespérée, devenue une divinité génératrice de progrès pour les hommes à travers les textes que nous avons étudiés. Ce Lucifer du XIXe siècle est aussi caractérisé par sa beauté, un attribut qui renforce son ambiguïté en le rendant objet de désir et d'amour – ce que les œuvres picturales de l'époque prennent plaisir à mettre en avant. C'est ici que l'analyse *Les Litanies de Satan* (1857) de Baudelaire est pertinente, puisque le poème offre un parfait résumé de ce qu'est, selon nous, la figure luciférienne. Enfin, nous étudierons la réception des œuvres d'Alfred de Vigny, Victor Hugo et Anatole France au moment de leur publication, afin de déterminer si, oui ou non, la représentation du diable pouvait être perçue comme étant innovante, et dans quelle mesure elle a pu être reçue comme scandaleuse.

Partie I. Transformation d'une Bête terrifiante en ange révolté : la naissance d'un nouvel archétype de Lucifer au XIXe siècle

1. La naissance de Lucifer et de la révolte des anges dans les textes religieux

Lucifer est le personnage central des trois œuvres du corpus que nous allons étudier. Dans chacune d'elles, il est représenté comme un ange déchu, révolté, doté (du moins chez Anatole France et Alfred de Vigny) d'une très grande beauté. Ces caractéristiques sont le résultat d'une mutation de la figure du diable qui s'est opérée sur plusieurs siècles, que nous allons tenter de résumer dans les pages qui vont suivre.

Mais avant d'explorer l'évolution du diable dans la littérature occidentale, il nous semble important de rappeler comment est apparue cette figure dans les textes bibliques, d'où vient le nom de Lucifer, et comment est né le mythe de la révolte des anges si cher à Anatole France. Dans *Une histoire du diable*, Robert Muchembled indique que les « pères de l'Église et théologiens l'avaient défini [le diable, Nda] de manière très intellectuelle comme un principe, un archange déchu, devenu une sorte de dieu volant dans les airs en compagnie de démons déguisés en anges de lumière (saint Éphrem au IVe siècle) »².

Toutefois, c'est l'édifiant article de Claude-Gilbert Dubois, « L'invention du mythe des "anges rebelles" »³, qui donne de précieux renseignements sur la naissance de la figure diabolique dans les textes anciens. Car il n'y a pas un seul mythe fondateur de Lucifer/Satan, clair, simple et donné à lire d'un seul bloc dans un livre de la Bible. La figure de Satan, en tant qu'adversaire de Dieu à la tête d'une armée d'anges rebelles, est en réalité née d'un amalgame de récits, de légendes et de citations – parfois déformées ou mal interprétées. Nous allons relater sa genèse ci-dessous.

Pour commencer, il est intéressant de noter qu'on trouve une seule occurrence de Satan dans l'Ancien Testament, plus précisément le *Livre de Job* (rédigé entre le VIe et le début du IVe siècle av. J.-C.). Dans ce texte, le personnage fait partie de la cour des séraphins – donc des anges – qui entoure Dieu :

L'un d'entre eux est nommé : il s'appelle, dans la version grecque, *ho Satanas*, « le » Satan.

L'article semble ici indiquer que le nom renvoie à la fonction. La racine hébraïque *stn* veut dire

2 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XVe siècle-XXe siècle*, Paris, Points, 2002, p. 22.

3 Claude-Gilbert Dubois, « L'invention du mythe des "anges rebelles" », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 21, 2009, pp. 17-42.

« discuter » ou « contester ». On peut donc considérer le Satan comme un de ces « fils de Dieu » qui constituent le premier cercle de la cour divine. Son rôle est de se faire le contrôleur de ce qui se passe chez les hommes pour en faire le rapport à Dieu.⁴

Ici, Satan reste donc fidèle à son Créateur et obéit à ses ordres, malgré le fait qu'il puisse remettre en question ses décisions – caractéristique fondamentale du personnage. C'est plus tard qu'apparaissent les premières mentions écrites d'une révolte des anges, à partir du II^e siècle avant J.-C, dans des textes juifs apocryphes⁵. Notamment dans le *Livre d'Hénoch*, qui n'a pas été retenu dans le canon des Écritures, c'est-à-dire qu'il ne fait pas partie des textes de la Bible chrétienne ou hébraïque. Il y est question d'anges qui tombent du ciel sous forme d'astres : ils sont épris des filles mortelles et veulent, par elles, s'assurer une descendance. « C'est ce mythe des anges cosmiques qui va être utilisé pour la formation de la légende de "Lucifer", l'ange porte-lumière qui a chu de sa grandeur céleste pour devenir le roi des abîmes souterrains », indique Claude-Gilbert Dubois⁶.

Reste à savoir d'où vient le nom Lucifer, et comment l'ange a pu devenir souverain d'un royaume de ténèbres après sa chute. La dernière pièce de ce puzzle littéraire se trouve dans le *Livre d'Isaïe* – qu'on estime rédigé entre les VIII^e et V^e siècle av. J.-C –, plus précisément au chapitre 14. (Ce texte a d'ailleurs été conservé dans les canons juif et chrétien, puisqu'on le trouve dans l'Ancien Testament.) Si Claude-Gilbert Dubois n'en cite que le douzième verset, il nous semble que c'est tout le passage allant des versets 12 à 19 qui contribue à fonder le mythe de Lucifer :

Comment es-tu tombé du ciel, Astre brillant, Fils de l'Aurore ? Comment as-tu été précipité à terre, toi qui réduisais les nations, toi qui disais : « Je monterai dans les cieux, je hausserai mon trône au-dessus des étoiles de Dieu, je siégerai sur la montagne de l'assemblée divine à l'extrême nord, je monterai au sommet des nuages, je serai comme le Très-Haut. » Mais tu as dû descendre dans le séjour des morts au plus profond de la Fosse. (...) Tous les rois des nations, sans exception, reposent avec honneur, chacun dans son tombeau. Mais toi, tu as été jeté loin de ton sépulcre, comme un exécration avorton – couvert d'hommes tués, transpercés par l'épée, descendus sur les pierres de la fosse – comme un cadavre piétiné.⁷

En quelques lignes, nous trouvons des éléments qui vont être exploités dans les siècles à venir en littérature : l'orgueil d'un personnage jadis glorieux qui ambitionnait d'égaliser Dieu – voire

4 *Ibid.*, p. 22.

5 *Ibid.*, p. 25.

6 *Ibid.*, p. 26-28.

7 Is 14, 12-19, *La Bible*, Société biblique française et Éditions du Cerf, Paris 1988, 2004, pp. 471-472.

de le surpasser –, jeté dans un lieu horrible et lugubre en châtement. Pourtant, il n'est fait nulle mention de Satan ou d'un ange dans cet extrait. Notons que, selon les traductions, la première phrase peut également se lire comme suit : « Comment as-tu pu tomber du ciel, astre du matin, porteur de lumière, fils de l'Aurore ? »⁸. Alors, qui désigne l'appellation « Astre brillant, Fils de l'Aurore » ? En réalité, le texte d'Isaïe est une satire contre un roi mésopotamien, doté en plus d'attributs désignant un roi babylonien : l'« étoile du matin », c'est la déesse Ishtar, qui doit laisser place au Dieu des Juifs au même titre que le souverain moqué⁹. En latin, la traduction de « porte-lumière » est... *lucifer*. Par la suite, ce nom va se confondre avec celui de Satan et du Diable. (Quant au mot *diable*, il provient du grec *ho diabolos*, qui signifie « le diviseur ».¹⁰) Comme on peut le voir, les principaux éléments du mythe de Lucifer sont le résultat d'un mélange qui s'est opéré au fil du temps. À partir d'éléments de textes disparates, de noms qui ne désignaient pas forcément la même chose, s'est construit un ensemble cohérent.

Au cours des siècles suivants, la figure du diable a connu de nombreuses métamorphoses, tant dans ses représentations picturales que littéraires. « Tracée à grands traits, l'histoire du diable en Occident est celle d'un élargissement progressif de son impact sur la société, accompagné d'une mutation de grande ampleur de ses caractéristiques supposées »¹¹, écrit Robert Muchembled. Ce mémoire s'intéresse à la figure de Lucifer en tant qu'ange déchu et révolté, devenu le personnage principal des œuvres d'Alfred de Vigny, Victor Hugo et Anatole France. Pour comprendre d'où vient leur inspiration, il nous faut d'abord évoquer un poème épique qui a marqué la littérature et aura une profonde influence sur les romantiques. Un texte qui, pourtant, a été écrit et publié en 1667 : *Le Paradis perdu* de John Milton.

2. Le Paradis perdu de John Milton, pierre angulaire du Lucifer romantique

2.1. Avant Milton : le diable, souverain monstrueux pendant le Moyen-Âge et la Renaissance en Occident

Ce mémoire n'a pas pour vocation de décrire toutes les métamorphoses littéraires et picturales du diable entre la rédaction du *Livre de Job* et celle du *Paradis perdu*. Cependant, afin de comprendre à quel point la version de Satan donnée par John Milton a été innovante, il nous faut dresser un résumé de l'évolution de l'image du diable en Europe, pendant le Moyen-Âge et la Renaissance.

8 C'est cette version que cite Dubois dans son article.

9 Claude-Gilbert Dubois, « L'invention du mythe des « anges rebelles » », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 21, 2009, p. 28.

10 *Ibid.*, p. 35.

11 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XVe siècle-XXe siècle*, éd. citée, p. 22.

Avant de devenir un archange beau, déchu et révolté sous la plume du poète anglais, le diable traverse une longue période au cours de laquelle son apparence est monstrueuse. Ainsi, entre le VI^e et le XII^e siècle, la représentation la plus courante du diable est celle d'une bête anthropomorphe, cornue et avec des pattes de bouc, largement inspirée par l'apparence du dieu Pan¹². Elle est donc aux antipodes d'une figure angélique et lumineuse. Désormais, le diable devient un opposant direct de Dieu et l'incarnation du mal.

À partir du XIII^e siècle, la figure du diable prend de plus en plus d'importance en Occident. « Lucifer grandit au moment même où l'Europe cherche plus de cohérence religieuse et invente de nouveaux systèmes politiques, en prélude à un mouvement qui va la projeter hors d'elle-même, à la conquête du monde, dès le XV^e siècle », écrit Robert Muchembled¹³. Il paraît logique que les principaux mythes de l'imaginaire collectif évoluent au gré des changements sociétaux. Ici, l'effacement des relations féodales et vassaliques devant une nouvelle centralisation du pouvoir, notamment en France et en Angleterre, va avoir un impact sur la représentation du diable dans l'iconographie et la littérature¹⁴. En effet, le mythe de la rébellion de Lucifer, qui veut renverser Dieu pour obtenir un pouvoir absolu, apparaît désormais « au cœur de l'épisode inaugural de l'histoire du monde »¹⁵. Pourquoi ? Parce qu'il aborde la question de la souveraineté, préoccupante à l'époque.

C'est ainsi qu'en plus d'adopter un aspect monstrueux, le diable devient désormais un souverain gigantesque : il est montré, sur les images qui le représentent, comme supérieur aux démons, au sens propre comme figuré. Chaque image insiste sur sa puissance, qui « va de pair avec une monstruosité de plus en plus affirmée et l'évocation hallucinante d'un enfer grouillant dont il occupe le centre, comme un roi sur son trône »¹⁶. Concernant la littérature, nous songeons bien sûr à la vision cauchemardesque d'un Satan colossal régnant au fond d'un Enfer glacial dans *La Divine Comédie* de l'Italien Dante, composée au début du XIV^e siècle et publiée pour la première fois en 1472. Cette imagerie du diable distillée dans toute l'Europe n'est pas métaphorique, comme elle le deviendra bien plus tard dans certaines œuvres – notamment chez Anatole France et Victor Hugo –, mais littérale. Pour les fidèles de l'époque, cet effroyable monarque existe bel et bien, et cette

12 Emily Walker, *Prince des Ténèbres, Porteur de lumière : Une exploration des représentations du Diable en tant qu'ange déchu en France au XIX^e siècle*, University of Victoria, 2015, p. 19.

13 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XV^e siècle-XX^e siècle*, éd. citée, p. 32.

14 *Ibid.*, p. 35.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

profusion d'images infernales a pour résultat d'accentuer leur peur de l'Église. Les chrétiens sont ainsi confrontés chaque jour, notamment via l'art présent dans les édifices religieux, à la perspective de supplices infernaux détaillés avec soin.

À partir du XIV^e siècle, l'évocation détaillée des supplices infernaux donne l'exemple d'une justice voulue par Dieu, implacable, sans appel, par opposition à une pratique terrestre souvent inefficace. Elle habitue lentement et insidieusement les populations à penser que la marque même de la souveraineté réside dans la puissance du glaive punitif. Le chemin qui mène à un État de justice plus sévère, à un roi capable de manier un arsenal de supplices adaptés à la gravité des crimes, au nom de Dieu, s'ouvre ainsi peu à peu.¹⁷

Ce que nous dit l'imagerie satanique de l'époque, c'est donc que l'existence du diable est permise par Dieu : Satan est le châtiment attendant ceux qui ne vivent pas une vie exempte de péchés. Comme l'écrit Robert Muchembled ci-dessus, ce déploiement d'images infernales cache, bien entendu, un dessein politique.

Par la suite, dans le courant du XV^e siècle et jusqu'à la première moitié du XVII^e siècle, l'image d'un Satan terrifiant perdure d'autant plus que l'Europe est le théâtre des guerres de religions. Bien entendu, le diable sert de prétexte pour expliquer toutes les calamités qui surviennent... donc à inciter à l'obéissance à l'Église et à l'État¹⁸. Le diable reste l'outil de Dieu, d'une certaine façon, et son image est présente partout. Il est celui contre lequel chaque homme doit lutter. C'est au XVII^e siècle que ce règne de *terreur diabolique*, si nous pouvons nous exprimer ainsi, va prendre fin. Désormais, l'image du diable va perdre son unicité pour se fragmenter. Il semble que les causes du phénomène soient multiples : la raison progresse avec un philosophe comme Descartes, la guerre de Trente Ans et les guerres anglaises s'achèvent au milieu du XVII^e siècle. Les découvertes scientifiques et médicales contribuent également à faire reculer le règne du diable dans l'inconscient collectif. Ce qui laisse la place, après tant de violence, à un désir de voir la vie sous un prisme plus rationnel et paisible¹⁹. C'est aussi un peu plus tard, en 1682, que la chasse aux sorcières prend fin en France sous la forme d'un édit. Par conséquent, même si certains démonologues continuent à écrire et argumenter sur l'existence du diable, celui-ci « quitte le terrain des pratiques sociales pour se réfugier dans le monde des mythes et des symboles »²⁰ – excepté dans des pays d'Europe de l'Est, comme la Pologne ou la Hongrie, où des procès pour sorcellerie auront

17 *Ibid.*, pp. 36-37.

18 *Ibid.*, pp. 204-205.

19 *Ibid.*, p. 206.

20 *Ibid.*, p. 216.

malheureusement lieu pendant le XVIII^e siècle. Le diable devient multiforme, changeant d'aspect selon les croyances de chacun.

Mais si le diable perd du terrain dans la vie quotidienne, il reste présent dans l'imaginaire artistique. C'est pendant cette nouvelle ère, en 1667, que le poète anglais John Milton propose une vision du diable qui tranche radicalement avec celle du monstre qui a prédominé pendant des siècles. L'anti-héros qu'il va dépeindre dans son *Paradis perdu* va laisser une trace indélébile dans la littérature.

2.2. Lucifer selon John Milton, un anti-héros magnifique et contestataire

Le Paradis perdu (*Paradise Lost* dans sa version originale) est un monument littéraire, c'est un fait. Il est incontestablement plus connu que les trois œuvres que nous allons étudier plus loin dans ce mémoire, et son influence perdure encore de nos jours. (Il suffit de citer l'exemple récent de la série télévisée *His Dark Materials*, adaptation de la trilogie de livres du même nom, dont le titre même est une citation du *Paradis perdu*, et dont la dernière saison est sortie en 2022.)

Il s'agit d'un poème épique écrit par l'Anglais John Milton (1608-1674), publié pour la première fois en 1667 sous la forme de dix chants²¹. La conception de ce poème est assez inhabituelle pour être notée, puisque Milton, devenu aveugle, a dicté son texte au lieu de l'écrire lui-même²². Nous en donnons ici un résumé succinct. *Le Paradis perdu* a pour personnage principal Satan, qui a perdu sa bataille contre Dieu et a été banni en Enfer avec ses armées. Il souhaite relancer un assaut contre le Ciel, quand lui vient la nouvelle de la création d'Adam et Ève. Satan décide alors d'aller les corrompre, et part en quête du Jardin d'Éden. Milton se réapproprie ensuite un fameux épisode de la Genèse : celui de la tentation d'Adam et Ève par le diable, qui les amène à manger le fruit défendu. Une fois la chose accomplie, Satan retourne, triomphant, en Enfer, mais il y est transformé en serpent et privé de l'usage de la parole, tout comme ses séides. De leur côté, Adam et Ève sont bannis du Jardin d'Éden, mais sont assurés de la rédemption de l'humanité grâce à une vision donnée par un ange.

On le voit, Milton se base donc sur le mythe de la révolte des anges, que nous avons expliqué plus haut, et sur un épisode biblique de la Genèse, celui de la tentation d'Adam et Ève,

21 Lors de sa réédition en 1674, *Le Paradis perdu* remanié par Milton paraît sous la forme de douze chants, qui est le format conservé par Chateaubriand pour la traduction qu'il a faite du poème en 1836.

22 Stephen Greenblatt, « 10. Politique et paradis » [Article en ligne], in *Adam et Ève. L'histoire sans fin de nos origines*, sous la direction de Stephen Greenblatt, Paris, Flammarion, « Libres Champs », 2020, p. 219-234.

pour bâtir son intrigue. Le lecteur est donc en terrain familier : ces histoires, il les connaît depuis toujours. Pourtant, le *Paradis perdu* bouleverse le statu quo, car ici, ce ne sont pas Ève, Adam ou les anges qui sont au centre du poème, mais Satan. Il *est* le personnage principal du *Paradis perdu*, celui dont le lecteur va suivre les aventures tout au long de ses dix chants, à tel point qu'il va parfois être amené à éprouver de l'empathie ou de l'admiration pour lui. Pouvons-nous en conclure que Lucifer est le héros du *Paradis perdu* ? La réponse à cette question doit être nuancée, mais elle est révélatrice du changement qui s'opère dans le personnage de Lucifer et des paradoxes qu'il continuera d'incarner pendant la période romantique. Comme le résume G. H. Rigter, le traitement de Satan par Milton est ambivalent : il fait de lui à la fois le chantre de l'orgueil et des passions mauvaises, mais il le dépeint aussi comme un héros puissant, audacieux, magnifique et inspirant²³. En d'autres termes, ce Lucifer est « traditionnel et pourtant déjà différent »²⁴. Le portrait de Satan, dans la première partie du poème en tout cas, n'est pas éloigné de celui des héros des épopées antiques :

Satan, on the other hand, struggles against something that is decidedly stronger than himself, and this, our feelings tell us, is heroic. Satan is as much of a hero as those of the ancient epics, who were equally dauntless in desperate situations. He proves to be a great and brave army-leader of enormous energy, showing great mental fortitude. He never loses courage, he seeks out the strongest antagonists in battle (...) and, inventing the gun, he leads his party almost to a victory by his resourcefulness. When he sees the results of his invention, he stands boasting and laughing at his enemies; this may be overweening pride, but we can easily forgive it; Odysseus would have done the same.²⁵

Le Satan de Milton est éloquent : ses discours ont la grandeur de ceux de Shakespeare²⁶. Ceci, en plus des qualités que nous avons citées auparavant, peut susciter l'admiration du lecteur. De plus, Milton rend son personnage convaincant psychologiquement, en lui donnant des caractéristiques humaines, probablement tirées de sa propre psyché²⁷. La plus évidente étant, d'après Rigter, son orgueil²⁸, qui va entraîner sa chute. Cependant, c'est cette humanisation de Satan qui permet au lecteur, sinon de s'identifier à lui, du moins de comprendre ses motivations.

23 G. H. Rigter, « Milton's treatment of Satan in *Paradise Lost* », *Neophilologus*, vol. 42, n° 4 (Oct 1, 1958), p. 311.

24 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XVI^e siècle-XX^e siècle*, éd. citée, p. 22., p. 216.

25 G. H. Rigter, « Milton's treatment of Satan in *Paradise Lost* », éd. citée, p. 313.

26 Emily Walker, *Prince des Ténèbres, Porteur de lumière : Une exploration des représentations du Diable en tant qu'ange déchu en France au XIX^e siècle*, University of Victoria, 2015, p. 26.

27 *Ibid.*

28 G. H. Rigter, « Milton's treatment of Satan in *Paradise Lost* », éd. citée, p. 309.

En adoptant le point de vue de Satan tout au long du poème, en lui donnant la parole, Milton rend l'itinéraire de son diable profondément tragique. Chacun connaît l'histoire de la révolte des anges, et comment elle se termine. Le lecteur sait la fin inéluctable qui attend Lucifer : il ne parviendra pas à triompher de Dieu, et si la tentation d'Adam et Ève fonctionne, il restera cependant condamné à passer l'éternité en Enfer. Mais Milton s'intéresse moins aux conséquences de la révolte des anges qu'à la révolte elle-même, à ce qui se passe dans les rangs de l'Adversaire. Lorsqu'il traduit le *Paradis perdu* en 1755, Louis Racine analyse cet aspect tragique du personnage, notamment à travers « les différents mouvements de l'orgueil dans la harangue que Satan adresse à ses troupes après le premier choc », en reconnaissant « dans son espoir insensé le langage même du désespoir » et lisant « dans son acharnement à détruire tout ce qui évoque l'amour le signe même de sa malédiction »²⁹. Ce qu'illustre parfaitement l'extrait ci-dessous, issu du premier chant, traduit par Chateaubriand :

« Qu'importe la perte du champ de bataille ! tout n'est pas perdu. (...) Cette gloire, jamais sa colère ou sa puissance ne me l'extorquera. Je ne me courberai point ; je ne demanderai point grâce d'un genou suppliant ; je ne déifierai point son pouvoir qui, par la terreur de ce bras, a si récemment douté de son empire. Cela serait bas en effet : cela serait une honte et une ignominie au-dessous même de notre chute ! puisque par le destin, la force des dieux, la substance céleste ne peut périr ; (...) nous pouvons, avec plus d'espoir de succès, nous déterminer à faire, par ruse ou par force, une guerre éternelle, irréconciliable, à notre grand ennemi, qui triomphe maintenant, et qui, dans l'excès de sa joie, régner seul, tient la tyrannie du Ciel. »

Ainsi partait l'ange apostat, quoique dans la douleur ; se vantant à haute voix, mais déchiré d'un profond désespoir.³⁰

Louis Racine note aussi que le Satan de Milton est même un être capable de pitié et de remords, notamment à la vue des anges déchus qui l'accompagnent, ou qui est ému face à Adam et Ève :

Satan touché de remords et de compassion ! Sentiment que ne connaissent plus les hommes livrés au crime. (...) C'est un grand art au Poète, comme je l'ai remarqué ailleurs, d'avoir représenté ce Prince du mal, qui n'a point encore fait l'expérience de son nouveau règne, susceptible de remords. Son

29 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, Paris, Corti, 1960 (nouvelle édition de 2007), pp. 176-177.

30 John Milton, *Le Paradis perdu*, trad. François-René de Chateaubriand, Paris, Renault et Cie, 1861.

cœur n'est pas encore changé, de même que sa forme extérieure ne l'est pas tout à fait. *Dans ses ruines*, on reconnoît un archange.³¹

C'est une autre caractéristique du Satan miltonien qu'il faut noter : en plus de ses qualités morales, Satan est effectivement doté d'une grande beauté. Cet aspect renforce le caractère tragique du personnage, comme l'indique Mario Praz : « avec Milton, le Malin prend définitivement un aspect de beauté déchue, de splendeur voilée de tristesse et de mort ; il est "majestueux dans sa chute" »³². Sa révolte et sa chute en Enfer, dans le Pandémonium, ne l'ont pas enlaidi – il restera beau jusqu'au châtement final, après avoir fait céder Adam et Ève et à la tentation. « Milton, qui le suppose destiné à de plus grands châtements que ceux qu'il a mérités pour sa révolte, n'en fait point un monstre. *Il n'a pas encore perdu tout l'éclat de son origine* », rappelle Max Milner, citant un vers du poème³³. En effet, dans le *Paradis perdu*, la monstruosité du diable médiéval disparaît : la beauté maudite devient, grâce à Milton, un attribut permanent de Satan³⁴. Ainsi, « l'Adversaire devient étrangement beau » dans ce poème, comme l'écrit joliment Mario Praz³⁵.

La révolte, l'audace, le poids du remords, la malédiction subie, la beauté : ce sont les attributs qui caractérisent la figure luciférienne que nous souhaitons définir dans ce mémoire. Avec le *Paradis perdu*, Milton crée la pierre angulaire qui servira de base aux auteurs romantiques faisant de Lucifer le héros de leurs écrits – notamment Lord Byron, dont il sera question un peu plus loin dans cette première partie. Sans le Satan du *Paradis perdu*, il n'y a pas le Lucifer amer et séducteur de l'*Éloa* de Vigny, pas le fier et malheureux diable déchu de Victor Hugo, pas non plus le récit épique de la révolte des anges chez Anatole France. Tout part de cette œuvre.

Pourtant, malgré toutes les caractéristiques du personnage détaillées ci-dessus, peut-on dire que le Satan miltonien est un héros ? Pas vraiment. Tout d'abord parce que, on l'a vu, il ne possède pas que des qualités : c'est son orgueil qui le conduit à sa perte. De plus, le Satan du *Paradis perdu* agit guidé par ses passions, ce que Milton, tout stoïcien qu'il est, condamne tout au long du poème³⁶. G. H. Rigter remarque, en outre, que le poète a voulu rendre son Satan coupable des deux grands péchés originels propres aux cultures qui l'influencent : l'*hubris* (l'orgueil, qu'on retrouve

31 Louis Racine, traduction nouvelle du *Paradis perdu* de Milton (1755), t.I, p. LIV, cité par Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 176.

32 Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, trad. Constance Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, 1999, p. 73.

33 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 177.

34 *Ibid.*

35 Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, éd. citée, p. 73.

36 G. H. Rigter, « Milton's treatment of Satan in *Paradise Lost* », *Neophilologus*, vol. 42, n° 4 (Oct 1, 1958), p. 313.

dans les mythes grecs) et la luxure (présente dans les textes hébraïques), puisque Satan enfante le Péché en s'unissant avec sa propre fille, la Mort³⁷. Ensuite, au fur et à mesure que le poème progresse, les qualités héroïques de Satan s'effacent pour laisser place à des attributs négatifs. Lorsque ce dernier est hors des Enfers, confronté à Adam et Ève, le lecteur prend la mesure de l'impact néfaste des actions de Satan : ce dernier devient moins héroïque parce que son héroïsme n'est plus isolé du reste de l'histoire³⁸. Le lecteur se souvient que Satan souhaite avant tout faire déchoir l'Homme et le chasser du Paradis par vengeance contre Dieu. De plus, au fur et à mesure que le poème progresse, Satan se *dégrade* physiquement, perdant petit à petit sa beauté angélique – mais non point sa majesté – pour terminer transformé en serpent. Le Satan du *Paradis perdu* n'est donc pas un héros : c'est un personnage *doté d'attributs héroïques*.

Milton lui-même ne percevait pas son Satan comme un héros. Pour mieux comprendre les sentiments du poète vis-à-vis de son personnage principal, il faut rappeler que Milton s'est inspiré de sa propre expérience politique. L'écrivain a en effet rédigé des pamphlets en faveur d'un régime parlementaire – contre la monarchie – avant d'être secrétaire d'Oliver Cromwell, parvenu au pouvoir après la Première révolution anglaise (1642-1651). Pour écrire le *Paradis perdu*, Milton se serait donc inspiré de son passé de contestataire. Ainsi, certains critiques voient, dans les anges qui accompagnent Satan, des avatars des anciens compagnons de lutte de Milton. Le poète, même s'il les condamne, « reste sensible à leur courage et à leur grandeur »³⁹. Une critique du *Paradis perdu*, publiée en 1730, voit même dans le poème « une rétractation de [la] conduite passée » de Milton⁴⁰, via le rôle tenu par Satan.

En fait, la manière dont Milton perçoit Satan est ambivalente puisque, comme nous l'avons suggéré plus haut en nous basant sur l'analyse de G. H. Rigter, les émotions de Milton sont du côté de Satan, alors que sa raison est en désaccord avec les agissements du personnage⁴¹ : « Milton's emotional faculty tends to make him The Hero, but his rational faculty condemns him, and the reader of *Paradise Lost* is inclined to value Satan according to similar principles. »⁴² La façon dont un auteur conçoit son personnage n'est pas forcément celle dont elle sera perçue par le public. Tant et si bien que dans le cas du *Paradis perdu*, certains lecteurs considèrent effectivement Satan

37 *Ibid.*, p. 315.

38 *Ibid.*, p. 316.

39 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 189.

40 *Journal de Trévoux* (1730), cité par Max Milner, in *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 199.

41 G. H. Rigter, « Milton's treatment of Satan in *Paradise Lost* », éd. citée, p. 320.

42 *Ibid.*, p. 321.

comme un héros. Max Milner illustre ce paradoxe en citant le fameux exemple du poète William Blake :

Que Milton, en octroyant noblesse et beauté au Satan du *Paradis perdu*, ait trahi une sympathie secrète pour le grand révolté, cela est fort douteux. Mais le fait est que Blake l'a lu avec la conviction qu'il était « du parti du diable sans le savoir. »⁴³

Intention de l'auteur et réception du lecteur, donc. Il est désormais temps de s'intéresser à la façon dont le *Paradis perdu* a été reçu après sa parution, notamment en France, puisque son influence sur les auteurs de notre corpus sera considérable.

2.3. La réception du *Paradis perdu* et ses traductions successives jusqu'au XIX^e siècle

En France, le *Paradis perdu* de Milton va être découvert pendant le XVIII^e siècle, alors que la littérature nationale connaît une vague de merveilleux chrétien. À l'époque, même si les auteurs français se plaisent à décrire la « splendeur maudite » des royaumes infernaux dans leurs poèmes épiques, aucun d'entre eux ne témoigne d'une quelconque sympathie à l'égard de Lucifer⁴⁴. Et nous allons voir que, même chez les premiers lecteurs de Milton, l'enthousiasme n'était pas forcément au rendez-vous. Ceci s'explique sans doute par un certain choc des cultures, puisque Hippolyte Taine rappelle :

Cet héroïsme sombre, cette dure obstination, cette poignante ironie (...), cette concentration du courage vaincu qui, replié en lui-même, trouve tout en lui-même, cette puissance de passion et cet empire sur la passion sont des traits propres du caractère anglais comme de la littérature anglaise.⁴⁵

En 1717, le chevalier de Ramsay avait consacré quelques lignes peu élogieuses au *Paradis perdu*. Mais c'est Voltaire qui va véritablement introduire le poème en France, tout d'abord dans son *Essai sur la Poésie épique*, rédigé en anglais puis traduit en français à partir de 1728⁴⁶. S'il ne déteste pas le poème de Milton, Voltaire a toutefois un avis mitigé à son sujet. Il admire d'abord l'inventivité du poème, mais devient beaucoup plus critique à son égard en 1733⁴⁷ (dans les notes qu'il ajoute à *La Henriade*), notamment sur toute la première partie du poème qui dépeint la chute de Satan en Enfer et le Pandémonium. En outre, Voltaire a une conception du merveilleux très

43 Max Milner, article « SATANISME, littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

44 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 171.

45 Hippolyte Taine, *Histoire de la Littérature Anglaise*, éd. 1892, II, pp. 506-7, cité par Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, éd. citée, p. 73.

46 *Ibid.*, p. 172.

47 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 173.

française : « Il faut qu'il conserve un air de vraisemblance et qu'il soit traité avec goût »⁴⁸, écrit-il. Plus tard, dans son *Dictionnaire philosophique*, il laissera entendre que l'importance du rôle joué par Satan dans le *Paradis perdu* dépasse irrémédiablement l'œuvre : « Les Grecs recommandaient de sacrifier aux Grâces, Milton a sacrifié au diable »⁴⁹. Ce ne sont visiblement pas des débuts en fanfare pour la figure luciférienne en France, néanmoins le poème de Milton commence à faire parler de lui.

Raison pour laquelle, en 1729 – un an après la première critique de Voltaire, donc – est publiée une première traduction du *Paradis perdu*, signée Dupré de Saint-Maur. Ce dernier privilégie l'élégance au détriment de la fidélité à l'esprit et à la langue du poète anglais⁵⁰. Satan y perd les nuances et le relief qui le rendaient si fascinant ; de même, Saint-Maur semble rechigner à attribuer aux cohortes d'anges déchus les sentiments de noblesse et de courage que Milton leur avait donnés⁵¹. Tout comme Voltaire, il a lui aussi ses réticences face à ce merveilleux finalement très anglais.

Autre traduction notable du *Paradis perdu*, celle de Louis Racine – lui-même poète de son état – en 1755. Comme nous l'avons vu dans une sous-partie précédente, son analyse du Satan miltonien est pleine de finesse, soulignant l'aspect tragique du personnage. Et pourtant ! L'auteur-traducteur émet lui aussi ses réserves. Car s'il excuse en partie le merveilleux étrange du poème condamné par Voltaire, il reste intraitable au sujet de l'orthodoxie et de la fidélité aux Écritures, que Milton trahit par endroits⁵².

Malgré cet accueil mitigé, d'autres traductions, certes moins notables, surgiront pendant le XVIIIe siècle, comme celle de l'abbé Le Roy en 1775 ou de Beaulaton en 1778⁵³. Enfin, l'abbé Jacques Delille offre en 1805 une traduction en vers rimés du *Paradis perdu*⁵⁴. Il est aussi intéressant de mentionner, outre la façon dont ces différents traducteurs ont jugé le poème et le Satan de Milton, la réaction du lectorat face à cette œuvre. (En effet, nous évoquerons plus loin dans ce mémoire la réception d'*Éloa*, de *La Fin de Satan* et de *La Révolte des anges*.) Il semble que, là

48 Voltaire, *Essay sur la poésie épique* (1728), p. 126, cité par Max Milner, in *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 173.

49 Voltaire, *Œuvres complètes*, t.VIII, p. 505, cité par Max Milner, in *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 173.

50 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 174.

51 *Ibid.*, p. 175.

52 *Ibid.*, p. 177.

53 *Ibid.*, p. 178.

54 Armand Himy, « Traduire *Paradise Lost* après Chateaubriand », *Palimpsestes* [En ligne], n°15, 2004, 25-38.

aussi, les réactions étaient en demi-teinte, pour ne pas dire confuses, comme l'indique cet extrait du *Mercure de France* daté de 1755 :

Le public, dont il [le *Paradis perdu*] a excité la curiosité, se trouve si partagé dans le jugement qu'il en porte qu'on ne peut bonnement assurer s'il doit être mis au nombre des bons ou des mauvais ouvrages, tout ce qui résulte des diverses opinions des lecteurs c'est que ce poème si recommandable par le feu de l'imagination, devient presque pitoyable, selon quelques-uns, par le peu de raison qu'on y trouve.⁵⁵

La dernière traduction qu'il nous faut mentionner dans cette partie consacrée au *Paradis perdu* est celle de Chateaubriand. Elle est intéressante à plus d'un titre : il s'agit en effet de la traduction la plus célèbre du poème de Milton – même si ce n'est pas la dernière⁵⁶ –, et elle a été faite par un écrivain romantique, ce qui n'a rien d'anodin, comme on le verra plus loin. François-René de Chateaubriand (1768-1848) fait paraître sa traduction du poème de Milton en 1836. Comme le rappelle Armand Himy, ce n'est pas une traduction dont l'idée a germé dans l'esprit de Chateaubriand du jour au lendemain. En effet, l'œuvre de l'écrivain français a été profondément influencée par le *Paradis perdu*, et plus largement par les écrits de Milton, dont il était fin connaisseur⁵⁷. L'une des nouveautés apportées par l'auteur français via sa traduction par rapport aux précédentes, c'est de ne pas conserver un texte versifié, et de proposer une traduction en prose. En outre, même s'il change considérablement la ponctuation de l'œuvre (nécessité du passage d'une langue à l'autre), Chateaubriand s'est donné pour objectif d'écrire une traduction littérale du poème de Milton⁵⁸. C'est-à-dire qu'il a renoncé aux libertés d'adaptation – parfois de censure – que se sont permises ses prédécesseurs. Manifestement, ce fut un pari gagnant, puisque la traduction de Chateaubriand du *Paradis perdu* reste un ouvrage de référence et que, comme le rappelle Armand Himy, la postérité a établi « une forme d'unanimité à son sujet »⁵⁹.

55 Cf Grimm, *Correspondance*, 1755, cité par Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 178.

56 On peut notamment citer celles de Pierre Messiaen en 1963 et d'Armand Himy en 2001.

57 Armand Himy, « Traduire *Paradise Lost* après Chateaubriand », *Palimpsestes* [En ligne], n°15, 2004, 25-38.

58 *Ibid.*

59 *Ibid.*

3. L'héritage de Milton chez les auteurs anglais et français de 1667 à la fin du XVIIIe siècle

3.1. Les apparitions littéraires d'un diable changeant, mais souvent séducteur et plus humain (XVIIe-XVIIIe siècle)

Il serait tentant, maintenant que nous avons évoqué le cas de Milton, de faire un saut temporel jusqu'au début du XIXe siècle. En effet, la vision qu'avait Milton de Lucifer était visiblement en avance sur son temps, et ne devait trouver une véritable héritière que bien plus tard, sous la plume de Lord Byron. Ce dernier est, avec Milton, l'influence la plus importante des auteurs qui vont créer la figure luciférienne que nous nous sommes donné pour mission d'analyser dans ces pages. Cependant, faire un tel saut serait une preuve de négligence : notre beau Lucifer n'a pas disparu de la fiction européenne entre 1667 et 1821 – date de la publication du *Cain* de Byron. Sous la plume d'auteurs anglais et français, notamment, un Lucifer séducteur, parfois mélancolique, apparaît ici et là dans certaines œuvres. Le personnage poursuit sa métamorphose au fil du temps : même s'il n'est plus omniprésent dans l'inconscient collectif, son apparence et ses motivations changent dans la fiction. (Nous avons vu plus haut que son rôle dans la vie religieuse, et par extension quotidienne, s'amenuisait à partir du XVIIe siècle.)

D'ailleurs, Lucifer quitte progressivement son statut d'entité intégrée dans le quotidien des gens pour devenir de plus en plus un concept, et ce bien avant l'apparition des philosophes des Lumières. C'est dans les Provinces-Unies et en Angleterre que cette nouvelle mutation prend forme, puisque ce dernier pays est connu pour sa tolérance religieuse dès la fin du XVIIe siècle⁶⁰. Ainsi, dans son *Histoire du Diable* (publiée en 1726 et en traduite en français en 1729), Daniel Defoe ne réfute pas l'existence du diable, mais traite ce sujet sur un ton assez léger et commente abondamment Milton. Pour Defoe, le diable agit au sein même de l'esprit humain⁶¹, ce qui en fait un moteur de l'Histoire puisqu'il est à l'origine des actions néfastes accomplies par les individus. Finalement, c'est une interprétation assez proche de celle que développera Victor Hugo dans une grande partie de *La Fin de Satan* !

En France, c'est l'extrême fin du règne de Louis XIV qui peut être considérée comme « le premier grand basculement de l'image diabolique vers une sphère onirique »⁶². En outre, un tournant important a eu lieu dans la littérature et l'art dans les années 1720 et 1730. (Il faut souligner que la représentation d'une nouvelle version du diable par les artistes n'était peut-être pas

60 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XVe siècle-XXe siècle*, éd. citée, p. 221.

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*, p. 226.

forcément en adéquation avec la vision qu'en avait le public, y compris celui issu des classes aisées.) Par exemple, dans plusieurs ouvrages de l'époque, le diable n'a pas forcément un aspect des plus séduisants, mais tient des discours philosophiques et plaisants sur le Bien et le Mal⁶³. Une illustration datée du XVIIIe siècle et signée Wilhelm Ernst Dietrich, intitulée *L'Homme sauvage*, le représente ainsi comme un être laid, velu, aux oreilles pointues, mais élégamment habillé et doté d'une allure aristocratique⁶⁴. Signe d'une métamorphose en cours, d'un glissement progressif de la Bête médiévale vers une figure autrement plus séduisante.

C'est ce glissement qui est parfaitement illustré dans *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte, publié en 1772, et considéré comme le premier conte fantastique de la littérature française. Dans ce récit, le diable tente de corrompre un jeune Espagnol en lui apparaissant sous la forme d'une ravissante jeune femme, Biondetta. Mais il se laisse prendre à son propre piège, puisqu'il tombe éperdument amoureux du jeune homme. *Le Diable amoureux* est donc un récit novateur, qui cultive le trouble par bien des aspects : son Lucifer éprouve des sentiments sincères, tient des discours sensés, est beau et séduisant sous l'apparence de Biondetta. (Le genre du diable y est aussi source d'ambiguïté.) Il est à noter qu'on retrouve un personnage satanique assez proche de cette version du diable dans le roman *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis (1796), que nous allons évoquer un peu plus bas.

3.2. Le diable chez William Beckford et Matthew Gregory Lewis, un décalque d'ange déchu

Pour trouver la première occurrence du diable qui se rapproche de la figure luciférienne telle que nous l'envisageons dans ce mémoire, il faut nous diriger vers le roman gothique anglais. Tout d'abord, il nous semble indispensable de nous attarder un instant sur *Vathek*, de William Beckford (1760-1844). La particularité de ce court roman, outre celle d'être l'un des plus emblématiques de son genre, est d'avoir été rédigé en français par son auteur, un excentrique aristocrate britannique. Ce dernier l'a écrit en 1782, alors qu'il était âgé d'une vingtaine d'années. *Vathek* a été publié à Lausanne en 1786, après avoir été traduit quelques mois auparavant en anglais à Londres. Pour résumer rapidement le roman, il s'agit de l'histoire d'un calife qui, avide de savoir et de pouvoir (y compris occulte), va conclure un pacte faustien. Ceci va le conduire à abjurer sa foi et à explorer les tréfonds de l'Enfer, avant d'être condamné à y errer. Beckford s'inscrit donc simultanément dans la tradition des contes orientaux, qui font des émules à l'époque, et celle du roman gothique dont Horace Walpole a posé les jalons avec *Le Château d'Otrante* (1764).

63 *Ibid.*, p. 242.

64 *Ibid.*

Dans *Vathek*, l'Enfer est gouverné par Eblis, un être cité dans le Coran, dont Beckford fait ici un avatar de Lucifer. La description qu'il en donne est la suivante :

Sa figure était celle d'un jeune homme de vingt ans, dont les traits nobles et réguliers semblaient avoir été flétris par des vapeurs malignes. Le désespoir et l'orgueil étaient peints dans ses grands yeux, et sa chevelure ondoyante tenait encore un peu de celle d'un ange de lumière. Dans sa main délicate, mais noircie par la foudre, il tenait le sceptre d'airain qui fait trembler le monstre Ouranbad, les Afrites, et toutes les puissances de l'abîme.

(...) Nouronihar, quoique éperdue, ne pouvait s'empêcher d'admirer la forme d'Eblis, car elle s'était attendue à voir quelque géant effroyable. Eblis, d'une voix plus douce qu'on aurait pu la supposer, mais qui portait la noire mélancolie dans l'âme, leur dit : Créatures d'argile, je vous reçois dans mon empire.⁶⁵

On le voit ici, Eblis est un descendant direct du Lucifer de Milton : il est déchu et règne sur un royaume infernal, mais il a gardé certains attributs angéliques qui le font paraître beau. Comme son ancêtre miltonien, son éclat est terni, et plus encore : il garde sur lui la marque visible du châtement divin, puisque sa main est « noircie par la foudre ». Les principales caractéristiques lucifériennes que nous avons détaillées plus haut, le désespoir et l'orgueil, sont également présentes, ainsi qu'une mélancolie annonciatrice du romantisme. Le lecteur n'a donc pas affaire à un diable terrifiant, mais à une figure belle et tragique pour laquelle il peut ressentir de la compassion, ou du moins une forme d'admiration à l'instar de Nouronihar, la compagne de *Vathek*. Cette dualité entre la mélancolie, des traits angéliques, et le mal absolu que Lucifer incarne, sera plus tard exploitée par Vigny dans son *Éloa*.

Cet Eblis/Lucifer est en tout cas une figure envoûtante, à l'image du territoire sur lequel il règne. C'est aussi là que réside son piège : malgré sa voix douce, son aspect juvénile et sa tristesse, Eblis reste le seigneur des Enfers et n'aura aucune pitié pour ses visiteurs. Il témoigne d'ailleurs d'une certaine forme de mépris pour les humains, qu'il nomme « créatures d'argile ». Cette caractéristique est propre au Lucifer de Beckford : celui de Milton enviait les humains, et nous verrons plus tard que celui d'Anatole France se veut plus bienveillant envers l'humanité que Dieu lui-même.

65 William Beckford, *Vathek, conte arabe*, Lausanne, chez Isaac Hignou & Comp, 1787, pp. 187-188.

Une autre apparition marquante de la figure luciférienne, qui présente plusieurs points communs avec celle décrite par Beckford, se trouve dans le roman *Le Moine* (*The Monk* en version originale) de Matthew Gregory Lewis (1775-1818). Il s'agit là aussi d'une œuvre de jeunesse, puisqu'elle a été publiée en 1796, alors que l'auteur n'avait pas encore fêté sa vingtième année. Encore une fois, c'est un ouvrage qui fait date dans l'histoire du roman gothique, et qui est encore célèbre de nos jours pour être l'un des premiers romans d'horreur. Il raconte l'histoire d'Ambrosio, un moine que son orgueil va conduire à sa perte, puisqu'il va petit à petit commettre les pires crimes avant de vendre son âme au diable qui l'aura poursuivi tout au long du récit.

Le personnage du diable apparaît sous différentes formes au cours du roman, faisant coexister plusieurs visions, plusieurs types de *satans* que nous avons déjà évoqués dans ces premières pages. Ainsi, le personnage de Mathilde, qui s'infiltré au sein du monastère pour séduire Ambrosio, peut être rapprochée de Biondetta dans *Le Diable amoureux* de Cazotte. Mathilde est une émissaire des Enfers dotée de pouvoirs occultes dont la mission est de faire déchoir Ambrosio, mais elle est sincèrement éprise de lui. Cependant, l'incarnation de Lucifer qui nous intéresse ici est celle qu'Ambrosio rencontre au chapitre VII du roman. Voici comment Lewis la décrit :

Au même instant le nuage disparut, et Ambrosio vit un être plus beau que n'en créa jamais le pinceau de l'imagination. C'était un jeune homme de dix-huit ans à peine, d'une perfection incomparable de taille et de visage ; il était entièrement nu ; une étoile étincelait à son front ; ses épaules déployaient deux ailes rouges, et sa chevelure soyeuse était retenue par un bandeau de feux de plusieurs couleurs, qui se jouaient à l'entour de sa tête, formaient diverses figures, et brillaient d'un éclat bien supérieur à celui des pierres précieuses ; des bracelets de diamants entouraient ses poignets et ses chevilles, et il tenait dans sa main droite une branche de myrte en argent ; son corps jetait une splendeur éblouissante ; il était environné de nuages couleur de rose, et au moment où il parut, une brise rafraîchissante répandit des parfums dans la caverne. Enchanté d'une vision si contraire à son attente, Ambrosio contempla l'esprit avec délice et étonnement ; mais toute son admiration ne l'empêcha pas de remarquer dans les yeux du démon une expression farouche, et sur ses traits une mélancolie mystérieuse, qui trahissaient l'ange déchu et inspiraient une terreur secrète.⁶⁶

C'est, à peu de choses près, la même vision de Lucifer à laquelle est confrontée Vathek lorsqu'il descend aux Enfers. À ceci près que Lewis se plaît à ajouter des détails supplémentaires en mentionnant les parures portées par l'Adversaire, qui le font littéralement paraître plus « brillant », si possible, qu'il n'est censé l'être – presque de façon superficielle. Cette impression de facticité, de

66 Matthew Gregory Lewis, *Le Moine*, trad. Léon Wailly, H.-L. Dolloye, éditeur, 1840 (Tome 2), pp. 58-59.

leurre, est renforcée par les « nuages couleur de rose » et la « brise rafraîchissante » qui accompagnent Lucifer. C'est une vision trop plaisante, trop amicale, pour être vraie. Il s'agit en effet d'un piège destiné à attirer davantage Ambrosio vers le mal, qui va fonctionner. Dans le dernier chapitre du roman, le diable réapparaît devant Ambrosio, cette fois sous sa véritable apparence : celle d'un être repoussant doté d'ailes noires, de mains griffues et de cheveux faits de serpents. Cette vision, qui reprend celle de la Bête médiévale que nous avons évoquée un peu plus haut, manque autant de subtilité que la première. Et pour cause : le roman gothique cherche, par essence, à provoquer des émotions fortes chez le lecteur, et à le pousser dans ses retranchements. Si la gradation vers le surnaturel se déroule progressivement dans *Le Moine*, les apparitions diaboliques qu'il décrit sont, en revanche, grandiloquentes. En réalité, Lewis use d'effets théâtraux, d'une « orchestration pathétique qu'on cherche en vain dans les productions antérieures au XVIII^e siècle »⁶⁷. (Ici, nous pensons à propos de rappeler que *Le Moine* a été écrit par un tout jeune homme, qui s'est plu à mettre toutes les outrances possibles et imaginables dans son roman – en partie par pur esprit de provocation, supposons-nous. Ce qui explique son absence, parfois, de subtilité. En outre, son roman n'est pas dépourvu d'humour noir, comme en témoigne l'apparition d'un Lucifer à l'apparence angélique.)

Néanmoins, le Lucifer de Lewis a lui aussi sa part d'héritage miltonien, même au milieu de ses nuages roses. D'une part, nous l'avons vu, en raison de sa grande beauté et de son apparence angélique. Mais aussi et surtout à cause de ces mots : dans les yeux du diable réside « une expression farouche, et sur ses traits une mélancolie mystérieuse, qui trahissaient l'ange déchu et inspiraient une terreur secrète ». C'est l'aspect tragique du personnage qui est repris ici, à nouveau, et peut en l'espace de quelques lignes attirer sur lui la sympathie du lecteur. (Même si cette dernière sera de courte durée.) Pour Robert Muchembled, cette représentation de Lucifer par Lewis « demeure pour longtemps la base d'un type de représentation artistique mettant en valeur la radieuse et perverse beauté de l'ange déchu, dont Byron célèbre la juste révolte contre un Dieu tyrannique »⁶⁸. Un point de vue intéressant, même si nous verrons que Byron est le véritable continuateur de Milton, posant une nouvelle base de la représentation luciférienne, alors que Lewis ne constitue qu'un maillon mineur de cette chaîne.

Les cas de Beckford et Lewis, sur lesquels nous nous sommes penchée ci-dessus, ne constituent que les apparitions fugaces du personnage de Lucifer dans des œuvres dont ils ne sont

67 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 139.

68 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XV^e siècle-XX^e siècle*, éd. citée, p. 255.

pas les personnages principaux – même si on pourrait arguer que leur influence est sous-jacente tout au long de ces récits. Après Milton, il fallait donc une nouvelle œuvre qui reprendrait les éléments de la figure luciférienne tels que nous les avons posés depuis le début de ce mémoire – la beauté, la révolte, la mélancolie et la tragédie – afin de, peut-être, créer une émulation chez d’autres auteurs. À l’aube du XIXe siècle, le mouvement romantique était fait pour accueillir ce beau Lucifer à bras ouverts. L’un des premiers auteurs à le dépeindre était lui-même un avatar du Lucifer miltonien, ou il fut en tout cas perçu comme tel : Lord Byron. Sa pièce versifiée, *Caïn* (1821), et l’aura tout entière du poète contribuèrent à forger un Lucifer qui allait plus tard être repris par Alfred de Vigny, Victor Hugo et Anatole France.

4. Lord Byron, le roman noir et le romantisme forgent un nouveau Lucifer au XIXe siècle

4.1. Lord Byron et *Caïn*, les véritables continuateurs de Milton

Cas compliqué que celui du poète anglais George Gordon Byron (1788-1824). En 36 ans d’existence, il a vécu une vie assez fournie pour remplir les pages de nombreuses biographies, et a suscité assez de fascination pour devenir un personnage fictionnel sous la plume d’autres auteurs. C’est lui, comme son nom l’indique, qui fut à l’origine de l’archétype du héros byronien, que l’on retrouve dans toute son œuvre. Cependant, le véritable héros byronien, c’est le poète lui-même, et nous allons voir ci-dessous que Byron est indissociable de ses personnages. Le Lucifer de *Caïn*, une pièce versifiée parue en 1821 (traduite en français en 1822), ne fait pas exception.

Pour comprendre comment Byron conçoit le personnage de Lucifer, il faut tout d’abord évoquer le type de personnage qu’il dépeint dans ses poèmes : le fameux héros byronien, qui est en quelque sorte un décalque de sa personnalité. (Ou, du moins, une description de la façon dont Byron se percevait.) Le lecteur peut ainsi reconnaître dans les personnages de Byron de lointains descendants du Satan de Milton⁶⁹. Comme l’indique Mario Praz, le type du Satan miltonien est reconnaissable dans le portrait de Byron lui-même tracé par son petit-fils, le comte de Lovelace :

Dans sa conversation comme dans la poésie il assumait le rôle d’un être déchu ou exilé, expulsé du Ciel ou condamné à une nouvelle incarnation sur la terre, à cause de quelque crime, vivant sous le poids d’une malédiction, prédestiné à un sort qu’en réalité il s’était fixé lui-même dans son esprit, mais qu’il semblait décidé à accomplir. Parfois cette tragique lubie ressemblait à une imposture ; il

69 Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, éd. citée, p. 78.

commençait à jouer le rôle de fou, mais petit à petit il devenait plus sérieux, comme s'il s'était cru destiné à détruire sa propre vie et celle de tous ceux qui lui étaient proches.⁷⁰

Ce portrait pourrait être celui de tous les héros byroniens : Conrad dans *Le Corsaire*, Manfred dans la pièce éponyme, ou encore le Lucifer de *Caïn*. Tout comme ce dernier, Conrad et Manfred sont associés au mal en raison des actions qu'ils ont commises. Leur souffrance est immense, mais elle est due au fait qu'ils sont rejetés par la société, et qu'ils ne trouvent rien dans le monde qui réponde aux aspirations de leur cœur⁷¹. Byron était conscient de la filiation satanique de ses héros, tout comme ses commentateurs et ses biographes, plus tard. L'une d'elles, Louise Swanton-Belloc, écrit que le type de personnage favori de Byron « semble être l'archange déchu ». Elle précise que ses héros partagent la même grandeur et la même ambition que Lucifer, tout en se débattant sous le poids d'une terrible malédiction⁷². Max Milner résume l'analogie de la façon suivante :

L'être du héros byronien est dominé, comme celui de Satan, par le souvenir d'un crime, qu'on soupçonne d'autant plus monstrueux qu'il n'est jamais nommé. Non qu'il éprouve du remords : au contraire il s'en glorifie, mais il ne peut détacher sa pensée d'un passé qu'il commande et qui explique toute son existence présente. C'est souvent un athée ou un renégat, qui a déserté une cause « sainte » pour se lancer dans l'aventure. La haine lui procure une véritable volupté. Il ne connaît pas d'autre lois que celles qu'il se donne à lui-même.⁷³

La filiation avec le Satan de Milton est donc manifeste, et nous pourrions conclure que les héros de Lord Byron sont tous, d'une certaine façon, des figures lucifériennes d'un nouveau genre. En effet, une surabondance de vie lutte, chez eux, avec des sentiments de culpabilité, de tristesse et d'innocence perdue : autant de traits que l'on peut rattacher au Satan miltonien⁷⁴. Mais nous devons nous pencher, à présent, sur Lucifer tel que Byron l'a dépeint, puisqu'il s'est frotté au mythe biblique en se réappropriant l'épisode de la Genèse de Caïn et Abel. Son texte se place dans la continuité directe du *Paradis perdu* de Milton, avec un diable qui en reprend de nombreuses caractéristiques, tout en s'en distinguant, comme nous allons le voir.

70 Ralph Milbanke, comte de Lovelace, *Astarte* (1921), cité par Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, éd. citée, p. 78.

71 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 242.

72 Louise Swanton-Belloc, *Lord Byron*, t. I, p. 51, cité par Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 242.

73 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 242.

74 Max Milner, article « SATANISME, littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

Caïn (*Cain : A Mystery* en version originale) est donc une courte pièce versifiée en trois actes. Comme son titre anglais l'indique, elle s'inspire de la forme théâtrale des mystères médiévaux. En outre, elle appartient au genre du *closet drama*, c'est-à-dire qu'elle n'est pas destinée à être jouée, mais à être lue en privé ou à haute voix devant un groupe de personnes. Voici, en quelques lignes, son argument. Caïn refuse de participer à une prière de louanges avec sa famille car il estime que Dieu ne mérite pas sa gratitude. En effet, Caïn est, comme le reste des humains, condamné à mourir depuis la transgression d'Adam et Ève, ce qu'il considère comme une punition injuste de la part du Créateur. Par la suite, Lucifer vient à Caïn et lui révèle ce qu'est la mort puisque Caïn l'ignore – ses parents, les premiers humains, étant encore en vie. Il lui dévoile également que le monde antérieur aux hommes a déjà été peuplé d'être rationnels et intelligents, qui ont été annihilés. Caïn est dévasté par cette vision et tue Abel au cours du dernier acte, avant d'être banni avec sa femme et condamné à l'errance.

La pièce met en scène deux héros byroniens : Caïn, bien sûr, et Lucifer lui-même. (Il est intéressant de noter que *Lucifer* est le nom utilisé par Byron pour nommer le diable dans son texte, et non *Satan*, qui était utilisé par Milton.) Tous deux ont en commun leur révolte contre Dieu et sont chassés du lieu où ils vivaient précédemment, condamnés à une vie de parias. En revanche, le Lucifer de Byron se démarque de celui de Milton par un point fondamental : il se veut l'allié des humains et ne souhaite pas leur nuire. Ce n'est pas lui qui a tenté Ève avec le fruit défendu, mais bien le premier serpent, qui est un animal rusé mais pas l'incarnation du diable lui-même, ni son émissaire. Lord Byron précise dans la préface de *Caïn*, non sans l'ironie qui lui est propre :

En ce qui concerne Lucifer, il me semblait difficile de le voir s'exprimer comme un ecclésiastique sur les mêmes sujets, mais j'ai fait mon possible pour que son langage reste dans les limites de la politesse spirituelle.

S'il se défend d'avoir tenté Ève sous l'apparence du Serpent, c'est seulement parce que le livre de la Genèse ne fait pas la plus petite allusion à quoi que ce soit de cet ordre, mais simplement au Serpent dans tout ce qu'il a de tortueux.⁷⁵

Ainsi, Byron s'appuie sur le texte biblique même afin de justifier le fait que son Lucifer n'est en rien responsable de la déchéance d'Adam et Ève. Ce qui a pour conséquence non négligeable de *dédiaboliser* le personnage aux yeux du lecteur, si l'expression nous est permise.

75 Lord Byron, *Caïn* [Édition numérique], trad. Gaëlle Merle, Paris, Allia, 2004.

L'aspect tragique du personnage est conservé, sa beauté également... et il *compatit* à la souffrance de Caïn. L'extrait suivant donne un bon aperçu de la personnalité du Lucifer de Byron :

LUCIFER : Je connais les pensées
Des êtres de Poussière, et compatis, avec toi aussi.
(...)
CAÏN : Êtes-vous heureux ?
LUCIFER : Nous sommes puissants.
CAÏN : Mais êtes-vous heureux ?
LUCIFER : Non, et toi ?
CAÏN : Et comment le serais-je ? Regarde-moi !
LUCIFER : Pauvre condensé d'argile !
Tu te prétends malheureux ? Toi ?
CAÏN : Je le suis. Et toi, avec toute ta puissance, qu'es-tu donc ?
LUCIFER : Quelqu'un qui voulut être ce qui t'a créé, mais
Ne t'aurait pas créé tel que tu es.
CAÏN : Ah !
Tu ressembles presque à un dieu, et...
LUCIFER : Ce n'est pas le cas.
Ayant échoué à être un dieu, je ne voudrais être rien d'autre
Que ce que je suis. Il a vaincu, eh bien qu'il règne !⁷⁶

Plus loin dans la pièce, Lucifer cherche à démontrer que toute la Création est un acte égoïste commis par Dieu dans le but de régner seul sur un univers plongé dans la souffrance⁷⁷. D'où l'empathie de Lucifer pour les humains, placés sous le joug d'un Dieu tyrannique qui souhaite être adoré par ceux-là mêmes qu'il torture. C'est tout le paradoxe souligné par Max Milner : « Le promoteur du bien, l'ami des hommes, celui qui, le premier, les a incités à s'évader de ce cercle de souffrance et de servitude où Dieu les avait enfermés, c'est Satan⁷⁸. » Cette idée sera développée bien plus tard par Anatole France dans son roman *La Révolte des anges* (1914), qui montrera littéralement les anges déchus venir en aide aux hommes, notamment sous la forme d'antiques divinités païennes.

Cependant, même s'il n'est pas le Serpent et qu'il souhaite libérer les hommes, le Lucifer de Byron conserve tout de même une certaine perversité. Il cherche à obtenir l'allégeance de Caïn, et

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Max Milner, article « SATANISME, littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

⁷⁸ Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 243.

son argumentaire pousse ce dernier à tuer Abel, symbole du dévouement total à Dieu contre lequel son frère et Lucifer se révoltent. Caïn regrette amèrement son action à la fin de la pièce, et est exilé avec son épouse et leurs enfants. Le diable de *Caïn* reste donc maléfique – à l'inverse du Lucifer d'Anatole France, dont la cause est montrée comme étant juste et les intentions véritablement louables. (Les Satan de Vigny et d'Hugo conservent, nous le verrons, une part de leur aura maléfique.) Là encore, cette double nature est une caractéristique que l'on retrouve chez les héros de Lord Byron.

Mais il [le héros byronien] oublie, dans le mouvement de sa révolte, qu'il est le porte-parole d'une humanité souffrante et tend à se conformer à l'image que ses ennemis lui renvoient de lui-même : celle d'un monstre et d'un criminel. Dès lors, s'il commet le mal et s'en glorifie, ce n'est pas parce que ce mal est en réalité le bien, mais parce qu'il n'a pas d'autre moyen pour affirmer sa liberté que de porter atteinte à l'ordre divin. (...) Il se place, ce faisant sous l'invocation du Satan des moralistes et des théologiens, de l'éternel ennemi des hommes et du bien.⁷⁹

La figure complexe, contradictoire et ô combien séduisante du héros byronien fera des émules aussi bien en Angleterre qu'en France, même si la façon dont le poète et ses œuvres sont perçues varie. Il serait facile de faire une analogie en disant que Lord Byron était la rockstar sulfureuse de son époque, sur laquelle circulaient quantité de rumeurs et d'histoires qui nourrissaient son aura – et faisaient vendre ses livres, probablement. Ainsi, Max Milner écrit que le public français de ce début du XIXe siècle se divise en deux catégories concernant le poète anglais. Il y a tout d'abord les « moins avertis », ceux qui prennent les rumeurs pour argent comptant, et pour qui Byron est « un être infernal ne rêvant que crime et séduction »⁸⁰. En revanche, il suscite chez les jeunes poètes du romantisme naissant une fascination conflictuelle. Parmi eux, certains, comme Chateaubriand, pensent que le satanisme de Byron n'est qu'une pose, tandis que d'autres sont captivés par lui et ne mettent pas en doute sa sincérité. Chaque auteur tente donc de concilier cette attirance pour Lucifer avec les convictions religieuses ou philosophiques qui lui sont propres – posture contradictoire, là encore !

C'est donc à cette époque que va apparaître une forme de satanisme littéraire, en France et en Angleterre, qui sera toujours liée de près ou de loin au romantisme. Le mot *satanisme* ne sera pas employé avant 1862, alors que l'adjectif *satanique* l'est dès 1821⁸¹ – année de la rédaction de *Caïn*

79 *Ibid.*

80 *Ibid.*

81 Max Milner, article « SATANISME, littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

– par le poète anglais Southey afin de qualifier la poésie de Byron, dont il était un ennemi. Le satanisme consiste, pour les auteurs qui le pratiquent, à exploiter cette image du beau Lucifer ou à concevoir des personnages révoltés à son image. Ici, le diable sert de prétexte pour faire entendre la voix des écrivains « contre un ordre social jugé inique, contre une morale hypocrite ou oppressive, contre une religion qui dégrade le sens du sacré »⁸², ou tout simplement contre une esthétique dominante qui les ennuie.

À ce titre, notons qu'un chercheur comme Pierre Albouy préfère parler de *titanisme* plutôt que de *satanisme*. Pour lui, la rébellion romantique s'incarne en effet dans trois figures : Caïn, Lucifer et Prométhée. Ce dernier, plus que tout autre personnage, incarne avec le diable « la révolte de l'individu contre tout ordre imposé du dehors »⁸³. De surcroît, Prométhée est condamné à de terribles souffrances pour avoir aidé les hommes. Dans son cas comme dans celui de Lucifer, leur révolte aboutit et devient un moteur de progrès pour l'humanité⁸⁴. Autant d'éléments qui font que l'on observe une certaine « contamination » entre la figure prométhéenne et la figure luciférienne... Prométhée a beaucoup fasciné les auteurs romantiques, à commencer par Byron, qui décrit son admiration pour lui dans le poème *Prometheus* (1816).

4.2. La Révolution française et le roman gothique achèvent de faire passer Lucifer dans le domaine de la fiction

L'influence de Byron est considérable, mais nous ne saurions passer sous silence deux autres éléments qui ont contribué à faire du beau Lucifer un personnage aussi marquant dans certaines œuvres écrites et picturales du XIXe siècle.

Le premier est la Révolution française, qui va marquer une rupture définitive avec les superstitions du temps passé, ainsi qu'un véritable tournant dans l'histoire du diable. En effet, pour que Satan devienne un thème littéraire exploité sans scrupules, il fallait que la peur qu'il suscite disparaisse, ou en tout cas que son existence soit mise en doute⁸⁵. Or, à l'époque révolutionnaire, la croyance au merveilleux a été remise en cause par les philosophes, les hommes de science et même certains théologiens. Nul ne croit plus au sabbat ni aux pactes sataniques : le surnaturel a pratiquement déserté la vie quotidienne⁸⁶. À partir de la Révolution, le diable devient un symbole

82 *Ibid.*

83 Pierre Albouy, « III. Les mythes de la révolte » [En ligne], in *Mythes et mythologies dans la littérature française*, sous la direction de Albouy Pierre. Paris, Armand Colin, « Hors collection », 2012, p. 141-178.

84 *Ibid.*

85 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XVe siècle-XXe siècle*, éd. citée, p. 254.

86 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 157.

exploité de diverses façons. Ainsi, pour les révolutionnaires, Satan personnifie la révolte contre l'injustice de l'Ancien Régime, et donc une forme de résistance héroïque face aux autorités⁸⁷. (On se souvient aussi que le Satan de Milton était en partie inspiré par ses compatriotes républicains.) La Révolution possède également un caractère satanique aux yeux de ses opposants, au sens littéral pour certains croyants – ici, le mot *satanique* a bien sûr un sens péjoratif⁸⁸. « Les Lumières, peut-être encore plus la fracture révolutionnaire, ont produit un regard neuf sur le monde, en accentuant l'intériorisation du sens du péché pour les croyants, de la perception du Mal pour les autres »⁸⁹, écrit Robert Muchembled. Dès la fin du XVIIIe siècle, la lutte du Bien et du Mal va donc se jouer au sein de chaque conscience individuelle.

Devenu symbole, Lucifer peut donc être exploité en littérature. Et ce qui achève de le faire passer dans le domaine de la fiction, outre l'influence immense de Lord Byron sur ses contemporains et sur les auteurs à venir, c'est le roman gothique. Nous avons déjà évoqué Matthew Gregory Lewis et William Beckford, qui ont fait apparaître Lucifer dans leurs récits. Cependant, une véritable vague de héros sataniques s'observe dans la littérature du début du XIXe siècle, qui va contribuer à faire évoluer Lucifer vers une version plus romantique de lui-même, déjà esquissée par les trois auteurs susmentionnés.

Le roman gothique, ou roman noir, naît en Angleterre à la fin du XVIIIe siècle et rencontre un vif succès en France, où les œuvres du genre sont traduites. C'est qu'après la période sombre et sanglante de la Révolution, le lectorat – de plus en plus large⁹⁰ – est en quête de sensations fortes : la lecture des romans noirs est donc cathartique. Parmi tout l'arsenal déployé par les auteurs gothiques, on trouve une galerie de personnages qui, s'ils ne sont pas Lucifer lui-même, sont ouvertement sataniques. On peut notamment citer les antagonistes dépeints par Anne Radcliffe dans ses romans, à l'image de celui de l'*Italien ou le Confessionnal des pénitents noirs* (publié en 1797 et traduit la même année), qui semble être partiellement influencé par le Satan miltonien et sa grandeur déchue⁹¹. Autre œuvre marquante du genre, *Melmoth ou l'Homme errant* (1820, traduit en 1821) de Charles Robert Maturin. Melmoth est un avatar de Lucifer : il est immortel, tentateur, orgueilleux et ironique. Cependant, l'innovation apportée par le roman de Maturin est que Melmoth s'éprend d'une jeune fille, Immalie, qui va l'aimer en retour. Cet amour n'entraînera pas la

87 Emily Walker, *Prince des Ténèbres, Porteur de lumière : Une exploration des représentations du Diable en tant qu'ange déchu en France au XIXe siècle*, University of Victoria, 2015, p. 62-63.

88 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 129.

89 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XVe siècle-XXe siècle*, éd. citée, p. 256.

90 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 132.

91 *Ibid.*, p. 143.

rédemption de l'anti-héros, mais il place le lecteur dans une position troublante, en lui faisant éprouver de l'empathie pour un personnage foncièrement maléfique... pourtant capable de sentiments nobles. Les romantiques se sont largement inspirés de Maturin et de Lord Byron pour dépeindre un diable objet d'admiration et d'amour⁹². Nous verrons d'ailleurs que ce motif est capital dans l'*Éloa* de Vigny.

Ce glissement progressif d'un Lucifer antagoniste vers un Lucifer anti-héros à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle s'explique simplement, d'après Max Milner :

Mais ce qui est très vrai – et les romanciers « noirs » en ont souvent fait l'expérience à leurs dépens –, c'est que le personnage le plus satanique doit trouver une certaine complicité dans le cœur du lecteur pour avoir des chances de retenir son intérêt et que, faute de cette frontière commune, l'étalage des crimes les plus affreux ne suffit pas à nous tirer de notre indifférence.⁹³

C'est exactement le procédé qu'utilisera Mary Shelley lors de la seconde vague du roman gothique, avec sa créature dans *Frankenstein* (1818, traduit en français dès 1821). L'influence du *Paradis perdu* y est revendiquée. La créature, pourtant qualifiée de « démon » par l'autrice, est rendue maléfique par les humains qu'elle tente d'abord d'aider, et proteste contre le sort que lui a imposé Dieu⁹⁴.

En France, des auteurs s'essayaient à cette veine du roman noir, avec plus ou moins de succès. C'est ainsi que naît le « roman frénétique », qui se veut l'héritier d'écrivains comme Walpole, Lewis, Radcliffe ou encore Byron. Le genre prolifère entre 1818 et 1822⁹⁵, mais c'est une mode qui reste passagère, et dont les œuvres sont oubliées depuis. Balzac et Dumas ont chacun débuté avec des œuvres d'inspiration gothique, mais ils ne sont pas connus aujourd'hui grâce à elles. Et qui se souvient d'un auteur comme le Vicomte d'Arlincourt, dont le héros du roman *Le Solitaire* (1821) reprend – en les affadissant – les caractéristiques du héros maudit byronien ?

On l'a vu dans les paragraphes précédents, la figure satanique évolue, petit à petit, vers l'héroïsme et la grandeur. Bien entendu, cette progression a des conséquences sur le personnage de Satan lui-même, qui va gagner une majesté inédite jusqu'alors dans la littérature française⁹⁶. Cette

92 *Ibid.*, p. 236.

93 *Ibid.*, p. 259.

94 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XVe siècle-XXe siècle*, éd. citée, p. 257.

95 *Ibid.*, p. 258.

96 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 274.

nouvelle mutation va permettre aux auteurs de poser le problème du mal, et du droit – ou non – du diable à la pitié des hommes. Dans les années 1830, les romantiques français, nourris des œuvres de Milton, Byron, du romantisme frénétique, et portant le poids des récents événements historiques sur leurs épaules, s'emparent du personnage de l'Ange rebelle et lui redonnent toute sa beauté.

4.3. Lucifer, romantisme et satanisme dans la France du XIXe siècle

C'est au XIXe siècle que Lucifer va devenir un personnage de fiction à part entière, le bel ange maudit apparaissant aussi bien sous la plume des auteurs que sous le pinceau des peintres. En somme, le XIXe est *le* siècle de la réhabilitation de Satan⁹⁷, donc du satanisme. Comme on l'a vu dans les pages précédentes, le personnage est le fruit d'influences multiples : catholiques, étrangères, révolutionnaires... Lucifer possédera dès lors les attributs particuliers des héros du romantisme, dont les auteurs le mettront régulièrement en scène⁹⁸. Ces derniers favorisant la nature, les sentiments exacerbés, le songe et la beauté dans leurs œuvres, on comprend qu'un personnage comme Satan ait pu les séduire : il respecte parfaitement leurs critères. Et c'est précisément parce qu'il est dissocié de la théologie, au XIXe siècle, que Lucifer va acquérir plus de nuances dans la fiction... et devenir plus humain, en définitive, au point de se montrer digne d'une rédemption⁹⁹.

Avant d'aller plus loin, il nous faut clarifier le terme *satanisme*. Pour ce faire, nous allons citer l'éclairant article de Max Milner sur le sujet, publié dans l'*Encyclopædia Universalis* :

On désigne par « satanisme » un certain nombre de courants qui se sont développés au XIXe siècle, principalement en Angleterre et en France, dans l'orbite du romantisme. Il s'agit toujours, pour les auteurs qui magnifient Satan ou qui modèlent à son image des héros révoltés, de faire entendre leur protestation contre un ordre social jugé inique, contre une morale hypocrite ou oppressive, contre une religion qui dégrade le sens du sacré, ou bien – surtout à la fin du siècle – contre une esthétique qui a besoin de traitements de choc pour sortir du prosaïsme où elle s'enlise. Cependant, ces écrivains ne peuvent exprimer leur sympathie envers le Prince des ténèbres ou ses suppôts sans donner issue aux forces instinctives, enracinées dans les zones obscures de l'être humain, que les époques éprises de clarté ont réprimées ou ignorées.¹⁰⁰

97 Jean Morienvall, « Satan, héros romantique », *Semaine religieuse du diocèse de Lyon*, n°48, Lyon, 1935, p. 357.

98 *Ibid.*, p. 358.

99 Emily Walker, *Prince des Ténèbres, Porteur de lumière : Une exploration des représentations du Diable en tant qu'ange déchu en France au XIXe siècle*, University of Victoria, 2015, p. 62-63.

100 Max Milner, article « SATANISME, littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

Les artistes qui font de Lucifer un héros d'un nouveau genre dans leurs fictions, leurs poèmes ou leurs tableaux ne sont donc pas des adorateurs de Satan au sens religieux du terme. Les auteurs qui appartiennent à la mouvance sataniste font partie de la bohème romantique. À ce titre, ils vouent un culte à l'art, et affichent une attitude parfois provocatrice ayant pour but de les distinguer d'une bourgeoisie qu'ils haïssent. Le satanisme littéraire valorise l'esprit de révolte et de singularité ; il compte parmi ses thèmes de prédilection la nuit, ainsi que l'attrait pour le mystère et le gouffre¹⁰¹. Parmi ses auteurs, on peut citer Alfred de Vigny et Victor Hugo – que nous allons abondamment étudier dans ce mémoire –, Aloysius Bertrand – l'ombre de Satan plane sur *Gaspard de la nuit* (1842) –, et bien sûr Charles Baudelaire. En tant que mouvement littéraire et artistique, le *satanisme* reste assez confidentiel et a été constaté *a posteriori*. Nous l'avons déjà indiqué plus haut : le mot *satanisme* n'apparaît pas dans le dictionnaire avant 1862, bien après les premières œuvres rattachées au genre. Ce qui montre bien que les artistes qui se sont approprié la figure du diable ne se sont pas regroupés sous la bannière sataniste : c'est le recul qui a permis aux critiques et aux chercheurs d'observer cette mouvance et de faire des liens entre différentes productions littéraires et picturales. De plus, si la figure satanique est très présente au XIXe siècle, notamment dans les romans de Balzac ou le décadentisme fin-de-siècle, le personnage de Lucifer lui-même est plus rare. Les quelques auteurs français qui ont essayé d'écrire à son sujet n'ont d'ailleurs pas eu le même impact, ni le même rayonnement, que Milton et Byron, que ce soit dans l'Hexagone, ou à l'échelle plus large de l'art et la littérature européens.

Dans la France du XIXe siècle, la vogue de Satan devient « celle du prince de l'ambiguïté, du démon du rêve : un motif, un symbole, mais de moins en moins un grand mythe chrétien »¹⁰². Nous l'avons dit plus haut : pour que le diable devienne un personnage fictionnel, il faut qu'il perde du terrain dans la sphère des superstitions et des croyances religieuses. Le personnage de Lucifer poursuit donc sa mutation au gré des événements politiques et des innovations qui agitent le siècle. Le début du XIXe siècle est, tout d'abord, une période mouvementée : la Révolution a eu lieu, mais elle a été suivie par l'ascension et la chute de Napoléon, puis par la restauration de la monarchie en France. Tous ces bouleversements se sont déroulés sur un laps de temps très court, entre 1789 et 1815. On comprend mieux le mal-être des auteurs romantiques et de leurs personnages. En effet, Satan a aussi été utilisé par ces écrivains pour symboliser leurs sentiments concernant l'agitation politique et les révolutions qui ont agité le pays au XIXe siècle¹⁰³. La Révolution française est ainsi

101 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 12.

102 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XVe siècle-XXe siècle*, éd. citée, p. 261.

103 Emily Walker, *Prince des Ténèbres, Porteur de lumière : Une exploration des représentations du Diable en tant qu'ange déchu en France au XIXe siècle*, University of Victoria, 2015, p. 62-63.

réhabilitée, et même exaltée par certains auteurs romantiques. Cet événement aura, là encore, un impact direct sur la conception de la figure luciférienne :

À partir du moment où la Révolution est réhabilitée ou exaltée, l'assimilation joue au bénéfice de la figure de Satan, dont la révolte contre le tyran d'en haut préfigure l'assaut lancé un peu partout en Europe, à partir de 1830, contre les tyrannies politiques. Du même coup, le rôle qui lui est assigné, dans l'histoire cosmique comme dans l'histoire humaine, se transforme. Il n'est plus le champion de la pure spiritualité contre un Dieu coupable d'avoir créé la matière, mais au contraire celui qui prend en charge, parce qu'il en est l'origine, les appétits du corps, l'aspiration humaine au bonheur terrestre, la juste prétention des humbles et des opprimés à avoir leur part du royaume d'ici-bas.¹⁰⁴

Dès lors, le milieu intellectuel européen – et français – est le reflet de la lutte entre, d'un côté, la tradition catholique remise en avant après de multiples Révolutions, et une pensée militante qui considère Lucifer comme un libérateur. En 1877, le militant socialiste français Louis Calvinhac dira d'ailleurs : « Dieu, c'est le mal, Satan, c'est le progrès, c'est la science¹⁰⁵. » Cette idée rejaillit sur les arts visuels, puisqu'en 1876, Eugène Delacroix peint *Les anges rebelles*, une toile sur laquelle Lucifer est représenté en chef d'armée glorieux.

Ceci nous permet d'ailleurs de faire un petit aparté sur le satanisme dans la peinture et la sculpture, même si nous nous attarderons dans la troisième partie de ce mémoire sur certaines œuvres picturales. Il s'agit bien, dans cette première grande partie, de poser le contexte dans lequel les œuvres de notre corpus s'inscrivent. Au XIXe siècle, comme l'on pouvait s'y attendre, Lucifer devient donc le personnage central de plusieurs œuvres, et ce grâce à l'imagination de différents artistes européens. Il n'est plus montré comme étant monstrueux : il devient beau – d'aucun diraient séduisant. De 1861 à 1868, Gustave Doré illustre *Le Paradis perdu* : son Satan est doté de gigantesques ailes de chauve-souris, mais le reste de son apparence semble conçue d'après le modèle des statues grecques. En 1878, l'Espagnol Ricardo Bellver exhibe sa statue de *L'Ange déchu* (*El Ángel Caído*) à l'Exposition universelle de Paris – elle y remporte d'ailleurs un prix. Celle-ci représente un Lucifer à l'aspect adolescent dépourvu d'attributs sataniques, exceptés le serpent enroulé autour de ses jambes et la fureur exprimée par son visage. On peut aussi mentionner le diable assez similaire, au visage juvénile étrangement triste, occupant le panneau droit du triptyque *Le Christ au tombeau*, intitulé *L'Ange du mal* (1839) du Belge Antoine Wiertz.

104 Max Milner, article « SATANISME, littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

105 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XV^e siècle-XX^e siècle*, éd. citée, p. 266.



Ricardo Bellver, *L'Ange déchu* (1878).



Antoine Wiertz, *L'Ange du mal* (1839).

On le voit, toutes ces œuvres reflètent bien cette nouvelle incarnation d'un diable plus angélique, qui suscite la compassion des artistes qui le dépeignent et séduit ceux qui le regardent. Peut-être même un peu trop, si l'on en croit l'anecdote de la conception du *Génie du Mal* (1848),



célèbre statue du Belge Guillaume Geefs. Ce dernier s'est vu commanditer une représentation du diable par le clergé. En effet, la statue de Satan sculptée par son frère, Joseph – à qui la commande avait initialement été faite –, représentait une version trop angélique et juvénile de Lucifer. Cette dernière distrait les jeunes filles qui auraient dû être attentives aux homélies¹⁰⁶... *Le Génie du Mal* fait partie des œuvres emblématiques résumant, en image, ce qu'est la figure luciférienne qui se forge dans le courant du XIXe siècle. Nous la mettrons plus tard en parallèle avec les écrits d'Alfred de Vigny – dont elle se serait directement inspirée –, mais aussi de Victor Hugo et d'Anatole France que nous allons étudier dans les seconde et troisième parties de ce mémoire. Nous y mentionnerons également le fameux tableau *L'Ange déchu* (1847) d'Alexandre Cabanel, ainsi que *Satan Watching the Sleep of Christ*

(1874) de Joseph Noel Paton, car il nous semble judicieux d'analyser ces œuvres (1842).

106 Edmond Marchal, « Étude sur la vie et les œuvres de Joseph-Charles Geefs », *Annuaire de l'Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, Bruxelles, 1888, p. 316.

œuvres comme des illustrations, voire des conséquences, du satanisme littéraire présent dans les écrits que nous allons étudier.

Mais retournons à la littérature. Outre les soubresauts politiques qui l'agitent, la France du XIXe siècle est aussi le témoin de la révolution industrielle, ainsi que d'avancées technologiques et scientifiques considérables. Ces changements sont reflétés dans la fiction, et bien évidemment l'image de Satan. C'est pourquoi, sous la plume d'un écrivain comme Charles Baudelaire, le Mal devient à la fois attirant et destructeur, incarnant à la fois la liberté mais aussi l'hypocrisie¹⁰⁷.

Pour terminer ce panorama, ajoutons que d'un point de vue spirituel, Satan a aussi été considéré comme une force positive sous la plume d'un occultiste comme Eliphas Lévi, qui était persuadé que le diable avait été injustement banni par Dieu via un jugement arbitraire. Lévi fait donc de Satan, dans ses écrits, un symbole de la liberté¹⁰⁸. On peut alors se demander ce qu'il reste de subversif dans la figure satanique, autrefois terrifiante et génératrice de terreur au Moyen Âge, devenue un bel archange passé sous la bannière du bien. En effet, le romantisme entretient une certaine confusion. Selon les mots de Max Milner, le mouvement « porte un culte à Satan, mais non sans l'avoir préalablement canonisé »¹⁰⁹. Lucifer devient dès lors un paradoxe : nous avons vu qu'il incarnait désormais la liberté, le progrès et la grandeur d'âme. Il ressent aussi de la nostalgie envers son état passé et, au fond, vénère Dieu. Ce qui le relie au Satan des origines – à l'incarnation du mal, donc – c'est la conscience de ses crimes passés, son orgueil et les malédictions qu'il peut proférer.

En somme, il n'est plus l'opposé absolu des anges. Pour reprendre l'idée de Milton, Lucifer est, sous la plume des romantiques, un ange à l'éclat *terni*, certes, mais un ange avant tout. Certaines œuvres le mettant en scène se veulent même optimistes : eût-il achevé *La Fin de Satan*, Victor Hugo aurait ouvert grand les portes du Paradis à son diable, destiné à être pardonné et tiré de l'Enfer par Dieu. Nous verrons que Vigny avait envisagé d'écrire une suite à *Éloa*, dans laquelle Satan aurait également obtenu sa rédemption. Cependant, le lecteur doit se contenter d'un seul poème de Vigny sur le thème satanique, qui forme à lui seul un tout cohérent. Celui-ci s'achève sur une fin brutale et pessimiste, dans laquelle l'aspect maléfique de Lucifer semble prendre le dessus. Ceci tranche avec la figure satanique de plus en plus positive et lumineuse apparue au cours du XIXe siècle, et dont nous venons, en quelques pages, de tracer l'évolution. Plus tard, le Lucifer

107 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XVe siècle-XXe siècle*, éd. citée, p. 270.

108 *Ibid.*, p. 264.

109 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, éd. citée, p. 144.

d'Anatole France, au début du XXe siècle, ne cherchera plus à revenir au Paradis, ni ne le regrettera : son héroïsme résidera dans le fait de vouloir rester banni, ultime résistance face à un Dieu tyrannique.

Partie II. La réinvention du mythe de Lucifer au XIXe siècle : Alfred de Vigny, Victor Hugo et Anatole France

1. Quand Lucifer tente de s'affranchir de son héritage : *Éloa, ou La Sœur des anges* d'Alfred de Vigny

1.1. Alfred de Vigny, un pessimiste romantique héritier de Byron

Le premier texte que nous allons analyser est *Éloa, ou La Sœur des anges* (1824), un poème épique d'Alfred de Vigny (1797-1863). Il s'agit d'une des premières œuvres de son auteur, âgé de vingt-sept ans lors de sa publication. C'est sans doute parce qu'*Éloa* a été écrit au début de sa carrière que l'on y trouve encore des traces aussi évidentes de l'influence de Lord Byron, dont il était un fervent admirateur. En somme, *Éloa* est le poème d'un jeune auteur romantique dont le pessimisme religieux et l'héritage laissé par un grand poète anglais vont donner naissance à un Satan mémorable, beau, amer et maléfique. Ce texte aura notamment une influence notable sur *La Fin de Satan* de Victor Hugo, comme nous le verrons plus tard.

Divisé en trois parties (« Naissance » – « Séduction » – « Chute »), *Éloa* nous présente l'histoire de l'ange éponyme née d'une larme du Christ, qui va s'éprendre d'un réprouvé habitant aux abords du ciel. Vigny met alors en place un jeu avec le lecteur : pour ce dernier, il est clair que l'étranger est Lucifer, mais Éloa l'ignore. Cédant à son amour et à sa pitié pour Satan, l'ange innocente le suit vers l'Enfer. C'est alors, à la fin du poème, que le diable lui révèle son nom, triomphant dans son entreprise de séduction mais désespéré, malgré tout, d'avoir corrompu Éloa, dont il est tombé amoureux en retour.

Afin de comprendre la version de Lucifer qu'Alfred de Vigny crée dans son poème, il paraît essentiel d'analyser succinctement les principales influences littéraires du poète à l'époque de la rédaction d'*Éloa*, d'évoquer ses croyances religieuses ainsi que le contexte d'écriture de cette œuvre.

Tout d'abord, le titre complet sous lequel est paru le poème, *Éloa, ou La Sœur des Anges. Mystère.*, est à lui seul une indication sur sa principale inspiration. De fait, nous avons précédemment vu que « Mystère » était également le sous-titre du *Caïn* de Byron paru en 1822. Si le poète anglais est une influence majeure de Vigny, il n'est pas son premier maître littéraire. En

effet, Vigny a notamment été féru de Corneille, Racine, Voltaire et Chateaubriand¹¹⁰. De ce dernier, le poète a lu avec passion *Génie du christianisme* (1802) et *Les Martyrs* (1809), cette dernière œuvre étant empreinte du merveilleux chrétien que nous avons mentionné dans la première partie de ce mémoire. « Il y faisait sa moisson d'images : il y recueillait soigneusement des germes de poèmes dont quelques-uns attendront pour éclore jusqu'à sa pleine maturité », écrit Edmond Estève¹¹¹. C'est vraisemblablement à partir de 1819 que Vigny aurait eu accès aux poèmes (via leur traduction) de Lord Byron, « dont, plus que de tout autre, la pensée devait se mêler à la sienne »¹¹². L'influence du sulfureux poète anglais perdurera tout au long de la vie de Vigny, au point de devenir l'une de ses principales sources d'inspiration. Ce qui inspire à Edmond Estève ces lignes assez sévères :

[L'imagination de Vigny] est de soi pauvre, confuse et lente ; elle combine ingénieusement, mais elle n'est inventive que dans le détail. Elle ne travaille que sur un motif donné : il faut, pour lui imprimer le branle et la mettre à l'aise, une création antérieure qui la sollicite, la soutienne et la dirige. En un mot, elle est livresque. Elle reçoit de la lecture l'impulsion initiale et, au moins dans leurs lignes essentielles, les formes concrètes sous lesquelles l'idée se réalisera. Byron est, avec la Bible et Chateaubriand, un des réservoirs d'images où elle a puisé le plus copieusement.¹¹³

Quand on s'intéresse aux textes s'inscrivant dans le satanisme littéraire du XIXe siècle, *Éloa* est systématiquement cité par les chercheurs et les critiques. Serait-ce le cas si le poème n'avait été qu'une pâle copie de ceux de son inspirateur anglais ? Probablement pas, mais il est indéniable que l'ombre de Byron plane sur ces vers, et qu'elle recouvre principalement le personnage de Satan dépeint par Vigny. Nous verrons plus loin qu'en dépit de nombreuses similarités avec le héros byronien – dont, bien sûr, le Lucifer de *Cain* –, ce diable français possède une originalité propre.

Notons, en outre, que le thème des amours des anges commençait à éclore dans la littérature européenne. Byron – encore lui – l'avait déjà exploré dans *Heaven and Earth* (un autre « mystère » publié en 1822) et Thomas Moore avec *The Loves of the Angels* (1823). Or, ces poèmes ont connu un succès important chez les poètes romantiques français de la génération de 1820¹¹⁴. Cet engouement s'explique, selon Max Milner, de la façon suivante :

110 Edmond Estève, *Byron et le romantisme français : essai sur la fortune et l'influence de l'oeuvre de Byron en France de 1812 à 1850*, Paris, Librairie Hachette, 1907, p. 363.

111 *Ibid.*

112 *Ibid.*, p. 360.

113 *Ibid.*, p. 369.

114 Max Milner, « Le sexe des anges : de l'ange amoureux à l'amante angélique », *Romantisme*, 1976, n°11. Au-delà du visible, p. 57.

Le climat littéraire et religieux était en effet particulièrement favorable à l'évocation d'êtres intermédiaires entre la corporéité et la spiritualité, qui permettaient de transposer sur un registre éthéré toute une gamme d'émotions humaines, en conjuguant les exigences d'une esthétique en difficulté avec le réel, d'une philosophie vaguement spiritualiste et d'une religiosité plus avide d'élans attendrissants que soucieuse de solidité dogmatique.¹¹⁵

Cela dit, l'interprétation de ces mythes par les écrivains français, d'obédience catholique, diffère nécessairement de celle de leurs confrères anglais, qui suivent la tradition protestante. C'est pour cette raison que, chez les poètes romantiques français, le thème des amours des anges est d'abord lié à la figure de l'ange gardien – inexistante chez les protestants –, et que les anges sont décrits comme les protecteurs bienveillants des hommes¹¹⁶. Cet aspect positif est, nous allons le voir, une caractéristique fondamentale d'Éloa, et plus tard de l'ange Liberté dans *La Fin de Satan* de Victor Hugo. (Le thème des anges gardiens a également son importance dans *La Révolte des anges* d'Anatole France.) Dans les textes traitant des amours angéliques que nous avons cités, il est question d'anges épris d'humaines. Cependant, la romance décrite par Vigny dans *Éloa* a lieu entre deux personnages non humains : un ange et un ange déchu, ce qui est une nouveauté non négligeable¹¹⁷. D'autre part, l'auteur apporte une seconde innovation au thème, en changeant le genre de l'ange dont il décrit la trajectoire, en en faisant *une* ange¹¹⁸.

Le fait de choisir Satan comme sujet principal d'une œuvre n'est pas anodin. Nous avons vu que l'expérience politique de Milton avait été le point de départ du *Paradis perdu*. Chez Byron, Lucifer est l'un des anti-héros qui lui servent de catharsis, lui permettant de se mettre en scène via la fiction et d'extérioriser les obsessions qui le rongent. Pourquoi Vigny s'empare-t-il à son tour d'un tel personnage ? Ce n'est pas seulement pour souscrire aux tendances littéraires de son époque. Son scepticisme religieux et sa mélancolie y sont pour beaucoup. Anatole France écrit qu'il y a chez lui « quelque chose d'un Byron résigné »¹¹⁹. Ce qu'il dit des convictions religieuses du poète éclaire le satanisme d'Éloa :

Sa foi se bornait à un petit nombre de convictions négatives lentement amassées et sur lesquelles il asseyait un désespoir calme. Ayant cherché Dieu dans la nature et ne l'ayant pas trouvé, il voulait

115 *Ibid.*

116 *Ibid.*, p. 58.

117 *Ibid.*, p. 59.

118 *Ibid.*, p. 60.

119 Anatole France, *Alfred de Vigny : étude*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1868, p. 45.

que l'être humain se tînt seul et debout, ayant son Dieu présent en lui : l'honneur. Le sage, selon lui, ne devait pas s'obstiner à appeler sans cesse un Dieu toujours caché ou toujours absent.

Il écrivit un jour ces mots sur son journal : « La terre est révoltée des injustices de la création ; elle dissimule par frayeur de l'éternité, mais elle s'indigne en secret contre le Dieu qui a créé le mal et la mort. Quand un contempteur des dieux paraît, comme Ajax, fils d'Oïlée, le monde l'adopte et l'aime ; tel est Satan, tels sont Oreste et don Juan.

« Tous ceux qui luttèrent contre le ciel injuste ont eu l'admiration et l'amour secret des hommes. »¹²⁰

Cette absence de confiance en Dieu et cette sympathie avouée pour Satan sont, selon nous, une des clés qui permettent d'analyser le diable d'*Éloa*. Le chercheur André Jarry, quant à lui, qualifie la position religieuse de Vigny d'« athéisme pratique »¹²¹. Edmond Estève parle de « stoïcisme »¹²². Quoiqu'il en soit, l'auteur écrivit plusieurs poèmes d'inspiration biblique au cours de sa carrière, comme *La Fille de Jephté* (1820), *Moïse* (1822), ou *Le Mont des Oliviers* (1862), pour citer les plus connus. C'est cette fascination persistante pour les sujets religieux et la profondeur avec laquelle il les traite qui font écrire à Anatole France que « l'âme d'Alfred de Vigny était profondément religieuse et même un peu mystique »¹²³, malgré tout... Ces vestiges de foi chrétienne, présents tout au long de la vie de Vigny, coexistent avec de nombreuses entrées du journal du poète et certaines de ses poésies qui « s'élèvent contre Dieu comme des étendards de révolte »¹²⁴, note Georges Legrand. Mais l'intérêt du poète pour Satan peut trouver une explication supplémentaire, comme l'affirme Max Milner :

Si le personnage de Satan, à l'époque, s'impose [à Vigny] avec tant de force, ce n'est pas seulement parce qu'il est le symbole de la révolte, c'est aussi et peut-être surtout parce qu'il communique son être et sa flamme à l'univers passionnel, qu'il tient sous sa dépendance.¹²⁵

Quelles passions agitent Vigny pendant la conception d'*Éloa* ? L'amour et la gloire, répond Milner. Nous verrons plus loin comment l'écrivain décrit cet « univers passionnel » sur lequel règne son diable.

Avant de commencer l'analyse du poème à proprement parler, il nous faut expliquer brièvement le contexte d'écriture d'*Éloa*. Nous savons qu'entre 1819 et 1825, Vigny a souhaité

120 *Ibid.*, p. 81-83.

121 André Jarry, *Alfred de Vigny, poète, dramaturge, romancier*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 172.

122 Edmond Estève, *Byron et le romantisme français*, éd. citée, p. 365.

123 Anatole France, *Alfred de Vigny : étude*, éd. citée, p. 81.

124 Georges Legrand, « La renommée posthume d'Alfred de Vigny », *Revue néo-scholastique*, 8^e année, n°30, 1901, pp. 147-148.

125 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 310.

exprimer sa pensée religieuse dans un projet littéraire très ambitieux : une série de poèmes regroupés sous le titre de... *Mystères*¹²⁶ (à nouveau !). Son idée était de réunir des textes relativement courts combinant narration et pensées spirituelles : *Éloa*, qui se suffit à lui-même, devait faire partie de ce projet inachevé¹²⁷. À l'époque de la rédaction du poème, Alfred de Vigny est encore militaire, et c'est sans doute pendant les mois de mars à juillet 1823, alors qu'il est en garnison à Strasbourg, qu'il compose l'essentiel d'*Éloa*¹²⁸. Il le termine en septembre 1823, alors qu'il se trouve désormais à Bordeaux. Chose intéressante : à cette date, le poème s'intitule *Satan*. Pourquoi Vigny a-t-il changé son titre pour celui d'*Éloa* ? Les témoignages restent, à ce jour, trop peu nombreux pour l'expliquer avec certitude¹²⁹. Ce qu'on sait, en revanche, c'est que le texte initialement prévu devait être quelque peu différent : plus fourni, avec de potentielles descriptions de l'Enfer, notamment¹³⁰. Plusieurs sources attestent aussi que Vigny prévoyait d'écrire une suite à son poème, dans laquelle Satan serait sauvé¹³¹ – nous reviendrons plus loin sur les fragments en prose qu'il a esquissés à ce sujet. Toujours est-il qu'en mai 1824, Vigny écrit à son ami Édouard Delprat : « Dans quelque moment que me laissait le monde, j'ai achevé le *Satan* qui s'est décidé à porter le nom de sa victime. Vous recevrez *Éloa* presque en même temps que ma lettre... »¹³² Et c'est ainsi qu'annoncé dans le *Journal général de l'imprimerie* du 24 avril 1824, sous le n°2163, parut le poème qui allait « consacrer la réputation d'Alfred de Vigny »¹³³ :

Éloa, ou La Sœur des Anges. Mystère. Par le Comte Alfred de Vigny, auteur du *Trapiste*, etc. Paris, Auguste Boulland et cie, libraire, rue du Battoir, n°12, 1824.

1.2. Le Satan de Vigny, dieu de la nuit et des voluptés

À présent que le contexte de la rédaction d'*Éloa* a été établi, nous pouvons nous plonger dans l'analyse du personnage qui devait originellement donner son nom à l'œuvre : Satan. À première vue, comme nous l'avons dit, le personnage semble écrasé sous le poids de son illustre prédécesseur, le Lucifer de Byron. Il en reprend quelques-unes des principales caractéristiques, énumérées par un des anges qui met en garde Éloa à son sujet :

126 Lucretia S. Gruber, « Alfred de Vigny's *Eloa*: a Modern Myth », *Modern Language Studies*, vol. 6, n° 1, 1976, p. 76.

127 *Ibid.*

128 Eugène Asse, *Alfred de Vigny et les éditions originales de ses poésies*, Paris, H. Leclerc et P. Cornuau, 1895, p. 42.

129 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 312.

130 *Ibid.*

131 *Ibid.*, p. 318.

132 Lettre à Édouard Delprat du 8 mai 1824, *Correspondance*, éd. Conard, p. 62, citée par Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 312.

133 Eugène Asse, *Alfred de Vigny et les éditions originales de ses poésies*, Paris, H. Leclerc et P. Cornuau, 1895, p. 67.

« Éloa, disaient-ils, oh ! veillez bien sur vous :
 Un Ange peut tomber ; le plus beau de nous tous
 N'est plus ici : pourtant dans sa vertu première
 On le nommait *celui qui porte la lumière* ;
 Car il portait l'amour et la vie en tout lieu,
 Aux astres il portait tous les ordres de Dieu ;
 La terre consacrait sa beauté sans égale,
 Appelant *Lucifer* l'étoile matinale,
 Diamant radieux, que sur son front vermeil,
 Parmi ses cheveux d'or a posé le soleil.
 Mais on dit qu'à présent il est sans diadème,
 Qu'il gémit, qu'il est seul, que personne ne l'aime,
 Que la noirceur d'un crime appesantit ses yeux,
 Qu'il ne sait plus parler le langage des Cieux ;
 La mort est dans les mots que prononce sa bouche ;
 Il brûle ce qu'il voit, il flétrit ce qu'il touche ;
 Il ne peut plus sentir le mal ni les bienfaits ;
 Il est même sans joie aux malheurs qu'il a faits.
 Le Ciel qu'il habita se trouble à sa mémoire,
 Nul ange n'oserait vous conter son histoire,
 Nul ange n'oserait dire une fois son nom. »¹³⁴

Nous retrouvons ci-dessus le motif du héros maudit et déchu cher à Byron : Satan est ici coupable d'une faute qui n'est pas nommée. (Elle ne le sera jamais dans le poème. Les connaissances religieuses du lecteur sont censées combler ce non-dit : il sait que Lucifer s'est révolté contre Dieu et est déchu. C'est aussi parce qu'Éloa ignore la nature du crime commis par Satan qu'il pourra plus facilement la duper, en lui disant que son châtement est injuste et que sa faute n'en était pas une.) C'est un paria dont le nom même est tu. Cependant, l'espace de quelques mots, Vigny parvient tout de même à susciter une forme de sympathie pour son Satan : « Il est même sans joie aux malheurs qu'il a faits. » C'est donc que son diable ne peut pas être si mauvais... Ou alors, cette sympathie est-elle le résultat d'un piège tendu à la fois par le poète et Lucifer à Éloa et, par extension, au lecteur ? Plus loin, toujours tel un héros byronien, le Satan de Vigny se qualifie lui-même d'« exilé » et de « réprouvé »¹³⁵, et sa fierté transparaît lorsqu'il qualifie Dieu de « rival trop puissant »¹³⁶. Comme le Lucifer de Byron, le Satan de Vigny se prétend l'allié des hommes.

134 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges. Mystère.*, Paris, A. Boulland, 1824, pp. 10-11.

135 *Ibid.*, p. 31.

136 *Ibid.*

Mais la façon dont il assiste les humains est différente de celle du diable de *Cain*, et c'est ici que Vigny se démarque de son maître anglais : son Satan est le dieu des voluptés.

Le Satan de Vigny influence les hommes, en effet. Mais il ne les pousse pas au mal – du moins selon ses dires – et si tentation il y a, elle se veut douce et envoûtante. Le diable de Vigny est une divinité nocturne, qui règne sur « les liens de l'intimité et l'attraction des corps »¹³⁷. Sous sa domination, la terre est « livrée aux puissances sensuelles, où l'ombre se confond avec la chevelure sombre des divinités nocturnes. La "nuit terrestre" de Satan est une initiation à la volupté », écrit Gisèle Vanhese. Son action sur terre, Lucifer/Satan la décrit à Éloa dans une tirade marquante, qui s'ouvre sur un premier vers sublime :

« Je suis celui qu'on aime et qu'on ne connaît pas.
Sur l'homme j'ai fondé mon empire de flamme,
Dans les désirs du cœur, dans les rêves de l'âme,
Dans les liens des corps, attrait mystérieux,
Dans les trésors du sang, dans les regards des yeux.
C'est moi qui fais parler l'épouse dans ses songes ;
La jeune fille heureuse apprend d'heureux mensonges ;
Je leur donne des nuits qui consolent des jours,
Je suis le Roi secret des secrètes amours.
J'unis les cœurs, je romps les chaînes rigoureuses,
Comme le papillon sur ses ailes poudreuses
Porte aux gazons émus des peuplades de fleurs,
Et leur fait des amours sans périls et sans pleurs.
J'ai pris au Créateur sa faible créature ;
Nous avons, malgré lui, partagé la Nature :
Je le laisse, orgueilleux des bruits du jour vermeil,
Cacher des astres d'or sous l'éclat d'un Soleil ;
Moi, j'ai l'ombre muette, et je donne à la terre
La volupté des soirs et les biens du mystère.
« Es-tu venue, avec quelques Anges des cieux,
Admirer de mes nuits le cours délicieux ?
As-tu vu leurs trésors ? Sais-tu quelles merveilles
Des Anges ténébreux accompagnent les veilles ? »¹³⁸

137 Gisèle Vanhese, « Le mythe de l'Ange déchu chez Eminescu, Lamartine et Vigny », *Synergies Roumanie*, n°3, 2008, p. 145.

138 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges*, éd. citée, pp. 33-35.

La tirade de Satan, dont nous avons reproduit une partie ci-dessus, constitue dans son intégralité la moitié du second chant d'*Éloa*, « Séduction ». Quoi de plus irrésistible, en effet, que cette ode à la sensualité placée sous le sceau du secret ? La description du royaume sur lequel règne le Satan de Vigny est celle d'une nature vibrante, magnifique et magique. Le diable évoque ainsi le « gazon ému »¹³⁹, « la nature, attentive aux lois de mon empire » qui « m'accueille, m'écoute et me respire »¹⁴⁰, un vermisseau « au front de diamant »¹⁴¹, des oiseaux aux « yeux de flamme »¹⁴², l'eau qui « soupire et bouillonne »¹⁴³... Tout y est joie et émerveillement, une « nocturne fête »¹⁴⁴. Pourtant, parallèlement à cette effervescence, la nuit satanique est aussi le lieu du calme, de la douceur et du secret. « Moi, j'ai l'ombre muette »¹⁴⁵, dit Satan. Ainsi, le silence suit la jeune fille protégée par le diable et qui part retrouver son amant : « tout dort profondément ; / L'ombre écoute un mystère avec recueillement »¹⁴⁶. Les murmures du couple s'élèvent, et la description de la nature qui suit ces vers devient une métaphore érotique – d'aucuns diraient un peu facile – de l'union des amants.

Nous l'avons vu dans l'extrait que nous avons cité plus haut : ce qu'offre le Satan d'*Éloa*, ce sont « des nuits qui consolent les jours »¹⁴⁷, « des amours sans périls et sans pleurs »¹⁴⁸ et des songes voluptueux. S'il reste l'inspirateur du mensonge, ceux qu'il suggère sont « heureux »¹⁴⁹ et sans gravité. D'après la description qu'il donne de son royaume et du pouvoir qu'il exerce sur les hommes, le diable apparaît donc comme une véritable divinité païenne. « L'Ange tombé ressemble lui-même à un jeune dieu de la végétation »¹⁵⁰, écrit justement Gisèle Vanhese. Les vers où il mentionne ses troupes renforcent cette idée qu'*Éloa* – et le lecteur – a affaire à un dieu mystérieux. Les troupes de Satan ne sont ici plus des démons à sa solde : « Innombrables esprits, nous volons dans les ombres / En secouant dans l'air nos chevelures sombres »¹⁵¹.

139 *Ibid.*, p. 34.

140 *Ibid.*, p. 35.

141 *Ibid.*, p. 36.

142 *Ibid.*

143 *Ibid.*, p. 37.

144 *Ibid.*, p. 35.

145 *Ibid.*, p. 34.

146 *Ibid.*, p. 37.

147 *Ibid.*, p. 34.

148 *Ibid.*

149 *Ibid.*

150 Gisèle Vanhese, « Le mythe de l'Ange déchu chez Eminescu, Lamartine et Vigny », *Synergies Roumanie*, n°3, 2008, p. 145.

151 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges*, éd. citée, p. 35.

Cette longue tirade de Satan demeure, pour reprendre les mots de Max Milner, un passage dans lequel Vigny a mis « toute sa sensualité et tout son cœur »¹⁵². (Il est d'ailleurs étonnant que le critique ne s'attarde pas du tout sur celle-ci dans son chapitre du *Diable dans la littérature française* consacré au poème : ces vers nous semblent capitaux pour expliquer la singularité du Satan de Vigny.) Comme le Lucifer de Byron, le Satan de Vigny se veut l'allié des hommes, mais c'est par l'amour et la volupté qu'il les libère :

« La voilà sous tes yeux l'œuvre du Malfaiteur ;
Ce méchant qu'on accuse est un Consolateur
Qui pleure sur l'esclave et le dérobe au maître,
Le sauve par l'amour des chagrins de son être,
Et, dans le mal commun lui-même enseveli,
Lui donne un peu de charme et quelquefois l'oubli. »¹⁵³

Le fait même qu'il se pose en consolateur et pleure sur les affligés n'est pas sans rappeler le Christ des Évangiles – parallèle déstabilisant, qui ajoute au trouble que le diable sème dans l'esprit d'Éloa. Loin du cynisme et des harangues amères du Lucifer de Byron dans *Cain*, le Satan de Vigny emploie donc le charme pour rallier les hommes, et ici Éloa, à qui il tient ce discours, à sa cause. Edmond Estève résume magnifiquement la différence entre ces deux diables :

Le Lucifer de Byron est hautain et sarcastique, le Satan de Vigny est persuasif et charmeur : ils sont frères, comme on l'a remarqué, par leur beauté ténébreuse, et le plus violent des deux n'est peut-être pas le plus redoutable.¹⁵⁴

Peut-être, en effet, tout ce beau discours de Satan n'est-il qu'un leurre. Peut-on vraiment se fier à lui ? Toute l'entreprise de Satan, dans le poème, consiste à séduire Éloa pour parvenir à l'emporter avec lui en Enfer, et ainsi remporter une nouvelle victoire contre Dieu, son adversaire. Rien, dans le poème, ne vient confirmer les dires du diable au sujet du pouvoir qu'il exerce sur Terre. Et nous avons vu plus haut que, selon les anges qui mettent en garde Éloa contre Satan, « La mort est dans les mots que prononce sa bouche ; / Il brûle ce qu'il voit, il flétrit ce qu'il touche »¹⁵⁵. Il est dit aussi « qu'il gémit, qu'il est seul, que personne ne l'aime »¹⁵⁶... nous sommes donc loin de

152 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 315.

153 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges*, éd. citée, p. 38.

154 Edmond Estève, *Byron et le romantisme français*, éd. citée, pp. 394-395.

155 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges*, éd. citée, p. 11.

156 *Ibid.*

l'image d'un dieu vénéré en secret, qui apporte le bonheur à l'humanité. Cependant, l'avertissement des anges peut aussi être un mensonge afin de dissuader Éloa de succomber à la tentation. Qui croire ? L'ambiguïté peut perdurer, et ce malgré l'attitude de Satan à la fin du poème, que nous allons analyser un peu plus loin.

L'apparence même de Satan dans *Éloa* peut renforcer cette idée de leurre. À quoi ressemble-t-il, le diable de Vigny ? Il est très beau, bien sûr, car il est né sous la plume d'un romantique du XIXe siècle – nous avons parcouru dans la première partie de ce mémoire tout le chemin qui a conduit à cette version du diable. Le Satan de Vigny est en accord avec la philosophie de volupté qu'il professe, son apparence se teintant ainsi d'un orientalisme à la mode sous la plume des écrivains – notamment romantiques – de l'époque. « Chez Vigny, Satan ressemble à un sultan se reposant sur un lit d'apparat. (...) Rêve oriental de volupté qui n'a cessé de fasciner l'imaginaire d'Occident »¹⁵⁷, souligne Gisèle Vanhese.

Satan apparaît à Éloa sous la forme d'un « ange assis, jeune, triste et charmant »¹⁵⁸, dont la voix est à la fois douce et « triste comme un adieu »¹⁵⁹ :

Le jeune homme inconnu mollement s'appuyait
Sur ce lit de vapeurs qui sous ses bras fuyait.
Sa robe était de pourpre, et, flamboyante ou pâle,
Enchantait les regards des teintes de l'opale.
Ses cheveux étaient noirs, mais pressés d'un bandeau ;
C'était une couronne ou peut-être un fardeau :
L'or en était vivant comme ces feux mystiques
Qui, tournoyants, brûlaient sur les trépieds antiques.
Son aile était ployée, et sa faible couleur
De la brume des soirs imitait la pâleur.
Des diamants nombreux rayonnent avec grâce
Sur ses pieds délicats qu'un cercle d'or embrasse ;
Mollement entourés d'anneaux mystérieux,
Ses bras et tous ses doigts éblouissent les yeux.
Il agite sa main d'un sceptre d'or armée,
(...)

157 Gisèle Vanhese, « Le mythe de l'Ange déchu chez Eminescu, Lamartine et Vigny », in *Synergies Roumanie*, n°3, 2008, p. 145.

158 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges*, éd. citée, p. 27.

159 *Ibid.*, p. 31.

Son front est inquiet ; mais son regard s'abaisse,
Soit que, sachant des yeux la force enchanteresse,
Il veuille ne montrer d'abord que par degrés
Leurs rayons caressants encor mal assurés,
Soit qu'il redoute aussi l'involontaire flamme
Qui dans un seul regard révèle l'âme à l'âme.¹⁶⁰

Voilà une apparence qui n'est pas sans évoquer celle du Satan apparu à Ambrosio dans *Le Moine*, avec laquelle elle présente de nombreux points communs. Comme le diable de Lewis, celui de Vigny apparaît flottant sur des nuages roses, paré de bijoux, le front ceint d'une couronne, un sceptre à la main. Sans oublier l'apparence juvénile, presque adolescente, des deux personnages et leur voix pleine de douceur. Si le Satan d'*Éloa* veut montrer ici qu'il n'a rien de redoutable, il affiche tout de même les signes distinctifs permettant au lecteur de l'identifier comme l'Adversaire, celui que son orgueil a fait déchoir. Ainsi, « l'involontaire flamme » de son regard et « son front inquiet » témoignent d'une âme troublée, bien loin de la quiétude connue au Paradis par Éloa. On notera également que les cheveux de Satan sont devenus noirs après sa chute, alors qu'il possédait des cheveux d'or sous sa forme d'ange. Comme dans *Le Moine*, cette apparition du diable dans *Éloa* peut apparaître comme un leurre destiné à tromper l'héroïne-ange : cette vision semble trop positive, trop enchanteresse, pour être vraie. Si le Satan de Vigny ne va pas brutalement se transformer en monstre à ailes de chauve-souris à la fin du poème, il va en revanche révéler son véritable dessein : emporter la jeune fille en Enfer avec lui.

Il est permis, alors, de douter de sa sincérité et de la vraisemblance de ses propos. L'action de Satan sur Terre est-elle vraiment telle qu'il la décrit ? Est-il vraiment « le Roi secret des secrètes amours » ? Vigny ne répond jamais à cette question, et s'il ne ressent pas le besoin d'infirmer les propos de son diable, c'est probablement parce que celui-ci dit vrai. Lucretia S. Gruber semble abonder dans ce sens, elle qui dit du Satan de Vigny : « He has invented voluptuousness to compensate for the misery he thus shares with mankind »¹⁶¹. C'est-à-dire que la création de la volupté, pour le Satan d'*Éloa*, est une conséquence directe de sa révolte contre Dieu. À l'image de Prométhée qui a transmis le feu aux hommes pour leur venir en aide, Satan offre aux hommes le plaisir sensuel et l'amour afin de soulager les souffrances associées à leur vie terrestre. Plus encore, c'est bien parce qu'il *partage* les souffrances humaines, en somme parce qu'il est lui aussi la

160 *Ibid.*, pp. 29-30.

161 Lucretia S. Gruber, « Alfred de Vigny's *Eloa*: a Modern Myth », *Modern Language Studies*, vol. 6 n° 1, 1976, p. 79.

victime d'un Créateur indifférent – par lequel il a été banni –, que Satan est capable de faire ce don de la volupté aux hommes. C'est ainsi que Vigny se différencie des poètes qui l'ont précédé dans leur portrait de Satan, notamment de Byron. Comme le souligne Edmond Estève, la nature « violente, tumultueuse, indomptable » du poète anglais « le pousse à se révolter, à insulter, à maudire »¹⁶². L'attitude de Vigny est à l'opposé : sa nature plus tendre et délicate l'incite plutôt à « plaindre et compatir »¹⁶³. Comme son prédécesseur, en revanche, le poète français est indigné « de voir la faiblesse humaine écrasée sous l'iniquité divine »¹⁶⁴. Sans nier que le Satan d'*Éloa* soit le *dieu des voluptés*, Marie Pinel suggère, quant à elle, que la compassion qu'il affiche à l'égard des hommes est factice :

Une telle compassion, pour le moins paradoxale de la part de Lucifer mais expliquée par le fait qu'il connaît la souffrance, est à trompeuse à double titre. Satan entretient un rapport avec les hommes non pas par sympathie pour eux mais seulement parce qu'ils constituent un terrain sur lequel s'affronter à Dieu. Ensuite, parce que l'ange noir n'a rien d'autre à offrir aux hommes que l'oubli et l'illusion.¹⁶⁵

Nous pourrions protester ici contre la sévérité d'un tel jugement, en répliquant que le désir et son potentiel aboutissement ne reposent pas forcément sur une illusion. La volupté est, en tout cas, le champ d'action choisi par le Satan de Vigny pour combattre Dieu sur Terre. Georges Frédéric Bonnefoy explique ainsi cette alliance de la révolte sauvage et de la douce volupté, deux idées qu'on pourrait penser contradictoires, à première vue :

Révolte et volupté, c'est dans cette alliance nécessaire qu'il faut chercher le point de départ de toute la philosophie ultérieure de Vigny, celle qui fonde loin de Dieu, et pour ainsi dire contre lui, la particulière grandeur de la vie humaine : est révolte, en effet, ce perpétuel refus de reconnaître que la vie est bonne, cette affirmation renouvelée des griefs contre la création – est volupté, cet art de transformer en grandeur ce mal préalablement reconnu, cette souffrance et cette mort.¹⁶⁶

Malgré tout, le Satan de Vigny n'est pas une figure positive. En effet, même si ce ténébreux *dieu des voluptés* souhaite venir en aide aux hommes, il n'en conserve pas moins une perversité qui le rapproche du diable classique, ce que le troisième chant du poème va se charger de nous montrer.

162 Edmond Estève, *Byron et le romantisme français*, éd. citée, p. 394.

163 *Ibid.*

164 *Ibid.*

165 Marie Pinel, « Les larmes dans l'œuvre poétique d'Alfred de Vigny », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Lettres d'humanité, n°54, décembre 1995, p. 341.

166 Georges Frédéric Bonnefoy, *La pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, Paris, Hachette, 1944, pp. 15-16.

Pendant tout le poème, Satan a en effet mis à exécution un stratagème afin de faire déchoir Éloa. Pourtant, il va tout de même s'éprendre de la fille-ange, ce qui va raviver ses souffrances : c'est ce paradoxe sur lequel nous allons désormais nous pencher.

1.3. La romance de Satan et Éloa montre les limites d'un diable qui demeure maléfique

La séduction d'Éloa par Satan est un plan que ce dernier ourdit presque dès la venue au monde de la fille-ange. Ainsi, dans le premier chant, « Naissance », Éloa connaît des nuits inquiètes après le récit que lui ont fait les anges de la chute de Lucifer : « Et toujours dans la nuit un rêve lui montrait / Un ange malheureux qui de loin l'implorait. »¹⁶⁷ Deux lectures sont possibles : ou bien c'est un rêve naturel d'Éloa, conséquence du choc produit sur elle par l'histoire qu'elle a entendue. Ou bien cet appel rêvé a été émis par Satan afin de commencer à séduire la fille-ange et l'attirer vers lui. Il est d'ailleurs dit plus tard, dans le troisième chant, que le diable a déjà aperçu Éloa sans que celle-ci ait conscience de sa présence :

Car je t'ai vue un jour. Parmi les fils de l'air
Je me mêlais, voilé comme un soleil d'hiver.
(...)
Toi seule m'apparus comme une jeune étoile
Qui de la vaste nuit perce à l'écart le voile ;
Toi seule me parus ce qu'on cherche toujours,
Ce que l'homme poursuit dans l'ombre de ses jours,
Le dieu qui du bonheur connaît seul le mystère,
Et la Reine qu'attend mon trône solitaire.
Enfin, par ta présence, habile à me charmer,
Il me fut révélé que je pouvais aimer.¹⁶⁸

Dès lors, Satan n'a de cesse de chercher Éloa et d'essayer de l'entraîner vers lui, sans succès. Jusqu'au jour où l'ange descend du Paradis dans une région nommée par Vigny les « Cieux inférieurs », à savoir un lieu formant un intervalle entre le Paradis et différents mondes, dont l'Enfer. C'est là que Satan lui apparaît enfin et que la rencontre entre les deux personnages a lieu. Celle-ci se terminera brutalement à la fin du troisième chant, « Chute », qui met progressivement fin à l'enchantement déployé par Satan dans le chant précédent. *Éloa* est un « drame de la séduction

167 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges*, éd. citée, p. 14.

168 *Ibid.*, p. 44.

donc, mais qui n'exclut pas, de la part de Satan, un amour douloureux et sincère »¹⁶⁹, remarque Max Milner.

Qui est cette Éloa par qui le Satan de Vigny va connaître de nouvelles souffrances ? La fille-ange est née d'une larme versée par le Christ sur la tombe de Lazare. Sa conception même est un indice sur le rôle qu'elle incarnera tout au long du poème : Éloa personnifie en effet la compassion et la pitié. (Le personnage est d'ailleurs la principale inspiration de Victor Hugo pour l'ange Liberté dans *La Fin de Satan*. Nous évoquerons plus tard les liens de parenté entre ces deux figures de filles-anges.) Il est à noter, d'ailleurs, que Vigny a emprunté le nom d'Éloa au poète allemand Klopstock, plus exactement à son poème épique *La Messiade* (1748)¹⁷⁰. Ce dernier montre notamment le personnage d'un ange (masculin) décidant d'abandonner le Ciel par amour pour Satan, qui fut son compagnon avant la Chute¹⁷¹.

Éloa est d'abord dépeinte comme l'opposé absolu de Lucifer : nouvelle-née, elle est innocente, d'autant plus facilement prise au piège que tout lui reste à découvrir. Le personnage, tout angélique qu'il soit, est à la fois un héritier des croyances populaires – puisque ses actions bienfaitrices sur terre se rapprochent de celles des génies ailés – et l'incarnation de l'idéal féminin qui parcourt tout le courant romantique¹⁷². Au XIXe siècle, on considérait que le caractère rationnel des hommes devait être tempéré par l'amour et la compassion des femmes, ces dernières ayant donc une influence bénéfique et, par extension, des qualités rédemptrices¹⁷³. On note ainsi que, dans le poème de Vigny, Éloa incarne la moitié d'un couple archétypal, celle de la femme angélique et pure face au ténébreux maudit, ici l'Ange déchu¹⁷⁴. (Cet archétype, que nous avons déjà évoqué auparavant, a été développé dans le roman gothique. Citons notamment *Melmoth*, que nous avons mentionné dans la partie précédente de ce mémoire, dont la romance présente plusieurs points communs avec celle d'Éloa et Satan.)

L'héroïne de Vigny apporte joie et consolation autour d'elle, sur Terre mais aussi dans les autres mondes qu'elle traverse. Ainsi, une fois arrivée dans les sombres « Cieux inférieurs », il est

169 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 307.

170 Gisèle Vanhese, « Le mythe de l'Ange déchu chez Eminescu, Lamartine et Vigny », *Synergies Roumanie* n°3, 2008, pp. 143-144.

171 Max Milner, « Le sexe des anges : de l'ange amoureux à l'amante angélique », *Romantisme*, 1976, n°11. Au-delà du visible, p. 59.

172 Gisèle Vanhese, « Le mythe de l'Ange déchu chez Eminescu, Lamartine et Vigny », *Synergies Roumanie* n°3, 2008, p. 144.

173 Lucretia S. Gruber, « Alfred de Vigny's Eloa: a Modern Myth », *Modern Language Studies*, vol. 6 n° 1, 1976, p. 74.

174 *Ibid.*, p. 156.

question de « bienfaits nouveaux causés par sa présence » et de « quelques mondes punis qui semblaient se consoler »¹⁷⁵. La compassion d'Éloa constitue à la fois sa force et sa faiblesse. Sa force, parce que c'est ce qui va susciter l'amour de Satan et, dans une suite au poème que Vigny projetait d'écrire – sur laquelle nous allons revenir un peu plus bas –, le sauver. Sa faiblesse, parce que c'est son amour pour Satan et son désir de le sauver qui vont provoquer sa chute. Par ailleurs, la compassion d'Éloa sera aussi le moteur de sa propre révolte contre Dieu : l'idée de la souffrance d'autrui, qu'elle découvre avec le récit de la chute de Lucifer, lui semble inacceptable. Son sort semble ainsi scellé lorsque Vigny décrit la réaction d'Éloa à cette histoire :

Et l'on crut qu'Éloa le maudirait ; mais non,
L'effroi n'altéra point son paisible visage,
Et ce fut pour le Ciel un alarmant présage.
Son premier mouvement ne fut pas de frémir,
Mais plutôt d'approcher comme pour secourir ;
La tristesse apparut sur sa lèvre glacée
Aussitôt qu'un malheur s'offrit à sa pensée ;
Elle apprit à rêver, et son front innocent
De ce trouble inconnu rougit en s'abaissant ;
Une larme brillait auprès de sa paupière.¹⁷⁶

Comme l'analyse finement Marie Pinel, « dès qu'Éloa a pris conscience de l'exclusion, de la souffrance d'autrui, le bonheur du Paradis se révèle à elle factice et égoïste car reposant sur l'indifférence »¹⁷⁷. On peut donc en conclure que ce qui unit l'héroïne à Satan, outre l'amour qu'ils vont ressentir l'un pour l'autre, c'est aussi leur révolte contre un Dieu indifférent. Celle-ci se manifeste différemment chez les deux protagonistes : Éloa réagit par la douceur et la compassion, Lucifer par le mal et la souffrance¹⁷⁸. De là à conclure que le véritable antagoniste du poème n'est pas le diable, mais Dieu lui-même qui brille par son absence, il n'y a qu'un pas que nous osons allègrement franchir.

Nous avons dit que l'amour d'Éloa et Satan était réciproque. En effet, même si ce dernier déploie tout un stratagème afin de séduire la fille-ange, donc de remporter une victoire contre Dieu en faisant tomber sa création la plus pure, il se laisse prendre à son propre piège en s'éprenant

175 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges*, éd. citée, pp. 20-21.

176 *Ibid.*, pp. 11-12.

177 Marie Pinel, « Les larmes dans l'œuvre poétique d'Alfred de Vigny », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Lettres d'humanité, n°54, décembre 1995, p. 340.

178 *Ibid.*, p. 343.

d'elle. Comme un jeune amoureux, Satan est « tout enivré d'espoir »¹⁷⁹ à l'idée que l'ange réponde favorablement à sa séduction. Ce qu'il souhaite, à ce moment-là, c'est être aimé. Mais son amour pour Éloa est malsain, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, parce que Satan considère Éloa comme sa victime, un terme que Vigny emploie trois fois au cours du troisième chant, « Chute ». Le fait que Satan prenne conscience de ses sentiments amoureux à l'égard de l'ange ne changera rien à ses objectifs : il ne laissera pas Éloa retourner au Paradis et l'entraînera avec lui quoi qu'il arrive, même s'il est « plus triste que jamais »¹⁸⁰ à l'idée de cette fin inéluctable. Pourtant, pendant une fraction de seconde, la rédemption de Satan aurait pu avoir lieu. Car face à l'innocence et à la sincérité d'Éloa, la souffrance de Lucifer et son regret de Dieu se manifestent avec une intensité cruelle¹⁸¹ :

« Maudit soit le moment où j'ai mesuré Dieu !
Simplicité du cœur, à qui j'ai dit adieu !
Je tremble devant toi, mais pourtant je t'adore ;
Je suis moins criminel puisque je t'aime encore ;
Mais dans mon sein flétri tu ne reviendras pas ! »¹⁸²

Ces vers mettent en évidence ce qui attire Satan chez Éloa : son innocence. Il est déchiré entre la tentation de l'aimer et le désespoir causé par le fossé qui le sépare d'une telle pureté¹⁸³, de la même façon que son éloignement de Dieu lui cause une immense douleur. La possibilité même d'exprimer ses remords vis-à-vis de sa chute lui est impossible, car les pleurs sont interdits à Satan : « Si je vous connaissais, ô larmes des humains ! »¹⁸⁴ C'est d'ailleurs à l'instant où Lucifer est le plus vulnérable que la possibilité de sa rédemption apparaît :

Ah ! si dans ce moment la Vierge eût pu l'entendre,
Si la céleste main qu'elle eût osé lui tendre
L'eût saisi repentant, docile à remonter...
Qui sait ? le mal peut-être eût cessé d'exister.¹⁸⁵

179 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges*, éd. citée, p. 43.

180 *Ibid.*, p. 58.

181 Cette révélation de l'amour du diable pour Dieu sera d'ailleurs reprise en écho par Hugo dans *La Fin de Satan*, alors qu'Anatole France se départira totalement de cette idée.

182 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges*, éd. citée, p. 52.

183 Lucretia S., Gruber, « Alfred de Vigny's Eloa: a Modern Myth », *Modern Language Studies*, vol. 6 n° 1, 1976, p. 80.

184 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges*, éd. citée, p. 53.

185 *Ibid.*

En quatre vers, Vigny laisse entrevoir au lecteur une possibilité, un espoir auquel il met aussitôt fin. Le mouvement de recul esquissé par Éloa face à la souffrance abyssale de Lucifer, qui lui est enfin révélée pleinement, ne fait que ranimer la rage de ce dernier. Une fois de plus, il est rejeté par le Ciel et ramené à sa condition de proscrit. Le petit rai de lumière esquissé par Vigny disparaît : l'obscurité est de retour chez Satan, la fin très sombre et sans appel du poème est amorcée. Face à la peur d'Éloa, Satan se souvient brusquement du rôle qu'il doit jouer : celui de l'Adversaire de Dieu, qu'il est décidé à tenir jusqu'au bout. La séduction d'Éloa prend dès lors les aspects d'une nouvelle partie contre Dieu, dont Satan doit ici triompher :

Retrouvant cet esprit qui ne fléchit jamais,
Ce noir esprit du mal qu'irrite l'innocence,
Il rougit d'avoir pu douter de sa puissance,
Il rétablit la paix sur son front radieux,
Rallume tout à coup l'audace de ses yeux,
Et longtemps en silence il regarde et contemple
La victime du Ciel qu'il destine à son temple ;
(...)
Sans amours, sans remords, au fond d'un cœur de glace,
Des coups qu'il va porter il médite la place,
Et, pareil au guerrier qui, tranquille à dessein,
Dans les défauts du fer cherche à frapper le sein,
Il compose ses traits sur les désirs de l'ange ;
Son air, sa voix, son geste et son maintien, tout change
Sans venir de son cœur, des pleurs fallacieux
Paraissent tout à coup sur le bord de ses yeux.¹⁸⁶

Très ironiquement, c'est en simulant une douleur factice que Satan parvient à ramener sur lui la pitié d'Éloa et la persuade de descendre avec lui en Enfer. Lorsqu'elle commence à regretter d'avoir accepté, il est trop tard : Éloa est descendue trop loin, elle est déchue, elle aussi, et le Paradis se dérobe définitivement à sa vue. Le poème se clôt sur un échange de répliques rapides entre les deux personnages, qui donne à *Éloa, ou La Sœur des anges* sa chute si mémorable :

« Où me conduisez-vous, bel Ange ? — Viens toujours.
— Que votre voix est triste, et quel sombre discours !
N'est-ce pas Éloa qui soulève ta chaîne ?

186 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges*, éd. citée, pp. 54-55.

J'ai cru t'avoir sauvé. — Non, c'est moi qui t'entraîne.
— Si nous sommes unis, peu m'importe en quel lieu !
Nomme-moi donc encore ou ta sœur ou ton Dieu !
— J'enlève mon esclave et je tiens ma victime.
— Tu paraissais si bon ! Oh ! qu'ai-je fait ? — Un crime.
— Seras-tu plus heureux ? du moins es-tu content ?
— Plus triste que jamais. — Qui donc es-tu ? — Satan. »¹⁸⁷

Au sujet de cette fin, Max Milner suggère sur un ton quelque peu condescendant que Vigny l'a écrite pour se plier aux exigences d'une morale conventionnelle. Pour lui, le poète « transforme brusquement son héros ténébreux en séducteur de bas étage et termine son poème par une déroute de l'ange compatissante qui fait figure d'avertissement aux petites filles trop hardies »¹⁸⁸. Nous pensons au contraire que cette fin brutale donne au poème toute sa force et son intérêt, précisément parce qu'elle déjoue les attentes du lecteur. L'envoûtement du second chant, « Séduction », nous fait adopter le point de vue de Satan, ce « dieu des voluptés » et de la nuit, dont la révolte contre le Créateur semble si juste. (Sans doute parce que Vigny partage son point de vue et que sa sympathie va au Réprouvé, comme nous l'avons vu quelques pages auparavant.) Ces derniers vers d'*Éloa*, d'une grande noirceur, sont un rappel brutal de la nature maléfique de Lucifer : comme *Éloa*, le lecteur a pu se laisser duper aussi, en se laissant charmer par ce diable finalement peu redoutable... (Ou, à l'inverse, peut-être a-t-il été complice involontaire du jeu de dupe mené par Satan, en connaissant depuis le début la véritable nature de cette divinité nocturne alors qu'*Éloa* l'ignore. Dans tous les cas, Vigny joue habilement avec les attentes de son lecteur dans ce texte.) Le choc causé par ces dernières lignes est d'une virtuosité indéniable.

Nous pourrions, il est vrai, déplorer ce retour à un Satan plus traditionnel à la fin du poème. Le personnage reste, en fin de compte, la classique incarnation du mal qu'il faut redouter et qui a corrompu une âme innocente. Mais est-ce vraiment le cas ? Satan a-t-il réellement perverti l'héroïne ? En étant attentive aux mots employés pour qualifier *Éloa* au cours du poème et à certaines de ses réparties, nous pouvons remarquer que cette fille-ange n'est finalement pas, elle non plus, sans ambiguïté. Et pour cause : un peu plus haut dans ce troisième chant, nous remarquons ces vers qui peuvent troubler le lecteur sur le caractère d'*Éloa* :

187 *Ibid.*, p. 58.

188 Max Milner, « Le sexe des anges : de l'ange amoureux à l'amante angélique », *Romantisme*, 1976, n°11, Au-delà du visible. p. 60.

Il disait ; et bientôt comme une jeune reine,
Qui rougit de plaisir au nom de souveraine,
Et fait à ses sujets un geste gracieux,
Ou donne à leurs transports un regard de ses yeux,
Éloa soulevant le voile de sa tête,
Avec un doux sourire à lui parler s'apprête,
Descend plus près de lui, se penche, et mollement
Contemple avec orgueil son immortel amant.¹⁸⁹

L'orgueil : voilà un adjectif qui sied bien mal à l'innocente que nous a présentée le poème depuis ses premiers vers. Faut-il y voir là un premier péché d'Éloa, résultant du fait qu'elle cède à la séduction de Satan ? C'est possible. Mais il est possible aussi que la fille-ange soit plus semblable à Satan que ce que Vigny a bien voulu nous laisser croire. L'orgueil est aussi ce qui a causé la chute de Lucifer, ne l'oublions pas. Nous avançons donc l'hypothèse qu'Éloa a en elle des caractéristiques communes avec Satan, qui rendent son amour pour lui, puis sa chute, logiques.

D'autres éléments nous permettent d'étayer l'idée d'une Éloa plus ambiguë qu'il n'y paraît. Nous pouvons ainsi mentionner sa question à Satan, à la toute fin du poème : « Seras-tu plus heureux ? du moins es-tu content ? » Comme le remarque Edmond Estève, se perdre en Enfer par amour importe finalement peu à Éloa, à partir du moment où son diabolique amant en est heureux¹⁹⁰. Max Milner, quant à lui, avance une hypothèse de lecture assez intéressante, qui rejoint celle d'Estève et la nôtre : « Mais peut-être qu'Éloa n'est pas innocente. Peut-être que les chants voluptueux de Satan éveillent dans son cœur de secrètes complicités »¹⁹¹. Mais dans ce cas, quid du mythe de la pitié céleste et de la pureté, incarné par la fille-ange ? En effet, à la fin du poème, nous dit Milner, « Éloa bascule tout entière du côté de Satan »¹⁹². Il y a ici un flou qui peut être interprété de différentes manières, et que Milner explique ainsi :

Si Vigny refuse de nous éclairer, c'est parce qu'il refuse lui-même de choisir. De plus en plus convaincu qu'il n'y a pas d'amour innocent aux yeux de Dieu, Vigny hésite encore à donner tort à Dieu, ou tout au moins (car il ne nous est pas donné de lire dans le fond des cœurs) d'engager dans ce désaveu sa réputation de personne et de poète. Mais comment ne pas sentir que toutes ses sympathies vont vers le couple maudit ?¹⁹³

189 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges*, éd. citée, p. 47.

190 Edmond Estève, *Byron et le romantisme français*, éd. citée, p. 394.

191 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 317.

192 *Ibid.*

193 *Ibid.*

Nous avons donc une fin où Satan est ramené à son statut d'incarnation du mal, et où Éloa se révèle potentiellement plus *grise* que prévu. Si c'est cette fin assez pessimiste qui a été laissée à la postérité, il est important de souligner que Vigny avait initialement prévu d'écrire une suite à *Éloa*, dans laquelle Satan était sauvé. Pendant un quart de siècle après la publication du texte, le poète a enchaîné les projets d'écriture dans lesquels son diable était secouru par Éloa, pour finalement ne jamais les terminer¹⁹⁴. Louis Ratisbonne, l'exécuteur testamentaire de Vigny, a publié l'une de ces tentatives de suite d'*Éloa* dans le *Journal d'un poète* (1867), sous le titre *Satan sauvé* ; Fernand Baldensperger a également exhumé ce fragment dans ses « Éclaircissements » accompagnant la réédition des poèmes de Vigny en 1914¹⁹⁵. (C'est du second ouvrage que provient l'extrait ci-dessous.) Ce texte en prose décrit Éloa, silencieuse, apaisant le désespoir des âmes tombées en Enfer, tandis que Satan se lasse de faire le mal. Lorsque la fille-ange adresse enfin la parole à l'Adversaire, celui-ci se met à pleurer.

– Qu'as-tu ? dit Satan. Tu souris !

– Entends-tu ? entends-tu le bruit des mondes qui éclatent et tombent en poussière ? Les temps sont finis. Tu es sauvé.

Elle le prend par la main, et les voûtes de l'enfer s'ouvrent pour les laisser passer.(...)

Une voix ineffable prononça ces mots :

– Tu as été puni pendant le temps ; tu as assez souffert, puisque tu fus l'ange du mal. Tu as aimé une fois : entre dans mon éternité : le mal n'existe plus.¹⁹⁶

On notera que si la rédemption de Satan envisagée par Vigny fait office de fin heureuse, elle ne peut avoir lieu sans l'apocalypse. Ce qui est certes une vision grandiose, mais pas exactement réjouissante non plus. Pourquoi Vigny n'est-il jamais parvenu à écrire sa suite à *Éloa* ? Pour Georges Bonnefoy, cet abandon littéraire s'explique par l'impossibilité de « donner à un problème aussi douloureusement réel, aussi présent à son imagination et à son cœur, une solution qui ne pouvait qu'être dramatique et irréaliste »¹⁹⁷. En effet, même si Éloa avait réussi à ramener Satan vers Dieu, le mal n'aurait pas pour autant cessé d'exister dans la vie de Vigny. Selon Max Milner, la suite d'*Éloa* ne pouvait pas voir le jour parce qu'il était impossible pour le poète de sauver Satan

194 André Jarry, in *Alfred de Vigny, poète, dramaturge, romancier*, éd. citée, p. 171.

195 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 318.

196 Alfred de Vigny, *Poèmes*, Paris, L. Conard, 1914, p. 327-328, cité Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 318.

197 Georges Frédéric Bonnefoy, *La pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, éd. citée, 1944, p. 40.

sans renier les bienfaits de sa révolte¹⁹⁸. « Pour achever Satan, il eût fallu défaire *Éloa* »¹⁹⁹, conclut-il.

Le Satan de Vigny n'est donc pas une figure positive, un héros tragique pour lequel le lecteur peut prendre fait et cause. À la fin du poème, la nature maléfique de Lucifer reprend le dessus face à l'hésitation d'Éloa, et il entraîne sa victime dans son royaume ténébreux. Le poème s'achève ici. Nous l'avons vu au fil des pages précédentes, Vigny propose donc un Satan qui s'inscrit dans le courant romantique. Son diable est jeune, beau et révolté tel un héros byronien, pris dans les rets d'un amour impossible. (En apparence, du moins, car si la fille-ange dont il s'éprend répond à ses sentiments, c'est qu'elle possède peut-être aussi sa part d'ombre.) Le poète en fait une divinité nocturne et envoûtante, mais qui ne peut connaître la rédemption : si Lucifer est racheté, il se rallie à un Dieu en lequel Vigny ne croit pas ou contre lequel il s'oppose. C'est pour cette raison que le Satan d'*Éloa*, malgré les innovations apportées par l'auteur dans le second chant, reste cantonné à un rôle de diable classique. Sa romance troublée avec Éloa met d'ailleurs en avant les attributs maléfiques et les limites du personnage. Après la parution de l'*Éloa* de Vigny, il fallait donc aller plus loin dans l'évolution de la figure luciférienne : quel auteur oserait accorder à Satan sa rédemption, et comment justifierait-il ce choix tout en restant cohérent avec ses idées ? Victor Hugo et sa *Fin de Satan* inachevée – l'Histoire littéraire se montre frustrante, là encore – constitue une excellente étude de cas.

2. Aspirations épiques et rédemption dans *La Fin de Satan* de Victor Hugo : l'apothéose de la figure luciférienne ?

2.1. Victor Hugo, les tables tournantes et la poésie de l'exil

La particularité de *La Fin de Satan* de Victor Hugo (1802-1885) est qu'il s'agit du seul texte de notre corpus à avoir été publié à titre posthume, en 1886, l'année qui a suivi la mort de son auteur. Qui plus est, il s'agit d'un texte inachevé. Alfred de Vigny n'a jamais terminé son projet de suite d'*Éloa*, mais son poème forme une unité cohérente qui se suffit à elle-même. *La Fin de Satan*, en revanche, est un texte qui peut frustrer son lecteur car il n'a pas de conclusion véritable, même si la direction qu'aurait prise la fin est clairement indiquée. Par ailleurs, Hugo a laissé des notes qui nous permettent de connaître ses intentions concernant le dénouement de son poème.

Ce qui nous est parvenu, et qui a été publié sous le titre *La Fin de Satan*, est un poème épique pouvant se résumer comme suit. Satan est déchu et tombe dans l'abîme pendant des

198 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 320.

199 *Ibid.*

millénaires. Pendant ce temps, le mal se communique à l'humanité grâce à l'intercession d'Isis-Lilith, la fille de l'Adversaire, qui ramasse les armes que Caïn a utilisées pour tuer Abel : le fer, le bois et la pierre, qui deviennent le Glaive, le Gibet et la Prison. Chacun de ces symboles est au cœur d'un mythe que Hugo se réapproprie dans le poème : le Glaive est au centre de sa réécriture du mythe biblique de Nemrod, le Gibet sert à revisiter la Passion du Christ, et la Prison à raconter la prise de la Bastille (cette troisième partie n'a jamais été terminée). Finalement, l'ange Liberté, fille de Dieu et de Satan, vient trouver ce dernier pour lui demander l'autorisation de libérer les hommes, ce qu'il lui accorde. C'est sur ce « Va ! » final que le poème écrit par Hugo s'achève. La fin envisagée par l'écrivain prévoyait que le diable soit tiré de l'Enfer et pardonné.

L'essentiel de *La Fin de Satan* a été écrit au cours de l'année 1854, dans des circonstances très particulières²⁰⁰. À cette époque, Hugo est en effet en exil et réfugié avec sa famille sur l'île de Jersey suite au coup d'État du 2 décembre 1851. Il suffit de ce décor à peine esquissé pour discerner des liens évidents entre le poète et son sujet. Ceci n'a pas échappé à certains critiques, qui voient dans certains aspects du mythe satanique le moyen pour Hugo de sublimer son exil²⁰¹. Mais l'éloignement du pays natal n'est pas le seul facteur qui va jouer un rôle déterminant dans la rédaction de *La Fin de Satan*. Depuis septembre 1853, en effet, Victor Hugo est initié au spiritisme. Le XIXe siècle est la grande époque des tables tournantes et de la communication avec l'au-delà, un phénomène auquel Hugo ne va pas échapper et auquel il a recours, dans un premier temps, afin de contacter l'esprit de sa fille défunte, Léopoldine²⁰².

Les tables tournent. Les esprits les plus divers parlent au poète, parfois dans un langage de théosophe (Swedenborg ?) ou de prophète (Mahomet, le Christ), étrangement proche du sien. Ces tempêtes de l'au-delà sous le crâne du poète témoin de ce monde où les hommes vivent, ces orages vont engendrer des torrents textuels, telle l'inépuisable *Légende des siècles*. Parmi eux, un fleuve intranquille – eût dit Pessoa –, *La Fin de Satan*.²⁰³

Pour Victor Hugo, l'année 1854 est en tout cas une année de peur, de ténèbres et de révélations émanant du monde de l'invisible. Il va retranscrire cette atmosphère dans plusieurs poèmes : « Horror » (en mars), « Dolor » (mars également) « Pleurs dans la nuit » (avril), « Inferi »

200 Les dernières notes pour ce projet littéraire ont, quant à elles, été rédigées en 1860.

201 Nicolae Babuts, « Hugo's *La Fin de Satan*: The Identity Shift », *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Volume 35 - Issue 2, University of Syracuse, 1981, p. 91.

202 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 783.

203 Alain Rey, « Hugo (Victor) », in *Dictionnaire amoureux du Diable*, éd. citée.

(juin), et « Ce que dit la Bouche d'Ombre » (octobre)²⁰⁴. 1854 est aussi, donc, l'année de *La Fin de Satan*. Comme le remarque Nicolae Babuts, peu importe de savoir si les tables tournantes ont agi comme catalyseur pour Victor Hugo, ou si elles ont simplement reflété ce que son énergie créatrice aurait fini par produire un jour ou l'autre, après des années d'expérimentations techniques et visionnaires dans ses écrits²⁰⁵. Ce qui est clair, en revanche, c'est que c'est pendant son exil que l'écrivain s'est confronté à l'invisible avec plus de détermination que jamais.

Nous avons vu plus haut que le scepticisme religieux de Vigny avait en partie nourri la personnalité de son Satan. Il est donc pertinent de se demander quelles étaient les croyances d'Hugo, à plus forte raison si nous parlons d'un homme qui s'employait à communiquer avec les esprits. Si cet intérêt ne saurait émaner d'une personne athée, notons que Hugo n'était pas chrétien non plus. Paul Zumthor nous dit que « Victor Hugo, qui du reste ne fut pas baptisé, est "naturellement, de race" païen »²⁰⁶. Plus loin, il précise que l'écrivain ne croyait pas « en l'existence réelle du Satan des théologiens »²⁰⁷. Pour Milner, Hugo s'installe dans un entre-deux « entre le panthéisme et le théisme²⁰⁸, et d'où sa faiblesse – ou son mérite – est de ne pas vouloir sortir »²⁰⁹.

D'autres influences, plus littéraires cette fois, planent sur *La Fin de Satan*. Comme tant d'autres écrivains français – Vigny inclus –, Hugo a été marqué par le *Caïn* de Byron. D'un bout à l'autre de l'Europe, le texte du lord anglais a parcouru la jeunesse du XIXe siècle et posé aux poètes la question de Satan²¹⁰, comme le décrit Zumthor :

Il s'est produit alors, au-dessus des frontières, une sorte de rassemblement spirituel des énergies sur un même problème poétique ; si des influences d'œuvre à œuvre ont pu jouer, elles n'ont été fécondes que parce qu'elles rencontraient un besoin général des âmes.²¹¹

Hugo lui-même a comparé la jeune littérature romantique à un Satan précipité du ciel²¹²... En revanche, si l'*Éloa* de Vigny peut être considérée comme une œuvre de jeunesse, ce n'est pas le cas de *La Fin de Satan* d'Hugo, qui a plus de cinquante ans lorsqu'il a écrit sur le personnage. Mais

204 Nicolae Babuts, « Hugo's La Fin de Satan: The Identity Shift », *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Volume 35 - Issue 2, University of Syracuse, 1981, p. 92.

205 *Ibid.*

206 Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, Slatkin Reprints, 1973, p. 276.

207 *Ibid.*, p. 260.

208 Précisons que le panthéisme est une croyance qui considère que Dieu n'est pas une entité distincte du monde, mais qu'elle est l'intégralité du monde. Le théisme est la croyance en un Dieu unique.

209 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 821.

210 Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, éd. citée, p. 114.

211 *Ibid.*

212 *Ibid.*, p. 115.

cela ne veut pas dire qu'il n'a éprouvé aucun intérêt pour Lucifer auparavant. Ainsi, nous savons que l'écrivain était un grand admirateur d'Éloa, dont il a fait une critique élogieuse dans *La Muse française*²¹³, sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie de ce mémoire. Vigny et Hugo ont été de très proches amis jusqu'au milieu des années 1830. Au point que le premier avait remis au second le manuscrit d'Éloa (intitulé *Satan* à l'époque) afin qu'il le publie si Vigny mourait à la guerre d'Espagne, où il craignait d'être envoyé en tant qu'officier²¹⁴. Hugo savait également que son ami projetait d'écrire une suite au poème, intitulée *Satan sauvé*²¹⁵, dont il a eu les brouillons entre les mains²¹⁶. Pour Fernand Gregh, l'influence de Vigny sur son confrère est considérable : « *La Fin de Satan*, c'est Éloa, de Vigny, qui en a fourni l'idée (après avoir déjà inspiré à Lamartine *La Chute d'un Ange*), et *La Légende des Siècles*, c'est Moïse, du même Vigny »²¹⁷. Ce raccourci un peu facile n'est toutefois pas sans fondement, comme nous le verrons plus tard : sans la fille-ange Éloa, il n'y aurait certainement pas eu l'ange Liberté de *La Fin de Satan*.

Comme Vigny avec son Éloa, Victor Hugo pensait intégrer son poème *La Fin de Satan* au sein d'un projet poétique plus vaste, intitulé *La Légende des siècles*. Ce grand ensemble devait initialement comporter trois volets, à savoir *Les Petites Épopées*, *La Fin de Satan* et *Dieu*.²¹⁸ En définitive, *Les Petites Épopées* deviendront *La Légende des siècles* (conservant en sous-titre leur titre original), une œuvre gigantesque qui sera publiée en trois séries, en 1859, 1877 puis 1883. Les deux autres segments seront publiés à titre posthume – *La Fin de Satan* en 1886, donc, et *Dieu* en 1891.

Les dernières notes de Victor Hugo rattachées à *La Fin de Satan* datent de 1862, même s'il est communément admis que le poète abandonne pour de bon la rédaction de son poème en 1860²¹⁹. Pourquoi laisse-t-il son texte inachevé ? Impossible de le savoir avec certitude – de surcroît, Hugo a très peu parlé d'une œuvre qui a pourtant occupé une place si importante à une période de sa vie²²⁰. D'autres projets ont fini par requérir son attention, notamment *Les Misérables* (1862) ou la fameuse *Légende des siècles*. Il est logique, aussi, de penser comme Zumthor que l'inspiration de l'écrivain concernant *La Fin de Satan* a fini par diminuer une fois la terrible année de 1854 derrière lui : « Le

213 *Ibid.*

214 Ernest Dupuy, « L'amitié d'Alfred de Vigny et de Victor Hugo », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 11e Année, n° 2, 1904, pp. 199-200.

215 Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, éd. citée, p. 115.

216 Evelyn Blewer, « Vie de Victor Hugo », in Victor Hugo, *La Fin de Satan*, Paris, Gallimard, 1984, p. 246.

217 Fernand Gregh, « Pour Alfred de Vigny », *Le Gaulois*, n°45785, Paris, 22 décembre 1920.

218 Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, éd. citée, p. 61.

219 Jean Gaudon, « Préface », in Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, pp. 19-20.

220 *Ibid.*, p. 14.

mythe de Satan s'est affaibli le jour où, le désespoir ayant cessé chez Hugo, celui-ci a cessé de sentir dans sa propre vie la nécessité d'une rédemption. »²²¹

La structure de *La Fin de Satan* tel que le poème nous est parvenu est particulière, et il semble intéressant d'en dire un mot avant de poursuivre notre analyse. Le texte alterne ainsi les parties focalisées exclusivement sur Satan, intitulées « Hors de la Terre » (au nombre de trois) et « L'Ange Liberté », avec les épisodes mythologiques beaucoup plus longs que nous avons évoqués plus haut. Ceux-ci sont des réécritures de la Genèse, du mythe biblique de Nemrod et de la Passion du Christ, narrées dans les parties titrées « La Première page », « Livre premier : Le Glaive » et « Livre deuxième : le Gibet ».

Notre analyse de la figure luciférienne dépeinte par Hugo va principalement se baser sur les sections « Hors de la Terre » et « L'Ange Liberté », puisque Satan en est le personnage principal. Paradoxalement, ce sont les parties les plus brèves du poème – et pourtant celles qui laissent la plus forte impression. Cependant, il est intéressant de noter que l'influence de Satan, voire sa présence, sont décelables à plusieurs reprises dans « Le Glaive » et « Le Gibet », sous la forme d'allusions qui peuvent échapper à un lecteur inattentif. Nous les mentionnerons donc le moment venu.

Le Satan d'Hugo marque un changement par rapport aux diables inspirés de celui de Byron : en effet, le poète français s'intéresse beaucoup plus à l'exil de Lucifer qu'à sa révolte²²². De la même façon que Vigny, malgré le lourd héritage de Byron, a réussi à donner une identité propre à son Satan, Hugo parvient à se différencier de Vigny quand bien même l'influence de son ami est évidente, qu'il le veuille ou non. Le Lucifer de *La Fin de Satan* est un monstre isolé, aussi malheureux que maléfique, et qui professe ouvertement son amour pour Dieu.

2.2. Satan par Victor Hugo, un monstre amoureux de Dieu

Depuis le début de ce mémoire, nous avons montré que l'un des attributs de la figure luciférienne est sa grande beauté. En effet, les diables que nous avons croisés à la fin du XVIIIe siècle chez Lewis et Beckford, puis au XIXe siècle chez Byron et Vigny, ont tous conservé leurs traits angéliques, même s'ils ont été quelque peu *obscurcis*. Cette caractéristique contribue à attirer sur eux la sympathie du lecteur et des autres personnages qu'ils rencontrent, et leur permet donc, souvent, de mieux les duper. La beauté de ces Satan est un envoûtement, une tentation à laquelle il est facile de céder ; elle est aussi le rappel qu'une part de leur nature divine subsiste toujours en eux.

221 Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, éd. citée, p. 318.

222 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 791.

(Ajoutons que cela renforce l'aspect tragique de ces diables, puisque leur beauté est une évocation du Paradis d'où ils viennent et du lien avec Dieu qui a été définitivement brisé.)

À l'inverse, le Satan de Victor Hugo n'est pas beau. Son apparence nous est révélée graduellement au fil du texte. Lorsque « Hors de la Terre I » débute, Satan poursuit une chute dans l'abîme commencée il y a quatre mille ans. Pendant qu'il tombe, son apparence angélique se dégrade progressivement. (De la forme angélique de Satan, nous saurons également peu de choses, si ce n'est que ses cheveux blonds laissaient « une inondation de rayons dans la nuit »²²³.) Cependant, Hugo ne rentre pas dans les détails, se contentant d'allusions subtiles. Nous savons que Lucifer est « foudroyé, morne, silencieux »²²⁴, qu'il perd petit à petit les plumes de ses ailes, qu'il est « nu, sinistre, et tiré par le poids de son crime »²²⁵. Puis :

Tout à coup il se vit pousser d'horribles ailes ;
Il se vit devenir monstre, et que l'ange en lui
Mourait, et le rebelle en sentit quelque ennui.
Il laissa son épaule, autrefois lumineuse,
Frémir au froid hideux de l'aile membraneuse²²⁶

Ces vers ne sauraient faire office de description du personnage en bonne et due forme. Cependant, ils en disent juste assez pour que le lecteur se fasse sa propre idée sur l'apparence de ce Satan déchu, notamment sur le degré de monstruosité qu'il lui confère – et chaque lecteur a sa propre notion de la monstruosité ! Cette puissance et cette élégance de la suggestion sont abandonnées par Hugo dans la dernière partie du poème, « L'Ange Liberté », un choix que l'on peut déplorer. L'apparence de Satan nous y est finalement révélée :

On distinguait un front, des ailes, des vertèbres.

C'était l'archange larve, âme des lieux funèbres
Mêlant en lui de l'astre avec de l'animal
(...)
Par intervalle, un ongle, un large crâne, un flanc
Rayé comme les lynx, les guêpes et les zèbres

223 Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, p. 237.

224 *Ibid.*, p. 37.

225 *Ibid.*, p. 38.

226 *Ibid.*, p. 39.

Se dressait dans le spasme horrible des ténèbres
Ses écailles semblaient de fumée et de jais.
(...)
Céleste, bestial, humain, vertigineux,
Laissant voir une face au milieu de ses nœuds,
Enflant des plis confus dans l'ombre où rien ne brille,
C'était par instants l'hydre et parfois la chenille.

Il se traînait, visqueux, blême, éclipsé, terni,
Reptile colossal du cloaque infini.²²⁷

Ici encore, il s'agit d'une description qui conserve une part de vague. Cependant, Hugo y insiste abondamment sur l'aspect monstrueux de Lucifer, en le comparant à un reptile et une larve, ce qui donne une idée assez claire du genre de créature qu'il imagine. Ce choix a plusieurs conséquences : la plus évidente est la suppression du mystère entourant l'apparence du diable depuis les premiers vers du poème. L'autre est d'inspirer au lecteur de la répulsion, mais aussi de la pitié pour le diable, en lui faisant ressentir l'injustice de son châtement. Il n'y a pas de tentative de séduction ici, à l'opposé du charme vénéneux déployé par le Satan de Vigny. Le tour de force littéraire d'Hugo, c'est justement de nous faire aimer son diable tout en nous le montrant sous son pire aspect. En effet, Satan est coupé du monde, coupé de Dieu, et qui plus est doté de l'apparence la plus terrible qui soit. À tel point que Maxime Prévost le désigne, assez justement, comme « le saint patron de tous les monstres romantiques »²²⁸. Précisons aussi que Victor Hugo a toujours ressenti une attirance pour « les êtres difformes, les nains, les monstres, les rebuts de la création »²²⁹, qui se retrouve tout au long de son œuvre.

On pourrait tout d'abord penser que l'apparence du Satan hugolien reflète le mal qu'il incarne et qu'il a commis, car il n'a pas de monstrueux que l'apparence : il est indéniablement maléfique. Son influence néfaste se fait ressentir sur les événements mythologiques dépeints dans *La Fin de Satan*. Notons tout d'abord que, comme dans *Éloa*, le crime à l'origine de la chute du Satan d'Hugo n'est jamais expliqué. Le propos de l'auteur est ailleurs²³⁰, indique Maxime Prévost, qui précise que « pour comprendre ce crime, il faut se tourner du côté du *Paradis perdu*, le texte de

227 Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, pp. 224-225.

228 Maxime Prévost, « Chapitre 6. Le Diable : La Fin de Satan (posthume) » in *Rictus romantiques : Politiques du rire chez Victor Hugo* [en ligne], Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2002.

229 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 791.

230 Maxime Prévost, « Chapitre 6. Le Diable : La Fin de Satan (posthume) » in *Rictus romantiques : Politiques du rire chez Victor Hugo* [en ligne], Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2002.

référence en la matière tout au long du XIXe siècle »²³¹. Jean Gaudon, quant à lui, analyse ainsi cette absence d'explication : « Suivre Milton, c'eût été accepter la notion d'un crime inexpiable. En réduire la gravité rendait incompréhensible la notion d'un Dieu que Hugo voulait fort, juste et compatissant. »²³² « Je fus envieux. Ce fut là mon crime »²³³, se contente donc de déclarer Satan.

C'est justement parce que ce crime n'est pas narré – même si le lecteur, lui, le connaît – que la punition de Lucifer paraît d'autant plus cruelle et injuste, voire disproportionnée. La seule durée de la chute proprement dite du diable est interminable : dix mille ans. Le désespoir causé par son abandon total du ciel est absolu. Ainsi, Maria Júlia Pereira écrit que « le châtement trop sévère (l'ange le plus lumineux abandonné, jeté à l'abîme et transformé en monstre) justifie son sentiment d'injustice et son désir de vengeance »²³⁴. Cette rage va être dirigée vers les créatures divines, donc, nécessairement, vers l'humanité. Ce qu'Hugo montre dans les épisodes racontés dans « Le Glaive » et « Le Gibet », c'est que le mal n'émane pas des souverains qu'il dépeint, comme Nemrod. L'origine de ce mal « est en eux, mais elle les dépasse, les précède et leur survit »²³⁵, souligne Zumthor. Cette cause originelle, c'est bel et bien Satan : il est le mythe qui englobe tous les autres (Nemrod, la Passion) et explique leur origine²³⁶. Par ailleurs, au cours de sa chute, Satan crée grâce à des exclamations et des gestes quelques-uns des grands maux originels de l'humanité : Caïn, Judas, l'ouragan...

Ce que Satan fait dans l'épisode de Nemrod, notamment, c'est bien faire « miroiter une grandeur factice »²³⁷ aux puissants qu'il séduit, et qui finiront aussi déchus et humiliés que lui. Sa vengeance consiste finalement à répandre le mal en faisant déchoir les figures qu'il élève, reproduisant sur d'autres la malédiction qu'il a lui-même subie. Bien entendu, ces actions ont des conséquences dévastatrices sur les humains qui dépendent de ces puissants. « Il est ainsi possible de dire que les malheurs de notre histoire sont *causés* par Satan », conclut Zumthor²³⁸.

Si le diable n'est pas physiquement présent pendant les épisodes bibliques relatés par Hugo (l'ascension de Nemrod et la Passion du Christ), d'autres personnages ressentent cependant sa

231 *Ibid.*

232 Jean Gaudon, « Préface », in Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, p. 23.

233 Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, p. 188.

234 Maria Júlia Pereira, « *La Fin de Satan*, de Victor Hugo : une réécriture mythique », *Lettres Françaises*, n°22 (1), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), 2021, pp. 259-260.

235 Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, éd. citée, p. 174.

236 *Ibid.*, p. 175.

237 Maxime Prévost, « Chapitre 6. Le Diable : La Fin de Satan (posthume) » in *Rictus romantiques : Politiques du rire chez Victor Hugo* [en ligne], éd. citée.

238 Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, éd. citée, p. 207.

présence... ou, plus exactement, entendent son rire. Dans « Le Gibet », la présence satanique se manifeste de cette manière à plusieurs reprises. Tout d'abord, lorsque Pilate soumet le destin du Christ au vote du peuple : « Ils crurent tous entendre on ne sait quel tonnerre / Rouler... – C'était quelqu'un qui riait sous la terre »²³⁹. Ensuite lorsque Barabbas, au pied de la Croix, apostrophe Satan :

Sois content, toi, là-bas, sous nos pieds ! J'aperçois
Au fond de cette brume et devant cette croix
Ton grincement de dents, ce rire des ténèbres.²⁴⁰

Satan, sinistrement, se réjouit de cette vengeance et de l'ironie de la situation. Puisqu'il est déchu, il n'a en effet d'autre choix que d'aimer l'enfer dans lequel il est tombé. Son rire est donc, pour Maxime Prévost, le fruit de son orgueil : « rire sinistre, forcé, fanfaronnade aux yeux du Seigneur »²⁴¹.

Le rire satanique résulte de la déchéance inévitable de l'être qui, s'il tente de s'élever, sera perpétuellement confronté à sa propre bassesse. D'une part, la gaieté perverse de Satan correspond à l'affirmation de sa toute-puissance ; d'autre part, son rire est l'écho de son humiliation.²⁴²

Le rire de Satan est aussi l'expression de son désespoir, comme l'indiquent explicitement ces vers issus de la première strophe de « Hors de la Terre III » : « Ô flots du noir chaos qui m'avez vu proscrire, / Désespoir dont j'entends le sombre éclat de rire »²⁴³. Maxime Prévost disait plus haut que le Satan d'Hugo était le saint patron des monstres romantiques, nous pourrions ajouter qu'il est aussi le saint patron des personnages hugoliens : Gwynplaine, Gavroche, Jean Valjean sont, eux-mêmes, de grands désespérés qui rient.

Le diable de Vigny souffre de son exclusion du Paradis, mais il continue de voir en Dieu un ennemi contre lequel il est en lutte permanente. Celui d'Anatole France se satisfait de son sort, et le Créateur auquel il s'oppose est montré comme un antagoniste ne méritant ni la sympathie des personnages de *La Révolte des anges* ni celle du lecteur – nous y reviendrons. Là encore, l'anti-

239 Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, p. 168.

240 *Ibid.*, p. 175.

241 Maxime Prévost, « Chapitre 6. Le Diable : La Fin de Satan (posthume) » in *Rictus romantiques : Politiques du rire chez Victor Hugo* [en ligne], éd. citée.

242 *Ibid.*

243 Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, p. 187.

héros de *La Fin de Satan* se démarque de ses deux autres avatars littéraires : ce qui nourrit son désespoir, c'est son amour pour Dieu.

La brusque réalisation de l'amour de Satan pour Dieu est au cœur de « Hors de la Terre III », sous-titré « Satan dans la nuit », un segment qui s'articule autour d'un cri : « Je l'aime ! ».

Oh ! je l'aime ! c'est là l'horreur, c'est là le feu !
Que vais-je devenir, abîmes ; J'aime Dieu !
Je suis damné !²⁴⁴

Les vers de « Satan dans la nuit » sont peut-être les plus intenses et les plus vibrants de *La Fin de Satan*. Nous pensons, en tout cas, que ce sont eux qui donnent sa véritable originalité au Satan d'Hugo – là où la particularité du diable de Vigny était d'être une divinité nocturne régnant sur le désir. Pour Max Milner, « le point de départ, la cellule-mère de toute l'œuvre, c'est ce cri de Satan : un cri et non une image, une idée ou un récit »²⁴⁵. Ici, Satan perd son attitude bravache, le rire disparaît. Ne restent plus que la douleur et le regret, immense, d'être séparé de Dieu. Nous interprétons l'amour de Satan pour Dieu, tel qu'il est dépeint dans *La Fin de Satan*, comme un amour amoureux. L'idée a déjà été évoquée par Milner lorsqu'il écrit, sans élaborer davantage : « Satan amoureux de Dieu, c'est encore, en plus désespéré, le "ver de terre amoureux d'une étoile" »²⁴⁶. Cet amour impossible de Satan pour Dieu sert à mettre en relief la solitude du diable, mais aussi la passion désespérée du diable pour la lumière²⁴⁷. Tout au long de cette partie du poème, Satan oppose d'ailleurs sa monstruosité et ses ténèbres à la lumière et à la beauté générées par Dieu. « Je l'aime d'être beau, moi qui suis le difforme »²⁴⁸, dit-il...

Pouvons-nous interpréter *La Fin de Satan* comme une histoire d'amour tragique entre Dieu et Lucifer ? C'est une piste que nous proposons. En tout cas, les occurrences dans le poème sont assez nombreuses pour qualifier, à notre avis, l'amour de Lucifer pour son Créateur d'*amour amoureux*. Toute la passion d'un amant désespéré habite les mots du diable dans « Satan dans la nuit ». Satan aime Dieu et aspire à revenir vers lui en dépit de son bannissement :

L'enfer, c'est l'absence éternelle.

244 *Ibid.*, p. 188.

245 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 787.

246 *Ibid.*, p. 792.

247 *Ibid.*

248 Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, p. 211.

C'est d'aimer. C'est de dire : hélas ! où donc est-elle,
Ma lumière ; Où donc est ma vie et ma clarté ;
Elle livre aux regards éperdus sa beauté.
Elle sourit là-haut à d'autres ; d'autres baisent
Sa robe, et dans ses bras s'enivrent et s'apaisent ;
D'autres l'ont. Désespoir !²⁴⁹

Ne sont-ce point, ici, des mots dignes de la douleur et de la jalousie d'un amoureux abandonné ? Dans les bras de Dieu, d'autres que Satan « s'enivrent et s'apaisent »... Hugo n'a pas recours à la sensualité d'un Vigny pour dépeindre son diable, mais ces quelques mots-là seuls sont un éclair de volupté qui renforcent l'idée du manque spirituel – peut-être physique – ressenti par Lucifer. Plus loin, Satan confesse : « Si je ne l'aimais point, je ne souffrirai pas. »²⁵⁰ Il ose même – audace suprême ! – penser à Dieu et lui sur un pied d'égalité, égalité qu'il refuse par ailleurs lorsqu'il expose la construction manichéenne du monde résultant de la punition infligée par Dieu. Ici, Satan a la hardiesse de contester cette division du monde et de mettre son Créateur face à son erreur :

Grâce ! pardonne-moi ! rappelle-moi ! Prends-moi !
Grâce ! Ne sens-tu pas qu'il faut que toute chaîne
Se rompe, et que le mal finisse, et que la haine
S'éteigne, évanouie en ta sérénité ?
Quoi ; le bien infini, le mal illimité !
Toi le bien, moi le mal ! est-ce que c'est possible ?
Le monde gouverné par un double invisible !
Y songez-vous, Seigneur ? un partage entre nous !
(...)
Avoir l'infini, c'est avoir l'égalité.
Ton paradis ne fait qu'équilibre à mon baigne.²⁵¹

Enfin, il faut mentionner la conception de l'ange Liberté, qui n'est pas une simple émanation de Dieu ou du Christ, comme l'était Éloa. En effet, l'ange Liberté est véritablement la fille de Dieu *et* de Satan, puisqu'elle est née d'une plume de Lucifer tombée au bord d'un gouffre, puis récupérée par Dieu qui l'a transformée et lui a donné vie. L'ange Liberté est ce lien inespéré – et inconnu du

249 *Ibid.*, p. 189.

250 *Ibid.*, p. 200.

251 *Ibid.*, pp. 204-205.

diable avant la fin du poème – entre Lucifer et son Créateur. En effet, elle sera autorisée par Dieu à tenter de sauver son père ténébreux. Elle trouve son reflet inversé dans le personnage d’Isis-Lilith qui est, quant à elle, issue de Satan seul et créée par lui pour répandre le mal. Cette dernière sera vaincue par Liberté qui représente la part angélique de Satan, mais aussi le lien d’amour qui subsiste entre Dieu et lui. « Viens, l’ange Liberté c’est ta fille et la mienne. / Cette paternité sublime nous unit », déclare Dieu à Lucifer dans l’une des ébauches de la fin du poème²⁵².

« Liberté est Satan comme elle est Dieu, parce qu’elle est l’Esprit. La rédemption de Satan, il faut le répéter, c’est l’affirmation de l’Être. L’affirmation du progrès »²⁵³, écrit Zumthor. C’est désormais sur cette rédemption qu’il nous faut nous pencher. Car la grande nouveauté proposée par Victor Hugo, c’est bel et bien le pardon accordé à Satan et le retour de celui-ci au Paradis puisque, comme l’écrit Zumthor :

[Satan] connaîtra un jour, nécessairement, un instant de faiblesse, et son grand duel avec le bien ne pourra se terminer que par une défaite. Satan passera. Satan, certes, c’est-à-dire la cause du mal, mais non l’archange qui survit en lui.²⁵⁴

2.3. Un diable définitivement passé sous la bannière du bien ?

Lorsque nous avons résumé *La Fin de Satan* plus haut dans ces pages, nous nous sommes arrêtée au « Va ! » final de Satan, qui clôt les parties du poème rédigées par Hugo telles qu’elles nous sont parvenues. Cependant, l’auteur a par la suite griffonné une série de fragments qui nous donnent un aperçu de la forme qu’aurait prise le poème si Hugo l’avait terminé. Il convient de mentionner ici les événements finaux qui auraient donc dû se dérouler dans *La Fin de Satan* si le poème avait été complété. Succédant au « Glaive » et au « Gibet », la dernière partie à caractère mythologique du poème devait donc s’intituler « La Prison ». Celle-ci a pour décor la Bastille, dont Hugo projetait de dépeindre les horreurs – les idées ébauchées à ce sujet laissent entrevoir une esthétique proche du gothique. Ensuite serait venu le récit de la prise de la Bastille, au cours duquel intervient l’ange Liberté guidant le peuple vers sa délivrance. C’est alors que Dieu répond enfin aux supplications du diable et le ramène auprès de lui²⁵⁵. Le poème se serait donc achevé sur la réponse de Dieu au cri de Satan concluant son monologue dans « Hors de la Terre III » : « L’amour me hait ! » :

Non, je ne te hais pas

252 « Documents de travail », Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, p. 276.

253 Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, éd. citée, p. 238.

254 *Ibid.*, p. 177.

255 Jean Gaudon, « Préface », in Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, pp. 10-11.

...

Un ange est entre nous ; ce qu'elle a fait te compte ;
L'homme, enchaîné par toi, par elle est délivré.
Ô Satan, tu peux dire à présent : je vivrai !
Viens, la prison détruite abolit la géhenne !
Viens, l'ange Liberté c'est ta fille et la mienne.
Cette paternité sublime nous unit.
L'archange ressuscite et le démon finit,
Et j'efface la nuit infâme, et rien n'en reste ;
Satan est mort, renaiss, ô Lucifer céleste,
Remonte hors de l'ombre avec l'aurore au front !²⁵⁶

Le contexte étant posé, nous pouvons légitimement nous demander pourquoi Hugo a planifié une fin dans laquelle Satan est pardonné. Plusieurs hypothèses ont été formulées. Pour Milner, « le pardon de Satan se présente (...) comme la suite naturelle de sa longue plainte »²⁵⁷. On s'en souvient, la brusque réalisation de l'amour de Lucifer pour Dieu succède à une longue période où le premier a exercé sa vengeance – et le mal – sur l'humanité. Cet amour tout neuf prend dès lors l'aspect d'une *conversion*²⁵⁸, selon Milner, qui préfère ce terme à celui de *rédemption*. C'est l'humilité dépourvue d'arrogance contenue dans l'exclamation de Satan (« L'amour me hait ! »), qui provoque donc, logiquement, la réponse de Dieu. Satan est ouvert au pardon, enfin disposé à recevoir une grâce à laquelle il était fermé jusque là.

Il y a cependant une autre raison à la *rédemption* de Lucifer – terme que, quant à nous, nous préférons. La voici : sa révolte est légitime et nécessaire. Maxime Prévost note ainsi que la rébellion de Satan, comme celle du peuple qui prend d'assaut la Bastille, est justifiée, puisqu'elle donne naissance à l'ange Liberté²⁵⁹. Cela signifie donc que Dieu ne condamne pas, *in fine*, Lucifer pour sa rébellion, ou du moins pas cet aspect de sa nature. En effet, la révolte peut être positive, à partir du moment où elle a pour but de devenir un renouvellement véritable. Pour Zumthor, la rédemption de Satan était acquise depuis toujours car, si la révolte est bonne, « le révolté alors, au moment où il sombre dans la cruauté ou l'infamie, est déjà virtuellement racheté »²⁶⁰.

256 « Documents de travail », Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, p. 276.

257 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 824.

258 *Ibid.*, p. 825.

259 Maxime Prévost, « Chapitre 6. Le Diable : La Fin de Satan (posthume) » in *Rictus romantiques : Politiques du rire chez Victor Hugo* [en ligne], éd. citée.

260 Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, éd. citée, p. 143.

Pour la pensée de Hugo, orientée presque exclusivement vers les questions sociales, le problème de la révolte de Satan contre Dieu se pose dans les mêmes termes que celui de l'émeute et de l'insurrection. Quelle qu'ait pu être la culpabilité de l'archange, il reste que la révolte n'est pas un mal en soi, mais ne le devient que dans certaines circonstances ; que le révolté, trouvant dans son crime un châtement, peut subir ainsi une purification dont les fruits se manifesteront plus tard.²⁶¹

Pour Maxime Prévost, la signification du mythe de la rébellion de Lucifer tel que le dépeint Hugo est la suivante : sans la rébellion de Lucifer, la liberté n'aurait pas pu exister. Le diable devient donc un symbole républicain parce qu'il a eu le courage de combattre l'ordre imposé par Dieu²⁶². Que la domination de ce dernier ait été légitime ou non n'a, finalement, pas d'importance.

On peut se demander pourquoi, après avoir choisi de réutiliser des personnages et des événements bibliques dans « Le Glaive » et « Le Gibet », Hugo choisit de revisiter un événement historique relativement récent dans le dernier acte de son récit. C'est que pour lui, la mort du Christ, donc d'un seul individu, ne peut réussir à sauver l'humanité tout entière, et surtout pas de la tyrannie politique. L'auteur a montré que le mal prenait la forme des fléaux collectifs que sont les guerres et les lois injustes, donc la rédemption de l'humanité doit, elle aussi, résulter d'un mouvement collectif²⁶³. Pour Hugo, « la prise de la Bastille, c'est la seconde naissance – la vraie naissance –, de l'humanité »²⁶⁴, explique Zumthor. Symboliquement, la France, de par la vocation exceptionnelle que lui confère la Révolution, devient donc une représentante de toute la terre, de la même façon qu'Adam et Ève sont des représentants de la race humaine dans la Bible²⁶⁵. Nous avons dit, dans la première grande partie de ce mémoire, que Lucifer était devenu au XIXe siècle un symbole de la Révolution. En effet, l'insurrection ayant elle-même acquis un aspect positif depuis cet événement, certains auteurs ont dépeint Satan « en tant qu'insurgé qui se bat contre le pouvoir despotique »²⁶⁶ – le poète anglais Shelley, connu pour ses idées radicales, était du nombre. C'est donc au tour d'Hugo de donner une nouvelle signification au mythe de Lucifer « à partir de sa sympathie envers la Révolution, de son expérience avec le spiritisme et à partir de l'approfondissement de ses connaissances sur l'ésotérisme et d'autres formes alternatives de religiosité »²⁶⁷.

261 *Ibid.*, pp. 219-220.

262 Maxime Prévost, « Chapitre 6. Le Diable : La Fin de Satan (posthume) » in *Rictus romantiques : Politiques du rire chez Victor Hugo* [en ligne], éd. citée.

263 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 817.

264 Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, éd. citée, p. 139.

265 *Ibid.*, p. 138.

266 Maria Júlia Pereira, « *La Fin de Satan*, de Victor Hugo : une réécriture mythique », *Lettres Françaises*, n°22 (1), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), 2021, p. 250.

267 *Ibid.*

Dans l'épopée qu'est *La Fin de Satan*, la victoire du bien est donc « exprimée par la concrétisation des idéaux révolutionnaires modernes : l'équité, la liberté et l'élimination de la tyrannie »²⁶⁸, analyse Maria Júlia Pereira. Cependant, note Milner, ce qui attire Hugo dans la Révolution française est moins son aspect réformateur que la délivrance qu'elle provoque :

La délivrance est en effet, pour Hugo, supérieure à la liberté. C'est pourquoi la Révolution française s'identifie pour lui à la prise de la Bastille, à l'ouverture de la prison. Le parallélisme entre l'action hors de la terre et l'action sur la terre est ici évident. La liberté délivre le peuple prisonnier du mal politique comme elle délivre Satan « sous sa voûte », prisonnier de son propre mal.²⁶⁹

Dans « La Prison », Hugo aurait ainsi fusionné l'Histoire et le mythe. Et celle qui incarne l'allégorie de la Révolution française, c'est l'ange Liberté²⁷⁰, fille de Dieu et de Satan.

Il nous faut à présent dire un mot sur l'ange Liberté, puisque c'est elle qui va provoquer le rachat de Satan. Il est difficile de ne pas voir dans ce personnage une sorte de décalque de celui d'Éloa. On se souvient que Vigny a envisagé, dans son *Satan sauvé*, de faire de la fille-ange l'intermédiaire qui ramène Satan à Dieu, et que Hugo a eu connaissance de ce projet. Et pour cause : c'est exactement le rôle tenu par l'ange Liberté dans *La Fin de Satan*. En outre, Liberté possède des caractéristiques communes avec Éloa, notamment la compassion, puisqu'elle « balance entre le sourire et les pleurs »²⁷¹. Ce sont ses larmes, comme celles d'Éloa, qui vont racheter la liberté de Satan : « Ô toi ! je viens. Je pleure. Ici, dans les misères, / Dans le deuil, dans l'enfer où l'astre se perdit »²⁷², dit-elle à son père maudit. Ou encore : « Mais, Satan, il faut bien qu'à la fin on te plaigne, / Tu dois avoir besoin de voir quelqu'un pleurer, / Je viens à toi ! »²⁷³.

Au terme de la plaidoirie de l'ange Liberté, Satan lui permet d'aller libérer le peuple français. Même si Hugo n'a pas rédigé la fin de son poème, les strophes qui clôturent *La Fin de Satan* tel que le texte nous est parvenu peuvent constituer une fin en soi – bien qu'elle soit légèrement frustrante. Car avant le « Va ! » soufflé par le diable à sa fille, le lecteur peut constater que celui-ci est déjà en train de changer :

268 *Ibid.*, p. 270.

269 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 821.

270 Maria Júlia Pereira, « *La Fin de Satan*, de Victor Hugo : une réécriture mythique », *Lettres Françaises*, n°22 (1), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), 2021, p. 269.

271 Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, éd. citée, p. 138.

272 Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, p. 235.

273 *Ibid.*, p. 239.

Le démon s'éclairait, puis pâlisait ; sa face
 Était comme le champ d'un combat ténébreux ;
 Le bien, le mal, luttèrent sur son visage entr'eux
 Avec tous les reflux de deux sombres armées ;
 (...)
 L'ange le regardait, les mains jointes ; enfin
 Une clarté, qu'eût pu jeter un séraphin,
 Sortit de ce grand front tout brûlé par les fièvres²⁷⁴

Dans ces quelques vers, Satan commence à renouer avec sa nature angélique, qui était enfouie au fond de lui, et que l'ange Liberté va faire rejaillir des ténèbres où elle était tombée – de la même façon que Lucifer a littéralement chuté au fond des abîmes et va être amené à remonter au Ciel. « "La fin de Satan" ne signifie donc pas l'élimination de l'archange déchu mais sa transfiguration en Lucifer »²⁷⁵, écrit justement Maria Júlia Pereira. Nous avons vu plus haut, dans un des fragments écrits par Hugo pour la fin de son poème, que l'auteur employait les noms de Satan et Lucifer pour distinguer les différentes phases de l'évolution du personnage. *Lucifer* est le nom de l'archange qu'il fut et redeviendra ; *Satan* est le nom du seigneur du mal, du monstre qu'il est devenu en chutant. Tout au long du poème, le diable lui-même se désigne sous le nom de *Satan*, et c'est aussi ce que fait le narrateur omniscient, à l'exception d'une fois : « Si quelque ange, égaré dans l'éternel hiver, (...) / Hélas ! fût arrivé jusqu'à ce misérable, / Il n'eût rien retrouvé dans ce dieu de l'enfer / Du géant éclaireur qu'on nommait Lucifer »²⁷⁶. C'est l'ange Liberté qui prononce le nom de *Lucifer* afin d'évoquer son père, dont l'ancien nom est une fois de plus associé à la lumière : « l'éclatant Lucifer tombé dans le trépas »²⁷⁷.

Vient donc l'épineuse question qui a donné son titre à notre présente sous-partie : le personnage principal de *La Fin de Satan* est-il un diable définitivement passé sous la bannière du bien ? Question compliquée. À plusieurs reprises, dans cette partie du mémoire consacrée à *La Fin de Satan*, nous avons employé le terme d'« anti-héros » pour qualifier le Lucifer de Hugo. En effet, pendant la majeure partie du poème – nous incluons aussi « Le Gibet » et « Le Glaive » même s'il n'y apparaît qu'en filigrane –, Satan est doté d'attributs résolument négatifs et répand, rappelons-le,

274 *Ibid.*, p. 241.

275 Maria Júlia Pereira, « *La Fin de Satan*, de Victor Hugo : une réécriture mythique », *Lettres Françaises*, n°22 (1), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), 2021, p. 269.

276 Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, p. 225.

277 *Ibid.*, p. 220.

le *mal* sur le monde. Pourtant, il possède également les caractéristiques d'un héros romantique : la solitude, les sentiments exacerbés, le fait d'avoir été rejeté par le monde, la révolte... La nature de ce diable est double : on peut le considérer comme un antagoniste au sens premier du terme, puisqu'il est l'opposé de Dieu, son ennemi – dans la majeure partie du poème en tout cas –, la nuit faisant face au jour. Le lecteur est amené à éprouver de la compassion pour lui, alors même qu'il l'a vu créer des maux terribles et rire face à Dieu. L'ange Liberté, si lumineuse et aimante, est aussi sa fille. Le Satan d'Hugo est un personnage rempli de contradictions, qui semble sans cesse vaciller entre le bien et le mal, de même que le point de vue du lecteur à son égard peut osciller entre sympathie et rejet. « L'antithèse est le signe de la vie. Satan est antithèse. (...) Il est "noir" mais "soleil" ; il ne contient que de la "nuit", mais il la "rayonne" »²⁷⁸, écrit Zumthor.

La rédemption de Satan, de plus, ne signifie pas que le personnage renie entièrement sa nature diabolique. Lorsque le « Lucifer céleste » renaît, cela ne veut pas dire que Satan se transforme automatiquement en ange aimable et repentant, qui va tout oublier de sa révolte passée. « Le Mal obscurcit le monde (*mundus*, lieu d'ordre), création et créature. Satan est son symbole ; il doit disparaître. Mais Satan, douleur, amour perdu, révolte (non pas faute, non pas péché, chez Hugo), doit rester actif »²⁷⁹, rappelle Alain Rey. Chez Hugo, les caractéristiques de la figure luciférienne deviennent donc positives, puisque redevenu archange, Lucifer va les conserver. Sa révolte même, nous l'avons dit plus haut, est bénéfique. De fait, la réinvention de la prise de la Bastille permet à Hugo d'explorer le paradoxe propre à la révolution, à savoir l'engendrement du bien par le mal²⁸⁰. Au point qu'il est permis de se demander si Satan n'est pas, en définitive, qu'une simple étape du grand plan divin destiné à amener les hommes vers leur libération finale et donc, vers Dieu. Après tout, « si l'on peut dire que pourtant tout progresse dans le monde, c'est parce que *tout sert*, même le mal »²⁸¹, écrit Zumthor. Cela signifie donc que, même proscrit, même maléfique, le diable de *La Fin de Satan* est, très paradoxalement, un instrument du bien. C'est en tout cas un point de vue adopté par plusieurs auteurs du XIXe siècle, comme l'indique Max Milner :

On assiste certes, tout au long du XIXe siècle, à l'élaboration de théories destinées à démontrer que le mal, tout en gardant ses aspects violents, est dialectiquement nécessaire à la manifestation et au triomphe final du bien, la plus réussie et la plus grandiose de ces tentatives de conciliation étant, dans le domaine littéraire, *La Fin de Satan* de Victor Hugo.²⁸²

278 Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, éd. citée, pp. 218-219.

279 Alain Rey, « Hugo (Victor) », in *Dictionnaire amoureux du Diable*, éd. citée.

280 Jean Gaudon, « Préface », in Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, p. 24.

281 Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, éd. citée, p. 76.

282 Max Milner, article « SATANISME, littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

Partant de ce point de vue, et d'après toute l'analyse que nous avons développée dans les pages précédentes, alors oui, Satan est effectivement *passé sous la bannière du bien*²⁸³ dans le poème d'Hugo, selon l'expression de Milner. Ce dernier s'interroge, dans le même article dont est extraite la citation ci-dessus : « Que reste-t-il de son *aura* maléfique, à ce Satan enrôlé sous la bannière du bien ? »²⁸⁴. Peu de choses, serait-on tentée de répondre. Car, aussi grandiose et épique que soit *La Fin de Satan*, « il n'en reste pas moins que l'optimisme de ces constructions [dont le poème d'Hugo fait partie, Nda] oblitère considérablement la force subversive d'un satanisme au maximum provisoire »²⁸⁵.

Il y a une dernière chose qui laisse à penser que *La Fin de Satan* ne pouvait s'achever que sur une fin lumineuse et optimiste. Nous savons que la majeure partie du projet de *La Fin de Satan* était profondément liée à ce que vivait Victor Hugo en 1854. Le Satan de son poème, l'exilé, c'est aussi l'écrivain lui-même. L'auteur s'est profondément impliqué dans le processus créatif du poème, « and if, as most critics agree, his experience weighs rather heavily in the balance, it is not surprising that at the end Satan is forgiven »²⁸⁶, analyse Nicolae Babuts, et nous sommes d'accord avec lui. Après tant de souffrances, l'optimisme et le repos doivent prévaloir, pour le poète comme pour son personnage. Ou, comme l'analyse Zumthor en reprenant une citation de Hugo :

« La fin lumineuse, voilà ce que je veux, voilà ce que vous voulez. » Une fin lumineuse non seulement dans le dialogue solitaire d'une âme et de son Dieu, mais (...) dans une régénération du monde politique et social, dans une révolution qui serait étendue à l'humanité entière, comme le redressement national de l'Italie ou de la Grèce, auquel [Hugo] pense durant le même été.²⁸⁷

La rédemption de Satan représente en effet l'aboutissement du poème épique d'Hugo. Elle remplit un objectif spirituel, politique et mythologique. Elle peut donner le sentiment que la figure luciférienne a désormais été explorée dans son entièreté. Que le concept de Satan en tant qu'anti-héros, représentant de la révolte et de la liberté, a été poussé à son paroxysme et qu'il n'y a plus rien à écrire sur ce concept qui n'ait déjà été fait. Anatole France démontrera, avec son roman *La*

283 Max Milner, article « SATANISME, littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

284 *Ibid.*

285 *Ibid.*

286 Nicolae Babuts, « Hugo's *La Fin de Satan*: The Identity Shift », *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Volume 35 - Issue 2, University of Syracuse, 1981, p. 99.

287 Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, éd. citée, p. 57. La première phrase de ce passage est une citation d'une lettre de Victor Hugo à George Sand datée du 3 juin 1856 (Victor Hugo, *Correspondance*, p. 255). Hugo y évoque son poème épique *Dieu*, qu'il avait prévu de lier à *La Fin de Satan*.

Révolte des anges, qu'il restait encore bien des choses à dire sur Lucifer. Car le personnage peut encore conserver toute sa subversion, même en s'étant transformé en héros beau et lumineux... à condition de faire de Dieu un antagoniste tyrannique.

3. Quand Satan et les anges déchus servent un propos politique : *La Révolte des anges* d'Anatole France

3.1. Anatole France, auteur athée et anticlérical fasciné par Lucifer

La Révolte des anges, dernière œuvre du corpus que nous étudions, est aussi le dernier roman de l'écrivain Anatole France (1844-1924). Il est intéressant de noter que les trois œuvres qui nous occupent ont été publiées lors de trois étapes différentes de la vie de leurs auteurs : *Éloa* est une œuvre de jeunesse d'Alfred de Vigny, *La Fin de Satan* a été écrit alors que Victor Hugo était au faite de sa carrière, et *La Révolte des anges* a été publié en 1914, alors qu'Anatole France était âgé de soixante-dix ans. Ces trois âges correspondent aussi à trois phases du XIXe siècle, puisque l'on considère que celui-ci s'achève avec la Première Guerre mondiale, dont l'ombre plane d'ailleurs sur le roman de France.

Contrairement aux deux textes que nous avons analysés précédemment, qui sont des œuvres poétiques, *La Révolte des anges* est un texte en prose, plus précisément un roman – achevé, cette fois-ci. Malgré son nombre assez restreint de pages (moins de 300 dans notre édition), il est foisonnant. Il serait peut-être galvaudé de parler d'« œuvre somme », mais force est de constater que le dernier texte romanesque d'Anatole France réunit ses principales obsessions : Lucifer, l'humanisme, les thèmes bibliques, la théologie, une critique cinglante de la religion et du pouvoir, la Révolution.

La Révolte des anges comporte maintes intrigues, qui sont toutes amenées à se croiser à un point ou un autre du roman. Nous allons donc tenter de résumer les principaux épisodes autour desquels le roman s'articule. Le lecteur est présenté à la famille d'Esparvieu, bourgeois parisiens ayant connu une ascension fulgurante, et plus particulièrement à Maurice, jeune homme qui enchaîne les conquêtes amoureuses. Celui-ci a un ange gardien, Arcade, qui se révèle un beau jour à lui. L'ange, qui a dévoré les livres de la bibliothèque d'Esparvieu, y a découvert la philosophie : fort de ce qu'il a appris, il décide de renier Dieu, d'abandonner sa fonction d'ange gardien et de connaître les passions humaines. Par la suite, Arcade rejoint un groupe d'anges déchus anarchistes à Paris. Un autre ange tombé, Nectaire, lui conte la chute de Lucifer et son rôle dans l'histoire de l'humanité. Après avoir causé un attentat auquel Maurice est mêlé malgré lui, les anges anarchistes

décident de tenter une seconde guerre contre le Ciel, qu'ils sont cette fois assurés de gagner. Ils vont donc trouver Satan, toujours en exil, afin qu'il combatte et s'empare du trône des Cieux. Ce dernier refuse la bataille, après avoir compris que sa victoire l'amènerait à se transformer, inéluctablement, en ce Dieu autoritaire (nommé Ialdabaoth) contre lequel il s'est battu.

Ce n'est pas la première fois qu'Anatole France écrit sur Satan/Lucifer. La fascination qu'entretient l'écrivain pour la figure luciférienne traverse toute son œuvre. Chez lui, elle n'a jamais de connotation négative, et c'est bien l'archange exilé, non un diable cornu, que l'on retrouve sous sa plume. En 1864, France a déjà convoqué les anges déchus dans son poème *La Fille de Caïn*²⁸⁸, où cette dernière s'éprend d'Azraël, qui pleure d'avoir été banni du Paradis. (Le poème s'ouvre d'ailleurs sur une citation de *Heaven and Earth* de Byron...) Cependant, c'est dans son recueil de nouvelles *Le Puits de sainte Claire* (1895) que Lucifer apparaît vraiment, sous son nom propre, à plusieurs reprises. Dans la courte nouvelle « Lucifer », tout d'abord. Celle-ci met en scène Spinello, un peintre de la Renaissance italienne ayant réellement existé, qui peint un jour une toile montrant Lucifer sous une forme hideuse. Le diable apparaît ensuite en rêve à Spinello pour lui reprocher de l'avoir mal représenté. Effectivement, « il est beau, quoique triste et fier »²⁸⁹ :

(...) Lucifer croisa ses bras sur sa cuirasse et, secouant sa tête sombre, agita sa chevelure enflammée :
— Spinello, penses-tu vraiment que je sois paresseux ? Me crois-tu lâche, Spinello ? Estimes-tu que, dans ma révolte, j'ai manqué de courage ? Non. Il était donc juste de me peindre sous les traits d'un audacieux, avec un fier visage. On ne doit faire tort à personne, pas même au diable. Ne vois-tu pas que tu offenses Celui que tu pries, quand tu lui donnes pour adversaire un monstrueux crapaud ? Spinello, tu es bien ignorant pour ton âge. J'ai grande envie de te tirer les oreilles comme à un mauvais écolier.²⁹⁰

Rien de novateur ici : le lecteur croirait presque retrouver le Satan de Milton, prêt à encourager ses troupes avec un discours galvanisant. La nouvelle « Lucifer » apparaît plus comme un hommage – teinté d'humour – d'Anatole France à un personnage qui le fascine et aux auteurs qui l'ont précédé sur ce thème. En revanche, la nouvelle « L'Humaine tragédie », publiée dans le même recueil, sème davantage le trouble et propose une vision plus personnelle d'Anatole France concernant Satan. Ce dernier se donne pour mission de tenter un moine naïf, fra Giovanni :

288 Marie-Claire Bancquart, « Notice » de *La Révolte des anges*, in Anatole France, *Œuvres. IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 1475. Nous allons principalement citer les travaux de cette chercheuse dans notre partie sur *La Révolte des anges*, car elle fut la seule spécialiste d'Anatole France. Son travail conséquent est inestimable.

289 Anatole France, « Lucifer », in *Le Puits de sainte Claire*, Paris, Calmann-Lévy, 1903, p. 79.

290 *Ibid.*

J'enfoncerai la pensée comme une épée dans leurs reins. Et quand ils sauront la vérité, ils seront malheureux. Car il n'y a de joie que dans l'illusion, et la paix ne se trouve que dans l'ignorance. Et parce que je suis le maître de ceux qui étudient la nature des plantes et des animaux, la vertu des pierres, les secrets du feu, le cours des astres et l'influence des planètes, les hommes m'ont nommé le Prince des Ténèbres. Et ils m'appellent le Malin parce que fut construit par moi le cordeau au moyen duquel Ulpien redressa la loi. Et mon Royaume est de ce monde.²⁹¹

Ici, Satan représente la connaissance et la raison, par opposition à l'obscurantisme religieux. C'est un personnage lumineux, lié au feu et aux étoiles, surnommé paradoxalement par les hommes – par l'Église, en réalité – « Prince des Ténèbres ». Ce thème d'un Satan allié de l'humanité, initié par Byron comme nous l'avons vu, prendra une grande importance dans *La Révolte des anges*. Quoiqu'il en soit, Giovanni vit cet éveil à la connaissance simultanément comme un coup de foudre et une immense douleur, ainsi qu'en témoignent les magnifiques paroles qu'il adresse au diable :

— C'est par toi que je souffre, et je t'aime. Je t'aime parce que tu es ma misère et mon orgueil, ma joie et ma douleur, la splendeur et la cruauté des choses, parce que tu es le désir et la pensée, et parce que tu m'as rendu semblable à toi. Car ta promesse dans le Jardin, à l'aube des jours, n'était pas vaine et j'ai goûté le fruit de la science, ô Satan !

Giovanni dit encore :

— Je sais, je vois, je sens, je veux, je souffre. Et je t'aime pour tout le mal que tu m'as fait. Je t'aime parce que tu m'as perdu.²⁹²

Les paroles de fra Giovanni ne sont d'ailleurs pas sans faire échos aux *Litanies de Satan* (1857) de Charles Baudelaire, un poème que nous évoquerons dans la troisième partie de ce mémoire. Là aussi, Satan y est vu comme le pourvoyeur de science et suscite l'amour du narrateur.

Sa nouvelle « Lucifer » en témoigne, Anatole France a lu Milton, dont on sent l'influence tout au long du récit épique que fait l'ange déchu Nectaire de la guerre contre le ciel dans *La Révolte des anges*. Néanmoins, le poète anglais n'est pas la seule source d'inspiration de France pour le Lucifer de son roman. En effet, Marie-Claire Bancquart le rapproche davantage du Satan décrit par Jules Michelet dans *La Sorcière* (1862), où le diable est le « grand rédempteur d'une humanité vouée à l'ignorance »²⁹³, « l'introducteur du bien dans l'humanité asservie du Moyen-

291 Anatole France, « L'Humaine tragédie », in *Le Puits de sainte Claire*, Paris, Calmann-Lévy, 1903, pp. 157-158.

292 *Ibid.*, pp. 224-225.

293 Marie-Claire Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné*, Paris, Calmann-Lévy, 1984, p. 341.

Âge »²⁹⁴ qui « console et instruit »²⁹⁵. Il y est aussi appelé Prince de la Nature et Médecin. En revanche, alors que l'humanité décrite par Michelet ressent un sentiment de péché en suivant les enseignements du diable, ce n'est pas le cas de celle dépeinte par Anatole France, qui jouit pleinement de ces leçons²⁹⁶. L'autre inspiration utilisée par Anatole France pour son roman provient d'un tableau que nous avons mentionné dans la première partie de ce mémoire : *L'Ange du mal* (1839) d'Antoine Wiertz. Anatole France était encore enfant lorsqu'il a découvert ce tableau qui l'a marqué au fer rouge, comme il l'écrit à un ami : « C'est la plus haute et la plus belle conception qu'on ait jamais vue de Satan. Il s'en dégage une poésie et une philosophie qui vont bien au-delà des fables de Milton. »²⁹⁷ Ajoutons que Wiertz a également peint une toile intitulée *La révolte des Enfers contre le Ciel* (1842), et l'on peut aisément en conclure que l'influence de l'artiste belge sur l'imaginaire de l'auteur français a été considérable.

Malgré sa fascination pour la figure luciférienne et la récurrence de thèmes religieux – ou d'histoires inspirées d'épisodes bibliques – dans son œuvre, Anatole France fut toute sa vie « un anticlérical et un anticatholique convaincu »²⁹⁸. (L'Église catholique lui rendit d'ailleurs la pareille, puisque l'intégralité de sa bibliographie fut mise à l'Index en 1922²⁹⁹, ce dont l'écrivain conçut, paraît-il, une grande fierté. Il avait par ailleurs reçu le prix Nobel de littérature en 1921.) Ce paradoxe n'est pas sans rappeler Alfred de Vigny, même si la pensée de ce dernier était moins radicale. Pendant sa carrière littéraire, Anatole France a utilisé la figure de Satan pour signifier différentes choses. Dans plusieurs écrits, il insiste sur la nécessité du mal qui est la contrepartie du bien³⁰⁰, par exemple dans cet extrait du *Jardin d'Épicure* :

C'est grâce au mal et à la souffrance que la terre peut être habitée et que la vie vaut la peine d'être vécue. Aussi ne faut-il pas trop se plaindre du diable. C'est un grand artiste et un grand savant ; il a fabriqué pour le moins la moitié du monde. Et cette moitié est si bien emboîtée dans l'autre qu'il est impossible d'entamer la première sans causer du même coup un semblable dommage à la seconde.³⁰¹

294 Marie-Claire Bancquart, « Notice » de *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 1476.

295 *Ibid.*, p. 1475.

296 *Ibid.*, p. 1476.

297 Extrait d'une carte postale représentant ledit tableau adressée par France à son ami Jules Couët le 8 août 1912, citée par Jacques Suffel, *Anatole France par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 102.

298 Marie-Claire Bancquart, « Notice » de *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 1461.

299 Marie-Claire Bancquart, *Anatole France*, Paris, Julliard, 1994, p. 261.

300 Maximilian Rudwin, « The Devil's Death », *The Open Court*, Vol. 1930, Iss. 4, 1930, p. 212.

301 Anatole France, *Le Jardin d'Épicure*, Paris, Calmann-Lévy, 1894, p. 89.

« Oui, le mal est immortel. (...) Et nous n'avons même pas le droit de désirer la mort de Satan »³⁰², écrit-il en 1887 dans un article de la *Vie littéraire*... Lorsqu'il rédige *La Révolte des anges*, Anatole France retrouve une dernière fois son cher Lucifer pour, cette fois, « exprimer d'une part son anticléricalisme, d'autre part sa vision personnelle de la vie »³⁰³. Cependant, une constante demeure : pour l'auteur, le beau Satan restera toujours un symbole de la liberté de pensée³⁰⁴.

En effet, Anatole France est un auteur engagé, on l'a vu, et pas seulement contre les dogmatismes religieux : cette position s'accorde logiquement avec son combat en faveur de la paix, de la liberté de penser et contre toute forme d'autoritarisme³⁰⁵. L'écrivain a d'ailleurs ressenti une profonde déception suite à l'Affaire Dreyfus, et ce sont ces regrets qui nourrissent une partie de *La Révolte des anges*. En 1898, en effet, France signe une pétition pour la révision du procès de Dreyfus : sa signature est en deuxième position après celle de Zola³⁰⁶. (À noter que la Ligue des droits de l'homme est fondée la même année : France compte parmi ses premiers membres.) L'auteur espérait que la conclusion de la retentissante Affaire allait « ouvrir une ère favorable à ses idées »³⁰⁷, écrit Marie-Claire Bancquart. Ce ne fut malheureusement pas le cas, comme le rappelle la chercheuse. En effet, au début du XXe siècle, la France évolue inexorablement vers « une montée du nationalisme et un retour au catholicisme (...). Ces symptômes sont si vrais, si constants, qu'ils forment la toile de fond (...) de *La Révolte des anges*. »³⁰⁸

Pour achever cette présentation du contexte d'écriture de *La Révolte des anges*, il faut mentionner la position mouvante (parfois ambivalente), d'Anatole France concernant l'anarchisme. Certains des anges déchus de son roman font, de fait, explicitement référence à ce mouvement. Nous savons que France était abonné à *La Révolte*, un hebdomadaire communiste-anarchiste, et qu'il était lié à Octave Mirbeau, dont les sympathies politiques n'étaient pas un mystère³⁰⁹. Cependant, si Anatole France s'intéresse au mouvement anarchiste, il n'est pas pour autant anarchiste lui-même. Principalement parce qu'au début du XXe siècle, le mouvement se manifeste dans la sphère publique par des actions extrêmement violentes, comme des attentats. France s'inspirera d'ailleurs de l'un d'eux, perpétré par la « bande à Bonnot », dans un des chapitres de son

302 Anatole France, « La Vertu en France », 1887, in *La Vie littéraire*, Calmann-Lévy, 1921, 1re série, p. 334.

303 Marie-Claire Bancquart, « Notice » de *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 1477.

304 Marie-Claire Bancquart, « L'anarchisme, élément d'une dialectique de la création chez Anatole France », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 99e année, No. 3, *Anarchisme et Création Littéraire*, 1999, p. 410.

305 Marie-Claire Bancquart, « Notice » de *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 1461.

306 Marie-Claire Bancquart, *Anatole France*, éd. citée, p. 261.

307 Marie-Claire Bancquart, « Notice » de *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 1461.

308 *Ibid.*, p. 1459.

309 Marie-Claire Bancquart, « L'anarchisme, élément d'une dialectique de la création chez Anatole France », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 99e année, No. 3, *Anarchisme et Création Littéraire*, 1999, p. 401.

roman. Précisons toutefois que ces actions n'étaient pas approuvées par tous les partisans de l'anarchisme, bien au contraire : certains les ont condamnées publiquement dans... le journal *La Révolte*, justement³¹⁰. France le pacifiste est, lui aussi, opposé à cette violence. Ce qui suscite son intérêt dans la pensée anarchiste, c'est l'abondance des idées qu'elle propose, le fait qu'elle constate l'injustice des lois et de l'état social de la République, ainsi que le changement qu'elle appelle³¹¹. L'anticléricalisme, le refus de Dieu, les atteintes portées à l'art par la société, les questions concernant l'état des mœurs contemporaines et la morale, sont autant d'idées portées par l'anarchisme qui sont chères à Anatole France³¹².

Nous reviendrons plus loin sur les liens entre l'anarchisme et les personnages de *La Révolte des anges*. Toujours est-il que, comme le dit Bancquart, si le mouvement anarchiste a permis à France d'exprimer sa colère et ses désaccords avec la société dans laquelle il vivait, il en est resté à l'écart³¹³. « S'il y a anarchie dans cet ultime roman [*La Révolte des anges*, Nda], c'est en deux mots qu'il faut l'écrire, an-archie, refus du pouvoir. Mais ce refus n'a plus rien à voir avec les perspectives heureuses de l'utopie anarchiste »³¹⁴, conclut Bancquart. Nous verrons que la fin de *La Révolte des anges* est ambiguë et, effectivement, loin, très loin d'être optimiste.

Quelques mots sur la parution de l'œuvre, pour terminer cette partie. Le projet d'écrire *La Révolte des anges* est apparemment né dès 1909 dans l'esprit de son auteur. Il l'a repris en 1910, alors en plein deuil suite à la mort de son amante Mme de Cavaillet, avant de l'abandonner momentanément pour écrire un roman sur la Terreur, *Les Dieux ont soif* (1912). L'essentiel de la rédaction de *La Révolte des anges* s'est finalement étalé entre 1912 et 1913³¹⁵. Le roman a été publié en feuilleton dans la revue *Gil Blas* tous les jeudis et dimanches entre le 20 février et le 19 juin 1913, sous le titre *Les Anges*³¹⁶, puis dans son intégralité chez Calmann-Lévy en 1914, sous le titre qu'on lui connaît.

N'oublions pas que les deux derniers romans d'Anatole France ont été écrits et publiés alors que l'Europe s'apprêtait à connaître la Première guerre mondiale. L'écrivain le savait, et présentait que la guerre serait une catastrophe³¹⁷. *La Révolte des anges* porte les marques de cette immense

310 *Ibid.*, p. 403.

311 *Ibid.*

312 *Ibid.*, p. 406.

313 *Ibid.*, p. 409.

314 *Ibid.*, p. 410.

315 Marie-Claire Bancquart, « Notice » de *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 1458.

316 *Ibid.*, p. 1484.

317 Marie-Claire Bancquart, *Anatole France*, éd. citée, p. 92.

inquiétude. Le roman a donc été écrit dans « le monde de 1912-1913, hanté par la guerre, traversé par des attentats, revenant au nationalisme et à la religion traditionnelle »³¹⁸. L'écriture de son roman pouvait permettre à Anatole France de lutter, à sa façon, contre le climat contemporain, de tenter de mettre son lecteur en garde en lui rappelant, avec son beau Satan, que l'art et la liberté de penser demeurent des valeurs auxquelles il ne faut à aucun prix renoncer.

3.2. Lucifer et les anges déchus dans *La Révolte des anges*, des personnages traditionnels placés dans un cadre contemporain

La Révolte des anges est un texte d'une grande richesse, tant sur le fond que sur la forme. En effet, le roman mêle plusieurs registres propres aux différentes intrigues qui s'y entremêlent. Ainsi, le quotidien de la famille bourgeoise parisienne d'Esparvieu est raconté sur un ton comique – pour ne pas dire satirique –, tout comme les tribulations des anges déchus dans Paris. En revanche, le récit de la guerre de Lucifer contre Dieu et de l'histoire des hommes fait par l'ange Nectaire (qui s'étend des chapitres 18 à 21 du roman), ainsi que le chapitre final, relèvent du registre épique. Deux atmosphères cohabitent donc au sein du même texte : celle d'un opéra-bouffe pour les aventures des anges déchus et Maurice d'Esparvieu, et celle d'« une revue beaucoup plus grave et même douloureuse de la civilisation, en perte depuis l'Antiquité »³¹⁹ pour le récit de Nectaire. Les chapitres épiques ne sont donc pas, pour Anatole France, l'occasion de se prêter à un nouvel exercice de style humoristique. Au contraire, ce sont ceux où l'auteur est le plus sérieux et le plus sincère. À première vue, le lecteur est donc face à un pot-pourri de registres, de personnages et d'histoires. Comment justifier cette cohabitation si étrange ? « Ce roman-là, le dernier, pourrait être considéré comme une "sotie" (...) parce qu'il est une revue satirique de l'actualité, et qu'il nous transporte dans un univers qui semble fou ; mais aussi parce que la folie se retourne en sagesse », écrit M.-C. Bancquart³²⁰. Voilà le liant de *La Révolte des anges* : la philosophie qui sous-tend ce texte. Elle apparaît ici et là dans quelques discours des anges déchus – notamment chez Arcade, sur lequel nous allons revenir – et est rendue explicite par le récit de Nectaire puis la conclusion apportée par Lucifer à la fin du roman.

Au milieu de tout ceci, comment Anatole France se réapproprie-t-il la figure des anges déchus et de Lucifer ? « *La Révolte des anges* est un texte qui rassemble à la fois la tradition de l'angéologie scolastique, des épisodes de la Bible, des influences gnostiques, des dérivations

318 Marie-Claire Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné*, éd. citée, 340-341. Ce contexte n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler les événements récents, à l'heure où nous écrivons ces lignes.

319 Marie-Claire Bancquart, « L'anarchisme, élément d'une dialectique de la création chez Anatole France », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 99^e année, No. 3, *Anarchisme et Création Littéraire*, 1999, p. 411.

320 Marie-Claire Bancquart, *Anatole France*, éd. citée, p. 99.

manichéennes, des opinions classiques, des préjugés courants sur les anges et les démons »³²¹, écrit Roberto Saviano. France réalise donc dans son roman une synthèse de toutes ses connaissances pour donner sa propre version du mythe angélique. Il se fend aussi de quelques clins d'œil humoristiques, ici et là, aux auteurs qui s'y sont frottés avant lui. Citons par exemple le chapitre 10, dans lequel Arcade apparaît pour la première fois, intitulé « Qui passe de beaucoup en audace les imaginations de Dante et de Milton ». Cette effronterie est une façon pour France de reconnaître sa dette envers ses prédécesseurs, tout en dynamitant leur héritage dans les pages suivantes de son roman.

Ses personnages d'anges sont aussi variés que réjouissants, ne serait-ce que grâce à leur apparence. Ainsi, Arcade a l'aspect d'un beau jeune homme, mais il n'a pas d'ailes : « Pourquoi en aurais-je, madame ? Suis-je tenu de ressembler aux anges de vos bénitiers ? »³²², demande-t-il impertinemment, avant de débiter un petit exposé sur la hiérarchie des anges et l'apparence de chacun d'eux. Les autres personnages angéliques mis en scène par Anatole France sont intégrés à la vie parisienne, avec plus ou moins de succès, et se sont donc forgé une apparence humaine. Parmi eux, l'ange Mirar ressemble ainsi à « un jeune homme de pauvre mine et de mince vêtement »³²³ ayant remis ses ailes dans un placard, où elles sont mangées par les vers. Zita, l'archange déchu, est une très belle jeune femme aux traits androgynes. (Et une exception parmi les autres anges déchus, tous de genre masculin.) Enfin, Istar conserve quelques-uns des aspects physiques évocateurs de sa condition passée, notamment sa majestueuse barbe qui rappelle « ces kéroubs du tabernacle d'Iaveh, que nous représentent assez fidèlement les taureaux de Ninive »³²⁴.

Par ailleurs, ces anges déchus ont intégré différentes strates de la société parisienne : Mirar est professeur de musique le jour et musicien la nuit dans des bals populaires, Zita vit dans une certaine pauvreté, Arcade va trouver du travail dans une imprimerie. Un autre, Sophar, a pu s'élever – après sa chute du Ciel – dans le monde des humains et devenir un riche baron. Comme le remarque Pamela Cullum : « Ces anges possèdent aussi leurs différents partis : les intellectuels, les socialistes, les anarchistes. Il y a même un capitaliste juif. »³²⁵ (Le baron Everdingen, donc, caractérisé par France d'une façon que l'on peut se permettre de trouver plus que discutable.) Notons, de plus, que les anges déchus se choisissent de nouveaux noms une fois sur terre. À titre

321 Roberto Saviano, « Préface », trad. Danièle Valin, in Anatole France, *La Révolte des anges*, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 8.

322 Anatole France, *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 87.

323 *Ibid.*, p. 94.

324 *Ibid.*, p. 111.

325 Pamela Cullum, *Anatole France et l'affaire Dreyfus*, McGill University, 1968, p. 59.

d'exemple, Mirar se nomme désormais Théophile Belais – et s'il oublie petit à petit ses souvenirs de sa vie d'ange, il ouvre parfois son armoire et regarde ses ailes avec une incurable mélancolie. L'ancien nom d'Arcade est Abdiel. Se choisir un nom, pour ces anges, est la marque la plus évidente de leur indépendance vis-à-vis de Dieu/Ialdabaoth, car ils affirment leur identité et renient le nom qui leur fut donné jadis par le tyran auquel ils se sont opposés. S'il leur arrive de se saluer entre eux par leur ancien nom, c'est davantage une marque de reconnaissance entre êtres d'origine divine.

En somme, Anatole France fait de ses anges déchus des personnages très humains, dont les attributs surnaturels sont à l'origine de péripéties comiques ou de jolies trouvailles poétiques. Ce sont eux qui donnent, jusqu'au récit de Nectaire, un aspect merveilleux à *La Révolte des anges*. La narration se concentre surtout sur le groupe d'anges déchus anarchistes, comme nous allons le voir. Cependant, Pamela Cullum voit dans l'ensemble des anges déchus du roman (les anarchistes et les autres) une allégorie des dreyfusards dont faisait partie l'auteur :

La Révolte des anges, parue à la veille de la Grande Guerre, représente en quelque sorte le conflit dreyfusiste sur le plan épique. Bidault-Coquille [un personnage de *L'Île des pingouins* d'Anatole France, Nda] a déjà considéré l'Affaire comme un combat entre les bons et les mauvais anges. Seulement ici, puisque tout dépend du point de vue, les anges rebelles sont les dreyfusards. (...) La punition de Satan est un crime judiciaire ; Satan et ceux qui le suivent défendent la vérité et la justice contre "l'autocratie militaire", qui est le royaume des cieux. Cette supériorité intellectuelle et morale des anges déchus ressemble étrangement à l'idéalisme des dreyfusards.³²⁶

C'est une interprétation qui n'est pas dépourvue d'intérêt. Néanmoins, les anges déchus représentent davantage, selon nous, les sentiments ambivalents de l'auteur concernant le mouvement anarchiste. Sous la satire dont il teinte ses personnages angéliques, on sent l'affection d'Anatole France pour eux, car les idées qu'ils professent, ce refus de Dieu et ce désir de liberté, sont les siennes. Cela dit, les méthodes qu'ils emploient pour parvenir à leurs fins ne sont pas toujours les bonnes. Ainsi, certaines actions des personnages font explicitement référence à des attentats ayant eu lieu à l'époque de la rédaction du roman, comme nous l'avons mentionné. Pamela Cullum rappelle d'ailleurs que France est « souvent dur pour les gauchistes militants »³²⁷ dans son roman. Il se moque par exemple du prince Istar, ange déchus devenu anarchiste et artificier, qui n'hésiterait pas à avoir recours aux explosifs pour assurer le bonheur de l'humanité. « Un pareil

326 *Ibid.*

327 *Ibid.*, p. 86.

procédé dépasse les limites naturelles de la pitié et de la tolérance, principes essentiels du scepticisme francien »³²⁸, ajoute Cullum.

Si Arcade parvient à dissuader Istar de mettre ses projets à exécution et le persuade de mettre ses talents au service de la reconquête du Ciel, la petite troupe d'anges anarchistes commet pourtant un attentat vers la fin du roman. Pour cet épisode, France s'est inspiré de l'attentat de la rue Ordener perpétré en 1911 par la « bande à Bonnot », un groupe d'anarchistes criminels. Dans *La Révolte des anges*, les anges blessent grièvement deux mitrons et un agent. Maurice, qui est avec eux, tue un brigadier dans la fureur du moment. Mais ne nous y trompons pas : c'est bien par les anges déchus que l'escalade de violence arrive. L'attentat crée un sentiment de terreur chez les citoyens. Plus tard, afin d'échapper à deux policiers, Istar précipite sous un bus le chauffeur d'une voiture qu'il vole. « L'attentat permet au gouvernement des arrestations et des extraditions et exaspère les sentiments nationalistes. Ici encore, Anatole France a désamorcé tout ce qui pouvait être sérieux du côté des hommes, faisant mener par des anges la méditation sur la violence »³²⁹, souligne Marie-Claire Bancquart. L'anarchisme des anges est un moyen comme un autre de lutter contre Ialdabaoth/Dieu. Mais sur terre, au XXe siècle, les conséquences de leur lutte sont chaotiques. Rien de bon ne naît de leurs coups d'éclat. Ici, France se réapproprie donc le mythe des anges déchus, il les insère dans le monde réel afin de souligner avec un humour caustique les limites du mouvement anarchiste. D'ailleurs, les anges quittent le monde des humains pour rejoindre Satan après leurs exploits. Serait-ce pour France une façon, cinglante et pessimiste, de signifier que les idées anarchistes ne peuvent aboutir ?

Nous avons parlé de la façon dont Anatole France se réappropriait le mythe des anges déchus pour réintroduire ces personnages dans un cadre contemporain. Satan lui-même apparaît peu dans le roman : il est présent dans le récit de la guerre contre le Ciel fait par Nectaire, puis dans le mémorable chapitre final. Ceci pourrait restreindre l'analyse de la figure luciférienne telle que la conçoit France, mais nous allons voir que ce n'est pas le cas. Nous analyserons plus bas le cas du Satan imaginé par France ; en attendant, l'écrivain a créé dans *La Révolte des anges* un personnage de premier plan, par le biais duquel le lecteur peut revivre la chute de Lucifer : Arcade. En effet, cet ange nouvellement déchu est presque un avatar de Satan – voire son potentiel successeur –, même si, comme le lui fait remarquer Zita, il n'est « pas encore bien vieux dans la révolte »³³⁰.

328 *Ibid.*

329 Marie-Claire Bancquart, « Notice » de *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 1464.

330 Anatole France, *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 102.

Arcade, anciennement Abdiel, donc, est l'ange gardien de Maurice. Un jour, il décide de lui apparaître – alors que Maurice partage un moment intime avec son amante – pour lui révéler son existence et lui apprendre, par la même occasion, qu'il ne souhaite plus assurer sa fonction. Comment Arcade en est-il venu à se rebeller ? De la plus belle des façons : grâce à la lecture. « Le plus beau des séraphins s'est révolté par orgueil. Moi, c'est la science qui m'a inspiré un généreux désir de m'affranchir »³³¹, révèle-t-il...

— J'avais résolu d'examiner les fondements de la foi. Je me suis attaqué d'abord aux monuments du judaïsme, et j'ai lu tous les textes hébreux.

— Vous savez donc l'hébreu ! s'écria Maurice.

— L'hébreu est ma langue natale : dans le paradis nous n'avons longtemps parlé que celle-là. (...) J'ai pénétré les antiquités orientales, la Grèce et Rome, j'ai dévoré les théologiens, les philosophes, les physiciens, les géologues, les naturalistes. J'ai su, j'ai pensé, j'ai perdu la foi.³³²

L'anticléricisme d'Anatole France transparait dans ce passage : pour lui, les fidèles ne peuvent adhérer à un dogme religieux – ou, en tout cas, au dogme catholique – que parce qu'ils sont ignorants. La recherche du savoir et la lecture sont un chemin vers la liberté, intellectuelle notamment. C'est parce qu'Arcade s'imprègne de philosophie, de science et de théologie de toutes sortes que sa pensée se développe ; c'est grâce à cela qu'il se rend compte de la tyrannie dans laquelle Dieu/Ialdabaoth maintient ses anges et l'humanité. Chaque fois que Maurice voudra contester les prises de position d'Arcade concernant la religion, ce dernier rétorquera d'ailleurs en citant une liste de référence philosophiques et théologiques, triomphant de chaque joute verbale en utilisant son savoir comme une arme. Ainsi, lorsque Maurice s'exclamera qu'un bon ange *ne peut pas* se rebeller, Arcade justifiera sa défection en répondant calmement : « Vous vous trompez, Maurice, et l'autorité des Pères vous condamne. »³³³, avant de développer son propos avec force citations d'auteurs.

Parce qu'il *sait*, parce qu'il s'est montré curieux, Arcade n'est plus asservi. Après tout, n'est-ce pas le fait d'avoir goûté au fruit de la connaissance qui a provoqué le bannissement d'Ève et Adam du Paradis dans la Genèse ? Ici, en revanche, la chute d'Arcade n'a rien d'un accident : il choisit son exil de son plein gré et le vit comme une libération.

331 *Ibid.*, p. 82.

332 *Ibid.*, p. 83.

333 *Ibid.*, p. 80.

Car perdre la foi, pour Arcade, ne signifie pas nier l'existence de Dieu. Ce dernier existe, indéniablement, puisque la vie de notre ange gardien démissionnaire dépend de celle de son créateur. Perdre la foi veut dire se détacher de Ialdabaoth, se défaire de l'adoration aveugle qu'Arcade lui voue, et quitter les rangs de son armée d'anges, ainsi qu'il l'explique :

— Mon cher Maurice, Lucifer était face à face avec Dieu, pourtant il refusa de le servir. Quant à la sorte de vérité qu'on trouve dans les livres, c'est une vérité qui fait discerner quelquefois comment les choses ne sont pas, sans nous faire jamais découvrir comment elles sont. Et cette pauvre petite vérité a suffi à me prouver que Celui en qui je croyais aveuglément n'est pas croyable et que les hommes et les anges ont été trompés par les mensonges d'Ialdabaoth.³³⁴

Cette révélation de la nature foncièrement néfaste d'Ialdabaoth – sur laquelle nous reviendront plus loin –, Arcade la partage avec Maurice, afin d'amener les yeux du jeune homme à dessiller. C'est une démarche très luciférienne : Arcade se veut ici un allié de Maurice, donc des hommes, contre Dieu. C'est aussi une démarche prométhéenne : Arcade espère qu'enrichi par ces révélations, Maurice pourra s'affranchir d'une foi qui l'emprisonne, lui et le reste des humains. Or, le jeune homme va rejeter en bloc les affirmations de son ange gardien concernant Dieu, qu'il juge absurdes. Arcade a néanmoins semé la graine du doute dans l'esprit de Maurice, qui va posséder, peut-être, un début d'esprit critique.

Ajoutons que le personnage d'Arcade respecte la tradition littéraire des anges déchus inaugurée par les textes bibliques et poursuivie par les poètes anglais : il s'initie aux plaisirs charnels avec une humaine, dans son cas avec la maîtresse de Maurice, Gilberte. Devant le comportement dévoyé de son ex-ange gardien, Maurice, inquiet, va vouloir à son tour veiller sur lui. Anatole France crée alors une jolie inversion dans les rapports des deux personnages, comme en témoigne leur dialogue issu du chapitre 25 :

— Non ! Non ! Non ! Il n'y a pas d'Ialdabaoth ! s'écria Maurice. Vous m'avez pris mon ange gardien, rendez-le-moi.

— Je ne puis, hélas !

— Vous ne le pouvez, Arcade, parce que vous êtes un révolté ?

— Oui.

— Un ennemi de Dieu ?

— Oui.

334 *Ibid.*, p. 85.

— Un esprit satanique ?

— Oui.

— Eh bien ! s'écria le jeune Maurice, c'est moi qui serai votre ange gardien. Je ne vous quitte pas.³³⁵

Ce court échange résume toute la relation des deux protagonistes moteurs de *La Révolte des anges*. C'est la profession de foi d'Arcade, qui est une inversion de celle que l'on peut entendre au cours d'une messe catholique. Il est un *esprit satanique*, pas seulement parce qu'il fait partie des anges déchus qui veulent ramener Satan sur le trône, mais aussi parce qu'il est lui-même luciférien par essence. Ironiquement, de la même façon qu'Arcade n'a pu empêcher les errements de Maurice en tant qu'ange gardien, d'Esparvieu ne pourra détourner Arcade de sa rébellion. Pourtant, une grande affection lie les deux personnages jusqu'à la fin du roman – au grand désespoir de Maurice, que cette amitié hors du commun place dans une position conflictuelle.

Arcade est, avec Maurice d'Esparvieu, le personnage principal de *La Révolte des anges*. Anatole France dépeint son cheminement depuis sa chute du Paradis jusqu'à son ralliement à Nectaire, Istar et Zita pour partir à la recherche de Satan. Marie-Claire Bancquart écrit que l'ange déchus Nectaire est « le dédoublement de Satan sur la terre »³³⁶, mais c'est aussi le cas d'Arcade, et de façon bien plus manifeste, comme nous l'avons montré. D'ailleurs, cette interprétation est confirmée si on se réfère à l'une des fins envisagées par Anatole France pendant l'élaboration de *La Révolte des anges* : « Dieu en enfer Satan règne rien n'est changé. / Arcade sur la terre »³³⁷, indiquent les notes de l'auteur. « Autant qu'on puisse interpréter ces phrases, (...) Arcade aurait sans doute repris sur terre le rôle que joue Nectaire dans *La Révolte des anges*, après s'être révolté contre Satan devenu un nouvel Ialdabaoth »³³⁸, écrit la chercheuse. En outre, dans le rêve que fait Satan à la fin du roman, Arcade sourit en voyant le diable adopter le comportement d'un Dieu tyrannique : il est banni par ce dernier pour son insolence³³⁹. Enfin, n'oublions pas qu'Arcade est membre du groupe d'anges déchus qui compte mener une seconde guerre céleste. Initiative luciférienne, bien sûr, mais la mettre entre les mains d'Arcade est aussi un geste politique, comme le souligne Roberto Saviano :

335 *Ibid.*, p. 211.

336 Marie-Claire Bancquart, « Notice » de *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 1479.

337 Notes d'Anatole France citées par Marie-Claire Bancquart, « Notice » de *La Révolte des anges*, éd. citée, pp. 1481-1482.

338 *Ibid.*

339 Anatole France, *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 293 : « [Satan] imagina un jour de se proclamer, à l'exemple de son prédécesseur, un seul Dieu en trois personnes. Lors de cette proclamation, voyant Arcade qui souriait, il le chassa de sa présence. »

Le savoir permet au personnage d'Arcade, ange gardien, degré le plus bas dans la hiérarchie céleste, membre du prolétariat angélique, d'élaborer la plus vaste entreprise jamais tentée depuis la création de l'univers : la subversion des cieux.³⁴⁰

Cependant, malgré ses nombreux points communs avec Lucifer, Arcade n'est pas un meneur et a beaucoup à apprendre avant de pouvoir prétendre à un rôle plus important. Il ne possède pas encore la sagesse ou la gravité de son chef. Mais puisque le diable apparaît peu dans le roman, l'itinéraire d'Arcade permet de mieux comprendre celui de Satan : ce parcours est, en quelque sorte, un nouveau récit des origines de Lucifer.

Satan n'est présent dans *La Révolte des anges* qu'à travers le dernier chapitre du roman, ainsi que le très miltonien récit de l'ange déchu Nectaire. La description que ce dernier fait de son chef, au chapitre 18, est évocatrice :

Je l'ai connu : c'était le plus beau des séraphins. Il brillait d'intelligence et d'audace. Son vaste cœur se gonflait de toutes les vertus qui naissent de l'orgueil : la franchise, le courage, la constance dans l'épreuve, l'espoir obstiné. En ces temps, qui précédèrent les temps, dans le ciel boréal où brillent les sept étoiles magnétiques, il habitait un palais de diamant et d'or, frémissant à toute heure de bruits d'ailes et de chants de triomphe. Jahveh, sur sa montagne, était jaloux de Lucifer.³⁴¹

Trois éléments fondamentaux apparaissent en peu de lignes. Le premier, c'est que Lucifer n'est pas physiquement décrit : tout au plus sait-on qu'il est beau, et nous avons vu plus haut que France a été influencé par une peinture de Wiertz pour concevoir son personnage. (Nectaire mentionne plus loin que le visage de Lucifer est *noirci* après sa chute³⁴², mais qu'il conserve sa grande beauté.) Il n'est donc pas question, ici, d'une beauté envoûtante synonyme de leurre ou de séduction, comme chez Vigny. Car ce qui définit le Lucifer d'Anatole France, ce sont ses qualités morales : la franchise, le courage, la constance et l'espoir. Le second élément, c'est que le diable est dépeint comme un héros. Nectaire ne décrit pas ici l'ange vertueux d'avant la chute, mais bien Lucifer tel qu'il a toujours été et sera. Les discours qu'il adresse à ses troupes angéliques, pendant sa guerre contre Ialdabaoth, peuvent évoquer ceux du Satan de Milton, qu'Anatole France cite presque littéralement : « Ici nous sommes libres, et mieux vaut la liberté dans les Enfers que l'esclavage dans les Cieux. Nous ne sommes point vaincus, puisqu'il nous reste la volonté de

340 Roberto Saviano, « Préface », trad. Danièle Valin, in Anatole France, *La Révolte des anges*, éd. citée, 2010, p. 10.

341 Anatole France, *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 146.

342 *Ibid.*, p. 152 : « Après ce nouveau désastre, le Séraphin demeura quelque temps songeur, la tête dans les mains. Puis il montra son visage noirci. »

vaincre. »³⁴³ Pourtant, à l'inverse de celles de son avatar miltonien, les adresses du Lucifer de France ne sont jamais teintées de suffisance : « Amis, (...) si nous n'avons pas déjà vaincu, c'est parce que nous ne sommes ni dignes ni capables de vaincre »³⁴⁴, reconnaît-il. Sa chute, loin de le diminuer, le fortifie au contraire : « Maintenant, il était Satan plus grand que Lucifer »³⁴⁵, raconte Nectaire.

À la fin de *La Révolte des anges*, après avoir perdu la guerre et avoir été exilé, Satan n'est ni furieux ni amer, il est au contraire le personnage le plus sage du récit. Enfin, et c'est peut-être l'élément le plus important du paragraphe que nous venons de citer : ici, l'ennemi n'est pas Lucifer, mais Dieu. Dans un retournement de situation total, ce n'est pas le diable qui souhaite s'arroger la puissance de son Créateur, mais Iahveh qui est « jaloux » de Lucifer. C'est dans cette réinvention d'une opposition qui a traversé la littérature des siècles précédents que la révolte d'Anatole France peut pleinement s'exprimer.

3.3. Lucifer, protecteur des hommes contre le tyran Dieu/Ialdabaoth

La Révolte des anges constitue le pinacle de l'héroïsation de Lucifer. Chez Byron et Vigny, on s'en souvient, le personnage gardait une part de perversité et de ténèbres qui le rendait ambigu. Point de ceci chez le diable d'Anatole France : son Satan est un astre qui guide l'humanité ou, du moins, tente de le faire. Il n'y a aucune noirceur, aucune duplicité en lui. Si son visage exprime « autant de douleur et d'angoisse »³⁴⁶ lorsqu'Arcade et ses compagnons le rencontrent, c'est inhabituel, et c'est en raison du choix qu'il va devoir faire, à savoir conduire une deuxième guerre contre le Ciel ou non. Il va refuser cet affrontement, arguant que la véritable liberté est esprit.

Si Lucifer est véritablement une figure lumineuse et porteuse d'espoir dans *La Révolte des anges*, c'est parce qu'elle se construit en opposition totale avec celle de Dieu/Ialdabaoth. En effet, si Lucifer reste fondamentalement positif, son exil ne prend sens que si son Créateur n'est plus juste et bon. C'est peu de dire qu'Anatole France écorne l'image de Dieu dans son roman : en athée contestataire qu'il est, il en fait une entité mauvaise dont l'idée a été inspirée par le mouvement religieux gnostique. Ialdabaoth signifie « Fils-des-Ténèbres »³⁴⁷. Selon un mythe gnostique, Ialdabaoth est un dieu monstrueux et malfaisant (né d'une divinité lumineuse) à l'origine de la

343 *Ibid.*, p. 152.

344 *Ibid.*, p. 153.

345 *Ibid.*, pp. 152-153.

346 *Ibid.*, p. 286.

347 Marie-Claire Bancquart, « Notice » de *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 1474.

création du monde visible, des anges et des hommes³⁴⁸. C'est sur cette idée que s'est basé France pour *La Révolte des anges*, afin de donner une nouvelle interprétation du Dieu biblique, expliquée par Arcade au chapitre 10 du roman :

Je crois au Dieu des juifs et des chrétiens. Mais je nie qu'il ait créé le monde ; il en a tout au plus organisé une faible partie, et tout ce qu'il a touché porte la marque de son esprit imprévoyant et brutal. Je ne pense pas qu'il soit éternel ni infini, car il est absurde de concevoir un être qui n'est pas fini dans l'espace ni le temps. Je le crois borné et même très borné. Je ne crois plus qu'il soit le Dieu unique ; pendant fort longtemps, il ne le crut pas lui-même : il fut d'abord polythéiste. Plus tard, son orgueil et les flatteries de ses adorateurs le rendirent monothéiste. Il a peu de suite dans les idées ; il est moins puissant qu'on ne pense. Et, pour tout dire, c'est moins un dieu qu'un démiurge ignorant et vain. Ceux qui, comme moi, connaissent sa véritable nature l'appellent Ialdabaoth.³⁴⁹

Plus tard dans le roman, l'ange déchu Nectaire précisera :

Je m'aperçus que l'univers ne s'était point formé ainsi que son prétendu créateur s'efforçait de le faire croire ; je connus que tout ce qui existe, existe par soi-même et non par le caprice d'Iahveh, que le monde est à lui-même son auteur et que l'esprit est à lui-même son Dieu.³⁵⁰

Dans *La Révolte des anges*, Dieu n'est donc pas le créateur de toute chose, il n'est pas non plus omnipotent. Ce qui rend son règne d'autant plus injustifié, puisqu'il s'est arrogé un monde auquel il n'avait pas droit. Chez Victor Hugo ou Vigny, le Créateur est une entité qu'on ne voit jamais, qu'elle soit absente de l'intrigue (dans *Éloa*), ou qu'elle ait des desseins obscurs qui ne se clarifient qu'à la fin du poème (dans *La Fin de Satan*). Dans tous les cas, il reste un démiurge dont la puissance n'est jamais remise en question : le lecteur sait parfaitement que Satan *ne peut pas* et *ne pourra jamais* le vaincre. Chez Anatole France, en revanche, Dieu perd de sa démesure : il a un nom, Ialdabaoth, il n'est pas un dieu unique, il n'a pas créé l'entièreté du monde. (Ceci rend le projet de le vaincre possible, puisque sa puissance est finalement limitée.) C'est une entité perfide et menteuse. « Il ment quand il affirme que l'esprit est immatériel, il ment quand il affirme que l'univers est fini et créé et dominé par lui, il ment quand il affirme que la terre est immobile, il ment comme mentent les Saintes Écritures, porte-parole de son Verbe »³⁵¹, insiste Roberto Saviano. Par-dessus tout, Ialdabaoth est un tyran qui, comme l'écrit Pamela Cullum, « tient les anges et les

348 Jean Dorese, « Nouveaux aperçus historiques sur les gnostiques coptes : Ophites et Séthiens », *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, tome 31, 1948, p. 413.

349 Anatole France, *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 84.

350 *Ibid.*, p. 147.

351 Roberto Saviano, « Préface », trad. Danièle Valin, in Anatole France, *La Révolte des anges*, éd. citée, 2010, p. 13.

hommes dans l'ignorance pour les empêcher de comprendre qu'il les trompe sur sa puissance et sa bonté »³⁵². Sa duperie est si grande qu'il ne crée pas le christianisme pour sauver les hommes, contrairement à ce qu'ils croient. Le sacrifice du Christ n'est donc en rien rédempteur, écrit Anatole France :

Il [Ialdabaoth, NdA] proclama que les hommes, ayant tous commis un crime envers lui, un crime héréditaire, en portaient la peine dans leur vie présente et dans leur vie future (...) Il n'est pas croyable que la peine rachète la faute, et il est moins croyable encore que l'innocent puisse payer pour le coupable. Les souffrances d'un innocent ne compensent rien et ne font qu'ajouter un mal à un mal.³⁵³

Ainsi, la venue du Christ ne serait qu'une ruse perverse de Ialdabaoth afin d'asservir encore davantage les humains. Le catholicisme, notamment au XIXe siècle, promouvait une logique d'expiation des péchés par la souffrance, dont le Christ et les saints martyrs étaient les étendards. Or, l'anti-catholicisme d'Anatole France transparait clairement dans l'extrait ci-dessus. Il s'oppose à cette philosophie de l'expiation par la souffrance, qui serait récompensée dans un au-delà auquel il ne croit pas. On est bien loin du sacrifice plein d'amour de Jésus – certes insuffisant pour sauver l'humanité sans l'intervention ultérieure de l'ange Liberté – dépeint par Hugo de *La Fin de Satan* ! Cette nouvelle version de Dieu par Anatole France est l'occasion, pour lui, de remettre en question le bien-fondé de l'action divine³⁵⁴. Pourquoi les humains doivent-ils souffrir, pourquoi doivent-ils tomber malades, pourquoi ont-ils été créés si fragiles ? D'où ce paradoxe, souligné par Saviano dans sa préface : si la mort, la douleur, les classes sociales et les dogmes religieux émanent de Dieu, donc de ce qu'on considère être le bien, « alors la raison, le lieu du bonheur et de la liberté »³⁵⁵, relève de valeurs opposées. « Le mal ne devient rien d'autre que le contraire d'un bien impitoyable, faux, trompeur et assassin. »³⁵⁶

À la divinité despotique qu'est Ialdabaoth, France oppose donc son lumineux Lucifer, porteur d'espoir et incarnation du progrès face à l'obscurantisme. Point n'est besoin, pour l'auteur, de rendre Lucifer coupable d'une faute à l'origine de sa chute, puisque sa guerre est devenue légitime. Le personnage se révolte « au nom de tout ce que Dieu [déteste] le plus : au nom de la curiosité, du doute, de la liberté, du désir »³⁵⁷. Ce sont effectivement ces valeurs qu'il va tenter,

352 Pamela Cullum, *Anatole France et l'affaire Dreyfus*, McGill University, 1968, p. 59.

353 Anatole France, *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 165.

354 Roberto Saviano, « Préface », trad. Danièle Valin, in Anatole France, *La Révolte des anges*, éd. citée, 2010, p. 9.

355 *Ibid.*, p. 12.

356 *Ibid.*

357 *Ibid.*, p. 11.

après sa chute, d'inculquer à l'humanité. Avec ses anges déchus, Lucifer va venir concrètement en aide aux hommes. En leur envoyant des songes, par exemple, il va les aider à dompter les animaux, à bâtir et organiser leurs cités, leur inspirer des inventions qui vont les faire progresser, mais aussi leur enseigner différents arts. Satan ne le fait pas en restant dans l'ombre, puisque lui et ses anges déchus apparaissent aux hommes « sous des formes souvent étranges et bizarres, quelquefois augustes et charmantes »³⁵⁸. Au point de devenir, littéralement, le panthéon des divinités vénérées par les humains : « nous étions des dieux pour eux et ils nous nommaient Horus, Isis, Astarté, Zeus, Pallas, Cybèle, Déméter et Triptolème. Satan était adoré sous les noms de Dionysos, d'Évan, d'Iacchos et de Lénée »³⁵⁹, se souvient Nectaire. Évidemment, Lucifer reste le plus puissant des anges tombés sur terre. Sous les traits de Dionysos, il crée l'agriculture, les lois, le théâtre ; son fidèle Nectaire, qui l'accompagne, se change en satyre. Dans cette peinture où Satan et ses compagnons angéliques tiennent le rôle des dieux antiques, on retrouve un motif récurrent chez les auteurs du XIXe siècle, d'après Marie-Claire Bancquart :

Satan est donc à l'origine des arts et des sciences ; il se confond dans cette inspiration avec les divinités païennes, ces petits dieux qu'à l'inverse de Chateaubriand tout un courant du Parnasse célébrait de préférence au Dieu unique : à travers eux, c'est bien l'homme et ses passions qui s'expriment directement, sans être asservis.³⁶⁰

Contrairement au Satan de Vigny, celui d'Anatole France n'est pas un dieu du secret et de la nuit, même si on peut se demander si l'auteur a repensé à la divinité juvénile d'*Éloa* quand il a écrit cette partie du roman. Le diable de *La Révolte des anges* agit au grand jour, effectuant une « marche triomphale »³⁶¹ à travers le monde. C'est une divinité célébrant la vie, mettant son savoir au service des hommes. Son amitié pour eux est sincère, nullement motivée par la vengeance ou le ressentiment. C'est ainsi que, non content de guider les hommes vers le progrès, Satan gagne aussi leur amour.

Cet âge d'or – notamment symbolisé par la Grèce antique et la Pax Romana dans le récit de Nectaire – prend fin lorsque la jalousie de Ialdabaoth le pousse à conquérir, à son tour, l'humanité. Or, parce qu'il ne peut gagner « les cœurs des hommes libres et des esprits polis, il usa de ruse »³⁶². Et Nectaire d'expliquer l'apparition du christianisme, une ruse qui, comme en témoigne la suite de

358 Anatole France, *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 155.

359 *Ibid.*, p. 157.

360 Marie-Claire Bancquart, « Notice » de *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 1477.

361 Anatole France, *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 158.

362 *Ibid.*, p. 164.

l'histoire humaine, a fonctionné. Cependant, écrit France avec un humour acerbe, ce n'est pas Ialdabaoth, mais son Fils qui récolte les hommages des hommes, alors que le démiurge reste ignoré sur la terre... Par la suite, l'humanité connaîtra des périodes de progrès et de beauté par intermittence, au fur et à mesure des victoires et reculs de Ialdabaoth, des progrès de la raison humaine et des avancées scientifiques. La pré-Révolution, ainsi que la Renaissance, sont des périodes où les anges déchus reprennent espoir pour l'humanité ; plus tard, Napoléon, en qui ils voient un potentiel unificateur des peuples, les déçoit en se rangeant du côté de Ialdabaoth.

Les choses pourraient demeurer ainsi, un va-et-vient perpétuel où Ialdabaoth tente de s'accaparer l'allégeance des hommes, et dont ceux-ci tentent régulièrement de se défaire avec l'aide des anges déchus. Dans le Paris de Maurice d'Esparvieu, après tout, Istar continue de travailler activement au bonheur des hommes, même si c'est à l'aide d'inventions chimiques et d'explosifs. « Si je m'efforce (...) de soulever la France et l'Europe, c'est que le jour se lève, qui verra triompher la révolution sociale »³⁶³, confie-t-il à Arcade. Les anges chutent de plus en plus, signe que les temps changent. Arcade, nourri de ses lectures toutes neuves, conçoit le projet de renverser les Cieux, de « déterminer un courant d'idées »³⁶⁴ dans les rangs angéliques. Le groupe d'anges anarchistes qu'il intègre à Paris projette alors de conquérir le Ciel. Cette fois, ils sont sûrs de gagner, puisqu'ils ont désormais des électrophores à leur disposition, bien plus puissants que la foudre qui les avait précipités jadis hors du Paradis. Or, lorsque le petit groupe déterminé formé par Istar, Nectaire, Zita et Arcade retrouve Satan pour l'appeler à conduire son armée, celui-ci refuse. Pourquoi ? Parce qu'il a fait un rêve qui lui montrait que, victorieux, il deviendrait un nouveau Ialdabaoth, et que celui-ci deviendrait Satan à son tour, un cycle appelé à se répéter sans fin.

« Ce cycle maudit du pouvoir a déjà été dénoncé par Anatole France dans *Les dieux ont soif*, précise Marie-Claire Bancquart. Satan le rompt. »³⁶⁵ Dennis Porter abonde dans ce sens lorsqu'il analyse ainsi les derniers paragraphes du roman :

The lines along which France's thinking runs are made very obvious in the concluding paragraphs of his novel, where it is affirmed that it is wrong to expect the creation of a juster society from a change of government, since whatever the regime, power always relies on cunning and daring to maintain itself. Hence it is always incompatible with true intelligence and virtue.³⁶⁶

363 *Ibid.*, p. 112.

364 *Ibid.*, p. 105.

365 Marie-Claire Bancquart, « Notice » de *La Révolte des anges*, éd. citée, pp. 1481-1482.

366 Dennis Porter, « Anatole France and the Liberalism of Resignation », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 33, No. 1, 1972, pp. 108-109.

Ainsi, Lucifer ne peut accepter de régner, parce que le pouvoir finirait inéluctablement par le corrompre, comme le lui a montré son rêve. La fin de *La Révolte des anges* est-elle plus optimiste pour autant ? Rien n'est moins sûr, car les paroles de Lucifer, après avoir refusé de combattre, sont les suivantes :

Maintenant, grâce à nous, le vieux Dieu est dépossédé de son empire terrestre et tout ce qui pense sur ce globe le dédaigne ou l'ignore. Mais qu'importe que les hommes ne soient plus soumis à Ialdabaoth si l'esprit d'Ialdabaoth est encore en eux, s'ils sont à sa ressemblance, jaloux, violents, querelleurs, cupides, ennemis des arts et de la beauté ; qu'importe qu'ils aient rejeté le Démiurge féroce, s'ils n'écourent point les démons amis qui enseignent toute vérité, Dionysos, Apollon et les Muses. Quant à nous, esprits célestes, démons sublimes, nous avons détruit Ialdabaoth, notre tyran, si nous avons détruit en nous l'ignorance et la peur.³⁶⁷

Est-ce à dire que Lucifer a perdu tout espoir dans l'humanité même qu'il souhaitait aider ? Peut-être pas, mais cette foi est ténue. D'autant plus que Ialdabaoth n'est pas entièrement responsable de la noirceur des êtres humains, comme l'admet Nectaire au cours de son récit : « Je n'accuse pas Iahveh et son fils de tout ce mal. Beaucoup de choses mauvaises se faisaient sans lui et même contre lui. »³⁶⁸ Le constat de Lucifer est sans appel : même si les hommes rejettent Ialdabaoth, ce n'est pas pour autant qu'ils deviendront meilleurs. Bancquart note ainsi « la considérable distance que l'on sent dans le discours des anges »³⁶⁹. On peut, de fait, le mettre en parallèle avec l'évolution de la pensée de France, qui voit son espoir déçu en ce tout début de XXe siècle. « Par rapport à l'élan pris dans les années 1890 grâce à l'existence diffuse de l'anarchisme dans les milieux intellectuels, il y a là une vision très pessimiste », écrit Bancquart.³⁷⁰

Dans ce cas, Lucifer admet-il sa défaite ? Les dernières lignes de *La Révolte des anges*, mémorables, peuvent laisser dubitatif :

Nectaire, tu as combattu avec moi, avant la naissance du monde. Nous avons été vaincus parce que nous n'avons pas compris que la victoire est Esprit et que c'est en nous et en nous seuls qu'il faut attaquer et détruire Ialdabaoth.³⁷¹

367 Anatole France, *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 294.

368 *Ibid.*, p. 176.

369 Marie-Claire Bancquart, « L'anarchisme, élément d'une dialectique de la création chez Anatole France », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 99e année, No. 3, *Anarchisme et Création Littéraire*, 1999, p. 411.

370 *Ibid.*

371 Anatole France, *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 295.

Satan choisit donc de rester en exil, parce que là se trouve sa véritable liberté : il ne deviendra pas un nouveau Ialdabaoth autoritaire. Il conserve son indépendance même si elle le condamne à l'exclusion et à l'incertitude concernant l'avenir de l'humanité. La victoire est d'abord intérieure, proclame-t-il. Nous en revenons donc à l'affranchissement d'Arcade par la lecture : peut-on dire que l'ancien ange gardien a déjà gagné son combat contre Ialdabaoth ? Oui, si l'on en croit le Lucifer d'Anatole France. Mais cette fin peut sembler insatisfaisante pour le lecteur. Toute cette révolte, toute cette mise en place d'anges déchus pleins d'espoir n'auraient-elles mené qu'à une révolution intérieure, sans changement du statu quo ?

Nous savons qu'avant d'opter pour cet épilogue, Anatole France a d'abord envisagé deux autres fins, notées dans ses plans : « défaite de Dieu triomphe du diable / rien ne change / rédemption finale » ; ou : « Dieu en enfer Satan règne rien n'est changé. / Arcade sur la terre. »³⁷² Comme le fait remarquer Marie-Claire Bancquart, « autant qu'on puisse interpréter ces phrases, le premier dénouement eût été plus optimiste que l'actuel »³⁷³. On peut imaginer, en effet, que Lucifer serait parvenu à dépasser son statut de nouveau Ialdabaoth pour demeurer une divinité lumineuse et bienveillante. « La conclusion actuelle est bien plus ambiguë »³⁷⁴, écrit Bancquart. Le terme *frustrante* nous semble tout autant convenir.

« La victoire est esprit », certes. Mais quand il prononce ces mots, Lucifer parle de ses anges et de lui-même, pas des hommes desquels il ne semble plus sûr, puisqu'ils « n'écoutent point les démons amis qui enseignent toute vérité ». Pourtant, les dernières lignes du roman s'adressent bien au lecteur. France n'a choisi d'écrire ni la rédemption de Lucifer, ni sa transformation en Dieu cruel, mais une exhortation dirigée vers les lecteurs de son livre. Il s'agit, comme le formule bien Bancquart, d'un « appel à la révolution intérieure et morale »³⁷⁵. Le lecteur souhaite que le statu quo change ? À lui de commencer sa propre révolte, de s'instruire, de découvrir et de s'exprimer. À lui, finalement, de devenir un nouvel ange déchû, voire un nouveau Lucifer. Comme le fait justement remarquer Dennis Porter en évoquant l'épilogue du roman, « France is speaking with the voice of a moraliste and not with the voice of a political and social revolutionary or even of a reformer »³⁷⁶.

372 Marie-Claire Bancquart, « Notice » de *La Révolte des anges*, éd. citée, pp. 1481-1482.

373 *Ibid.*

374 *Ibid.*

375 Marie-Claire Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné*, éd. citée, p. 342.

376 Dennis Porter, « Anatole France and the Liberalism of Resignation », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 33, No. 1, 1972, pp. 108-109.

Ainsi, alors que le lecteur a passé presque 300 pages à suivre des intrigues pour la plupart burlesques – l'épique récit de Nectaire excepté –, la fin de *La Révolte des anges* est d'une gravité et d'un sérieux presque inattendus. Car le cœur du roman, en réalité, c'est le problème du mal et de la douleur, comme l'écrit Anatole France dans sa dédicace à un ami catholique en 1915 :

Cher Ami, pardonnez à ce livre un ton léger et des vivacités de langage sans importance et ne considérez que le sentiment philosophique et religieux qui en imprègne presque toutes les pages. Ce problème du mal qui vous trouble et vous attriste, je le sais, ce mystère de la douleur universelle, voilà le fond sérieux de ce conte.³⁷⁷

Ces lignes sont sincères : il n'y a aucune ironie de la part d'Anatole France lorsqu'il mentionne le *sentiment religieux*, qui signifie, « si l'on donne au terme sa valeur étymologique : "qui relie, qui unit" »³⁷⁸, traduit Bancquart. France est anticlérical et anti-catholique, certes, mais son appel à la victoire de l'esprit va au-delà, nous semble-t-il, des différends qu'il peut avoir avec la foi religieuse. C'est un appel à l'union, à la découverte enthousiaste du savoir, à la curiosité, à combattre la peur et à trouver des alternatives aux formes de pouvoir oppressives. (Mais toute forme de pouvoir est oppressif, quel qu'il soit, nous dit France.) Ces valeurs peuvent toucher tout lecteur, qu'il possède une foi en une transcendance ou non.

Cette réflexion sur le mal et la douleur est d'autant plus significative et opportune qu'Anatole France publie *La Révolte des anges* cinq mois avant le début de la Première Guerre mondiale³⁷⁹. Son pessimisme, lorsqu'il écrit cette dédicace à son ami, vient d'être justifié par les événements récents, « rendant plus proche le sentiment de perte »³⁸⁰ chez lui. Après ce roman, Anatole France n'écrit plus que des articles ou des souvenirs³⁸¹.

Avec *La Révolte des anges*, Anatole France parachève donc la construction de la figure luciférienne en littérature. Parce qu'il en fait un personnage entièrement lumineux, bon et attachant que le lecteur ne peut qu'admirer, on pourrait d'abord croire que Lucifer perd de son essence et de sa raison d'être. Or, la trouvaille de France est de faire de Dieu l'antagoniste de son récit. Renommé Ialdabaoth, il devient le symbole de tout ce que combat l'auteur : l'obscurantisme, l'autoritarisme,

377 Citée par Marie-Claire Bancquart, *Anatole France*, éd. citée, p. 102.

378 Marie-Claire Bancquart, *Anatole France*, éd. citée, p. 102.

379 *Ibid.*

380 Marie-Claire Bancquart, « L'anarchisme, élément d'une dialectique de la création chez Anatole France », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 99^e année, No. 3, *Anarchisme et Création Littéraire*, 1999, p. 411.

381 *Ibid.*

l'ignorance et l'oppression. Vigny avait à peine esquissé cette version du Créateur dans *Éloa*, France la dépeint sans détours. Face aux actes de ce tyran, comment ne pas prendre fait et cause pour le diable ? En 1914, Lucifer demeure donc un symbole flamboyant de la liberté, et il n'a rien perdu de sa subversion. En effet, qui osera se ranger sous sa bannière ? Loin d'encourager Arcade lorsqu'il le quitte pour se rendre auprès de Satan, Maurice pleure son départ. Cependant, le jeune d'Esparvieu a vu les anges déchus. Il connaît les raisons de leur combat : sachant la vérité, il ne tient qu'à lui de trouver le courage de suivre leur exemple. Le lecteur est invité à faire de même.

Éloa, *La Fin de Satan* et *La Révolte des anges* représentent trois phases de l'évolution de la figure luciférienne dans la littérature du XIXe siècle. Nous avons tout d'abord rencontré le Satan d'Alfred de Vigny, héritier des personnages de Byron et de Lewis, qui a su toutefois se démarquer de ses prédécesseurs en devenant une divinité nocturne, voluptueuse et capable d'amour. Cependant, la fin d'*Éloa* se conforme malgré tout à une vision traditionnelle de Satan, comme si Vigny avait eu, au dernier moment, un mouvement de recul face à sa propre audace. Prenant le relais, Victor Hugo décrit dans *La Fin de Satan* un diable à l'apparence certes monstrueuse, mais dont la volonté de vengeance se transforme en touchant désespoir, amoureux d'un Dieu dont il se sent rejeté, et qui finit par gagner sa rédemption grâce à sa fille, l'ange Liberté. Enfin, le Satan de *La Révolte des anges* d'Anatole France se veut l'étendard de la curiosité, de la liberté, du doute et le protecteur de l'humanité face à un Dieu décrit comme étant cruel et tyrannique. Nous avons analysé ce que ces trois Lucifer signifiaient pour chacun de leurs auteurs, le contexte dans lequel ils s'inscrivaient et les particularités de chacun d'entre eux. Il convient à présent d'étudier leurs caractéristiques communes, afin de dégager un portrait final de la figure luciférienne qui a été forgée tout au long du XIXe siècle. Nous verrons également comment celle-ci a été perçue par les critiques de l'époque.

Partie III. La naissance d'une nouvelle figure luciférienne au XIXe siècle

La figure luciférienne se construit, tout au long du XIXe siècle, dans un dialogue permanent entre la littérature et les arts visuels. Nous l'avons dit dans la première partie de ce mémoire, Lucifer n'a pas effectué sa mutation de monstre en bel ange que dans les livres. Arts et littérature se nourrissent l'un l'autre : on se souvient comment un tableau d'Antoine Wiertz a suffisamment marqué le jeune Anatole France pour qu'il lui inspire, plus tard, son Lucifer dans *La Révolte des anges*. Dans cette troisième partie, notre portrait de la figure luciférienne va donc s'appuyer à la fois sur des éléments précis des œuvres de notre corpus et sur des œuvres d'art du XIXe siècle, afin de proposer l'analyse la plus complète possible. C'est aussi pour cette raison que nous avons élargi notre réflexion à d'autres œuvres littéraires que celles de notre corpus principal. Dans les pages qui vont suivre, nous évoquerons ainsi *Les Litanies de Satan* (1857) de Charles Baudelaire, un poème qui offre un résumé complet de la figure luciférienne. Il s'agira ensuite de voir comment cette version de Lucifer en ange révolté, si importante pour les écrivains et les artistes que nous avons étudiés, a été perçue par la critique littéraire, à travers la réception d'*Éloa*, de *La Fin de Satan* et de *La Révolte des anges*.

1. Un portrait de la figure luciférienne au XIXe siècle

1.1. Le nouveau Lucifer : une divinité ambiguë, désespérée, génératrice de progrès pour les hommes

Dans la partie précédente, nous avons analysé les caractéristiques des trois Lucifer créés par Alfred de Vigny, Victor Hugo et Anatole France. Nous avons également suggéré les liens que l'on peut tisser entre ces personnages. En se basant sur eux, il est ainsi possible de dessiner un « portrait-robot » de la figure luciférienne telle qu'elle a été conçue au XIXe siècle. Comme on l'a vu dans notre analyse d'*Éloa*, de *La Fin de Satan* et de *La Révolte des anges*, ce nouveau Satan tranche avec le diable médiéval, monstrueux et terrifiant, pour lequel il n'est pas question de ressentir d'empathie. À l'inverse, chez les auteurs que nous avons étudiés, le diable est toujours montré sous un jour sinon positif, du moins destiné à attirer la sympathie du lecteur.

Avant de nous plonger dans l'étude de la figure luciférienne, rappelons que les diables présents dans les trois œuvres qui nous intéressent ont d'abord en commun leur origine littéraire. En effet, Vigny, Hugo et France ont bâti leurs personnages d'après des influences communes comme Milton ou Byron, quand ils ne se sont pas influencés entre eux : nous avons vu le rôle qu'a joué

Éloa dans la rédaction *La Fin de Satan*, par exemple. Nous savons aussi qu'Anatole France a lu et apprécié le poème de Vigny.

Tout d'abord, la première caractéristique partagée par nos trois Lucifer, c'est bien entendu leur condition d'exilés et de maudits. Elle est présente chez de nombreux héros romantiques (notamment chez les personnages byroniens) : il n'est donc pas étonnant de la retrouver sous la plume d'un jeune Alfred de Vigny. Ainsi, son bannissement du Paradis engendre chez le Satan d'*Éloa* une terrible souffrance. C'est aussi le cas pour l'anti-héros de *La Fin de Satan* de Victor Hugo. Ces deux personnages sont déchirés entre une révolte qu'ils ont choisie et qu'ils assument même si elle a causé leur chute, et le regret d'un état – celui d'ange – et d'un amour divin dont ils sont désormais privés. Quant au Satan de *La Révolte des anges*, il est aussi en exil, mais ne le déplore à aucun moment, non plus que la chute qui en découle, puisque sa révolte est juste. Dieu/Ialdabaoth demeure son ennemi, pour lequel il ne ressent aucun attachement. Cependant, le regret existe aussi chez le Lucifer d'Anatole France : c'est celui d'avoir perdu la foi en une humanité qui l'a déçu. « J'aime l'enfer qui a formé mon génie, j'aime la terre où j'ai fait quelque bien, s'il est possible d'en faire en ce monde effroyable où les êtres ne subsistent que par le meurtre »³⁸², déclare-t-il. Ce Lucifer s'évertue à mener un combat qu'il sait potentiellement perdu d'avance : là se trouve l'origine de sa douleur.

Ces trois diables sont donc le symbole d'une liberté chèrement acquise. C'est particulièrement flagrant dans le cas du Satan de Victor Hugo, puisque sa chute interminable s'accompagne d'une horrible transformation physique. À la différence des diables de Vigny et France, qui peuvent trouver une certaine consolation dans la compagnie de leurs anges déchus, celui de *La Fin de Satan* est condamné à la solitude. Sa fille Isis-Lilith se charge, pour lui, de répandre le mal sur terre tandis qu'il reste isolé au fond de l'abîme. Pourtant, malgré leur exclusion et leur souffrance, aucun des trois Lucifer que nous avons étudiés ne renonce à sa liberté, ni ne renie les causes de sa révolte – même si la position du Satan d'Hugo à ce sujet est ambivalente. « C'est pour avoir aimé, c'est pour avoir sauvé, / Que je suis malheureux, que je suis réprouvé »³⁸³, clame le Satan d'*Éloa*. Ce sont aussi des mots que pourrait prononcer le Satan de *La Révolte des anges*. Pourquoi reviendrait-il sur des motivations si nobles ?

382 Anatole France, *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 294.

383 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des anges*, éd. citée, p. 32.

À plus forte raison quand la révolte de nos diables a des conséquences bénéfiques. Effectivement, tous trois sont, chacun à leur façon, générateurs de progrès pour l'humanité. Idée subversive, à peine suggérée dans *Éloa*, où les hommes découvrent les plaisirs sensuels, donc la liberté des corps, grâce aux murmures de Satan et de ses séides. Ce progrès peut sembler mince, mais dans le poème de Vigny, c'est grâce au diable que les hommes s'affranchissent des normes imposées. Dans *La Fin de Satan*, l'ange Liberté, fille de Lucifer, permet au peuple révolté de prendre la Bastille. Enfin, le diable de *La Révolte des anges* fait progresser l'humanité sur tous les plans, notamment en lui enseignant la construction, les bienfaits de la nature et les arts. L'idée qui ressort de nos trois œuvres est que la figure luciférienne est, en quelque sorte, un moteur de l'humanité. Dieu est absent de ces trois textes : il n'apparaît dans aucun d'entre eux, il y est seulement mentionné. (Sa voix se fait entendre dans les brouillons de la dernière partie de *La Fin de Satan*.) De plus, il est à l'origine des souffrances endurées par les hommes sur terre, soit pour des raisons indéterminées, soit dans le seul but d'être vénéré, selon les auteurs que nous avons étudiés. Il n'aide donc pas les hommes à devenir meilleurs, ni ne les fait évoluer. À l'inverse, Satan incarne le progrès et la liberté – même si, dans *La Fin de Satan*, ceci n'est possible que grâce à l'ange Liberté. Rappelons que l'idée d'un Lucifer allié de l'humanité a été reprise par d'autres auteurs du XIXe siècle, notamment par George Sand, qui voit en Satan le « dieu du pauvre, du faible, de l'opprimé » et « l'archange de la révolte légitime »³⁸⁴. Anatole France n'aurait sans doute pas renié ces termes.

C'est d'ailleurs parce que le diable incarne le progrès que son retour au Paradis – donc la fin de sa révolte – entraîne, dans la suite avortée de l'*Éloa* de Vigny, l'achèvement de tous les mondes. Maximilian Rudwin écrit ainsi que nul progrès ne peut être envisagé sans Satan : « Moreover, the Devil's death would be the greatest of calamities for humanity. It would mean the end of all virtue, the extinction of the human race, and even the end of the world. »³⁸⁵ La vertu ne peut exister sans le mal pour la contrebalancer, explique-t-il : « Conflict is the father of all things. »³⁸⁶ Anatole France, dans ses premières œuvres, envisageait ainsi Lucifer comme la contrepartie ténébreuse de la lumière incarnée par Dieu ; nous l'avons mentionné, il juge l'idée d'une opposition du mal et du bien nécessaire. Dans *La Révolte des anges*, cette opposition est maintenue sans ambiguïté, cependant les rôles des entités incarnant les principes de bien et de mal sont inversés pour soutenir un propos politique et philosophique. Si bien que dans cette opposition du bien et du mal qui est la source de

384 Citée par Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XVIe siècle-XXe siècle*, éd. citée, p. 264.

385 Maximilian Rudwin, « The Devil's Death », *The Open Court*, Vol. 1930, Iss. 4, 1930, p. 211.

386 *Ibid.*

l'évolution humaine, Anatole France peut cette fois donner à Satan un rôle positif, celui de la divinité qui va aider les hommes.

De fait, les Satan d'*Éloa*, de *La Fin de Satan* et de *La Révolte des anges* ne sont pas de simples faire-valoir de Dieu, comme a pu l'être le diable médiéval, qui ne servait qu'à attirer les fidèles vers le Créateur en leur faisant redouter les tourments de l'Enfer. Leur statut est en effet celui d'une divinité influençant positivement l'humanité ; le Satan d'Hugo occupe toutefois une fonction différente. Nous avons vu précédemment que le Satan de Vigny a tous les attributs d'une divinité païenne, dotée de l'apparence d'un jeune homme aux cheveux noirs régnant sur la nuit et les hommes. Celui d'Anatole France, au contraire, est lumineux et solaire, pourtant son rôle est proche de celui de son avatar chez Vigny. Ces deux Satan, parcourant la terre dont ils ont appris à aimer les merveilles, se donnent pour mission d'aider les humains : celui d'*Éloa* en initiant les hommes au désir et au rêve, celui de *La Révolte des anges* en enseignant les arts. Tous deux font l'objet d'une vénération de la part de ceux qu'ils essaient de guider. Le diable de *La Fin de Satan*, quant à lui, est un dieu sombre et souterrain, puisqu'il est à l'origine de cataclysmes et de la chute d'empires qu'il cause du fond de l'abîme dans lequel il est tombé. Notons toutefois que les diables d'Hugo et de France peuvent être placés sur un pied d'égalité avec le Créateur auquel ils s'opposent. Le premier s'exclame ainsi, dans « Hors de la Terre III » : « Et l'éternel Satan devant l'éternel Dieu ! »³⁸⁷ Ici, Dieu et Satan sont donc les deux facettes d'une même médaille. Quant au Satan de *La Révolte des anges*, il possède les moyens de vaincre Dieu et de prendre sa place à la fin du roman. Leurs forces sont égales, puisqu'à moins que Satan ne reste en exil, Ialdabaoth et lui sont destinés à échanger leurs rôles éternellement. Quant à Vigny, il ne met jamais en avant cette égalité des puissances entre Satan et son créateur, mais il fait de la terre le terrain sur lequel le diable peut directement défier Dieu, et remporter contre lui des victoires à travers son action sur les hommes.

1.2. La beauté du diable : quand l'apparence de Lucifer le rend objet de désir, aimé et amoureux

Les Lucifer de Vigny, Hugo et France sont, malgré la personnalité ambiguë des deux premiers, dotés de qualités nobles. (Nous avons montré que le Satan d'*Éloa* et celui de *La Fin de Satan* conservent un aspect maléfique, qui est appelé à disparaître à la fin du poème pour le second.) En effet, ils sont courageux et persévérants. Ils osent s'opposer à Dieu : dans le cas des Satan d'*Éloa* et de *La Révolte des anges*, c'est de surcroît pour défendre une cause qu'ils estiment juste, et qui est présentée comme telle par les auteurs. En outre, les diables d'*Éloa* et de *La Révolte des anges* sont obstinés, car ils poursuivent leur révolte en dépit de tout. Chez Vigny, la dévotion du diable à sa cause prend le dessus sur son désir de retrouver Dieu – à l'inverse, épuisé par le

³⁸⁷ Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, p. 205.

désespoir, le Satan d'Hugo aspire au pardon. Enfin, nous reviendrons un peu plus loin sur l'amour que ces trois versions de Lucifer inspirent aux autres personnages, ou qu'ils sont eux-mêmes amenés à ressentir : c'est un sentiment fondamental chez la figure luciférienne érigée au XIXe siècle.

C'est peut-être parce qu'ils prêtent à leurs personnages des qualités aussi élevées qu'Alfred de Vigny et Anatole France dotent Lucifer d'une grande beauté. En revanche, le diable de Victor Hugo perd la sienne lorsqu'il chute : il se transforme en monstre, et ne retrouve son aspect angélique qu'une fois racheté. Les diables de Vigny et de France, quant à eux, conservent leur beauté *après* leur chute. Ils ne subissent pas de transformation monstrueuse en étant chassés du Paradis. Cependant, tous deux gardent des traces visibles de leur bannissement : les cheveux du Satan d'*Éloa* deviennent noirs, la peau du diable de *La Révolte des anges* noircit.

Nous avons montré que l'héritage de Milton et Byron joue un rôle important dans l'évolution d'un Lucifer devenu *beau*. Cette version d'un diable à la beauté ambiguë déborde de la littérature pour imprégner les arts visuels du XIXe siècle. Dans notre première partie, nous avons mentionné quelques-unes de ces œuvres ; nous allons nous attarder ci-dessous sur les peintures et la sculpture les plus emblématiques de la figure luciférienne. Leurs significations apparaîtront plus clairement après l'analyse des trois œuvres littéraires développées précédemment, et permettront de nourrir notre réflexion sur le personnage.

Ainsi, *L'Ange déchu* (1847) du peintre français Alexandre Cabanel (1823-1889), qu'il réalise à vingt-quatre ans, est une illustration parfaite de ce nouveau Lucifer. Tout est là : en premier lieu, la beauté *noircie* de l'ange qui vient de tomber, puisque sa peau comme ses ailes sont assombries. De son visage, on ne voit que ses yeux, et son expression n'en est que plus frappante, mélange de fureur et de défi. De plus, même s'il est allongé, tout le corps de l'ange est tendu, sous tension, dans une position défensive, comme « sur le point de se déchaîner contre quelqu'un »³⁸⁸, analyse Emily Walker. Pourtant, des larmes s'échappent des yeux de Lucifer, dont le regard est tourné vers le ciel : commence-t-il à regretter le Paradis et sa séparation d'avec Dieu ? Cabanel écrit, dans une lettre à son mécène Alfred Bruyas, que son diable « cache la honte de sa défaite cependant, toujours fier, désespéré, vindicatif », il courbe « la tête devant son créateur et maître »³⁸⁹. D'autre part, s'ajoutant

388 Emily Walker, *Prince des Ténèbres, Porteur de lumière : Une exploration des représentations du Diable en tant qu'ange déchu en France au XIXe siècle*, University of Victoria, 2015, p. 33.

389 Lettre d'Alexandre Cabanel à M. de Bruyas, Rome, 1847, citée par Emily Walker, *Prince des Ténèbres, Porteur de lumière : Une exploration des représentations du Diable en tant qu'ange déchu en France au XIXe siècle*, University of Victoria, 2015, p. 35.

au physique parfait qui nous est montré, le regard extraordinaire de cet ange déchu peut envoûter le spectateur, car la toile n'est évidemment pas dépourvue d'une dimension sensuelle. En contemplant cette toile, le spectateur sait qu'il se trouve face au diable, mais il ne peut s'empêcher de le trouver beau, peut-être même de ressentir de l'attrance pour lui.

La rage, la révolte, le désespoir, la défaite, la séduction : voilà, semble-t-il, bien des contradictions réunies en un seul personnage. Pourtant, ce sont précisément ces caractéristiques qu'on retrouve chez le Satan de Vigny.



Alexandre Cabanel, *L'Ange déchu* (1847).

Notons que le peintre laisse des indices, dans sa toile, pour indiquer que tout espoir n'est pas perdu et que la possibilité d'une rédemption existe. En effet, les ailes de Lucifer conservent un peu de leur blanc céleste et sont toujours faites de plumes³⁹⁰, non d'ailes de chauve-souris. Il est intéressant de noter qu'avant d'être accroché dans le bureau d'Alfred Bruyas, auquel il était destiné, le tableau d'Alexandre Cabanel a d'abord été vu par l'Académie³⁹¹. Cette dernière le reçut fort mal en raison du romantisme qui imprégnait l'œuvre. « Le maniérisme de la pose, la recherche obstinée d'originalité, le pathos fiévreux déplurent aux membres de l'Académie qui se montrèrent quelque peu effarouchés par l'esprit d'indépendance du peintre »³⁹², peut-on lire sur le site du musée Fabre à Montpellier, où *L'Ange déchu* est exposé. Le temps a cependant donné tort aux académiciens

390 Emily Walker, *Prince des Ténèbres, Porteur de lumière : Une exploration des représentations du Diable en tant qu'ange déchu en France au XIXe siècle*, University of Victoria, 2015, p. 58.

391 *Ibid.*, p. 56.

392 « L'Ange déchu », <https://museefabre.montpellier3m.fr/lange-dechu>

susdits, puisque le tableau d'Alexandre Cabanel jouit désormais d'une immense popularité, au point de se retrouver régulièrement sur des couvertures de roman, par exemple³⁹³. Cette toile offre un résumé parfait de la figure luciférienne telle que nous l'avons présentée dans son versant littéraire. C'est une image qui surgit régulièrement lorsque le personnage de Lucifer est évoqué, aux côtés d'une autre œuvre plastique, qui nous semble tout aussi importante : *Le Génie du Mal* (1848) du sculpteur belge Guillaume Geefs (1805-1883).

Nous avons évoqué, dans la première partie de ce mémoire, le contexte de création de cette célèbre statue. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'elle a été achevée à une année d'écart de *L'Ange déchu* d'Alexandre Cabanel. Par rapport aux œuvres de notre corpus, l'*Éloa* de Vigny a donc été publié depuis une vingtaine d'années, et Hugo ne s'est pas encore lancé dans le projet de *La Fin de Satan*. Les nouvelles dans lesquelles Anatole France fera d'abord figurer Lucifer seront écrites bien plus tard. Mais il n'est pas difficile d'imaginer, en les lisant, le « Lucifer of Liège » de Geefs, ainsi que la statue a été surnommée en anglais. (L'œuvre est intégrée à la cathédrale Saint-Paul de la ville de Liège, en Belgique.) Cette sculpture est passionnante à étudier car elle rassemble, selon nous, toutes les caractéristiques de la figure luciférienne que nous avons évoquées dans la partie précédente, y compris la part de monstruosité et d'amertume présente chez le Satan de Victor Hugo.

Le Génie du Mal est une œuvre riche en symboles, plus que ne l'était la sculpture de Joseph Geefs, qui avait peint une première statue de Satan adolescent, aux traits angéliques, comme nous l'avons dit dans la première partie. Guillaume Geefs, quant à lui, prend le parti de représenter Lucifer sous les traits d'un homme, avec davantage d'attributs rappelant sa nature démoniaque. Est-il parvenu à le rendre moins séduisant pour autant ? Rien n'est moins sûr. (D'aucuns pourraient arguer que le Lucifer de Guillaume Geefs est même *bien plus séduisant* que celui sculpté par son frère...)

393 Au moment où nous écrivons ces lignes, le dernier exemple en date est le roman *Notre part de nuit* (2021) de Mariana Enriquez : le visage de l'ange déchu de Cabanel orne la couverture des éditions grand format et poche.



Guillaume Geefs, *Le Génie du Mal*,
(1848).

Ici, Lucifer possède des caractéristiques que l'on rapprocherait davantage du diable médiéval : ailes membraneuses et griffues rappelant celles d'une chauve-souris, cornes sur le front, et orteils également griffus. Nous sommes loin de la créature terrifiante décrite par Victor Hugo dans *La Fin de Satan*, cependant la statue de Guillaume Geefs combine des attributs « monstrueux » et angéliques afin de proposer un portrait complet de Lucifer. De plus, l'œuvre le représente enchaîné, ce qui rappelle évidemment le mythe de Prométhée, mais aussi le châtement subi par le diable, qui se voit précipité et emprisonné en Enfer par Dieu. (Ses chaînes seront-elles brisées par Dieu qui lui accordera la rédemption, ou parce que Satan parviendra lui-même à les rompre ? Telle est la question.) Le désespoir et la colère restent d'ailleurs toujours des composantes essentielles de ces représentations : comme Alexandre Cabanel, Guillaume Geefs dépose une larme sur la joue de Lucifer, et représente son corps dans une posture défensive. Enfin, en référence aux mythes bibliques que nous avons évoqués au début de ce mémoire, l'artiste a ajouté une pomme mordue aux pieds de son diable – évocation de la Genèse –, ainsi que la moitié d'un sceptre brisé orné d'une étoile, probable référence à l'étoile du matin.

En fin de compte, cette représentation résume toutes les contradictions de la figure luciférienne. Cette idée est renforcée par le fait que la statue était destinée à orner un lieu de culte

chrétien, où elle se trouve toujours actuellement. Comment inspirer aux fidèles la crainte du mal quand le personnage qui l'incarne se trouve être cet ange à la fois beau, redoutable et triste ? Que l'on trouve ce Lucifer séduisant ou non, force est de constater que la vision qu'en offre l'artiste provoque plus la compassion du spectateur à son égard qu'elle ne le repousse.

Enfin, il est intéressant de mentionner, pour terminer ce segment sur les représentations picturales de Lucifer, le tableau *Satan watching the sleep of Christ* (1874) de l'anglais Joseph Noel Paton (1821-1901). Lucifer y est représenté pendant un épisode des évangiles, à savoir la tentation du Christ pendant ses quarante jours dans le désert. Ce qui est remarquable, ici, c'est que le diable ne possède aucun attribut monstrueux, alors qu'il est censé être un antagoniste de Jésus, combattant le bien qu'il représente. L'artiste *devrait* nous dissuader de ressentir de l'intérêt pour le diable, en l'opposant au Christ même via son aspect – donc en le rendant monstrueux. Or, ce n'est pas le cas. Lucifer a ici l'apparence d'un beau jeune homme dans toute sa gloire, dont la taille hors normes et les ailes soulignent l'inhumanité. Une couronne de flammes est posée sur ses cheveux sombres, reflet direct de l'étoile du matin qui scintille en haut à gauche du tableau. Il est armé d'une lance, mais celle-ci repose sur son épaule et le diable n'a pas l'intention de s'en servir, à moins qu'il ne le puisse pas, le Christ le tenant en échec même dans son sommeil. D'où l'expression contrariée sur le visage de Lucifer, que l'on peut aussi interpréter comme de l'envie. (On se souvient du vers d'Hugo dans *La Fin de Satan* : « Je fus envieux. Ce fut là mon crime. »³⁹⁴)



Joseph Noel Paton, *Satan watching the sleep of Christ* (1874).

394 Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, p. 188.

Bien que la silhouette du Christ paraisse frêle en comparaison de celle du diable – qui est au centre du tableau –, c’est sur elle qu’est d’abord attiré l’œil du spectateur, grâce à un habile jeu de lumière mis en place par Joseph Noel Paton, qui dote le personnage d’une auréole et d’un teint pâle. Il s’agit d’une façon habile de rappeler au spectateur qu’en dépit de sa taille imposante et de ses armes, Lucifer ne triomphera jamais. Notons aussi que, un peu à la manière du Satan de Vigny, celui de Paton peut également être assimilé à une divinité nocturne. La scène se déroule au début de l’aube, et l’on devine que, comme l’étoile du matin qui aura bientôt disparu dans le ciel, Lucifer se retirera aussi. De plus, la peau et les cheveux sombres du diable, ainsi que le fait qu’il veille le sommeil du Christ, l’associent à la nuit. Ainsi, il est intéressant de noter que, même si Joseph Noel Paton n’a vraisemblablement pas lu *Éloa*, le Lucifer qu’il peint dans son tableau présente plusieurs points communs avec celui de Vigny. Signe incontestable d’une évolution générale des mentalités artistiques, et de ce que Satan représente désormais pour les auteurs et les artistes du XIXe siècle.

La séduction est un attribut souvent donné au diable, puisque Satan *tente* les humains. Cette caractéristique est d’ailleurs présente, de façon très explicite, dans *Éloa*. À la séduction s’ajoute désormais la beauté dont les auteurs et les artistes parent le diable au XIXe siècle. Cependant, cette beauté nouvelle ne constitue pas seulement une arme grâce à laquelle Lucifer peut gagner des âmes, et par conséquent, des victoires contre Dieu. Elle permet aussi de justifier qu’il puisse inspirer un amour sincère à d’autres protagonistes... et par conséquent, qu’il soit amené à les aimer en retour.

Nous avons vu, dans la partie précédente, que le Lucifer d’*Éloa* était une divinité nocturne des voluptés, mais il ne se contente pas de guider les hommes vers l’assouvissement de leurs désirs ou de leur inspirer des rêveries. Il séduit aussi Éloa, dans le but de corrompre ce que Dieu est censé avoir créé de plus pur et de plus beau. De fait, Lucifer devient l’objet de l’amour de la fille-ange dont il finit, bien malgré lui, par s’éprendre en retour. Une des premières ébauches (en prose) préparatoires à la rédaction de la fin du poème accentue d’ailleurs l’idée d’union, aussi bien spirituelle que charnelle, entre les deux protagonistes :

Elle tourna encore deux fois vers le ciel des yeux qui ne le voyaient plus et sa tête tomba sur la tête de l’Archange maudit. Sitôt que les boucles des cheveux noirs furent confondues avec les tresses blondes comme deux fleuves, on ne vit plus rien qu’un nuage de lumière où s’agitaient quatre ailes rapides.³⁹⁵

395 Alfred de Vigny, *Poèmes*, Paris, L. Conard, 1914, p. 336, cité par Gisèle Vanhese, « Le mythe de l’Ange déchu chez Eminescu, Lamartine et Vigny », *Synergies Roumanie* n°3, 2008, pp. 141-157.

L'union charnelle d'Éloa et Satan est ici symbolisée par le mélange de leurs chevelures³⁹⁶. Par ailleurs, le « nuage de lumière » semble indiquer, alors même qu'Éloa a entamé sa chute, le triomphe du bien sur le mal³⁹⁷. Or, nous l'avons vu, c'est un projet que Vigny ne réalisera pas dans la version finale de son poème. Il ne conserve pas non plus l'union physique de la fille-ange et du diable. Peut-être parce que celle-ci aurait manqué de subtilité, rappelant trop l'archétype de « l'homme fatal », qui séduit les jeunes filles et les conduit à leur perte, hantant la littérature du XVIIIe siècle et les romans gothiques. Le triomphe de Lucifer est déjà complet lorsqu'Éloa décide de le suivre : nul besoin de rajouter la possession physique. En outre, le personnage de Lucifer est suffisamment érotisé dans le portrait qu'en fait Vigny, et la description qu'il fait de son royaume nocturne, dans le deuxième chant, parvient à troubler Éloa :

Trois fois, durant ces mots, de l'Archange naissante
La rougeur colora la joue adolescente,
Et, luttant par trois fois contre un regard impur,
Une paupière d'or voila ses yeux d'azur.³⁹⁸

Ainsi, Vigny fait de son diable l'objet du désir d'Éloa avant d'être celui de son amour, qui va se manifester au cours du troisième chant. Le désir que suscite le Satan de Vigny peut être libérateur – puisque c'est grâce à lui que les peines humaines sont adoucies –, mais aussi fatal, puisqu'il entraîne l'héroïne vers sa chute. Sauf si l'on considère que c'est en rejoignant Lucifer qu'Éloa acquiert sa liberté et s'affranchit de Dieu. En effet, s'ils décident de vivre leur amour, dit Satan à la fille-ange, les notions de bien et de mal disparaîtront car elles sont dénuées d'importance :

— Oui, descends jusqu'à moi, car je ne puis monter.
— Mais quel don voulez-vous ? — Le plus beau, c'est nous-mêmes.
Viens ! — M'exiler du Ciel ? — Qu'importe, si tu m'aimes ?
Touche ma main. Bientôt dans un mépris égal
Se confondront pour nous et le bien et le mal.³⁹⁹

Nous avons analysé plus haut l'amour teinté de perversité que le diable voue à Éloa. Cette dernière aime aussi Lucifer, non seulement parce que la séduction de celui-ci réussit, mais surtout

396 Gisèle Vanhese, « Le mythe de l'Ange déchu chez Eminescu, Lamartine et Vigny », *Synergies Roumanie* n°3, 2008, p. 147.

397 *Ibid.*

398 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges. Mystère.*, éd. citée, p. 38.

399 *Ibid.*, p. 56.

parce que, on l'a dit, elle incarne la pitié pour toute chose, y compris pour l'opposant le plus féroce de Dieu.

Parce qu'il souffre, notamment de sa solitude, Satan devient aussi objet de compassion. Cette thématique est au cœur de *La Fin de Satan*. « Certes pécheur, mais rendu sympathique parce qu'il souffre de sa propre aliénation, celui-ci partage de tels traits avec l'homme »⁴⁰⁰, écrit Robert Muchembled au sujet du diable de Victor Hugo. Il y a donc un processus d'identification au personnage. Satan, malgré sa monstruosité, suscite la sympathie du lecteur et provoque les larmes de l'ange Liberté, sa fille, qui lui dit :

« La longueur de ton deuil dépassera le temps ;
« Le chiffre de tes maux dépassera le nombre.
« Les soleils me disaient : prends garde, il est dans l'ombre !
« Et moi j'ai dit : je veux voir le désespéré.
« Hélas, l'astre du ciel te hait, la fleur du pré
« Te craint, autour de toi tous les êtres ensemble
« Frémissent, les clartés frissonnent, l'azur tremble,
« L'infini te redoute et t'abhorre : Eh bien, moi,
« Je t'apporte en amour tout cet immense effroi !⁴⁰¹

Dans ce passage, l'insistance sur les maux immenses – donc incompréhensibles et presque indéfendables – dont souffre Satan servent à justifier l'amour que lui voue sa fille. Parce que tout l'univers le redoute, Satan est condamné à la plus grande solitude et au désespoir. Or, Liberté – comme Éloa – incarne la pitié et la bonté envers chaque être, y compris le plus monstrueux. Sa compassion reflète celle du lecteur, ou la provoque. Le diable de *La Fin de Satan* est aimé, donc, mais il aime également, nous l'avons vu, d'un amour qu'il croit sans espoir, puisqu'il est amoureux du Dieu qui l'a condamné. C'est la compassion de l'ange Liberté qui devait permettre au diable, dans la fin prévue par Victor Hugo, de retrouver l'amour de son Créateur et d'être extirpé de l'Enfer. Eût-il été achevé, le thème de l'amour rédempteur aurait donc été un élément central du poème de Victor Hugo. Associée à un personnage censé incarner le mal, la fable est d'autant plus frappante.

400 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XVe siècle-XXe siècle*, éd. citée, p. 265.

401 Victor Hugo, *La Fin de Satan*, éd. citée, p. 236.

Enfin, le Satan de *La Révolte des anges* aime et est aimé, lui aussi. En revanche, il ne s'agit pas ici d'un amour amoureux, ni d'un amour filial. Le diable d'Anatole France est aimé par les anges qui le suivent, et l'amitié qu'ils lui portent est avant tout celle de compagnons d'armes. En effet, les anges sont prêts à suivre Lucifer dans la guerre qu'il mène contre le ciel, puis à s'exiler avec lui sans regret. Plus tard, ils ne pourront pas envisager une seconde tentative de renverser le Royaume des Cieux sans Satan, alors qu'ils possèdent les moyens techniques de réussir leur entreprise. Tous les anges déchus montrés dans le roman n'étaient pas présents lors de la guerre contre le ciel. C'est notamment le cas d'Arcade, qui ne rencontre Satan qu'à la fin de *La Révolte des anges*, mais qui entend le récit de Nectaire et rallie la cause du diable. Tous deux font d'ailleurs partie du petit groupe d'anges déchus qui part à la rencontre de Satan pour le persuader de reprendre le ciel. Or, ce voyage n'est pas aisé, puisqu'il nécessite que les anges modifient leur structure corporelle afin de voyager à nouveau dans les airs, en éprouvant « une douleur pire que la mort »⁴⁰². Ils donnent donc une immense preuve de dévotion, si ce n'est d'amour. La façon dont Nectaire évoque Satan, au cours de son récit, est d'ailleurs teintée d'adoration : « Le beau séraphin, de sa main rayonnante, sans cesse plus haute, nous montrait la voie »⁴⁰³, raconte-t-il. L'ange décrit ainsi Lucifer défait : « Sur sa splendeur première la douleur jetait sa sombre et magnifique parure. »⁴⁰⁴

Cet amour inconditionnel des anges déchus pour Lucifer leur est rendu par ce dernier. Il ne fait jamais preuve d'arrogance envers ses compagnons. Il les appelle « amis »⁴⁰⁵ dans le dernier chapitre du roman, alors même que ceux-ci témoignent envers lui du respect dû à un chef – ils le nomment « Prince »⁴⁰⁶ dans le même passage. La nature même du Satan d'Anatole France le destine à aimer, parce qu'il a été défait, blessé et *noirci*, donc parce qu'il a souffert, ainsi qu'il l'explique à ses troupes vaincues dans le chapitre XVIII :

Mais dût-elle nous celer à jamais ses mystères, nous refuser des armes et garder le secret de la foudre, nous devons encore nous applaudir de connaître la douleur, puisqu'elle nous révèle des sentiments nouveaux, plus précieux et plus doux que tous ceux qu'on éprouve dans la béatitude éternelle, puisqu'elle nous inspire l'amour et la pitié, inconnus aux cieux.⁴⁰⁷

402 Anatole France, *La Révolte des anges*, éd. citée, p. 285.

403 *Ibid.*, p. 151.

404 *Ibid.*, p. 152.

405 *Ibid.*, p. 287.

406 *Ibid.*

407 *Ibid.*, pp. 153-154.

Ces paroles inspirent d'ailleurs aux anges déchus qui l'accompagnent « un immense désir de connaître et d'aimer »⁴⁰⁸. L'amour de Lucifer s'étend par la suite aux hommes, qu'il décide d'aider. Cette affection sera mise à mal à la fin du roman, le diable étant devenu pessimiste vis-à-vis de la nature humaine. C'est ici que l'on peut établir une connexion supplémentaire entre les Satan de Vigny, Hugo et France : l'amour qu'ils ressentent est toujours tourmenté, d'une façon ou d'une autre. Celui du Satan d'*Éloa* est malsain, celui du Satan d'Hugo et désespéré, tout comme celui qu'éprouve le Satan de France pour l'humanité.

En somme, c'est parce qu'ils ne sont pas totalement mauvais que les diables que nous avons présentés sont susceptibles de connaître la rédemption, qui constitue en quelque sorte la dernière étape de leur parcours de personnage. Nous avons vu que Vigny y songeait pour le Satan d'*Éloa*, ainsi que les raisons qui l'ont fait renoncer à ce choix. Cependant, au sein même du poème tel qu'il a été publié, des indices sont laissés, ici et là, qui nous laissent entrevoir que tout n'est pas perdu pour Lucifer. Son regret de Dieu, son amour pour Éloa, sa volonté d'aider les hommes à sa façon sont autant de caractéristiques qui contrebalancent sa perversité, son désir de vaincre son Créateur et de corrompre la fille-ange. Si Vigny n'a pas écrit la rédemption de son Satan, nous laissant sur l'image d'un diable triomphant, il ne ferme pas totalement la porte à cette idée : même lorsqu'il triomphe, dans les derniers vers du poème, Lucifer est « plus triste que jamais »⁴⁰⁹. Son sentiment de victoire est bien faible en comparaison de la souffrance qu'il endure.

Pour Victor Hugo, la rédemption du diable était l'objectif même de la rédaction *La Fin de Satan*. On pourrait penser, en lisant le titre du poème, à une suppression totale du mal et de celui qui l'incarne : Dieu vaincrait Satan en le faisant purement et simplement disparaître. Or, nous avons vu que ce n'est pas le choix fait par Hugo, qui rend à Satan son état d'ange, mais n'efface pas sa révolte ni les effets qu'elle a produits. À la fin du poème, la supplique désespérée de Satan obtient enfin une réponse, et il est sorti des abîmes.

Quant au Satan de *La Révolte des anges*, il n'a nul besoin de rédemption, puisqu'il est montré comme étant fondamentalement bon, et que son exil tient plus du choix que de la contrainte. Pourtant, en allant au-delà du récit d'Anatole France, nous pourrions avancer que son Satan trouve effectivement une rédemption... aux yeux du lecteur. (Du moins, pour celui qui ne sera pas réfractaire aux idées politiques et humanistes de l'auteur : nous allons voir plus loin que cette

408 *Ibid.*, p. 154.

409 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges. Mystère.*, éd. citée, p. 58.

réinvention du mythe biblique est loin de faire l'unanimité à sa parution.) En effet, pour le lecteur qui découvre *La Révolte des anges*, cette version d'un Satan lumineux, dont la révolte contre Ialdabaoth est justifiée, est inédite. Il peut donc être amené à considérer ce personnage mythique avec un regard neuf. Si la sympathie du lecteur va à Lucifer et qu'elle change son point de vue sur lui, peut-on dire que le diable s'est racheté aux yeux du lecteur ? À plus forte raison si ce dernier décide d'entamer la révolte intellectuelle prônée par Lucifer à la fin du roman...

Une interrogation demeure, cependant, qui conclura cette partie dans laquelle nous avons défini les principales caractéristiques de la figure luciférienne. Est-il pertinent, pour un auteur, de donner sa rédemption au diable ? Savoir que Lucifer *peut* être racheté maintient le personnage dans un entre-deux qui lui permet de conserver à la fois sa part d'ombre et sa part lumineuse. Or, c'est précisément parce qu'elle est complexe, voire contradictoire, que la figure luciférienne est si fascinante. Une fois revenu du côté de Dieu, Lucifer perd de sa subversion, même si Victor Hugo tente de montrer le contraire – d'ailleurs, il n'a jamais achevé la démonstration qu'est *La Fin de Satan*. Les anges déchus d'Anatole France, comme Arcade, sont eux-mêmes dans une zone grise : leur cause est juste, mais ils sont hédonistes et ne reculent devant rien pour conserver leur avantage, y compris le meurtre. (Remarquons que le Lucifer bon et sage d'Anatole France ne peut être subversif que parce que le Dieu auquel il s'oppose est mauvais.) La rédemption de Lucifer peut constituer une fin « heureuse » et souhaitable pour le personnage. C'est l'aboutissement de son parcours, le terme de ses souffrances et sa récompense pour être resté, en quelque sorte, fidèle à ses idéaux de révolte et de liberté. D'un point de vue de lecteur, savoir Lucifer apaisé après tant de tourments, retourné à la lumière et à l'amour qu'il regrettait d'avoir perdus, peut constituer un *happy end* satisfaisant. Cependant, aucune des œuvres que nous avons étudiées ne nous le donne : chez Vigny et Hugo, les rédemptions de Satan sont restées à l'état de projet, et celle du diable d'Anatole France est laissée à la libre interprétation du lecteur.

Si Lucifer retourne à Dieu, il *rentre dans le rang*, d'une certaine façon. Or, l'intérêt du personnage réside en partie dans son insoumission – c'est la raison pour laquelle il a servi d'étendard aux révoltés et aux romantiques. (On pourrait débattre sur cette question théologique : retourner à Dieu, est-ce se soumettre ? D'un point de vue strictement littéraire, la réponse est *oui* pour Anatole France et Alfred de Vigny.) C'est en étant séparé de Dieu que Lucifer peut déployer sa rage, son orgueil, son intelligence, et affirmer sa singularité. Mais cette liberté se paye par une souffrance terrible, que Lucifer assume. Il n'en devient que plus noble sous la plume des auteurs, et donc plus digne d'être aimé.

1.3. Les Litanies de Satan de Baudelaire, le poème qui résume la figure luciférienne et ses contradictions

De la même façon que les tableaux et la statue que nous avons examinés plus haut offrent un parfait résumé pictural de la figure luciférienne, il existe un poème qui est leur équivalent littéraire : *Les Litanies de Satan*, de Charles Baudelaire. Le texte fait partie de la section « Révolte » du recueil *Les Fleurs du mal* (1857). Il ne fait pas partie des poèmes censurés lors du procès intenté à l'auteur, condamné pour « outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs », alors que l'accusation d'« outrage à la morale religieuse » n'a pas été retenue.

Le poème est un renversement du *Kyrie Eleison* catholique (l'expression signifie « Seigneur, prends pitié ») et se présente comme une longue prière à Satan. Ici, le vers « Ô Satan, prends pitié de ma longue misère ! »⁴¹⁰ se glisse entre les strophes qui, l'une après l'autre, dressent un portrait du diable tel que le conçoit Baudelaire. Le *Kyrie* inversé est suivi d'une « Prière » de six vers, qui reprend quant à elle des éléments du *Gloria* catholique. Ce goût pour le blasphème provocant se trouvait déjà chez les petits romantiques⁴¹¹, mais ce n'est pas la seule influence à laquelle on peut relier *Les Litanies de Satan*. En effet, Max Milner émet l'hypothèse que Baudelaire a peut-être été en contact avec un cercle semi-clandestin dont les membres se récitaient, vers 1845, des hymnes en l'honneur de Satan⁴¹². (L'un des poèmes créés au sein de ce groupe, présentant « des accents étrangement baudelairiens »⁴¹³, est à l'origine de cette supposition.)

Les Litanies de Satan présentent un cas tout à fait intéressant de représentation du diable. Non seulement parce que le poème synthétise les caractéristiques de Lucifer que nous avons relevées précédemment, mais aussi parce qu'il traduit les sentiments compliqués de Baudelaire à l'égard de cette entité. Pour lui, le diable est perçu à la fois « comme le très intime et comme le tout à fait autre »⁴¹⁴, écrit Max Milner. En somme, le mal est à la fois intérieur, puisque chaque humain le porte en lui, mais il s'incarne aussi dans une entité tout à fait distincte, le diable. Robert Muchembled résume ainsi la pensée paradoxale du poète concernant Lucifer :

410 Charles Baudelaire, *Les Litanies de Satan*, in *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, pp. 222-225.

411 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 839.

412 *Ibid.*

413 *Ibid.*

414 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 835.

Sceptique face à l'explication par la science, rejetant l'athéisme, de culture catholique sans être orthodoxe, il considère conjointement l'aliénation et le Mal comme la plus profonde réalité de l'existence humaine. En chacun, écrit-il dans ses *Journaux intimes*, existent au même moment deux tendances, l'une qui le pousse vers Dieu, l'autre vers Lucifer. (...) [Satan] représente une force extérieure réelle : « La plus belle ruse du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas », explique Baudelaire aux sceptiques ou à ceux qui entendent vanter les progrès des Lumières. Il agit cependant aussi dans l'esprit de l'homme par des images et des désirs destructeurs.⁴¹⁵

D'ailleurs, c'est bien parce qu'il ne perçoit pas Lucifer comme étant entièrement extérieur à lui que Baudelaire n'en a jamais fait un personnage de fiction, le héros à part entière d'une de ses œuvres⁴¹⁶, comme ont pu le faire Vigny et Hugo. « On ne sait plus si c'est le démon qui nage autour de lui ou si c'est lui qui baigne dans le démon, comme dans une atmosphère subtile et traîtresse »⁴¹⁷, écrit joliment Milner.

Quoi qu'il en soit, *Les Litanies de Satan* trace le portrait du diable avec toutes ses contradictions, ses aspects bénéfiques et maléfiqes. Pour commencer, Baudelaire conserve bien entendu la beauté de Satan, qu'il décrit comme « le plus savant et le plus beau de tous les anges »⁴¹⁸. Dans ses journaux intimes, le poète écrit d'ailleurs que « le plus parfait type de Beauté virile est *Satan*, – à la manière de Milton »⁴¹⁹. Les qualités héroïques de Lucifer sont également soulignées : « Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait du tort, / Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort »⁴²⁰. Il est cet exilé mélancolique qui « vaincu, [rêve] en silence »⁴²¹. C'est aussi celui qui vient au secours des hommes, en veillant sur les lépreux et les parias, sauvant les somnambules des périls et guidant les exilés. On se souvient du Satan d'*Éloa*, qui règne non seulement sur la nuit et les rêves, mais vient aussi au secours des affligés. Il est un consolateur « Qui pleure sur l'esclave et le dérobe au maître, / Le sauve par l'amour des chagrins de son être »⁴²², écrit Vigny. Il trouve un écho dans le Satan décrit par Baudelaire, qui « enseigne par l'amour le goût du Paradis »⁴²³.

415 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XVe siècle-XXe siècle*, éd. citée, p. 270.

416 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 835.

417 *Ibid.*

418 Charles Baudelaire, *Les Litanies de Satan*, éd. citée, p. 222.

419 Charles Baudelaire, *Journaux intimes*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris, J. Corti, 1949, pp. 21-22, cité par Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 873.

420 Charles Baudelaire, *Les Litanies de Satan*, éd. citée, p. 222.

421 *Ibid.*, p. 225.

422 Alfred de Vigny, *Éloa, ou La Sœur des Anges. Mystère.*, éd. citée, p. .

423 Charles Baudelaire, *Les Litanies de Satan*, éd. citée, p. 223.

Il est aussi le « Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère / Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père »⁴²⁴. Ces vers ne sont pas sans rappeler l'idée d'un Lucifer en saint patron des héros romantiques, et par extension, le diable de *La Fin de Satan*. Hugo fait de son Lucifer le symbole des exclus et des monstres désespérés. C'est aussi le cas de Baudelaire : son diable veille sur les réprouvés dont il fait lui-même partie. De plus, comme le Satan d'Hugo, celui de Baudelaire a une fille : ici, c'est l'Espérance, une « folle charmante »⁴²⁵ ayant moins vocation à sauver les hommes qu'à soulager leurs souffrances. Enfin, le diable des *Litanies* est aussi « la lampe des inventeurs »⁴²⁶ – reposant symboliquement sous l'Arbre de la Science –, tout comme le Satan de *La Révolte des anges* d'Anatole France. (Rappelons que Victor Hugo commence à rédiger *La Fin de Satan* en 1854, tandis que le roman de France paraîtra une soixantaine d'années après *Les Fleurs du mal*.) La cause portée par le diable baudelairien présente d'ailleurs des similarités avec le combat du Satan d'Anatole France : il est « le défenseur des faibles, des humbles, des réprouvés, le champion de la liberté contre la tyrannie, le promoteur des lumières »⁴²⁷, remarque Max Milner.

Comme celui de Vigny, et surtout celui d'Hugo, le Satan de Baudelaire possède un côté maléfique. Les symboles traditionnellement rattachés à l'incarnation du Mal sont présents dans le poème : le diable est l'amant de la mort, le représentant de la vengeance, le complice des vils banquiers, le « confesseur des pendus et des conspirateurs »⁴²⁸, il connaît les trésors cachés sous terre. Ses facettes « philanthropique et maléfique »⁴²⁹ sont chacune portées à leur paroxysme, ce qui donne une alliance impossible, comme le souligne Max Milner :

L'hommage que Baudelaire adresse à Satan souffre, mais plus profondément encore, de l'incohérence que nous avons discernée dans le byronisme : on ne peut pas aimer à la fois le mal et l'humanité – à moins que le mal ne soit un faux mal, ou l'amour un faux amour.⁴³⁰

Chez Hugo, le côté lumineux de Satan finit par prendre le dessus à la fin du poème. Vigny, quant à lui, parvient à faire cohabiter admirablement les aspects positifs et négatifs de Lucifer en maintenant une certaine ambiguïté chez son personnage. Nous avons précédemment remarqué que les motivations qui poussent le Satan d'*Éloa* à aider les hommes restent floues, si tant est qu'il les

424 *Ibid.*, p. 225.

425 *Ibid.*, p. 223.

426 *Ibid.*, p. 224.

427 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 841.

428 Charles Baudelaire, *Les Litanies de Satan*, éd. citée, p. 223.

429 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 841.

430 *Ibid.*, p. 842.

aide vraiment. Or, Baudelaire tient à faire coexister, de façon égale, l'altruisme de Lucifer vis-à-vis de l'humanité et son amour du mal, donc son désir de lui nuire.

« Le Mal est à la fois attractif et destructeur. Le démon est autant le champion de la liberté que l'incarnation de l'hypocrisie »⁴³¹, écrit Robert Muchembled. Le diable des *Litanies de Satan* incarnerait donc les deux tendances qui cohabitent chez l'homme de façon égale et permanente : son désir de faire le bien tout comme son attirance pour le mal. De la même façon, Baudelaire se sent probablement partagé équitablement entre Satan et Dieu⁴³². Si Alfred de Vigny et Anatole France dévoilent plus ou moins ouvertement leurs positions vis-à-vis de Dieu et de la religion à travers le personnage de Lucifer, il est difficile de connaître les véritables convictions de Baudelaire à partir de la lecture des *Litanies de Satan*. Pour Max Milner, c'est parce que le poème ne reflète « la pensée de Baudelaire que d'une manière très partielle et très momentanée »⁴³³. Aucune des attitudes de Satan, maléfique ou philanthropique, ne traduit donc ses opinions les plus profondes⁴³⁴.

Il existe peut-être une autre raison pour laquelle Baudelaire ne semble pas réellement prendre position lorsqu'il décrit Lucifer : c'est que, contrairement à Vigny, France ou même Hugo, Baudelaire n'écrit pas son poème parce qu'il souhaite dénoncer quelque chose, ou communiquer sa colère. Pour étayer cet argument, Max Milner s'appuie sur les journaux intimes du poète : « Qu'y trouvons-nous ? De l'anticléricalisme, des doutes philosophiques, des paroles désinvoltes sur des choses saintes mais pas un cri de révolte véritable. »⁴³⁵

Non, Baudelaire n'est pas un vrai révolté. Il ne cherche pas à détrôner Dieu pour mettre Satan à sa place, car il ne lui resterait alors personne qui puisse le maudire, et l'essentiel pour lui n'est pas tellement de maudire que d'être maudit. Les poèmes de *Révolte (...)*, loin de traduire un « combat spirituel » à la manière de Rimbaud, témoignent surtout de l'application de Baudelaire à épuiser, pour sa torturante délectation, toutes les ressources de cette encyclopédie de Satan où le blasphème a sa place au même titre que les paradis artificiels, le crime ou l'érotisme noir...⁴³⁶

Les Litanies de Satan ne seraient-elles donc qu'une énième provocation, un très beau poème qui ne serait rien de plus qu'un caprice esthétique ? Pas seulement, car nous avons vu qu'il reflétait aussi la personnalité trouble de son auteur. Baudelaire a écrit ses *Litanies* après l'*Éloa* d'Alfred de

431 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XV^e siècle-XX^e siècle*, éd. citée, p. 270.

432 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 843.

433 *Ibid.*

434 *Ibid.*

435 *Ibid.*, p. 843.

436 *Ibid.*

Vigny, dont la sourde révolte contre Dieu se devine à travers le discours tenu par Satan à la fille-ange. Victor Hugo s'occupe moins de révolte que de désespoir et de rédemption dans *La Fin de Satan*. Baudelaire, quant à lui, n'ose pas aller au bout d'une révolte sincère – ou ne le veut pas. C'est Anatole France qui exprimera ouvertement cette idée dans *La Révolte des anges*, en prenant clairement position contre le dogme religieux et contre Dieu tel qu'il le conçoit. *Les Litanies de Satan* est un texte passionnant à étudier et à resituer au sein de l'histoire du Lucifer romantique et héroïque que nous étudions. Ce poème se situe à la croisée des chemins, et contient en germe toutes les facettes de Lucifer passées et à venir que nous avons étudiées jusqu'à présent. Le texte peut déconcerter par un manque apparent de profondeur, ou être perçu comme une simple volonté de provoquer. Il nous semble cependant indispensable afin de dresser un portrait complet de Lucifer.

Puisque nous sommes parvenue au bout de ce panorama, il nous paraît pertinent de nous pencher sur la réception des trois œuvres principales de notre corpus. Nous allons voir qu'aucune n'a bénéficié du même traitement de la part des critiques à sa parution : *Éloa* a été mal compris, *La Fin de Satan* a été célébré comme l'œuvre posthume d'un écrivain regretté, tandis que *La Révolte des anges* a divisé et déchaîné les passions. Curieusement, le personnage de Lucifer lui-même est rarement la cause des réactions les plus véhémentes...

2. La réception d'Éloa, de La Fin de Satan et de La Révolte des anges dans la presse du XIXe siècle

2.1. L'accueil mitigé d'Éloa et la reconnaissance ultérieure des auteurs romantiques

À sa parution en 1824, *Éloa, ou La Sœur des anges* d'Alfred de Vigny connaît un accueil mitigé, pour ne pas dire hostile. Avant même de porter son titre définitif, le poème a d'ailleurs un peu circulé dans les cercles littéraires, où il a pourtant joui d'une bonne réputation. En témoigne une lettre de 1823 écrite par l'autrice Sophie Gay à son amie, la poétesse Marceline Desbordes-Valmore : « Vous connaissez sans doute le *Satan* de M. de Vigny. On dit que c'est ravissant de grâce et de scélératesse. »⁴³⁷

La presse française est cependant loin d'être aussi enthousiaste en 1824. « *Éloa*, que la critique de notre époque n'a pas comprise »⁴³⁸, résume l'auteur et journaliste Charles Magnin. Le jeune Alfred de Vigny vit d'ailleurs mal cette réception assez fraîche. « Quoi qu'il en ait dit plus

437 Citée par Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. VI, Paris, Michel Lévy frères, p. 417-418, in Eugène Asse, *Alfred de Vigny et les éditions originales de ses poésies*, éd. citée, p. 42.

438 Charles Magnin, article reproduit dans ses *Causeries et méditations historiques et littéraires*, Paris, Duprat, 1843, in-8, I, 225, cité par Eugène Asse, *Alfred de Vigny et les éditions originales de ses poésies*, éd. citée, p. 121.

tard, il fut vivement affecté du peu d'enthousiasme manifesté par la grande majorité de la critique devant une œuvre qu'il jugeait supérieure à tout ce qu'il avait écrit »⁴³⁹, indique Max Milner. À tel point que Vigny demande à Victor Hugo lesquels de leurs confrères se sont prononcés – ou pas – en faveur du poème⁴⁴⁰. Il souhaite ainsi savoir si Chateaubriand a parlé d'*Éloa* : « Est-il aussi contre moi ? »⁴⁴¹, écrit-il à son ami... Stendhal, en l'occurrence, fut cruellement sarcastique à l'égard du poème, qu'il jugeait « lugubre et niais »⁴⁴², et de son héroïne, « l'ex-larme, devenue ange-femelle »⁴⁴³. Sur un registre tout aussi grinçant, le critique et écrivain Edmond Géraud rapporte dans son autobiographie un quatrain, intitulé « La Terre punie » (dont il est vraisemblablement l'auteur), se présentant comme suit :

Le comte de Vigny, cet immortel génie
A dit : Pour l'univers j'écrivis Eloa ;
Et quand toute la terre aura lu ces vers-là,
On verra la terre *punie*.⁴⁴⁴

Trêve de bons mots, venons-en aux critiques parues dans la presse de l'époque. La plupart d'entre elles se montrent circonspectes vis-à-vis d'*Éloa*. Sans nier les qualités évidentes du poème, beaucoup font montre d'incompréhension devant la proposition de Vigny. Comme nous allons le voir ci-dessous, plusieurs articles vont reprocher au texte d'être *obscur*. Quel est le but de l'auteur avec ce poème, qui mêle sans vergogne imaginaire chrétien et païen ? A-t-il une visée morale ? Pourquoi tant d'effets de style ? Telles sont les principales interrogations que l'on trouve dans les journaux de 1824. D'autre part, certains critiques opposés au romantisme se positionnent *contre Éloa* par principe, Alfred de Vigny appartenant au mouvement.

Étant donné le thème du poème, la critique la plus virulente provient, on s'en doute, d'une revue chrétienne. Ainsi, Arsène O'Mahony, dans le numéro de 1825 du *Mémorial catholique*, « barre le chemin à *Éloa*, poème romantique avoué, qui a toutes les bizarreries du genre et dont le succès de salon est un signe de la folie du siècle »⁴⁴⁵. L'année précédente, les *Annales de la*

439 Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 317-318.

440 *Ibid.*, p. 324.

441 Alfred de Vigny, lettre du 29 juillet 1824 à Victor Hugo, citée par Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 324.

442 Cité par Jules Marsan, *Stendhal*, Paris, Éditions des Cahiers libres, 1932, p. 34.

443 Cité par Georges Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, éd. citée, p. 37.

444 Edmond Géraud, *Un homme de lettres sous l'Empire*, p. 232, in Eugène Asse, *Alfred de Vigny et les éditions originales de ses poésies*, éd. citée, p. 75.

445 Fernand Baldensperger, « Notes et éclaircissements » in Alfred de Vigny, *Poèmes*, Paris, Conard, 1914, p. 406.

Littérature et des Arts condamnent dans le poème de Vigny un « mélange adultère d'idées religieuses et de sentiments profanes, une espèce de sacrilège dans ce délire de l'imagination »⁴⁴⁶.

Plus nuancée, la critique du *Mercur* du *XIXe siècle*, signée Henri de Latouche, déplore le fond du poème, mais admire sans réserve le style de Vigny : « Voici un ouvrage plein de beautés et de défauts. Pour qui voudrait le louer sans restriction, il suffirait d'en citer un grand nombre de fragments ; et pour le condamner tout entier, l'analogie du sujet pourrait aussi suffire »⁴⁴⁷, écrit-il au début de son article. Le traitement du personnage d'Éloa lui semble être un mauvais exemple pour les lectrices : en effet, c'est la pitié de la fille-ange pour Lucifer qui entraîne sa chute. Or, nous l'avons mentionné précédemment, la pitié est vue comme une vertu féminine par excellence au *XIXe siècle*. Henri de Latouche écrit ainsi :

Si le respect ne défendait pas tout examen des choses littéraires, une fois qu'elles sont entrées dans la consécration scholastique, j'oserais peut-être confesser que je ne connais rien de plus bizarre que l'invention de M. de Vigny, si ce n'est telle fable de Milton, telle rêverie de Dante. Je n'ai pas même le temps de remarquer qu'Éloa succombe par l'effet d'un bon sentiment : la pitié. Et cependant c'est là un grave tort de l'auteur. Pourquoi n'a-t-il pas fait plutôt de la vanité l'écueil de la vertu ? Faut-il jamais médire de la pitié, et décourager dans les femmes un sentiment si profitable pour le vainqueur, et qui excuse si bien la victime ? Puisse le poète n'être jamais puni de cet exemple qu'il a osé mettre sous les yeux de nos lectrices ! Maintenant il ne nous reste plus qu'à louer l'exécution de cet ouvrage si original.⁴⁴⁸

Le personnage d'Éloa serait donc une mise en garde regrettable adressée à toutes les jeunes filles qui feraient montre d'un peu trop de compassion. Cependant, la société du *XIXe siècle* attend justement d'elles qu'elles soient douces et bonnes. Malheur aux lectrices si Vigny leur fait croire que cette attitude raisonnable va les mener à leur perte ! Ce que dit Henri de Latouche en substance, c'est que la littérature doit être absolument morale et se passer de toute ambiguïté : par conséquent, la vertu d'Éloa devrait la maintenir dans le droit chemin. (Surtout lorsque ce poème peut être lu par des jeunes femmes facilement impressionnables... De tels stéréotypes témoignent d'une misogynie bien ancrée dans la société du *XIXe siècle*.)

446 *Annales de la Littérature et des Arts*, t. XVI, Paris, 1824, p. 16, cité par Fernand Baldensperger, « Notes et éclaircissements » in Alfred de Vigny, *Poèmes*, Paris, Conard, 1914, p. 406.

447 Henri de Latouche, « Éloa, ou La Sœur des anges », *Mercur* du *XIXe siècle*, t. IX, Paris, mai 1825, p. 347, in Eugène Asse, *Alfred de Vigny et les éditions originales de ses poésies*, éd. citée, pp. 78-80.

448 *Ibid.*

Dans la suite de son article, Henri de Latouche loue la composition du poème, illustrant son éloge avec des citations : il mentionne notamment le discours de Lucifer à Éloa, sur lequel nous nous sommes attardée dans la seconde partie de ce mémoire. Il conclut enfin son article par des réserves à l'égard de Vigny, dont il peine à saisir les intentions :

Mais, ainsi que tous les jeunes poètes de l'école nouvelle, j'entends accuser M. de Vigny d'obscurité. Je ne veux point nier que ce caractère distinctif ne soit empreint chez lui comme chez les autres ; j'ajouterai même que cette obscurité est un grave défaut. Il s'agira de savoir maintenant où ce défaut réside. À quels écrivains ne pardonnera-t-on pas un peu de profondeur et même d'indéfini dans la pensée, si ce n'est aux poètes chargés de rendre l'expression de cette société malade du dix-neuvième siècle, où les droits et les besoins sont en lutte, où le scepticisme combat les idées véritablement religieuses, tandis que le fanatisme vaincu se relève contre la philosophie, et où la civilisation s'étonne à la fois de ses perfections et de ses infirmités ?⁴⁴⁹

Le critique Désiré Nisard témoigne, lui aussi, de sentiments ambivalents face au poème de Vigny. Pour lui, *Éloa* comporte trop d'effets de style superflus, au milieu desquels se perdent les bonnes idées de son auteur :

C'est, je l'avoue, dans la peinture de cette jeune fille, ange et vierge, qu'il a mis le plus de sa douceur d'idées et de sa délicatesse de style. Mais, en retour, que de vagues pensées ! que de subtilités d'expression, si minces et si menues, que l'esprit n'en peut rien saisir ! (??) [sic] Que de fausse grâce et presque de minauderie dans la création d'Éloa.⁴⁵⁰

Le journal *Le Globe* se fait également l'écho d'un sentiment de perplexité face aux *étrangetés stylistiques* de Vigny, notamment dans *Éloa*. L'article paraît en 1826, à l'occasion de la publication des *Poèmes antiques et modernes*, un recueil d'Alfred de Vigny incluant le fameux poème :

C'est un singulier poète que M. le comte Alfred de Vigny. Ses conceptions sont tantôt dramatiques, élevées ou gracieuses ; tantôt fausses, bizarres, ridicules. Parfois ses idées se développent avec ordre et lucidité ; souvent il y règne une incohérence et une obscurité fatigantes. Son style n'est pas moins inégal que son imagination.⁴⁵¹

449 *Ibid.*

450 Cité par Eugène Asse, *Alfred de Vigny et les éditions originales de ses poésies*, éd. citée, p. 78-80.

451 *Le Globe*, 15 avril 1826, cité par Charles-Marc Des Granges, *Le romantisme et la critique : la presse littéraire sous la Restauration, 1815-1830*, Paris, Société du Mercure de France, 1907, p. 291.

Si une grande partie des critiques juge *Éloa* trop étrange pour être apprécié à sa juste valeur, le poème a tout de même inspiré quelques articles très élogieux. Celui écrit par Victor Hugo, sur lequel nous allons revenir un peu plus loin, témoigne de l'admiration vouée au poème au sein du cercle romantique. Mais d'autres critiques, qui ne font pas partie de ce mouvement, rédigent des comptes-rendus tout aussi passionnés de leur lecture. L'écrivain et journaliste Charles Magnin est de ceux-là. Cinq ans après la publication d'*Éloa*, il écrit pour *Le Globe* du 21 octobre 1829, à l'occasion de la troisième édition des *Poèmes* de Vigny :

De pareilles poésies décorées d'un nom d'auteur anglais ou allemand auraient indubitablement obtenu une vogue immense : mais M. de Vigny est Français, et personne n'a voulu se compromettre en le louant comme on aurait fait d'un étranger. Et, cependant, auprès d'*Éloa*, les *Amours des Anges* de Thomas Moore, ne sont qu'une mesquine et coquette conception, un feu follet sans consistance et sans portée. *Éloa*, que la critique de notre époque n'a pas comprise, est une grande et touchante conception, un mythe qui rappelle ceux d'Hésiode et de Milton ; une fable aussi fraîche, aussi gracieuse, aussi transparente que celle de Pandore ; une allégorie aussi belle, aussi délicate et plus prolongée que celle des Prières.⁴⁵²

Pour Charles Magnin, *Éloa* est la digne héritière des œuvres qui l'ont précédée, notamment les poèmes antiques et *Le Paradis perdu*. Elle parvient même à en surpasser certaines, comme le célèbre poème que Thomas Moore a consacré aux anges déchus. Avec *Éloa*, Vigny est parvenu à créer un nouveau mythe littéraire destiné à perdurer – ce qui était son objectif, comme nous le verrons –, mais celui-ci est resté injustement méconnu du grand public. Si *Éloa* a été un peu boudé par la critique, c'est peut-être parce que ce poème se réclamait si ouvertement des poètes anglo-saxons, et qu'il était donc trop original *pour un public français*.

La critique la plus célèbre en faveur d'*Éloa* reste sans conteste celle que Victor Hugo lui a consacrée dans *La Muse française* en mai 1824. Il y fait part, sur une dizaine de pages, de son admiration sans bornes pour le poème. (Suite à sa brouille avec Vigny, Hugo inclura cet article dans son ouvrage *Littérature et philosophie mêlées*, avec une modification de taille. En effet, il choisira d'y remplacer *Éloa* par *Le Paradis perdu* et le nom d'Alfred de Vigny par celui de John Milton⁴⁵³.) Après une introduction philosophico-littéraire de plusieurs pages portant sur la poésie, l'inspiration et le rôle du poète, Hugo donne enfin son sentiment sur *Éloa* :

452 Charles Magnin, article du *Globe* reproduit dans ses *Causeries et méditations historiques et littéraires*, Paris, Duprat, 1843, p. 225, in Eugène Asse, *Alfred de Vigny et les éditions originales de ses poésies*, éd. citée, p. 121.

453 Eugène Asse, *Alfred de Vigny et les éditions originales de ses poésies*, éd. citée, p. 121.

Une action qui commence par Jésus et se termine par Satan : la Sœur des anges entraînée par la curiosité, la compassion et l'imprudence, jusqu'au Prince des réprouvés : voilà ce que présente Éloa, drame simple et immense, dont tous les ressorts sont des sentimens ; tableau magique qui fait graduellement succéder à toutes les teintes de lumière, toutes les nuances de ténèbres ; poème singulier qui charme et qui effraie !⁴⁵⁴

Ce qu'Hugo apprécie le plus dans le poème de Vigny, c'est donc son sujet. C'est d'ailleurs sur celui-ci que l'écrivain, devenu ici critique, s'attarde. Concernant le style du poème, Hugo dit très peu de choses, tout au plus que l'écriture de Vigny s'est grandement améliorée depuis ses précédents travaux : « La belle imagination de l'auteur s'est fortifiée en se purifiant ; son style, sans rien perdre de sa flexibilité, de sa fraîcheur et de son éclat, a perdu les défauts qui le déparaient. »⁴⁵⁵ Pour lui, *Éloa* est donc une œuvre parfaite. D'autre part, remarquons que sa critique est la seule, parmi toutes celles écrites pour la parution du poème auxquelles nous avons eu accès, à s'attarder sur le personnage de Lucifer. Voici comment Hugo décrit l'apparition du diable à Éloa dans le deuxième chant :

Bientôt une forme fantastique se dessine dans l'ombre aux regards de la voyageuse céleste, et le Tentateur apparaît. Il était impossible de mieux peindre cette figure à la fois douce et formidable, qui doit conserver quelque chose de menaçant, lors même qu'elle supplie.⁴⁵⁶

S'il souligne la douceur du Satan de Vigny, sur laquelle nous nous sommes longuement attardée auparavant, Hugo relève aussi chez ce personnage des caractéristiques qu'il reprendra lui-même, plus tard, dans *La Fin de Satan*. En effet, lorsqu'il écrit que Lucifer doit garder un aspect menaçant même lorsqu'il supplie, il est impossible de ne pas penser aux exhortations que son diable monstrueux adresse à Dieu du fond de son abîme, ou à son rire désespéré. Plus loin dans son article, Hugo écrit : « Au moment de consommer la chute d'Éloa, l'esprit du mal éprouve un regret ; car c'est toujours à l'instant d'un nouveau crime que le remords se réveille. »⁴⁵⁷ Ce qui l'attire chez le Lucifer de Vigny, c'est bien la dualité du personnage, son aspect maléfique cohabitant avec son caractère pathétique, sa douceur coexistant avec la menace qu'il représente. Cette idée transparaît une nouvelle fois lorsqu'il ajoute :

454 Victor Hugo, « Eloa, ou La Sœur des anges », in *La Muse française, 1823-1824 Tome 2*, édition critique publiée par Jules Marsan, Paris, E. Cornély, 1907-1909, p. 251.

455 *Ibid.*, p. 257.

456 *Ibid.*, p. 254.

457 *Ibid.*, p. 255.

— Oui, descends jusqu'à moi, car je ne puis monter.

Ce dernier vers si simple est d'une effrayante beauté. Il résume à lui seul tout le poème. Le premier hémistiche renferme la Séduction, et le dernier la Damnation.⁴⁵⁸

Ce motif d'un être amoureux et maudit, et surtout cette idée de chute inéluctable, seront prédominants dans le poème inachevé qu'Hugo consacra à Satan. Sa critique d'*Éloa* constitue en tout cas une preuve supplémentaire, s'il en était besoin, de l'influence importante du poème de Vigny sur *La Fin de Satan*.

On l'aura compris, le succès critique d'*Éloa* n'a pas été retentissant lors de sa publication. Cependant, l'opinion à l'égard de ce texte va changer progressivement au fil des années. Ainsi, en mai 1829, Alfred de Vigny témoigne dans son journal de l'estime grandissante dont bénéficie *Éloa*, ce qui prouve, selon lui, qu'il était en avance sur son temps⁴⁵⁹. De plus, il conçoit son poème comme l'équivalent d'un mythe moderne :

Concevoir et méditer une pensée philosophique ; trouver dans les actions humaines celle qui en est la plus évidente preuve ; la réduire à une action simple qui puisse graver en la mémoire et représenter en quelque sorte une statue et un monument grandiose à l'imagination des hommes, voilà où doit tendre cette poésie épique et dramatique à la fois. Je cherchais depuis 1817 un sujet moderne qui fut aussi beau, aussi calme dans ses formes que les sujets antiques : je ne l'ai pas trouvé... *Éloa* seule me semble pouvoir y être assimilée.⁴⁶⁰

Nous pourrions ajouter qu'il faut souvent un certain temps aux mythes avant d'être reconnus comme tels ; que toutes les œuvres importantes ne s'inscrivent pas immédiatement dans la culture ou l'inconscient collectif. C'est la trajectoire que semble avoir suivie *Éloa* pendant le XIXe siècle, si l'on en croit les éloges que vont prononcer à son égard de nombreux écrivains au cours des années suivant sa publication. C'est avec l'évocation de cette reconnaissance tardive que nous allons terminer cette partie sur la réception du poème de Vigny.

458 *Ibid.*, p. 256.

459 Lucretia S. Gruber, « Alfred de Vigny's *Eloa*: a Modern Myth », *Modern Language Studies* vol. 6 n° 1, 1976, p. 76.

460 Alfred de Vigny, *Le Journal d'un poète : Œuvres complètes II*, éd. M. F. Baldensperger, Paris, Gallimard, 1948, p. 891, cité par Lucretia S. Gruber, « Alfred de Vigny's *Eloa*: a Modern Myth », *Modern Language Studies* vol. 6 n° 1, 1976, p. 76.

À cet égard, les mots que Sainte-Beuve destine à *Éloa* dans son portrait d'Alfred de Vigny publié dans la *Revue des Deux Mondes* en 1864 sont éclairants. En 1846, il écrivait déjà pour le même périodique que « *Moïse, Dolorida, Éloa*, resteront de nobles fragmens de l'art moderne, de blanches colonnes d'un temple qui n'a pas été bâti, et que, dans son incomplet même, nous saluerons toujours »⁴⁶¹. Lorsqu'il consacre à nouveau quelques lignes élogieuses au poème de Vigny, en 1864, quarante ans se sont écoulés depuis sa publication, et Alfred de Vigny a disparu l'année précédente. « La forme était religieuse, la forme seule ; pour le fond, on était et l'on nageait en pure poésie. Le sujet pouvait sembler étrange et bien nouveau, même après Lamartine et Chateaubriand »⁴⁶², se souvient Sainte-Beuve. Satan, pour lui, y est l'héritier des dangereux séducteurs célèbres qui l'ont précédé : « c'est un Lovelace enchanteur, un don Juan qui a de célestes murmures »⁴⁶³. Une interprétation défendable, mais qui paraît toutefois réductrice quand on sait tout ce que Lucifer signifiait pour Vigny. Si Sainte-Beuve décèle les influences de Milton, Klopstock, Thomas Moore et Byron sur *Éloa*, il affirme que Vigny a su s'en détacher afin de proposer un texte vraiment original : « la combinaison que l'imitateur en avait su tirer montrait qu'on avait affaire ici à une maîtresse abeille et qu'un coin de génie existait »⁴⁶⁴. Il n'y a rien à retirer de ce poème, aucune morale, aucun enseignement, écrit Sainte-Beuve. De fait, il balaie d'un revers de main l'interprétation grossière selon laquelle l'ange *Éloa* sert à prouver que toute femme peut « avoir un faible pour les mauvais sujets »⁴⁶⁵. *Éloa, ou La Sœur des anges* est en effet un poème à prendre au premier degré, sans une once de cynisme : seul compte le beau style de Vigny. Pour Sainte-Beuve, cet « acte de haute poésie » est amplement suffisant :

Qu'est-ce que tout cela prouve ? dira un géomètre ou même un moraliste. Rien sans doute. (...) Les poètes romantiques de 1824 ne plaisaient pas, ils n'ont pas le plus petit mot pour rire ; et M. de Vigny moins encore que personne. Qu'a-t-il donc voulu ce poète sérieux, exemplaire, dans ce mystère rajeuni et renouvelé ? Encore une fois rien, si ce n'est faire acte de haute poésie.⁴⁶⁶

En 1862, deux ans avant la parution de ce texte de Sainte-Beuve, Barbey d'Aurevilly mentionne aussi *Éloa* dans *Les Œuvres et les Hommes*. Son interprétation du Satan de Vigny est évidemment plus mystique que celle de Sainte-Beuve. Pour lui, le personnage est même supérieur à

461 Sainte-Beuve, « Académie française - réception de M. le Comte Alfred de Vigny », *Revue des Deux Mondes*, période initiale, tome 13, 1846, p. 549.

462 Sainte-Beuve, « Portraits de Poètes contemporains. Alfred de Vigny », *Revue des Deux Mondes*, 2e période, tome 50, Paris, 1864, p. 774.

463 *Ibid.*

464 *Ibid.*, p. 776.

465 *Ibid.*, p. 775.

466 *Ibid.*

la figure luciférienne la plus célèbre, puisqu'il évoque « ce Satan d'*Éloa* dont Milton aurait été jaloux »⁴⁶⁷. Selon Barbey d'Aurevilly, le diable de Vigny est plus intéressant que celui de son prédécesseur anglais, car il possède un attribut que l'anti-héros du *Paradis perdu* n'a pas :

La première rêverie d'*Éloa*, qui sent s'éveiller sa pitié dans le paradis, quand on lui parle de cet Ange absent, parce qu'il est tombé et qu'on lui apprend
Qu'à présent il est sans diadème,
Qu'il gémit, qu'il est seul, que personne ne l'aime !
Et sa descente du ciel vers les fascinantes vallées de misère qui l'attirent du fond de la béatitude, et ce Satan, que la fierté du génie de Milton n'a pas fait si terrible que la tendresse de M. de Vigny, car la séduction est plus redoutable pour les cœurs purs que la révolte, ce Satan qui a en lui la beauté attristée, la suavité du mal et de la nuit, l'attrait des coupables mystères.⁴⁶⁸

On se souvient des mots d'Edmond Estève lorsqu'il comparait le Lucifer de Byron et le Satan de Vigny, que nous avons cités dans la partie précédente : « le plus violent des deux n'est peut-être pas le plus redoutable »⁴⁶⁹. Barbey d'Aurevilly abonde dans ce sens lorsqu'il affirme que « la séduction est plus redoutable pour les cœurs purs que la révolte ». C'est grâce à sa douceur et à sa persuasion que le Satan d'*Éloa* libère les hommes en les initiant à la volupté, et c'est aussi grâce à elles qu'il fait déchoir la fille-ange. C'est en cela qu'il est plus puissant que le diable de Milton, nous dit l'auteur des *Diaboliques*. Car Barbey d'Aurevilly est davantage séduit par l'ambiguïté du Satan de Vigny, par ce mal teinté de douceur, que par son regret de Dieu et sa possible rédemption. Pour l'écrivain, *Éloa* demeure « le fond incommutable [du génie de Vigny], l'âme qui a rayonné, – pressentiment ou souvenir, – dans tout ce qu'il a écrit et tout ce qu'il écrira jamais, s'il écrit encore ! »⁴⁷⁰.

Dans son hommage à Alfred de Vigny publié dans *Le Moniteur* du 28 septembre 1863, Théophile Gautier consacre lui aussi quelques lignes à *Éloa*. Dans son cas, le sujet lui importe moins que la forme du poème, même si l'on peut supposer sans risque de se tromper que le personnage de la fille-ange a dû beaucoup lui plaire :

Ce poème, le plus beau, le plus parfait peut-être de la langue française, de Vigny seul eût pu l'écrire, même parmi cette pléiade de grands poètes qui rayonnaient au ciel. Lui seul possédait ces gris

467 Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les Hommes*, Paris, Amyot, 1862 (3e partie : *Les Poètes*, p. i-382), p. 55.

468 *Ibid.*, p. 58.

469 Edmond Estève, *Byron et le romantisme français*, éd. citée, pp. 394-395.

470 Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les Hommes*, Paris, Amyot, 1862 (3e partie : *Les Poètes*, p. i-382), p. 55.

nacrés, ces reflets de perle, ces transparences d'opale, ce bleu de clair de lune qui peuvent faire discerner l'immatériel sur le fond blanc de la lumière divine. Les générations présentes ont l'air d'avoir oublié *Éloa*. Il est rare qu'on en parle ou qu'on la cite. Ce n'en est pas moins un inestimable joyau à enchâsser dans les portes d'or du tabernacle.⁴⁷¹

D'après ces derniers extraits signés par de grands noms de la littérature française, *Éloa* semble bien avoir gagné sa place, au fil du temps, parmi les classiques de la poésie. Malheureusement, cette œuvre ne semble connue que par un public restreint de lettrés initiés. En outre, la majorité d'entre eux s'en souvient moins à cause de son sujet, et donc de l'incarnation de Lucifer qu'il propose, que de sa forme et de son style. Encore à ce jour, le poème demeure assez confidentiel. Il est cependant amusant de noter que le personnage d'Éloa a été réutilisé par Xavier de Montépin (1823-1902), auteur de nombreux romans-feuilletons, dans *Les Pantins de madame le Diable* (1882). L'auteur s'y défend de tout plagiat – il n'en est pourtant pas à son coup d'essai en la matière – en prétendant avoir trouvé la légende d'Éloa dans un manuscrit espagnol du XVI^e siècle⁴⁷². L'histoire de la fille-ange constitue le prologue de ce livre, qui est en réalité un recueil de nouvelles reliées par un fil rouge. Éloa y est éprise de Satan et demande à Dieu de l'autoriser rejoindre son amant en Enfer, où elle l'épouse. Loin du diable envoûtant et amoureux de Vigny, celui de Montépin est un mari grossier et infidèle. Afin de retenir son attention, Éloa crée des petits pantins enchantés qui vont lui jouer différentes histoires constituant les autres nouvelles du recueil.

Le Satan d'Éloa a-t-il été oublié ? S'il est méconnu aujourd'hui, il s'inscrit pourtant dans un mouvement littéraire et pictural qui a contribué, pendant la première moitié du XIX^e siècle, à remodeler l'image de Lucifer. À tel point qu'une rumeur persistante veut que le poème ait inspiré la sculpture du *Génie du Mal* de Guillaume Geefs⁴⁷³, soit l'une des représentations les plus célèbres du personnage. Si cette affirmation est vraie, alors oui, la création de Vigny est devenue mythique. Si elle ne l'est pas, alors nous pouvons émettre l'hypothèse qu'Éloa a suffisamment marqué les artistes et les auteurs l'ayant lu pour influencer inconsciemment leur travail. Et nous savons que, parmi eux, se trouvait Victor Hugo... Soixante-deux ans plus tard, c'est d'ailleurs au tour de sa *Fin de Satan*

471 Théophile Gautier, « Alfred de Vigny », *Moniteur* du 28 septembre 1863. Article reproduit dans *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p. 163.

472 Xavier de Montépin, *Les Pantins de madame le Diable*, Paris, E. Dentu, 1882, p. 10. « Voici la légende d'Éloa, non pas telle qu'un poète, Alfred de Vigny, l'a écrite, mais telle que nous l'avons trouvée dans un manuscrit espagnol du seizième siècle. »

473 Jacques Van Lennep, *La Sculpture belge au XIX^e siècle, exposition organisée à Bruxelles du 5 octobre au 15 décembre 1990, La Générale de banque, Bruxelles* (Catalogue d'exposition, 1990), cité par Soo Yang Geuzaine et Alexia Creusen, *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au pays de Liège*, site web d'une exposition présentée par l'université de Liège du 5 octobre 2001 au 20 janvier 2002. N'ayant pas eu accès à l'ouvrage de Lennep et sans aucune autre occurrence de cette prétendue source d'inspiration de Guillaume Geefs, nous préférons la qualifier de « rumeur ».

d'être reçue par le public. Comment la critique a-t-elle accueilli l'étrange mysticisme de l'œuvre ? A-t-elle été aussi dubitative qu'à la lecture d'*Éloa* ?

2.2. Une publication posthume d'Hugo fait l'événement : la réception de *La Fin de Satan*

La Fin de Satan de Victor Hugo est la seule œuvre de notre corpus à avoir été publiée à titre posthume. L'accueil qui lui a été fait ne pouvait pas être plus différent de celui réservé à l'*Éloa* de Vigny. Ceci est en grande partie lié, bien sûr, au statut des deux auteurs. Lorsqu'il publie son poème, en 1824, Alfred de Vigny est une plume montante de la littérature française qui a encore tout à prouver. Sa réputation est en cours d'édification.

À l'inverse, à la fin de sa vie, Victor Hugo est devenu une véritable légende nationale, étant à la fois une institution littéraire et une figure politique de premier plan. Après sa mort, le 22 mai 1885, l'écrivain a droit à des funérailles nationales, et son corps est exposé sous l'Arc de triomphe du 31 mai au 1^{er} juin 1885. Il est ensuite déposé au Panthéon ce même 1^{er} juin. C'est peu dire que les textes qui allaient être dévoilés au public après sa disparition suscitaient la curiosité et l'impatience. De fait, *La Fin de Satan* est publiée pour commémorer le premier anniversaire de la mort de Victor Hugo, le 22 mai 1886. Ce double-événement prend l'aspect d'une véritable opération marketing, puisque le jour même de la parution du livre, des extraits sont lus publiquement par des acteurs de la Comédie française. Le public et la presse sont conviés à cette représentation : c'est ainsi que les premiers retours sur ce texte inédit d'Hugo peuvent être rapidement diffusés. Le journal *La République française* donne un aperçu de l'effervescence qui régnait ce jour-là :

Samedi, dans l'après-midi, une représentation gratuite a été donnée à la Comédie Française pour glorifier la mémoire du grand poète que, l'an dernier à pareille date, tout le peuple de Paris escortait au Panthéon. Quel bon public que celui de ces journées exceptionnelles ! Les fanatiques du poète s'étaient imposé la corvée d'une pénible et longue attente sous un soleil de feu. Aussi la grande parole tombait-elle comme une semence attendue sur un terrain tout préparé. Le succès des récitations qui ont rempli cette journée a été immense.⁴⁷⁴

Les critiques parues sur *La Fin de Satan* sont, dans leur grande majorité, positives. Leurs auteurs ne comprennent pas toujours où le poète veut en venir – après tout, le texte est inachevé, ce qui peut expliquer un certain manque de clarté. Cependant, si quelques-uns émettent des réserves, c'est avant tout l'enthousiasme de découvrir une nouvelle œuvre de Victor Hugo qui prévaut.

⁴⁷⁴ Louis Denayrouze, extrait d'un article pour *La République française*, cité dans « La Fin de Satan et la presse », *Le Rappel*, n°5920, Paris, 26 mai 1886, p. 2.

Signalons en passant l'un que l'un des premiers retours sur le poème a été émis avant sa publication. Barbey d'Aurevilly – encore lui – connaissait effectivement le projet de *La Fin de Satan* du vivant de Victor Hugo et le désapprouvait, le jugeant indigne de son auteur :

[Victor Hugo] serait absolument supérieur le jour où, au lieu d'achever cette *Fin de Satan* qu'il projette, — une pensée moderne bonne à laisser à un poète comme Soumet, qui a fait quelque part la *Fin de l'Enfer*, — il écrirait de préférence quelque violente épopée du Xe siècle et ne craindrait pas de mêler les moines, dont c'était l'âge d'or, aux soldats.⁴⁷⁵

Plus loin, il ajoute, en évoquant la *Légende des siècles* (qui devait comprendre originellement *Les Petites Épopées*, *La Fin de Satan* et *Dieu*) : « ce poème de Dieu et cette fin de Satan, dont le titre m'inquiète, ne sont-ils pas la preuve qu'au fond, les idées n'ont pas bougé en M. Hugo, qui doivent le plus le désarmer de son génie ?... »⁴⁷⁶. Hugo ayant finalement choisi de se consacrer à d'autres projets poétiques et romanesques et de ne pas terminer *La Fin de Satan*, les inquiétudes de son confrère ont dû être apaisées.

Revenons en 1886. *Le Rappel* daté du 26 mai de cette année-là offre une compilation intéressante des réactions enthousiastes suscitées dans la presse parisienne par la lecture de *La Fin de Satan*. Henri de Lapommeraye écrit ainsi pour le *Paris* :

Le Satan de Victor Hugo n'est pas comme celui de Milton, qui « embrasse sa défaite et ses tortures comme une gloire, comme une liberté et comme un bonheur ».

La conception de Victor Hugo est tout autre et à mon sens supérieure ; le poète français est idéaliste, il ne pourrait donc croire que le mal sera définitif et Satan éternel. D'après lui, le relatif se fondera dans le progressif et l'absolu, l'homme montera des ténèbres à l'idéal et Satan de l'Enfer au Paradis.

C'est « cette transfiguration paradisiaque » qui est le dénouement consolant et la moralité émouvante de ce poème. Je préfère cela à la désespérance et, pour me servir des propres expressions de Victor Hugo, on peut proclamer que « l'intention de ce livre est bonne ».⁴⁷⁷

475 Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les Hommes*, éd. citée, p. 41.

476 *Ibid.*, p. 47.

477 Henri de Lapommeraye, extrait d'un article pour le *Paris*, cité dans « La Fin de Satan et la presse », *Le Rappel*, n°5920, Paris, 26 mai 1886, p. 2.

Cette critique peut rappeler certaines des plus élogieuses écrites à l'égard d'*Éloa*, dans le sens où Lapommeraye considère que le poème épique d'Hugo surpasse celui de Milton. Pourquoi ? Précisément parce que Victor Hugo choisit d'accorder la rédemption à Satan, et que ce dernier parvient à dépasser son statut d'incarnation du mal. Tout ceci est possible grâce à « l'idéalisme » de l'auteur. Lapommeraye va même plus loin en disant que, sous la plume de Victor Hugo, il était impossible que Lucifer ne regagne pas le Paradis et que le mal ne cesse pas. C'est cet espoir, cet optimisme qui font, pour le critique, toute la force de *La Fin de Satan*.

Cette perspective lumineuse est également saluée par le journal *Officiel-Artiste*, le 27 mai 1886, dans un petit encadré anonyme signalant la parution de ce « magnifique poème, prodigieux effort d'un penseur et d'un poète »⁴⁷⁸. « L'idée qui se dégage de ce poème, c'est l'idée du pardon, du rachat et de la délivrance. (...) Comment ne pas déplorer que la mort ait brisé trop tôt la plume qui a écrit la *Légende des Siècles* et qui eût écrit peut-être l'histoire de l'humanité ? »⁴⁷⁹, peut-on lire.

Pierre Véron, du journal *Le Charivari*, a rédigé un bref mais intéressant compte-rendu de la journée du 22 mai 1886. Pour l'écrivain-critique, *La Fin de Satan* ajoute une pierre de plus à l'édifice qu'est l'œuvre colossale de son auteur :

Samedi, la presse était convoquée à la Comédie-Française. Il s'agissait d'une représentation gratuite où l'on a entendu, dits par les incomparables artistes de la maison, d'admirables fragments de la *Fin de Satan*.

La nouvelle œuvre posthume de Victor Hugo a été acclamée.

Jamais, en ses plus belles inspirations, le poète ne fut plus prodigieux que dans cette colossale épopée.

Le vers est puissant, solide, éblouissant.

Nous nous bornerons aujourd'hui à signaler le succès remporté samedi par cette matinée si curieuse et aussi la splendeur de cette *Fin de Satan*, qui ajoutera encore à l'immortalité de Victor Hugo. Prochainement nous étudierons en détail cette œuvre de haut vol qui enrichit d'un chef-d'œuvre le trésor littéraire de la France.⁴⁸⁰

Ici, le journaliste est davantage frappé par le style du poème que par son sujet. Quoi qu'il en soit, c'est à ses yeux un « chef-d'œuvre ». Certains pourront reprocher à Pierre Véron d'être trop

478 « Bibliographie : Librairie Hetzel et Quentin, éditeurs », *Officiel-Artiste : journal hebdomadaire...*, n°21, Paris, 27 mai 1886, p. 7.

479 *Ibid.*

480 Pierre Véron, article pour *Le Charivari*, cité dans « La Fin de Satan et la presse », *Le Rappel*, n°5920, Paris, 26 mai 1886, p. 2.

dithyrambique concernant un auteur dont on sent qu'il est acquis à la cause. Toujours est-il que les critiques parues ce jour-là le sont presque toutes. Sans affirmer qu'elles ne sont pas sincères, on peut se demander si cette unanimité n'est pas, en grande partie, due à la joie de découvrir une œuvre inédite d'un auteur dont la disparition a profondément affecté ceux qui l'appréciaient. Et pour cause : « Il est vingt tirades pour une qui ont soulevé des tonnerres d'applaudissements »⁴⁸¹, raconte Louis Denayrouze au sujet de la lecture publique de *La Fin de Satan*. Lui-même a probablement contribué à cet élan de joie, puisqu'il écrit : « Les vers de cette sorte d'épopée sont remplis de beautés lyriques de l'ordre le plus élevé. »⁴⁸² Cependant, s'il loue la prestation de la troupe de la Comédie française, il tempère un peu son appréciation de l'œuvre venant d'être dévoilée : « Quant à apprécier celle-ci, il est impossible de le tenter tant qu'on n'aura pas le texte de la *Fin de Satan*. »⁴⁸³ Néanmoins, son impression générale demeure positive :

Si l'on en juge par l'impression produite par certains fragments, (...) le poème de Victor Hugo pourra supporter la comparaison avec les meilleures productions de l'âge mûr de cet inépuisable génie. Victor Hugo mort continuera donc encore à étonner le monde.⁴⁸⁴

Existe-t-il, alors, une critique plus nuancée publiée à l'époque de la publication de *La Fin de Satan* ? Oui, et nous la trouvons dans le numéro des *Annales poétiques et littéraires* publié le 30 mai 1886, huit jours après la lecture publique de la Comédie française. Elle est signée Adolphe Brisson. Sa critique n'est pas sans rappeler celles qui ont été écrites au sujet d'*Éloa*, puisque le journaliste trouve *La Fin de Satan* quelque peu... obscure :

Vous expliquer la *Fin de Satan*, cela n'est pas fort aisé. L'idée mère ne se dégage pas très nettement du poème. Il débute par une sorte d'épopée grandiose, mais confuse. Satan est précipité du ciel. Nous assistons à cette chute fabuleuse. C'est une orgie de descriptions, de couleurs. (...)

Satan roule, tourbillonne ; nous glissons avec lui de chaos en chaos. Les alexandrins capricieux, rugueux, se heurtent, s'entrechoquent, s'accrochent au clou d'une rime étrange, d'un adjectif chatoyant. C'est un ruissellement fantastique, invraisemblable, inouï. Le poète se moque-t-il, s'amuse-t-il à nos dépens ? Nous saisissons bien çà et là un sens symbolique, mais qui nous échappe et s'évanouit.⁴⁸⁵

481 Louis Denayrouze, extrait d'un article pour *La République française*, cité dans « La Fin de Satan et la presse », *Le Rappel*, n°5920, Paris, 26 mai 1886, p. 2.

482 *Ibid.*

483 *Ibid.*

484 *Ibid.*

Pour Adolphe Brisson, qui confesse une certaine incompréhension face au poème, celui-ci pèche par un excès d'effets de style. À tel point que le journaliste en vient à se demander si, au fond, cette surenchère ne serait pas volontaire de la part de Victor Hugo, qui choisirait *consciemment* d'en faire trop dans le but de perdre son lecteur. Ses vers sont beaux et grandioses, c'est indéniable. Mais quel est l'objectif du poète ? Le journaliste poursuit :

Satan c'est le mal ; dans sa chute il égrène sur l'humanité les fléaux, un de ses crachats enfante Barrabas, une de ses paroles enfante Judas, son souffle déchaîne l'ouragan. On croit comprendre l'idée du poète, mais elle fuit ; cette débauche d'imagination fatigue, lasse, décourage l'attention.⁴⁸⁶

Nous ne savons pas, précisément, quels extraits de *La Fin de Satan* ont été lus par les acteurs de la Comédie-Française. Mais si l'on en croit Henri de Lapommeraye, dont nous avons analysé la critique plus haut, il y en a eu assez pour que les spectateurs puissent comprendre ce que Victor Hugo voulait signifier à travers le personnage de Satan : l'espoir et la fin du mal à travers sa rédemption. Brisson ne semble pas l'avoir aussi bien cerné que son confrère qui, en quelques extraits, a su saisir l'objectif d'Hugo. Adolphe Brisson, pour sa part, professe son admiration pour les pages consacrées au Christ – la partie intitulée « Le Gibet » – et sa confusion face au reste du texte. « Peu nous importe que sur les trois cents pages de la *Fin de Satan*, deux cents soient obscures, outrées, extravagantes, si les cent autres sont incomparables »⁴⁸⁷, conclut-il. Après tout, un inédit de Victor Hugo reste inestimable.

Jusqu'à la fin du XIXe siècle, *La Fin de Satan* sera mentionnée, ici et là, par quelques critiques. Les quelques années de distance qu'elles ont par rapport à la date de parution du poème les rendent d'autant plus intéressantes. En effet, leurs auteurs font preuve d'un recul que n'avaient pas forcément les critiques « à chaud » de mai 1886.

Ainsi, en 1899, Georges Rodenbach – lui-même poète de son état – écrit pour *L'Élite* que le meilleur des ouvrages posthumes de Victor Hugo parus jusqu'à présent n'est autre que *La Fin de Satan*. Il s'étonne que le livre soit resté inédit pendant presque trente ans, étant donné ses immenses qualités, et affirme : « *La Fin de Satan* est le sommet, le point culminant, de cette admirable œuvre posthume qui va se continuer encore, chaîne de montagne infinissable sur l'horizon du siècle... »⁴⁸⁸

485 Adolphe Brisson, « La fin de Satan, poème de Victor Hugo », *Les Annales poétiques et littéraires*, 30 mai 1886, pp. 347-348.

486 *Ibid.*

487 *Ibid.*

488 Georges Rodenbach, « Hugo », *L'Élite*, Paris, Eugène Fasquelle, 1899, p. 91.

Comme si Hugo connaissait une seconde carrière, un peu en miroir de la précédente, par-delà la mort, et que son poème épique constituait le sommet de cette bibliographie en cours d'élaboration.

Pour le centenaire de Victor Hugo, en 1902, Eugène Rigal prononce un discours dans lequel il mentionne à son tour *La Fin de Satan*.

Un livre comme *la Fin de Satan*, avec ses bizarreries sans doute, avec ses obscurités, si l'on veut (mais infiniment moins nombreuses que les critiques pressés ou superficiels ne se l'imaginent), avec aussi ses vues profondes, son symbolisme complexe, touffu et naturel, ses mythes et ses images qu'on ne saurait nombrer, ses beautés d'ordres si divers, (...) ce livre est une conquête pour notre poésie, et nous pouvons l'opposer avec fierté à telles œuvres étrangères, dont l'inspiration semblait auparavant inaccessible à l'esprit français.⁴⁸⁹

Pour un discours revenant sur l'ensemble de la carrière de l'auteur, qui plus est possédant une bibliographie aussi fournie, mentionner une œuvre inachevée est un choix pouvant paraître audacieux. Aux yeux d'Eugène Rigal, *La Fin de Satan* est pourtant une œuvre novatrice en matière de poésie. Pourtant, les qualificatifs qu'il lui applique ne sont pas sans rappeler ceux qui ont été donnés à une certaine *Éloa*, là encore. Le poème de Vigny n'est-il pas, lui aussi, riches de symboles, d'images variées, et ne se veut-il pas mythe ? Eugène Rigal affirme que *La Fin de Satan* peut être comparé à des œuvres étrangères portant sur des sujets similaires : on pense bien entendu au *Paradis perdu* et à Byron. Plus haut, Charles Magnin disait d'*Éloa* que le poème aurait remporté un immense succès critique en France si son auteur avait été anglais ou allemand. Ainsi, Rigal déclarant que l'inspiration d'œuvres étrangères était « auparavant inaccessible à l'esprit français » nous semble faire preuve de mauvaise foi : Vigny avait pavé la voie soixante ans auparavant. (À moins, bien sûr, qu'Eugène Rigal n'ait jamais lu *Éloa*, mais le spécialiste universitaire d'Hugo qu'il était devait sans doute connaître Vigny...)

D'après ce tour d'horizon, la réception de *La Fin de Satan* a une orientation assez claire : elle est unanimement saluée, si l'on excepte l'article des *Annales poétiques et littéraires*, qui trouve quand même dans le texte d'Hugo des vers à admirer. La confusion qu'avait pu entraîner le sujet ou le style romantique d'*Éloa* n'existe presque plus. Le succès du poème d'Hugo est sans doute le signe d'une évolution des mentalités au sein de la critique littéraire : après tout, le mouvement romantique est apparu, a fait son temps, et est devenu malgré tout une sorte d'institution. *La Fin de*

489 Eugène Rigal, « Centenaire de Victor Hugo (26 février 1902). Discours prononcé par M. Eugène Rigal », Université de Montpellier, 1902, p. 36.

Satan, bien qu'inachevée, rejoint donc le reste des œuvres de son auteur dans la haute estime où les tient le public. Placer Satan en protagoniste n'est plus un choix intrigant : il n'est même plus relevé par les journalistes. Lapommeraye seul apprécie cette décision d'Hugo, parce qu'elle permet à l'auteur de rendre l'espoir à la fin de son poème d'autant plus flagrant et significatif qu'il est accordé à un personnage censé incarner le mal absolu.

Quelques années plus tard, la surprise causée aux lecteurs par *La Révolte des anges* d'Anatole France sera-t-elle à la hauteur du renouveau de la figure luciférienne qu'il propose ? Le moins que l'on puisse dire, c'est que le roman va se révéler clivant.

2.3. Lucifer enflamme les passions (politiques) des critiques littéraires avec *La Révolte des anges*

Nous avons vu que, pour l'essentiel, les critiques d'*Éloa* étaient mitigées à sa parution, trouvant d'excellentes choses dans le poème de Vigny, mais ne parvenant pas à comprendre ses intentions. La publication de *La Fin de Satan*, au contraire, a été unanimement saluée. *La Révolte des anges* présente un autre cas de figure puisque, lorsque le livre paraît, les critiques sont ouvertement divisées. Ceci est dû, en grande partie, à son discours politique et à l'utilisation de Lucifer pour soutenir ce propos. Cependant, le mélange des registres opéré par France dans son roman a aussi de quoi désarçonner. Nombreux sont les articles qui ont commenté *La Révolte des anges* en 1914, l'année de sa publication. Nous en citerons donc des morceaux choisis, en commençant par les critiques négatives pour conclure par les plus élogieuses.

Un exemple significatif des vives réactions provoquées par la publication de *La Révolte des anges* est l'article d'André Chaumeix pour le très conservateur *Journal des débats politiques et littéraires*. (Nous donnerons une idée plus claire des opinions politiques de ce critique en précisant qu'il a été, par la suite, collaborateur pendant la Seconde Guerre mondiale.) Il débute sa critique du roman d'Anatole France, parue le 29 avril 1914, en qualifiant *La Révolte des anges* de « conte philosophique très long (...) d'une complète irrévérence »⁴⁹⁰. Tout en reconnaissant que le roman comporte des parties brillantes, André Chaumeix fustige ensuite son thème, qui l'indigne visiblement. Il évoque par exemple le projet d'Arcade de renverser le royaume des cieux :

Il s'agit de renouveler au nom de la science ce que Lucifer fit jadis par orgueil. Les livres n'ont pas appris à l'ange ce que les choses sont, mais il croit y avoir découvert du moins comment les choses ne sont pas. Dieu n'est à ses yeux qu'un démiurge vain qu'il appelle Ialdabaoth. Maurice, qui a de la

490 André Chaumeix, « La Révolte des Anges, par M. Anatole France », *Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, 29 avril 1914, p. 1.

religion, essaie de ramener Arcade à de meilleurs sentiments. Ce renversement des rôles inspire à l'auteur une joie satanique.⁴⁹¹

Ce paragraphe est intéressant – amusant, sommes-nous tentée d'écrire – pour plusieurs raisons. La première étant qu'il témoigne du conservatisme religieux de son auteur, qui se vérifiera dans la suite de son article. Celui-ci se manifeste d'ailleurs assez grossièrement lorsqu'il parle de la « joie satanique » d'Anatole France... L'autre chose qui se dégage de ces quelques lignes, c'est que Chaumeix déforme l'intrigue de *La Révolte des anges* en la considérant à travers le prisme de ses propres convictions. Anatole France a instauré Ialdabaoth comme antagoniste de son roman : la nature de Dieu y est fondamentalement mauvaise dans sa diégèse. Or, c'est un point de vue que le critique ne parvient pas à accepter : il écrit que Dieu n'est un demiurge vain *qu'aux yeux d'Arcade*, pas dans l'absolu. Pourtant, le roman montre à plusieurs reprises qu'Arcade dit la vérité et que son point de vue n'est pas subjectif. André Chaumeix semble si outré par cette idée qu'il réitère son point de vue qui semble, déjà en 1914, quelque peu daté : « M. Anatole France semble avoir été saisi d'une ardeur démoniaque »⁴⁹², écrit-il encore...

Mais André Chaumeix va plus loin, car il pense, dit-il, avoir compris les intentions d'Anatole France en écrivant *La Révolte des anges*. « Tout le monde sait que parti du scepticisme M. Anatole France a passé à l'anarchie révolutionnaire », affirme-t-il, prouvant sa méconnaissance des convictions de l'auteur, que nous avons analysées plus haut dans ce mémoire. Chaumeix regrette que France ait renoncé à défendre la culture française et soit devenu plus engagé. « Dépassant même les partis les plus avancés, M. Anatole France semble être arrivé à un nihilisme complet »⁴⁹³, ajoute-t-il. Quant à l'assimilation de Lucifer à Dionysos faite dans le roman, André Chaumeix l'explique dans une analyse que l'on pourrait qualifier de complotiste si le mot n'était pas anachronique :

M. Anatole France nous fait l'éloge du paganisme et nous indique comment il faut le restaurer. Ce n'est pas absolument nouveau, si l'on veut, car plusieurs livres de l'auteur indiquent ces préférences. Mais c'est la première fois qu'il en fait l'objet d'un ouvrage, et en outre il nous avertit que dans la ruine universelle de toutes les idées, de toutes les croyances, il y a quelque chose qui reste debout, c'est l'antiquité païenne. Les derniers livres de M. Anatole France ne laissaient même pas survivre ce

491 *Ibid.*

492 *Ibid.*, p. 2.

493 *Ibid.*

souvenir. Il semblait qu'une seule chose existât pour l'homme, la volupté, ou même tout simplement la sensation. Au fond de son cœur, M. Anatole France a gardé un culte secret aux dieux grecs.⁴⁹⁴

Ce paragraphe montre, une nouvelle fois, que le message de *La Révolte des anges* n'a pas été compris. En effet, Anatole France n'ambitionne nullement de restaurer un culte quelconque, étant donné son aversion pour toute forme de dogme religieux. Le paganisme sert, dans son roman, à illustrer la liberté des hommes lorsqu'ils sont plus proches de la nature et libéré du joug du christianisme. Cet anti-catholicisme irrite, on s'en doute, notre critique conservateur :

M. Anatole France barre d'un trait de plume des siècles d'histoire et toute la civilisation chrétienne. Elle existe cependant et elle a fait quelque chose pour le monde. (...) La Grèce de M. Anatole France est le pays de la volupté, de l'harmonie, de la raison pure, il ne cherche pas d'où venait cette raison ni de quoi était faite cette harmonie. (...) Le fond du livre, si on le presse un peu, ne paraît pas très consistant. Mais peut-être M. Anatole France ne se soucie-t-il pas beaucoup de sa doctrine. Elle n'est qu'un thème dont il use pour répandre sur tout ce qu'il exècre des malices empoisonnées et pour embellir tout ce qu'il aime par la suavité de ses phrases.⁴⁹⁵

Il nous semble que ces derniers mots sont ceux d'un critique effrayé par la propagation d'idées nouvelles et humanistes allant à l'encontre des siennes. Anatole France apparaît, à travers tout cet article, comme un auteur diabolique souhaitant, sous couvert de belle prose, répandre des idées dangereuses destinées à saper les fondements des valeurs françaises. Cet article est en tout cas le parfait exemple des réactions extrêmes que pouvait causer *La Révolte des anges*. Preuve, donc, que l'utilisation d'un thème aussi ancien que la révolte de Lucifer contre Dieu, utilisé dans un contexte contemporain, pouvait avoir un parfum de scandale, même après les écrits d'Alfred de Vigny et Victor Hugo.

La critique négative d'André Chaumeix n'est pas la seule à paraître en 1914, loin de là. Les attaques contre *La Révolte des anges* ont en commun d'être dirigées vers les idées que le roman véhicule plutôt que vers l'histoire qu'il raconte ou son style. « Tout le monde sait que la polissonnerie la plus abjecte, les blasphèmes les plus abominables, l'anarchie la plus violente n'ont pas de représentant plus illustre »⁴⁹⁶, peut-on ainsi lire à propos d'Anatole France dans l'édition du 15 mai 1814 de *Romans-Revue, guide de lectures*. Le périodique classe *La Révolte des anges* dans sa catégorie « Romans mauvais, dangereux, médiocres ou inutiles pour la généralité des lecteurs » !

494 *Ibid.*

495 *Ibid.*

496 « Les Romans », *Romans-Revue, guide de lectures*, Cambrai, 15 mai 1814, pp. 415-416.

Peut-être faut-il préciser que le journal est dirigé par l'abbé Louis Bethléem, qui se présente comme le grand défenseur de la moralité en littérature. Le numéro de *Romans-Revue* compile quelques-uns des blâmes parus à l'encontre du roman d'Anatole France. Relevons deux citations intéressantes. La première est issue du journal *Le Temps* du 20 mars 1914 : « [Anatole France] était irrespectueux à la manière de Voltaire. (...) Il est devenu violent et âpre, et fait maintenant songer à Lucrèce qui conduisit l'épicurisme jusqu'à ses farouches et terrifiantes conclusions. »⁴⁹⁷ Traduction : France peut contester l'ordre établi du moment qu'il le fait sans faire trop de bruit, sans déranger et avec un certain bon goût. Enfin, Victor Giraud résume ainsi les retours – virulents comme positifs – émis à propos du dernier roman d'Anatole France : « C'est le plus séduisant et le plus dangereux professeur d'anarchie que nous ayons eu depuis Renan. »⁴⁹⁸ *La Révolte des anges* est perçu par ses détracteurs comme un dangereux brûlot politique et religieux, plus que comme une fiction, un travail artistique purement littéraire. L'utilisation de Lucifer, qui symbolise ici plus que jamais la révolte et l'opposition à l'ordre établi, paraît d'autant plus pertinente. Surtout si son combat raconté dans le roman d'Anatole France parvient à faire de nouveaux adeptes... ce que semblent redouter certains journalistes comme Victor Giraud ou André Chaumeix.

Pour clore ce panorama des critiques négatives reçues par *La Révolte des anges*, nous en citons une dernière, parue en 1919. À l'occasion de la publication du recueil de souvenirs d'Anatole France intitulé *Le Petit Pierre*, Pierre Nozière inclut dans sa critique de l'ouvrage un avis de quelques lignes sur *La Révolte des anges*. Pour le journaliste, il s'agit du roman dans lequel l'auteur a mis le plus de lui-même, ce qui n'en fait pas forcément une qualité, comme il l'écrit dans *Le XIXe siècle : journal quotidien politique et littéraire* :

Et c'était, non pas l'un de ses meilleurs livres, mais l'un des plus significatifs, l'un de ceux qui pourraient le mieux nous aider à comprendre l'âme de l'écrivain, aussi bien et peut-être plus par ses défauts que par ses qualités. Dilettante par tempérament et sceptique par choix, Anatole France s'y révélait violent, affirmatif, haineux jusqu'à la dérision et le scandale dès lors qu'il s'agissait de bafouer une religion contre laquelle il semble éprouver une rancune personnelle.⁴⁹⁹

Ici, Pierre Nozière reproche à Anatole France d'être si enflammé dans son anticléricalisme et son anti-catholicisme qu'il en devient presque caricatural. Ce que les critiques les plus négatives reprochent aussi à *La Révolte des anges*, c'est qu'Anatole France y fait part de ses opinions

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ Pierre Nozière, « Le Petit Pierre d'Anatole France », *Le XIXe siècle : journal quotidien politique et littéraire*, Paris, 9 février 1919, p. 2.

politiques et religieuses avec une véhémence et un manque de subtilité qui les irrite – d’autant que leurs convictions sont contraires aux siennes... Rappelons qu’il s’agit du dernier roman écrit par l’auteur : celui-ci n’a peut-être plus voulu ménager son lecteur. Puisqu’il s’agit, nous l’avons vu, d’un livre somme, il a pu y exposer ses idées sans détour.

Gaston de Pawlowski publie, dans le *Comoedia* du 6 août 1914, une critique qui fait la jonction entre les avis les plus courroucés et les critiques dithyrambiques que nous allons évoquer plus loin. C’est aussi celle qui parvient le mieux à déchiffrer la pensée de France, ainsi que les contradictions présentes dans *La Révolte des anges*. Précisons qu’en plus de son activité journalistique, Pawlowski était aussi un écrivain spécialisé dans la satire, ce qui explique le ton parfois grinçant et désinvolte des lignes que nous allons citer. Il a bien perçu la dimension d’œuvre somme d’Anatole France : « Je ne dirai pas que c’est un testament littéraire : l’expression serait exagérée ; mettons que c’est une table des matières, des matières ou l’auteur puisa son inspiration. »⁵⁰⁰ Nous avons vu précédemment les plus fervents opposants à *La Révolte des anges* s’étonner de ce qu’un auteur qu’ils prenaient pour un esthète aux idées politiques certes contraires aux leurs, mais relativement pacifique, se transforme en polémiste impétueux dans son dernier roman. Gaston de Pawlowski fait justement remarquer que ces deux facettes ont toujours cohabité chez l’écrivain :

La personnalité de M. Anatole France est assez troublante, parce qu’elle est double. M. Anatole France se présente à nous sous les aspects d’un tranquille Bénédictin, d’un ermite de l’œuvre d’un amateur de vieux langage. (...) Mais, ne vous y fiez pas. À côté de cet ermite, et peut-être en raison du voisinage, s’agit comme un diable dans un bénitier la personnalité révolutionnaire de M. Anatole France. L’apôtre se transforme volontiers en politicien, l’esthète en démagogue. (...)

Ce n’est pas, comme on pourrait le croire, l’ermite des bibliothèques qui est, artistiquement, réactionnaire, et ce n’est pas non plus le démagogue qui est réactionnaire. C’est tout le contraire. C’est parce que M. Anatole France a vécu dans le commerce des vieux livres, parce qu’il a fréquenté la vieille noblesse un peu poussiéreuse et surannée du faubourg, c’est parce qu’il a compris l’âme ecclésiastique, que, par réaction, il s’est fait jacobin.⁵⁰¹

Voilà qui n’est pas sans rappeler le parcours psychologique d’un certain Arcade dans *La Révolte des anges*. De la même façon que l’ange a perdu la foi en lisant les ouvrages de la bibliothèque d’Esparvieu, France en serait venu à adhérer à des idées anarchistes et athées parce

500 Gaston de Pawlowski, « Anatole France – La Révolte des anges », *Comoedia*, Paris, 6 août 1914, p. 2.

501 *Ibid.*

qu'il n'a que trop bien compris les croyances des membres du clergé qu'il a fréquentés, ainsi que le fonctionnement de leur ordre religieux.

L'esthétisme littéraire excessif de M. Anatole France, son raffinement intellectuel princier devait l'induire forcément en tentation et ce sont les moines seuls qui peuvent voir à chaque instant, le diable autour d'eux. (...) De là une rigueur peut-être excessive dans la critique, une amertume et un désir de détruire que ne connaissent point des hommes pour qui les traditions n'existent même pas.

Et voici que, par réaction, le révolutionnaire se transforme en admirateur inconscient des principes qu'il combat, sans s'en rendre compte, j'en suis persuadé. (...) Il devient malgré lui un de ces apôtres inconscients des traditions anciennes, qui passent leur vie à glorifier le catholicisme en croyant le combattre. (...) En voulant créer un art républicain, s'opposant à l'art réactionnaire, on n'a pas compris que l'on créait tout simplement une religion nouvelle s'opposant à une religion ancienne et, ce qui est plus grave, qu'on laissait échapper la proie pour l'ombre.⁵⁰²

Gaston de Pawlowski affirme qu'en voulant démontrer à toute force la valeur des idées nouvelles par rapport au catholicisme, France dessert la cause qu'il prétend défendre. Pour lui, l'œuvre de l'écrivain est « purement destructive »⁵⁰³. « Ses théories nous apparaissent toujours purement négatives et cette négation n'est, par elle-même, qu'une renaissance implicite de la supériorité d'un ennemi créé de toutes pièces »⁵⁰⁴, ajoute-t-il. Selon Pawlowski, la noirceur extrême dont Anatole France pare la religion chrétienne ne sert, en définitive, qu'à valoriser cette dernière. De plus, comble du paradoxe, « c'est à l'ennemi que M. Anatole France a emprunté toutes ses armes, son style, ses idées »⁵⁰⁵, c'est-à-dire qu'il a puisé dans les mythes bibliques pour les mettre au service de sa démonstration. C'est pourtant dans la réutilisation de ces mythes anciens qu'il brille : « c'est en décrivant les débris d'un monde mort que M. Anatole France nous a plus intéressé et ému qu'en décrivant un monde intellectuel nouveau qui n'existe pas »⁵⁰⁶.

Cependant, au milieu d'un article qui juge l'aspect philosophique de *La Révolte des anges* « nébuleux »⁵⁰⁷, Pawlowski salue la fin du récit. Dire que la révolte est esprit, « c'est là une conclusion pleine de bon sens et qui suffit à condamner toutes les polémiques de parti »⁵⁰⁸, affirme-t-il. À ce titre, Gaston de Pawlowski termine son article en regrettant qu'Anatole France ne se soit pas appliqué à lui-même sa conclusion. C'est-à-dire que sa révolte ait été moins affichée (qu'elle

502 *Ibid.*

503 *Ibid.*

504 *Ibid.*

505 *Ibid.*

506 *Ibid.*

507 *Ibid.*

508 *Ibid.*

soit restée esprit), qu'il ait suivi seulement « son sens de l'Humanité et du Beau »⁵⁰⁹, qu'il ait choisi de « [demeurer] dans l'esthétique pure »⁵¹⁰ afin de ne pas déclencher des polémiques dont il n'a pas besoin.

« Le dernier roman d'Anatole France ne semble pas avoir été très bien compris »⁵¹¹, constate Georges Le Cardonnell en préambule de sa critique parue le 15 juin 1914. Son texte se veut une défense de *La Révolte des anges*, qu'il a aimé, tout en lui reconnaissant quelques défauts. Sa critique est positive et nuancée. Le roman est, pour ce journaliste, l'un des plus importants de son auteur et son « testament philosophique »⁵¹² qui traduit un « désabusement profond »⁵¹³. Le rôle des anges déchus, dont l'enseignement des arts et de la science aux hommes ne parvient pas à sauver ces derniers de la part maléfique qui existe en eux, confirme ce pessimisme :

Ainsi les anges révoltés représentent dans cette œuvre d'Anatole France, l'intelligence en lutte avec la nature mauvaise, avec tout ce que M. Anatole France appelle le mal, et son livre nous montre que même leur triomphe ne change rien à la nature des choses. L'intelligence et la science ne suffisent pas à transformer la nature humaine.⁵¹⁴

Comment changer cette nature humaine ? Dans son article, George Le Cardonnell reproche à Anatole France de ne pas expliquer à ses lecteurs comment réaliser la « révolution de l'esprit » qu'il prône à la fin de *La Révolte des anges*. Nous pourrions lui rétorquer que la réponse est pourtant présente à travers l'itinéraire d'Arcade, qui acquiert son indépendance d'esprit grâce à la lecture et à la découverte d'un savoir qui lui est propre. Quoi qu'il en soit, Le Cardonnell ne tarit pas d'éloges au sujet du roman d'Anatole France, qu'il appelle « notre maître » – c'est dire l'estime (affectueuse) dans laquelle il le tient. Cependant, il trouve un défaut à *La Révolte des anges*, puisqu'il en faut bien un. Pour le journaliste, France commet peut-être une erreur lorsque Nectaire décrit, dans le récit qu'il fait à Arcade, la Grèce comme étant un pays idéal gouverné par la raison et la volupté. « Mais le peuple grec fut-il bien celui où il n'y eut ni sacerdoce, ni dogme, ni révélation ? »⁵¹⁵, interroge Georges Le Cardonnell. Anatole France est assez érudit pour savoir que ce n'est pas le cas. En outre, si le journaliste ne blâme pas l'anti-cléricalisme de l'écrivain, il lui reproche de négliger un élément

509 *Ibid.*

510 *Ibid.*

511 Georges Le Cardonnell, « La Révolte des anges », *Les Marges : gazette littéraire par Eugène Montfort*, Paris, 15 juin 1914, p. 20

512 *Ibid.*

513 *Ibid.*

514 *Ibid.*

515 *Ibid.*

de taille. En effet, le catholicisme a donné naissance à une pensée et à une philosophie scolastique, rappelle-t-il, ce que France passe un peu trop facilement sous silence afin d'appuyer sa démonstration.

Enfin, sans doute dans une tentative de raisonner ses confrères si enclins à alimenter la polémique autour de *La Révolte des anges*, Georges Le Cardonnell conclut son article en rappelant qu'une œuvre d'art, y compris littéraire, doit avant tout être envisagée sous un angle esthétique.

Que ceux qui demandent toujours des raisons morales de motiver leur plaisir prennent garde ! C'est en vain qu'ils feront par ailleurs campagne pour la culture française ; sans qu'ils s'en doutent, ce sont des façons de sentir barbares qu'ils introduisent chez nous.⁵¹⁶

(Oscar Wilde n'aurait pas désavoué une telle opinion, lui qui écrivait dans la préface du *Portrait de Dorian Gray* : « There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all. ») Cela dit, on peut s'interroger sur l'injonction à lire *La Révolte des anges* uniquement sous un prisme esthétique, quand le message politique et... moral, justement, de son auteur est aussi évident. Le jugement prononcé par Lucifer à la fin du roman concernant les hommes *est* un jugement moral. L'incitation d'Anatole France à se révolter à la fin du roman est politique, sinon morale. Il est possible de lire la nouvelle « L'Humaine tragédie » d'Anatole France, que nous avons évoquée auparavant, en l'appréciant avant tout comme une œuvre d'art belle et singulière, quand bien même les idées de son auteur transparaissent en filigrane. Celles-ci sont présentes assez discrètement, en tout cas, pour ne pas s'attirer l'ire des critiques. Cependant, cette attitude n'est pas possible avec *La Révolte des anges*. L'aspect politique et philosophique du roman d'Anatole France justifie les débats auxquels il a donné lieu. Le fait qu'une œuvre divise prouve son intérêt, ou en tout cas qu'elle exprime quelque chose de l'époque à laquelle elle paraît. Néanmoins, certaines réactions peuvent paraître disproportionnées. Les articles de Georges Le Cardonnell et Gaston de Pawlowski, parce qu'ils sont nuancés, invitent davantage à la réflexion sur un ouvrage d'une grande richesse.

Néanmoins, il y a bien eu des critiques dithyrambiques pour *La Révolte des anges*, qui a eu son lot de fervents admirateurs. Des journalistes pour qui le roman était une réussite de bout en bout, et qui l'ont fait savoir. C'est sur ces lignes enthousiastes que nous allons clôturer cette partie

516 *Ibid.*

consacrée à la réception du dernier roman d'Anatole France. Citons notamment la courte critique anonyme parue dans *La Gazette de la Capitale*, le 1^{er} avril 1914 :

Ah ! le joli livre ! Il est amusant au possible et si merveilleusement écrit que le lecteur, en arrivant à la fin de cette aventure, ferme à regret le volume qui vient de lui faire passer de si agréables instants. Anatole France est incontestablement le meilleur de nos écrivains modernes.⁵¹⁷

Il nous semble que la personne ayant écrit ces lignes est parvenue à lire *La Révolte des anges* selon le souhait de Georges Le Cardonnel. C'est-à-dire en la considérant comme un divertissement joliment exécuté, qui lui a permis de s'évader pendant un moment. Cependant, n'est-ce pas là passer à côté de toute une dimension du roman, supposée amener le lecteur à une certaine réflexion ?

La dernière critique que nous allons citer est signée par André Maurel, datée du 29 mars 1914, et parue dans *L'Homme libre*. Sa critique porte sur le roman d'Anatole France alors intitulé *Les Anges*, publié jusque là en feuilleton. Il paraîtra en un seul volume le mois suivant, sous le titre qu'on lui connaît. Pour André Maurel, même si le roman de France est « l'un des plus divertissants qui soient jamais sortis de cette plume enchantée »⁵¹⁸, la gravité du roman ne lui échappe pas. Pas plus que le pessimisme de son auteur, qui « ne nourrit pas une tendresse très indulgente pour la nature humaine »⁵¹⁹. Car Anatole France est un moraliste – Dennis Porter, que nous avons cité avant, l'a également noté –, « un sociologue même »⁵²⁰, analyse Maurel. La dimension merveilleuse de son roman lui permet d'endosser plus aisément cette fonction : France peut ainsi se réapproprier les figures du diable et de Dieu et les subvertir pour mieux servir sa fable.

André Maurel est d'ailleurs le seul, parmi les critiques que nous avons cités, à analyser les personnages des anges déchus de *La Révolte des anges* :

Il est cependant une différence capitale entre les anges et ceux-là [les protagonistes des précédents romans de France, NdA], et c'est que les anges, grâce à leur origine divine, se rendent compte de leur médiocrité humaine et trouvent même le moyen d'améliorer la race humaine. Là me paraît la grande originalité de ce dernier livre-là. (...)

517 « Anatole France – La Révolte des Anges. (Calmann-Lévy, éditeur.) », *La Gazette de la Capitale*, Paris, 1er avril 1914, p. 3.

518 André Maurel, « À propos des « Anges » », *L'Homme libre : journal quotidien du matin*, Paris, 29 mars 1914, p. 1.

519 *Ibid.*

520 *Ibid.*, p. 2.

Il y a d'abord, Nectaire, le séraphin joueur de flûte, qui s'en va à travers les générations en sifflotant, et qui ne croit pas à autre chose que l'art, le reste étant vanité. Nectaire représente l'une des faces de l'esprit d'Anatole France, la face du grand écrivain heureux de son art et qui entend jouir des dons de la nature. Mais, ne nous y trompons pas, Nectaire nous conduit tout droit à Satan et dans le rêve final non édifié enfin.⁵²¹

Deux choses sont à relever ici. La première, c'est que le traitement original du mythe des anges déchus est enfin remarqué. La seconde, c'est que Nectaire est désigné comme étant le vecteur des opinions d'Anatole France, symbolisant son amour de l'art. De la même façon, supposons-nous, qu'Arcade symbolise sa passion du savoir et la désillusion progressive qui s'ensuit vis-à-vis de la religion. Malgré le constat pessimiste de Lucifer à la fin du roman – les hommes sont violents, il ne vaut peut-être pas la peine de se battre pour eux –, André Maurel considère que les dernières lignes de *La Révolte des anges* sont porteuses d'espoir :

On en voit toute l'importance pour qui demande une moralité, pour qui serait tenté encore de conclure des *Dieux ont soif* à un Anatole France « converti ». De ce que les dieux ont manqué leur régénération et les anges jugé inutile leur conquête, il ne s'ensuit pas que tout soit perdu. Attendre l'amélioration du genre humain des institutions humaines ou règne la violence, c'est chimère. Mais cherchons-la avec confiance dans notre effort quotidien personnel vers le bien. C'est en nous qu'est notre salut. (...) Le perfectionnement individuel vaut mieux que les agitations extérieures où les passions mauvaises l'emportent toujours.⁵²²

Ce que veut nous dire Anatole France à la fin de *La Révolte des anges*, ce n'est pas qu'il faut se résigner à un état de stagnation de l'humanité ou à une progression vers le pire, explique André Maurel. C'est que, si chaque homme travaille individuellement à s'améliorer, alors l'humanité ira collectivement vers un état meilleur. La posture consistant à déplorer l'état du monde est trop simple : pour le faire évoluer dans le bon sens, il faut d'abord amorcer ce changement sur soi. Cette démarche est plus efficace que l'observation des « agitations extérieures où les passions mauvaises l'emportent toujours ». Ces mots d'André Maurel semblent d'ailleurs anticiper la polémique qui va entourer *La Révolte des anges* dans les semaines et les mois qui suivront sa parution. Voir à quel point les critiques se déchirent sur l'orientation politique du roman, au lieu de s'accorder sur le message universel qu'il transmet, laisse à penser que les derniers mots qu'y prononce Lucifer sont tristement adéquats.

521 *Ibid.*

522 *Ibid.*

Nous avons essayé de synthétiser, au cours de cette troisième partie, les caractéristiques de la figure luciférienne. Nous avons mis en évidence les points communs qui existaient entre les Satan d'*Éloa*, de *La Fin de Satan* et de *La Révolte des anges* afin d'en dégager le portrait de Lucifer tel qu'il a été représenté par les auteurs – et les artistes – du XIXe siècle. C'est une version du diable en étendard de la liberté, générateur de progrès, qui paye son indépendance au prix fort. Sa grande beauté le rend objet de désir et d'amour, un sentiment qu'il est lui-même amené à éprouver, avec désespoir ou amertume. Les amours du diable ne sont jamais paisibles. Baudelaire nous offre dans *Les Litanies de Satan* le résumé parfait du Lucifer que nous avons étudié dans ce mémoire : tourmenté et contradictoire, philanthrope et maléfique. Au XIXe siècle, le personnage sera pourtant moins sujet à débat que le style des œuvres dans lesquelles il apparaît. Si le romantisme d'Alfred de Vigny, en 1824, est incompris, il finira par bénéficier de la reconnaissance tardive d'autres écrivains. À tel point qu'en 1886, le romantisme de Victor Hugo est totalement accepté, même si les visions mystiques de l'auteur déroutent quelques critiques. Cependant, la perplexité de ces derniers cède face à la joie d'avoir sous les yeux une nouvelle œuvre de l'auteur... Lucifer est-il encore capable de créer le scandale ? Oui, s'il sert un propos politique et philosophique qui divise, à l'image de celui de *La Révolte des anges* d'Anatole France, qui assume son discours antireligieux. Pourtant, malgré les débats qu'il a causés à sa sortie, ce roman est aujourd'hui oublié. Il en va de même pour *Éloa*. *La Fin de Satan* est connu principalement par les admirateurs de Victor Hugo. La figure luciférienne, telle que nous l'avons analysée, a-t-elle survécu au XIXe siècle ? Ou alors Lucifer a-t-il connu de nouvelles mutations ? Nous allons voir, en conclusion, qu'il reste bel et bien des traces de notre diable beau et tragique dans la littérature et les arts visuels contemporains.

Conclusion

Peut-on définir une figure luciférienne prenant forme au XIXe siècle dans la littérature ? C'est la question à laquelle nous avons voulu répondre au cours des pages de ce mémoire. Depuis la création du mythe de Lucifer et des anges déchus, le diable n'a cessé d'évoluer, revêtant différentes formes au cours des siècles. Ce constat s'applique tant à ses représentations dans l'art religieux – et dans l'art au sens large – qu'à celles traversant la littérature. C'est ce dernier aspect que nous avons analysé dans ce mémoire, en concentrant notre étude sur une période précise : le XIXe siècle et les représentations de Lucifer dans la littérature française en particulier, où le diable adopte l'aspect d'un ange révolté à la beauté maudite.

Pour en arriver là, il nous a tout d'abord fallu comprendre où les trois auteurs étudiés en priorité dans nos pages, à savoir Alfred de Vigny, Victor Hugo et Anatole France, ont puisé leur inspiration. En effet, le Lucifer imaginé par Vigny, premier d'entre eux à avoir écrit sur le personnage, ne surgit pas de nulle part. De fait, la nouvelle forme du diable ayant vu le jour pendant la période romantique est la résultante d'une série de mutations. Celles-ci sont dues au contexte historique et religieux des époques qu'il a traversées, mais aussi à la création d'œuvres littéraires charnières, à commencer par *Le Paradis perdu* (1667) de John Milton. Ce poème épique marque ainsi une rupture avec le diable médiéval en montrant un Lucifer beau et galvanisant, dont l'auteur fait le personnage principal. Mais le diable y demeure un anti-héros qui va corrompre l'humanité par jalousie, et dont la chute finale sera provoquée par un excès d'orgueil. C'est pourtant grâce au Satan de Milton que la *beauté maudite* sera associée au personnage par la suite.

Plusieurs œuvres vont, du XVIIIe au XIXe siècle, mettre en scène le diable. Aucune n'aura un impact équivalent à celui de Milton, même si elles vont témoigner, elles aussi, de l'évolution du personnage vers une version plus séduisante et plus humanisée. Le Français Cazotte dépeint un *Diable amoureux* en 1772, alors qu'en Angleterre le roman gothique voit les brèves apparitions de diables charmants et mélancoliques dans les romans *Vathek* (1786) de William Beckford et *Le Moine* (1796) de Matthew Gregory Lewis. Dans les trois cas, ces personnages sont des leurres destinés à perdre le héros : le diable ne tarde jamais à montrer son véritable visage, toujours terrifiant.

C'est avec sa pièce *Cain* (1822) que Lord Byron va véritablement prendre la suite de Milton et poser un nouveau jalon, qui va permettre à la figure luciférienne d'émerger véritablement au début du XIXe siècle. Lucifer, comme tous les autres anti-héros du poète anglais, appartient au type du personnage byronien, qui va avoir une influence considérable sur les auteurs romantiques mettant en scène le diable dans leurs écrits. À l'instar du Satan du *Paradis perdu*, celui de *Cain* n'est pas un héros : c'est un personnage doté d'attributs héroïques. Mais ce que le diable de Byron apporte par rapport à celui de Milton, c'est la notion d'un Lucifer allié des hommes, qui va devenir capitale dans les œuvres de notre corpus.

En outre, il est intéressant de noter que *Le Paradis perdu* et *Cain* mettent en avant deux motivations justifiant l'utilisation du personnage de Lucifer, que nous retrouverons plus tard chez les trois auteurs de notre corpus. Ainsi, John Milton emploie Lucifer en partie pour évoquer, sous couvert de poème épique et mythologique, son passé de contestataire contre la monarchie, donc ses opinions politiques. Quant à Byron, il se sert du diable comme de tous ses autres *héros byroniens*, c'est-à-dire pour exprimer sa conception de l'existence et coucher ses tourments – notamment métaphysiques – sur le papier.

Outre Byron, nous avons vu que le roman gothique anglais et le roman frénétique français ont leur importance à la fin du XVIIIe siècle puis au début du XIXe siècle. De fait, ils comportent leur lot de personnage maudits, séducteurs et dangereux, qui favoriseront un glissement progressif vers un diable devenu beau, et un personnage romantique.

Si le beau Lucifer est présent durant tout le XIXe siècle, c'est d'abord en raison du contexte historique. Sous la bannière du mouvement romantique, le diable devient ainsi l'emblème de la révolte et de l'insurrection, et ce dans un climat politique particulièrement instable, surtout entre 1789 et 1848. Dans une période d'avancées scientifiques et technologiques, à l'heure où la religion recule devant ces découvertes, Lucifer devient également l'étendard de la raison face à l'obscurantisme religieux. Mais il permet aussi, pour les auteurs qui l'utilisent, de protester contre un Dieu jugé cruel, distant et injuste. C'est ainsi que certains écrivains peuvent faire part de leur scepticisme religieux, voire de leur athéisme. C'est notamment parce qu'ils s'identifient au diable que, conséquemment, celui-ci perd de sa monstruosité et gagne en beauté. Car s'il possède toujours, bien entendu, une part de ténèbres et de duplicité, Lucifer n'est plus l'opposé absolu des anges. L'idée reprise par les auteurs romantiques écrivant sur le personnage, c'est donc celle d'un ange à l'éclat *terni*, dont l'ambiguïté fait tout l'intérêt. Comme le précise Max Milner :

Il existait une certaine convenance entre le personnage de Satan et les aspirations ou les inquiétudes qu'il a été chargé de traduire. L'intérêt que notre littérature préromantique et romantique a manifesté pour le diable, correspond à des besoins et à des tendances qu'aucun autre thème ne pouvait exprimer de manière adéquate. Réciproquement, l'étude des incarnations littéraires de Satan nous donne, sur les périodes en question, et sur les écrivains qui leur appartiennent, des renseignements que l'étude d'aucun autre thème ne peut nous donner.⁵²³

Nous avons choisi trois auteurs pour développer l'essentiel de notre démonstration sur la création d'une figure luciférienne : Alfred de Vigny, Victor Hugo et Anatole France. Chacun projette sur Lucifer ses propres préoccupations et angoisses. Pour Alfred de Vigny, le Satan d'*Éloa* (1824) est un moyen de célébrer le rêve, la nuit et la volupté, mais aussi de signifier en substance sa révolte contre un Dieu qu'il juge au mieux absent, au pire d'une cruauté incompréhensible. Si l'héritage de Byron est très présent dans *Éloa*, Vigny parvient tout de même à se singulariser. Son Satan est certes calculateur et ses motifs pour aider l'humanité restent obscurs, mais sa beauté est envoûtante et son amour pour la fille-ange Éloa, aussi malsain soit-il, est sincère. Pour Victor Hugo, *La Fin de Satan* (1886) est l'occasion d'exorciser les souffrances causées par son exil et la mort de sa fille. Il y proclame aussi une nouvelle fois sa compassion pour les monstres, en mettant en scène un diable qui est à la fois le monstre ultime et le plus susceptible de connaître une rédemption, parce qu'il est la plus rejetée des créatures. Le poème d'Hugo, sous couvert de mysticisme et d'une volonté de retracer l'histoire de la Révolution française sous un angle mythologique, devient alors une ode à l'espoir. Car ce qui sauve Satan comme le peuple français, c'est l'ange Liberté, fille du diable et de Dieu. En ce qui concerne Anatole France, le Lucifer de *La Révolte des anges* (1914) lui permet d'affirmer ses convictions anti-cléricales et anti-catholiques, et d'exhorter son lecteur à la curiosité et la découverte intellectuelles, qui seules peuvent le libérer de l'obscurantisme.

Il existe beaucoup d'articles et d'ouvrages consacrés à l'étude de l'*Éloa* de Vigny et à la *Fin de Satan* de Victor Hugo. À l'inverse, *La Révolte des anges* (1914) n'est jamais mentionné dans les livres sur l'histoire littéraire du diable auxquels nous avons eu accès. La majorité des sources que nous avons consultées sur le roman, peu nombreuses, s'attardent davantage sur les idées politiques et philosophiques qu'il renferme. Pourtant, ce texte apporte, selon nous, une pierre à l'édifice concernant la figure luciférienne, car il la montre à son paroxysme. Les notions d'héroïsme et de courage, présentes à divers degrés chez les diables de Vigny et Hugo, et souvent de façon ambiguë,

⁵²³ Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. citée, p. 883.

sont ici poussées au maximum. À ces qualités s'ajoutent la sagesse et la bienveillance qu'Anatole France prête à Lucifer. Par conséquent, même si sa version doit beaucoup à Milton, le diable devient sous sa plume un personnage entièrement positif. En d'autres termes : un véritable héros.

Bien que ces trois Satan soient caractérisés d'après les motivations de leurs auteurs, nous avons pu observer que chaque version du personnage présente des points communs avec les deux autres. Ce sont ces similitudes qui permettent de dessiner un véritable portrait-robot de la figure luciférienne au XIXe siècle. Tout d'abord, ces trois Lucifer partagent un sort tragique : leur exil et leur souffrance sont le prix terrible qu'ils paient pour leur liberté. C'est d'ailleurs parce qu'ils souffrent qu'ils peuvent attirer – au moins momentanément – la sympathie du lecteur. Même s'il est évident qu'il souhaite entraîner Éloa en Enfer, comment ne pas plaindre le Satan de Vigny lorsqu'il regrette de ne pouvoir pleurer ? Comment ne pas comprendre l'ange Liberté lorsqu'elle verse des larmes sur le diable monstrueux, victime d'un châtement épouvantable ? Comment ne pas ressentir de la compassion pour le Lucifer d'Anatole France lorsqu'il réalise, à la fin du roman, que les hommes qu'il a tant aidés sont peut-être une cause perdue ? Parce qu'ils incarnent une révolte obstinée envers et contre tout, nos trois Lucifer sont également dotés de qualités héroïques, comme le courage et la persévérance. Ce qui les rend donc admirables ! Et par conséquent dignes d'amour, puisque tous trois aiment et sont aimés, d'un amour amoureux (dans *Éloa* et *La Fin de Satan*), filial (*La Fin de Satan*, à nouveau) ou encore amical (dans *La Révolte des anges*). Ce qui provoque aussi la fascination ou la passion des autres protagonistes pour Lucifer, c'est bien entendu sa beauté, présente depuis *Le Paradis perdu* de Milton. (À l'exception du Satan d'Hugo, dont la monstruosité le démarque des diables de Vigny et France.) Celle-ci permet de rendre le personnage attirant, bien sûr, mais aussi de maintenir une certaine ambiguïté chez le personnage. Car la beauté de Lucifer ne fait pas seulement de lui un personnage romantique à la splendeur tragique ; elle est aussi, concernant Alfred de Vigny notamment, une arme qui lui permet de conduire ses victimes à leur perte. Dans le cas du Lucifer d'Anatole France, les actions et le discours d'un personnage aussi beau et flamboyant peuvent même donner envie au lecteur d'emprunter la même voie que lui... Ce qui est précisément le but de l'auteur.

En effet, c'est le dernier point commun à souligner : la figure luciférienne est génératrice de progrès pour l'humanité. Ses motivations importent peu, en définitive : le Satan de Vigny apprend aux hommes la volupté, celui d'Hugo fait progresser l'humanité par le mal (et du mal émerge l'ange Liberté), celui de France est un guide lumineux. La figure luciférienne est donc fascinante et contradictoire : elle est philanthrope et maléfique, suscitant la compassion mais potentiellement

capable du pire. Selon les auteurs, elle est susceptible d'obtenir la rédemption ou non, mais si cette idée est suggérée par les trois auteurs que nous avons étudiés, elle n'est jamais réalisée. Finalement, c'est aussi cet entre-deux où réside le Lucifer du XIXe siècle qui fait son intérêt : la possibilité de son salut, permettant de faire cohabiter en lui ténèbres et lumière sans faire triompher l'un ou l'autre. Baudelaire, avec son poème *Les Litanies de Satan* (1857), a résumé toutes les contradictions de Lucifer (sans en résoudre aucune) : sa beauté, son ironie cruelle, sa tristesse, sa rage, son désir d'aider les hommes mais aussi de leur nuire. À la même période, les arts visuels se sont également emparés du diable, en reprenant les caractéristiques de la figure luciférienne que nous avons montrées. L'œuvre plastique qui les synthétise de la meilleure façon est sans conteste *Le Génie du Mal* (1848) de Guillaume Geefs, qui réussit même l'exploit de rassembler les aspects monstrueux et beaux du personnage dans une même sculpture.

Une fois cette analyse faite, il nous a paru pertinent de nous demander si cette nouvelle version de Lucifer, si importante pour Alfred de Vigny, Victor Hugo et Anatole France, avait eu autant d'impact sur la critique de l'époque. Cependant, nous avons pu remarquer, en étudiant la réception de leurs trois œuvres, que l'utilisation du personnage de Lucifer n'avait pas forcément causé un grand émoi, même si *Éloa* et surtout *La Révolte des anges* ont chacun divisé à l'époque de leur publication. (*La Fin de Satan* a, quant à elle, été globalement célébrée comme l'œuvre brillante d'un auteur disparu récemment.) Concernant le poème de 1824, c'est le style romantique truffé de symboles et d'effets de style nouveaux, ainsi que le mélange des imaginaires chrétien et païen, qui a franchement déplu à certains critiques. En 1914, la « querelle » n'est plus littéraire, elle devient politique. Car les journalistes scandalisés par *La Révolte des anges* ne le sont pas à cause du style d'Anatole France, mais des idées qu'il professe. Que Dieu/Ialdabaoth soit dépeint comme un tyran, alors que la beauté et le savoir sont prodigués par quelqu'un qui le renie, à savoir le diable, voilà qui a mis le feu aux poudres. Sans compter que l'auteur semble défendre des idées flirtant avec l'anarchisme... C'est d'ailleurs le principal obstacle rencontré durant nos recherches : constater que parmi les nombreuses critiques de presse auxquelles nous avons eu accès, peu d'entre elles évoquaient le personnage de Lucifer. Les journalistes qui l'évoquent le font brièvement. Cette quasi-absence d'analyse – ou de jugement – est un indicateur en soi : montrer un diable révolté, séduisant et beau n'étonne ni ne choque plus. Néanmoins, il aurait été intéressant de savoir comment les chroniqueurs, et par extension les lecteurs du XIXe siècle, avaient perçu les différents Satan de Vigny, Hugo et France.

Est-ce à dire que la figure luciférienne n'est, en définitive, pas aussi marquante qu'elle se voudrait ? Que le beau et affligé Lucifer est destiné à n'être qu'une « phase » dans l'histoire des mutations diaboliques, qui aurait parcouru le XIXe siècle ? Il est vrai que, lorsque l'on évoque le diable, et même le nom Lucifer, c'est immédiatement l'image d'une créature effrayante et cornue qui surgit dans les esprits. Néanmoins, il serait faux de dire que Lucifer tel qu'il a été forgé par les auteurs romantiques – et plusieurs artistes – demeure sans héritier, comme nous allons le voir.

Dans la première partie de ce mémoire, nous avons dit que le diable disparaissait petit à petit des superstitions dès la fin du XVIIIe siècle parce que la lutte entre le Bien et le Mal se jouait désormais au sein des consciences individuelles. Ceci explique tout d'abord qu'il ait pu devenir un personnage littéraire à part entière. La perte de puissance du diable, d'abord sur le plan religieux, va se confirmer pendant le XXe siècle. Robert Muchembled rappelle ainsi :

La recherche littéraire confirme qu'au XXe siècle la figure de Satan n'a cessé de se réduire comme peau de chagrin et surtout de s'intérioriser pour un nombre croissant d'Occidentaux. Le folklore indique lui aussi que le Malin rentrait en l'homme, épousant ses passions, souffrant de ses infirmités, si vulnérable parfois qu'il en devenait pitoyable, à l'instar d'un simple mortel.⁵²⁴

Évidemment, ce déclin diabolique n'est pas vécu avec la même intensité dans tous les pays d'Occident, mais il est particulièrement visible en France. Il a des conséquences directes sur la fiction. Car si le personnage du diable apparaît sur le grand écran ou dans la littérature française, c'est désormais accompagné de l'hésitation du genre fantastique, ou sous couvert d'humour et de légèreté⁵²⁵. Robert Muchembled précise :

Sur une échelle émotive, c'est aux États-Unis que se conserve le mieux une intense peur de mauvais fourchu, capable d'envahir tout corps pécheur pour le dénaturer, comme Dracula corrompt d'un seul coup de dent ses victimes jeunes et innocentes. L'Angleterre suit de près. (...) À l'autre extrême, la France fait figure d'univers précocement vacciné contre les menées sataniques, à la suite des Lumières et d'un romantisme qui a contribué à brouiller l'image de l'Ange déchu, en lui donnant la sauvage beauté d'un champion de la liberté.⁵²⁶

De fait, le diable est beaucoup moins présent – il est même quasiment absent – dans la création littéraire et artistique française, y compris par le biais de son incarnation luciférienne, mais

524 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XVe siècle-XXe siècle*, éd. citée, p. 296.

525 *Ibid.*, p. 333.

526 *Ibid.*, p. 362.

ce n'est pas le cas pour les pays anglo-saxons. Si l'image du « mauvais fourchu » prédomine toujours, notamment aux États-Unis, la figure luciférienne se fraye un chemin dans plusieurs œuvres. Impossible d'ignorer le succès de la récente série *Lucifer*, diffusée sur la plateforme Netflix entre 2016 et 2021. (Selon nous, la série enlève toute ambiguïté au personnage, raison pour laquelle nous ne nous attarderons pas sur son cas.) Peu de temps après, le personnage de Lucifer est aussi apparu, dans une version très miltonienne, dans la série *Sandman* (2022), également diffusée sur Netflix⁵²⁷.

Cependant, ses incarnations les plus récentes et les plus populaires se trouvent au cinéma. Ainsi, le diable monstrueux est présent sur les écrans depuis au moins cinquante ans, notamment dans le cinéma d'horreur (*L'Exorciste* est sorti en 1973). Lucifer, en tant que beau maudit révolté, est lui aussi toujours présent dans les médias liés à l'imaginaire – livres, comics et films notamment –, même si sa présence est peut-être plus furtive. En effet, elle s'incarne dans des personnages qui *ne sont pas* Lucifer, mais qui reprennent ses principaux attributs : la révolte, l'ambition, la beauté ou la séduction, le courage, la chute vers les ténèbres et une possibilité de rédemption. En résultent des anti-héros (voire des antagonistes) en zone grise, dont le charisme et le possible basculement du côté du bien, même s'ils conservent une capacité à faire le pire, fait tout l'attrait. On pourrait se contenter de leur attribuer l'étiquette de simples personnages byroniens, mais ce serait réducteur. Car à l'instar de Lucifer, ils possèdent une trajectoire mythique.

Parmi les exemples les plus notables offerts par la culture populaire récente, on peut citer Kylo Ren dans la dernière trilogie *Star Wars*, figure luciférienne par excellence. Notons qu'au moins un *fan art* où Kylo Ren reprend la posture du *Génie du Mal* de Guillaume Geefs existe, ce qui prouve que le lien entre Lucifer et ce personnage a été fait spontanément par une petite partie du public. Autre saga prenant des allures de mythe moderne – et pour cause, elle met en scène des super-héros – : les films du Marvel Cinematic Universe, dans lesquels figure le personnage de Loki. Nombreux sont les ponts qui ont été dressés entre le dieu nordique et le diable. Cependant, les films du MCU apportent à Loki, devenu le sombre frère de Thor dans cet univers, une dimension romantique, et oui, *luciférienne* au personnage, qui explique en partie sa popularité.

527 Il est intéressant de noter que les Lucifer de ces deux séries télévisées sont, à l'origine, un seul et même personnage créé par l'écrivain Neil Gaiman pour la série de comics *Sandman*. Le personnage a ensuite eu droit à sa propre série dérivée en comics, sur laquelle se base très librement la série *Lucifer* diffusée sur Netflix. L'adaptation de *Sandman* rend, en revanche, justice à la création de Gaiman.

La question qui surgit, à la fin de ce mémoire, est la suivante : comment la figure luciférienne a-t-elle survécu jusqu'à nos jours, jusqu'à donner naissance à ces derniers avatars, et pourquoi est-elle encore pertinente aujourd'hui ? Quelles œuvres ont influencé leurs créateurs (écrivains et scénaristes) ? En effet, il serait faux de dire que les figures lucifériennes que l'on voit actuellement s'inspirent des Satan de Vigny, Hugo et France. *Éloa*, *La Fin de Satan* et *La Révolte des anges* sont des œuvres quasiment inconnues dans les pays anglophones. Le roman de France a été traduit en anglais l'année même de sa parution mais n'est plus imprimé. Une traduction du poème d'Hugo a été publiée en 2014, et celle d'*Éloa* est disponible sur internet depuis 2012, de façon très confidentielle. Ainsi, les scénaristes des films que nous avons cités n'ont pas ces références en tête. Cela dit, nous avons vu dans les pages précédentes, notamment lorsque nous avons évoqué les œuvres du Français Alexandre Cabanel, du Belge Guillaume Geefs ou de l'Espagnol Ricardo Bellver, qu'une pensée collective autour de la figure luciférienne s'était emparée des artistes européens pendant tout le XIXe siècle. Ce mouvement a donné naissance à des œuvres qui ont traversé le temps : la renommée de *L'Ange déchu* de Cabanel et du *Génie du Mal* de Geefs a, de surcroît, traversé les frontières. Des textes reprenant l'archétype de la figure luciférienne tel que nous l'avons défini se sont, quant à eux, frayé un chemin jusqu'à nos jours, à l'instar des *Chants de Maldoror* (1868) de Lautréamont – qui a, de plus, bénéficié de plusieurs traductions en anglais depuis 1924. Le champ d'étude de la figure luciférienne et de sa permanence jusqu'à nos jours est vaste : nous espérons pouvoir l'explorer au fil de nos futures recherches.

Bibliographie

CORPUS PRIMAIRE (DANS L'ORDRE DE PARUTION) :

VIGNY, Alfred de, *Éloa, ou La Sœur des anges*, Paris, A. Boulland, 1824.

HUGO, Victor, *La Fin de Satan*, Paris, J. Hetzel & Cie et A. Quantin, 1886.
édition utilisée pour le mémoire : *La Fin de Satan*, Paris, Gallimard, 1984 (impr. 2018).

FRANCE, Anatole, *La Révolte des anges*, Calmann-Lévy, 1914.
édition utilisée pour le mémoire : *La Révolte des anges*, Paris, Payot & Rivages, 2010 (impr. 2020).

AUTRES ŒUVRES CITÉES (DANS L'ORDRE DE PARUTION) :

MILTON, John, *Le Paradis perdu*, trad. François-René de Chateaubriand, Paris, Renault et Cie, 1861.

édition originale : *Paradise Lost*, London, Samuel Simmons, 1667.

BECKFORD, William, *Vathek, conte arabe*, Lausanne, chez Isaac Hignou & Comp, 1787.

LEWIS, Matthew Gregory, *Le Moine*, traduction par Léon de Wailly, Paris, H.-L. Dolloye, 1840.
édition originale : *The Monk*, London, J. Bell, 1796.

BYRON, George Gordon, *Cain* [Édition numérique], trad. Gaëlle Merle, Allia, Paris, 2004.
édition originale : *Cain*, London, John Murray, 1821.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Litanies de Satan*, in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

MONTÉPIN, Xavier de, *Les Pantins de madame le Diable*, Paris, E. Dentu, 1882.

FRANCE, Anatole, *Le Jardin d'Épicure*, Paris, Calmann-Lévy, 1894.

FRANCE, Anatole, « Lucifer » et « L'Humaine tragédie » in *Le Puits de sainte Claire*, Calmann-Lévy, 1895.

ICONOGRAPHIE (DANS L'ORDRE DE PARUTION) :

WIERTZ, Antoine, *L'Ange du mal*, troisième panneau du triptyque *Christ au tombeau*, 1839. Peinture, huile sur toile, 134cm × 67 cm, Musée Wiertz, Bruxelles (Belgique). Crédit photo : Szilas.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Triptychon_by_Antoine_Wiertz.jpg

GEEFS, Joseph, *L'Ange du mal*, 1842. Sculpture en marbre, 168,5cm x 86cm x 65,5cm, Musée royal des beaux-arts de Belgique, Bruxelles (Belgique). Crédit photo : Georges Jansoone (2008).
Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Geefs001.jpg

CABANEL, Alexandre, *L'Ange déchu*, 1847. Peinture, huile sur toile, 120,50 × 196,50 cm, Musée Fabre, Montpellier (France). Crédit photo : anonyme.

Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cabanel-L%27ange_d%C3%A9chu.JPG

GEEFS, Guillaume, *Le Génie du Mal*, 1848. Sculpture en marbre, 1,65m x 0,7m x 0,8m, cathédrale Saint-Paul de Liège (Belgique). Crédit photo : Luc Viatour (2008).

Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucifer_Liege_Luc_Viatour_new.jpg

PATON, Joseph Noel, *Satan watching the sleep of Christ*, 1874. Peinture, huile sur toile, 26,5cm x 165,5cm, Kirkcaldy Galleries, Fife, (Écosse). Crédit photo : Fife Cultural Trust, on behalf of Fife Council.

Source : <https://artuk.org/discover/artworks/satan-watching-the-sleep-of-christ-124832>

BELLVER, Ricardo, *El Ángel Caído*, 1878. Sculpture en bronze posée sur une fontaine, 2,65m (hauteur de la statue), Parc du Retiro à Madrid (Espagne). Crédit photo : Álvaro Ibáñez (2005).

Source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:El_%C3%81ngel_Ca%C3%ADdo_\(Ricardo_Bellver\)_03.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:El_%C3%81ngel_Ca%C3%ADdo_(Ricardo_Bellver)_03.jpg)

ÉLOA ET ALFRED DE VIGNY : BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

ALBOUY, Pierre, « III. Les mythes de la révolte », in *Mythes et mythologies dans la littérature française*. sous la direction de Albouy Pierre. Paris, Armand Colin, « Hors collection », 2012, p. 141-178. Article en ligne : <https://www.cairn.info/mythes-et-mythologies-dans-la-litterature-francais--9782200282097-page-141.htm>

BONNEFOY, Georges Frédéric, *La pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, Paris, Hachette, 1944.

FRANCE, Anatole, *Alfred de Vigny : étude*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1868.

GRUBER, Lucretia S., *Alfred de Vigny's Eloa: a Modern Myth*, Modern Language Studies vol. 6 iss. 1, 1976.

JARRY, André, *Alfred de Vigny : poète, dramaturge, romancier*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

LEGRAND, Georges, « La renommée posthume d'Alfred de Vigny », *Revue néo-scholastique*, 8^e année, n°30, 1901, pp. 127-150. Article en ligne : https://www.persee.fr/doc/phlou_0776-5541_1901_num_8_30_1263

MILNER, Max, « Le sexe des anges : de l'ange amoureux à l'amante angélique », *Romantisme*, 1976, n°11, Au-delà du visible, pp. 55-67. Article en ligne : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1976_num_6_11_5030

PINEL, Marie, « Les larmes dans l'œuvre poétique d'Alfred de Vigny », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Lettres d'humanité, n°54, décembre 1995, pp. 331-351. Article en ligne : www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1995_num_54_4_2399

VANHESE, Gisèle, « Le mythe de l'Ange déchu chez Eminescu, Lamartine et Vigny », *Synergies Roumanie* n°3, 2008, pp. 141-157. Article en ligne : <https://gerflint.fr/Base/Roumanie3/vanhese.pdf>

Sources sur la réception d'Éloa :

ASSE, Eugène, *Alfred de Vigny et les éditions originales de ses poésies*, Paris, H. Leclerc et P. Cornuau, 1895.

BALDENSPERGER, Fernand, « Notes et éclaircissements » in Alfred de Vigny, *Poèmes*, Paris, Conard, 1914. (p. 406-408).

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Les Œuvres et les Hommes*, Paris, Amyot, 1862 (3e partie : Les Poètes, p. i-382).

DES GRANGES, Charles-Marc, *Le romantisme et la critique : la presse littéraire sous la Restauration, 1815-1830*, Paris, Société du Mercure de France, 1907.

GAUTIER, Théophile, « Alfred de Vigny », in *Histoire du romantisme*, Paris, G. Charpentier et Cie, libraires-éditeurs, 1874 (p. 162-165).

HUGO, Victor, « Eloa, ou La Sœur des anges », *La Muse française*, 1823-1824 Tome 2, édition critique publiée par Jules Marsan, Paris, E. Cornély, 1907-1909, p. 247-258.

MARSAN, Jules, *Stendhal*, Paris, Éditions des Cahiers libres, 1932.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Académie française – réception de M. le Comte Alfred de Vigny », *Revue des Deux Mondes*, période initiale, tome 13, 1846 (p. 536-549).

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Portraits de Poètes contemporains. — Alfred de Vigny », *Revue des Deux Mondes*, 2e période, tome 50, 1864 (p. 769-798).

LA FIN DE SATAN ET VICTOR HUGO : BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

BABUTS, Nicolae, « Hugo's La Fin de Satan: The Identity Shift », *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Volume 35 - Issue 2, University of Syracuse, 1981, p. 91-101.

DUPUY, Ernest, « L'amitié d'Alfred de Vigny et de Victor Hugo », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 11e Année, n° 2, 1904, pp. 189-219.

GREGH, Fernand, « Pour Alfred de Vigny », *Le Gaulois*, n°45785, Paris, 22 décembre 1920.
Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k538547h>

PEREIRA, Maria Júlia, « La Fin de Satan, de Victor Hugo : une réécriture mythique », *Lettres Françaises*, n°22 (1), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), 2021. En ligne : <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/15048/11294>

PRÉVOST, Maxime, « Chapitre 6. Le Diable : La Fin de Satan (posthume) », *Rictus romantiques: Politiques du rire chez Victor Hugo*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2002. En ligne : <http://books.openedition.org/pum/21001>

ZUMTHOR, Paul, *Victor Hugo, poète de Satan*, Genève, Slatkine reprints, 1973.

Sources sur la réception de *La Fin de Satan* :

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Les Œuvres et les Hommes*, (3e partie : *Les Poètes*), Paris, Amyot, 1862.

« BIBLIOGRAPHIE - Librairies Hetzel et Quentin, éditeurs », *Officiel-artiste : journal hebdomadaire...*, n°21, Paris, 27 mai 1886, p. 7.

Lien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62528347>

BRISSON, A.D., « La fin de Satan, poème de Victor Hugo », *Les Annales poétiques et littéraires*, 30 mai 1886, pp. 347-348.

Lien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5705840h>

« La Fin de Satan et la presse », *Le Rappel*, n°5920, Paris, 26 mai 1886, p.2.

Lien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75392191>

RIGAL, Eugène, *Centenaire de Victor Hugo (26 février 1902). Discours prononcé par M. Eugène Rigal*, Université de Montpellier, 1902.

Lien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96688250>

RODENBACH, Georges, « Hugo », *L'Élite*, Paris, Eugène Fasquelle, éditeur, 1899, pp. 87-98.

Lien : [https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99lite_\(Rod%C3%89n%C3%89bach\)/%C3%89crivains/07](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99lite_(Rod%C3%89n%C3%89bach)/%C3%89crivains/07)

ANATOLE FRANCE ET *LA RÉVOLTE DES ANGES* : BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

BANCQUART, Marie-Claire, *Anatole France, un sceptique passionné*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.

BANCQUART, Marie-Claire, *Anatole France*, Paris, Julliard, 1994.

BANCQUART, Marie-Claire, « Notice » de *La Révolte des anges*, in *Anatole France, Œuvres*. IV, Paris, Gallimard, 1994.

BANCQUART, Marie-Claire, « L'anarchisme, élément d'une dialectique de la création chez Anatole France », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1999/3 (no 99), p. 403-412. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-1999-3-page-403.htm>

CULLUM, Pamela, *Anatole France et l'affaire Dreyfus*, McGill University, 1968.

DORESSE, Jean, « Nouveaux aperçus historiques sur les gnostiques coptes : Ophites et Séthiens », *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, tome 31, 1948. pp. 409-419.

PORTER, Dennis, « Anatole France and the Liberalism of Resignation », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 33, No. 1, 1972, pp. 101-114.

RUDWIN, Maximilian, « The Devil's Death », *The Open Court*, Vol. 1930, Iss. 4, 1930, pp. 208-213.

SUFFEL, Jacques, *Anatole France par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

Sources sur la réception de *La Révolte des anges* :

« Anatole France. — La Révolte des Anges. (Calmann-Lévy, éditeur.) », *La Gazette de la Capitale*, Paris, 1er avril 1914, p. 3.

Lien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2360253k>

CHAUMEIX, André, « La Révolte des Anges, par M. Anatole France », *Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, 29 avril 1914, pp. 1-2.

Lien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4852696>

LE CARDONNEL, Georges, « La Révolte des anges », *Les Marges : gazette littéraire par Eugène Montfort*, Paris, 15 juin 1914, pp. 20-33.

Lien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6557585s>

« Les Romans », *Romans-Revue, guide de lectures*, Cambrai, 15 mai 1814, pp. 415-416.

Lien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57417846>

MAUREL, André, « À propos des "Anges" », *L'Homme libre : journal quotidien du matin*, Paris, 29 mars 1914, pp. 1-2.

Lien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75929959>

NOZIÈRE, Pierre, « Le Petit Pierre d'Anatole France », *Le XIXe siècle : journal quotidien politique et littéraire*, Paris, 9 février 1919, p. 2.

Lien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75756480>

PAWLOWSKI, Gaston, « Anatole France – La Révolte des anges », *Comoedia*, Paris, 6 août 1914, p. 2.

Lien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7653095n>

SOURCES GÉNÉRALES SUR LUCIFER :

DUBOIS, Claude-Gilbert, « L'invention du mythe des "anges rebelles" », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 21, 2009, pp. 17-42.

En ligne : https://www.persee.fr/doc/albin_1154-5852_2009_num_21_1_1121

ESTÈVE, Edmond, *Byron et le romantisme français : essai sur la fortune et l'influence de l'œuvre de Byron en France de 1812 à 1850*, Paris, Librairie Hachette, 1907.

GREENBLATT, Stephen, « 10. Politique et paradis », *Adam et Ève. L'histoire sans fin de nos origines, sous la direction de GREENBLATT Stephen*, Paris, Flammarion, « Libres Champs », 2020, p. 219-234. En ligne : <https://www.cairn.info/adam-et-eve--9782081422483-page-219.htm>

HIMY, Armand, « Traduire Paradise Lost après Chateaubriand », *Palimpsestes*, n°15, 2004, 25-38.

En ligne : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/1568>

La Bible, Paris, Société biblique française et Éditions du Cerf, 1988, 2004.

MUCHEMBLED, Robert, *Une Histoire du diable, xve siècle-xxe siècle*, Paris, Points, 2002 (1^{re} édition : Paris, Seuil, 2000).

MILNER, Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, Paris, Corti, 2007 (édition mise à jour ; la 1^{re}, du même éditeur, est parue en 1960).

MILNER, Max, article « SATANISME, littérature », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/satanisme-litterature/>

MORIENVAL, Jean, « Satan, héros romantique », in *Semaine religieuse du diocèse de Lyon*, n°48, Lyon, 1935.

PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1999. Trad. de l'italien par Constance Thompson Pasquali (1^{re} édition : Éditions Denoël, Paris, 1977).

REY, Alain, *Dictionnaire amoureux du Diable* [Édition numérique], Paris, Plon, 2013.

RIGTER, G. H., « Milton's treatment of Satan in Paradise Lost », in *Neophilologus*, Vol. 42, N° 4, (Oct 1, 1958) p. 309-322.

WALKER, Emily, *Prince des Ténèbres, Porteur de lumière : Une exploration des représentations du Diable en tant qu'ange déchu en France au XIX^e siècle* (mémoire), University of Victoria, 2015.

SOURCES ADDITIONNELLES SUR LES PEINTURES ET SCULPTURES

Sur *L'Ange déchu* d'Alexandre Cabanel : <https://museefabre.montpellier3m.fr/lange-dechu>

Sur *Le Génie du Mal* de Guillaume Geefs :

MARCHAL, Edmond, « Étude sur la vie et les œuvres de Joseph-Charles Geefs », *Annuaire de l'Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, Bruxelles, 1888.

VAN LENNEP Jacques, *La Sculpture belge au xix^e siècle, exposition organisée à Bruxelles du 5 octobre au 15 décembre 1990*, La Générale de banque, Bruxelles (Catalogue d'exposition, 1990), cité par Soo Yang Geuzaine et Alexia Creusen, *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au pays de Liège*, site web d'une exposition présentée par l'université de Liège du 5 octobre 2001 au 20 janvier 2002. Le site est disponible sous forme d'archive et la page portant sur *Le Génie du Mal* est la suivante : https://web.archive.org/web/20070623054213/http://www.wittert.ulg.ac.be/expo/19e/album/165_geefs_genie.html

Table des matières

Remerciements.....	2
Introduction.....	3
Partie I. Transformation d'une Bête terrifiante en ange révolté : la naissance d'un nouvel archétype de Lucifer au XIXe siècle.....	9
1. La naissance de Lucifer et de la révolte des anges dans les textes religieux.....	9
2. <i>Le Paradis perdu</i> de John Milton, pierre angulaire du Lucifer romantique.....	11
2.1. Avant Milton : le diable, souverain monstrueux pendant le Moyen-Âge et la Renaissance en Occident.....	11
2.2. Lucifer selon John Milton, un anti-héros magnifique et contestataire.....	14
2.3. La réception du <i>Paradis perdu</i> et ses traductions successives jusqu'au XIXe siècle.....	19
3. L'héritage de Milton chez les auteurs anglais et français de 1667 à la fin du XVIIIe siècle.....	22
3.1. Les apparitions littéraires d'un diable changeant, mais souvent séducteur et plus humain (XVIIe-XVIIIe siècle).....	22
3.2. Le diable chez William Beckford et Matthew Gregory Lewis, un décalque d'ange déchu.....	23
4. Lord Byron, le roman noir et le romantisme forment un nouveau Lucifer au XIXe siècle.....	27
4.1. Lord Byron et <i>Cain</i> , les véritables continuateurs de Milton.....	27
4.2. La Révolution française et le roman gothique achèvent de faire passer Lucifer dans le domaine de la fiction.....	32
4.3. Lucifer, romantisme et satanisme dans la France du XIXe siècle.....	35
Partie II. La réinvention du mythe de Lucifer au XIXe siècle : Alfred de Vigny, Victor Hugo et Anatole France.....	41
1. Quand Lucifer tente de s'affranchir de son héritage : <i>Éloa, ou La Sœur des anges</i> d'Alfred de Vigny.....	41
1.1. Alfred de Vigny, un pessimiste romantique héritier de Byron.....	41
1.2. Le Satan de Vigny, dieu de la nuit et des voluptés.....	45

1.3. La romance de Satan et Éloa montre les limites d'un diable qui demeure maléfique.....	53
2. Aspirations épiques et rédemption dans <i>La Fin de Satan</i> de Victor Hugo : l'apothéose de la figure luciférienne ?.....	61
2.1. Victor Hugo, les tables tournantes et la poésie de l'exil.....	61
2.2. Satan par Victor Hugo, un monstre amoureux de Dieu.....	65
2.3. Un diable définitivement passé sous la bannière du bien ?.....	72
3. Quand Satan et les anges déchus servent un propos politique : <i>La Révolte des anges</i> d'Anatole France.....	79
3.1. Anatole France, auteur athée et anticlérical fasciné par Lucifer.....	79
3.2. Lucifer et les anges déchus dans <i>La Révolte des anges</i> , des personnages traditionnels placés dans un cadre contemporain.....	85
3.3. Lucifer, protecteur des hommes contre le tyran Dieu/Ialdabaoth.....	93
Partie III. La naissance d'une nouvelle figure luciférienne au XIXe siècle.....	102
1. Un portrait de la figure luciférienne au XIXe siècle.....	102
1.1. Le nouveau Lucifer : une divinité ambiguë, désespérée, génératrice de progrès pour les hommes.....	102
1.2. La beauté du diable : quand l'apparence de Lucifer le rend objet de désir, aimé et amoureux.....	105
1.3. <i>Les Litanies de Satan</i> de Baudelaire, le poème qui résume la figure luciférienne et ses contradictions.....	117
2. La réception d'Éloa, de <i>La Fin de Satan</i> et de <i>La Révolte des anges</i> dans la presse du XIXe siècle.....	121
2.1. L'accueil mitigé d'Éloa et la reconnaissance ultérieure des auteurs romantiques.....	121
2.2. Une publication posthume d'Hugo fait l'événement : la réception de <i>La Fin de Satan</i>	131
2.3. Lucifer enflamme les passions (politiques) des critiques littéraires avec <i>La Révolte des anges</i>	137
Conclusion.....	148
Bibliographie.....	156