

Images du diable et parodie au début du XIX^e siècle.

Yves Gagneux

Les représentations du diable sont nombreuses, dispersées, et ont connu de fréquentes variations au fil du temps, une évolution qui s'accélère encore au début du XIX^e siècle. La complexité de la situation à laquelle on aboutit n'est sans doute pas étrangère à l'absence de synthèse, car l'iconographie du diable est aussi répandue que peu étudiée¹.

Ce thème a été largement et différemment exploité par les arts, la littérature et la théologie ; il ne connaît aucune barrière sociale et si peu de personnes prétendent avoir vu Satan, tout le monde connaît son aspect physique. Or, au XIX^e siècle, le diable est volontiers associé à des textes ou des situations comiques, et placé dans un contexte radicalement différent de celui des siècles précédents. Cette reprise burlesque d'un sujet longtemps pris très au sérieux évoque irrésistiblement la parodie. Mais sitôt que l'on cherche à apprécier la distance prise par les artistes envers ce thème, on se heurte à la complexité des sources comme à leur multiplicité, qui rendent malaisée l'appréciation de l'iconographie : ce sont ces difficultés qu'il a paru intéressant de souligner.

I Le diable comme héritage

Le diable dans les esprits

La plupart des religions admettent l'existence d'esprits démoniaques ou malfaisants mais le diable reste une création du christianisme. Encore Satan, prince des démons, est-il peu évoqué dans l'Ancien Testament – on le trouve mentionné dans Les Chroniques, Job, et Zacharie – et il y reste peu caractérisé, le serpent de la Genèse n'ayant été que tardivement assimilé au démon. Dans Job, par exemple, Satan est autorisé à se présenter devant Dieu et

¹ Comme le relève le *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, publié aux Presses universitaires de Rennes en 2003 sous la direction de Xavier Barral i Altet.

n'agit qu'avec son consentement. On le trouve bien plus présent et beaucoup plus autonome dans les Evangiles.

Il est généralement admis que, jusqu'au XVII^e siècle, l'eschatologie occupe une place primordiale. On ne plaisante pas avec Satan, personnage dont nul ne met en doute la réalité, et dont l'action a des conséquences plus que vitales, puisqu'il y va du salut de l'âme : « On ne saura jamais les terreurs où, plusieurs siècles durant, le Moyen Âge, vécut, toujours en présence du Diable ! »². La peur du diable est traitée par le XIX^e siècle érudit comme une superstition passéiste, avec une insistance telle, qu'elle plaide plutôt en faveur d'un maintien dans les esprits, ce que reconnaît à contrecœur Larousse en 1870 : « Hâtons-nous d'ajouter, pour être juste avec notre époque, que la croyance au diable commence à s'éteindre. Les prédicateurs eux-mêmes éprouvent aujourd'hui quelque embarras à parler de cette foule de diables qui hantaient le corps d'un seul possédé... »³. Il est à vrai dire difficile de savoir comment le diable est perçu en France au XIX^e siècle. Peu d'ouvrages abordent ce sujet et les affirmations répandues ici et là, rarement étayées, restent peu variées et très générales.

Le diable sortirait affaibli des XVII^e et XVIII^e siècles, même si de nombreux faits magiques ou superstitieux défrayent encore la chronique, qu'il s'agisse du prophète Bonaventure Guyon, de Messmer et des magnétiseurs, du prophète Martin⁴, attestant des limites rencontrées par le progrès des Lumières : à l'évidence, l'Encyclopédie ne tue pas le diable.

La Révolution française, parce qu'elle est ressentie comme une entreprise du malin, aurait contribué à réhabiliter Satan dans certains milieux catholiques. Le thème du démon aurait ensuite progressivement repris de la vigueur dans la théologie.

Le diable dans la littérature

Les travaux de Max Milner ont jeté dans les années 1960 un éclairage beaucoup plus vif sur la position du diable dans la littérature française⁵.

L'échec des différentes tentatives pour créer un merveilleux chrétien au XVII^e siècle suscite le rejet de ce « diable toujours hurlant contre les Cieux » que condamne

² Michelet, *Le Peuple*, Paulin, 1846, p.187.

³ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle...*, Paris, Librairie classique Larousse et Boyer, 1870, article Diable, p. 691.

⁴ Eloïse Mozzani, *Magie et superstitions de la fin de l'Ancien Régime à la Restauration*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1988.

⁵ Max Milner, *Le Diable dans la littérature française*, Paris, Librairie José Corti, 2007 (1960).

vigoureusement Boileau.⁶ On publie au XVIII^e siècle de nombreux ouvrages faisant intervenir le diable ou des démons, soit pour combattre ce que l'on considère comme une superstition, soit au contraire pour défendre l'orthodoxie, soit encore par curiosité pour l'occulte. La figure du diable devient familière et regagne en valeur esthétique la place qu'elle perd dans la religion⁷. Aussi intervient-elle dans les romans, dont les plus connus sont dus à Lesage⁸, au marquis d'Argens⁹ ou à Cazotte¹⁰. Ces écrivains exploitent les possibilités satiriques, burlesques et parfois irréligieuses ouvertes par une créature capable de toutes les métamorphoses et les séductions, et le diable, tel qu'ils le conçoivent, s'avère plus fantastique que terrifiant, même si celui de Cazotte conserve une réelle dimension métaphysique.

Au XIX^e siècle, ces ouvrages sont parfaitement connus mais d'autres œuvres, venues de l'étranger, sont largement diffusées en France : Milton¹¹ reste lu et considéré ; les écrivains français connaissent les contes d'E.T.A. Hoffmann, de même que les romans de Lewis ou de Maturin¹² ; avec son premier *Faust*, Goethe redonne au diable ses lettres de noblesse et contribue à renouveler ce qui était devenu un genre littéraire, le « frénétique ». Ces influences diverses sont partiellement assimilées et rapidement parodiées – il n'est que de lire l'évocation très explicite de la *Walpurgisnacht* du *Faust* dans l'*Albertus* de Théophile Gautier.

A côté des diables des romans, Satan regagne un peu d'importance car le salut des âmes redevient une préoccupation des chrétiens, et il intervient physiquement dans différents romans. Mais ces manifestations au demeurant tardives touchent d'abord l'étranger – le diable vient par exemple tourmenter Ivan Karamazov – tandis qu'il faut en France attendre Léon Bloy ou Bernanos¹³.

⁶ « Et quel objet, enfin, à présenter aux yeux
Que le diable toujours hurlant contre les Cieux,
Qui de votre héros veut rabaisser la gloire,
Et souvent avec Dieu balance la victoire ! »
Boileau, *L'Art poétique*, chant III (1674)

⁷ Max Milner, *op. cit.*, p. 48.

⁸ Alain-René Lesage, *Le Diable boîteux*, Paris, Prault, 1737.

⁹ J.B. de Boyer, marquis d'Argens, *Lettres cabalistiques, ou correspondance philosophique, historique et critique entre deux cabalistes, divers esprits élémentaires, et le seigneur Astaroth*, La Haye, Pierre Paupie, s.d.

¹⁰ Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux*, Naples et Paris, Le Jay, 1772.

¹¹ John Milton, *Paradise Lost*, 1667.

¹² E.T.A Hoffmann, première traduction française parue dès 1829 à Paris chez E. Renduel sous le titre *Contes fantastiques*. Matthew Gregory Lewis, *Le Moine*, publié en français à Paris dès 1797. Charles Robert Maturin, *Melmoth ou l'homme errant, par M. Mathurin auteur de Bertram. Traduit librement de l'anglais par Jean Cohen, ancien censeur royal*, Paris, Hubert, 1821.

¹³ Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, 1880; Léon Bloy, *Celle qui pleure*, 1908; Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, 1926.

Difforme et d'apparence un peu ridicule chez Lesage, alternativement créature à tête de chameau et petit épagneul blanc pour Cazotte, le diable change encore d'aspect au XIX^e siècle, même s'il demeure souvent repoussant. Dans *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis, il se montre dans un premier temps sous un aspect très séduisant puis retrouve une apparence plus traditionnellement monstrueuse. Les penseurs chrétiens font davantage preuve d'audace et Lamennais ne craint pas de dissocier le mal de la laideur : « Le beau dans ses rapports avec le faux et le mal, le beau séparé de Dieu, ou correspondant à l'individualité pure, a son type dans Satan, la plus parfaite des natures créées, mais la plus éloignée de Dieu, la plus perverse, la plus souffrante. La forme reste avec sa beauté essentielle, impérissable, et l'on frémit en la voyant. Le mal est là, l'idéal du mal incarné dans cette forme. »¹⁴ Bien que susceptible de renouveler écrits ou représentations, cette vision reste marginale et, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la plupart des écrivains comme des artistes s'accordent sur la présence d'une queue et de cornes.

Les représentations du diable

Les sources d'inspiration des artistes du XIX^e siècle sont non seulement théologiques ou littéraires, mais aussi graphiques. Le diable a bénéficié d'une iconographie particulièrement abondante entre le XI^e et le XVI^e siècle. Rarement figuré seul, il est associé à de nombreuses scènes comme la parabole du mauvais riche, les Vierges sages et les Vierges folles, la tentation du Christ, la descente aux limbes, le Jugement dernier, différentes vies de saints, les âges de la vie, etc. Si certains thèmes comme le miracle de Théophile cessent d'être représentés après le Moyen Age, d'autres perdurent et les représentations se poursuivent, y compris lors du siècle des Lumières. Des artistes de premier plan comme Parrocel ou Nattier font intervenir Lucifer, notamment dans la chute des anges rebelles ou en opposition à saint Michel¹⁵. Toujours au XVIII^e siècle, différents essais de symbolisme démoniaque, écrits généralement par les défenseurs de l'orthodoxie, s'ornent de gravures qui renouvellent partiellement l'iconographie satanique¹⁶.

¹⁴ Cité dans Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle...*, Paris, Librairie classique Larousse et Boyer, 1875, article Satan, p.241.

¹⁵ Joseph Parrocel, *La Chute de Belzebuth*, eau-forte, vers 1700, Musée du Louvre, D. A. G. ; Jean-Marc Nattier, *La Chute des anges rebelles*, pierre noire et sanguine, 1751, Musée du Louvre, D. A. G.

¹⁶ Par exemple R.P. Costadau, *Traité historique et critique des principaux signes qui servent à manifester les pensées, ou le commerce des esprits*, Lyon, Bruyset, 1720.

Le diable ne cesse donc d'intéresser et, si le Moyen Age reste méconnu au début du XIX^e siècle, les peintures de Breughel ou de Bosch sont appréciées, de nombreuses représentations d'Adam et Ève, de la chute des anges rebelles ou de la tentation de saint Antoine occupent les églises ou les premiers musées, et les artistes ne dédaignent pas ces sujets¹⁷.

La tradition iconographique ne connaît pas de véritable césure et chacun connaît l'apparence du diable qui se prête parfaitement au jeu des allusions et des références plus ou moins masquées.

II Le diable dans la première moitié du XIXe siècle

C'est à partir de 1830 qu'apparaissent dans les journaux ou les éditions illustrées nombre de représentations comiques du diable, qui devient un personnage familier pour les lecteurs du *Charivari* ou de la *Caricature*.¹⁸

A l'origine ange déchu et incarnation du mal, mais aussi figure essentielle de l'économie du salut, Satan n'a pendant longtemps pas du tout porté à rire. Loin des angoisses des écrivains catholiques, les gravures ou les articles drolatiques des journaux cependant, ne prennent à l'évidence pas ce thème au sérieux. Le diable n'y présente rien de terrifiant, le péché apparaît plus séduisant que condamnable et l'enfer ne fait guère frémir : aucun de ces dessinateurs ne représente le diable comme s'il y allait de son salut. Cette insouciance croît tout au long du XIX^e siècle, au point que les publicités commerciales font intervenir dès la fin du siècle, y compris pour des jouets d'enfants, l'image d'un diable qui n'effraie manifestement plus personne.

Mais ce sujet s'appuie sur une tradition forte, tant littéraire que graphique, et ce que les représentations du diable perdent en gravité, elles le regagnent en complexité, notamment quant à la nature du modèle, des déformations, et du comique recherché.

¹⁷ Par exemple cette copie exécutée par Jean-Baptiste Carpeaux du Caron (présent dans l'enfer de Dante) de Michel-Ange à la chapelle Sixtine (Valenciennes, musée des Beaux-Arts, CD329).

¹⁸ La Maison de Balzac (47 rue Raynouard, 75016 Paris) dispose d'un important fonds de gravures des années 1830 à 1850 réalisées par Bertall, Gavarni, Grandville, Le Poitevin, etc. qui a servi de base à cette étude. Une partie de ce fonds a été publié par Joëlle Raineau dans sa postface à Balzac, *La Comédie du Diable*, Saint-Épain, Éditions de Lume, 2005.

Le diable du christianisme

Il apparaît rapidement que les sources les plus immédiates des dessinateurs ne sont pas les textes de l'Église. Plus accessible que les positions théologiques, l'art religieux offre de grandes variations régionales. A Paris, capitale des journaux satiriques, le décor des églises entièrement vidées à la Révolution résulte de l'action des XIX^e et XX^e siècles, les rares œuvres antérieures qui s'y trouvent étant des réemplois. Les anges y sont très nombreux mais le diable n'apparaît guère que comme faire-valoir de saint Michel, parfois sous forme d'un dragon ou d'une entité bestiale, parfois partiellement humanisé. Les anges gardiens sont représentés seuls, sans le démon qu'ils sont censés combattre. Ce n'est plus dans les églises désertées par le diable que se trouve le modèle à déformer.

Ses origines chrétiennes ne sont cependant pas oubliées puisqu'il intervient dans des représentations blasphématoires, comme les *Charges et décharges diaboliques* gravées par Le Poitevin : diables, jeunes filles et phallus sous formes diverses se croisent en des jeux obscènes, simulacres des cérémonies catholiques les plus sacrées (adoration du Saint Sacrement, confession, messe de funérailles...).

La charge de Le Poitevin est double : d'une part, il remplace le clergé par des phallus ou des diables affublés de vêtements sacerdotaux, dans le droit fil de la parodie des rites, revécue lors des émeutes anti-chrétiennes qui émaillèrent le siècle ; de l'autre, il procède à l'inversion du rite, à l'adoration d'un phallus au lieu du saint Sacrement, ou à la transformation de l'encensoir en un diabolotin balancé par la queue et dont la pétarade remplace l'encens. Ces lithographies prolongent une longue tradition anticléricale qui avait atteint un point culminant lors de la révolution et, plus récemment, été relayée par le succès de romans violemment hostiles à l'Église comme *Le Moine* de Lewis ou *L'Italien ou le Confessionnal des pénitents noirs* d'Anne Radcliffe, traduits au début du XIX^e siècle.

Toutefois, n'y voir qu'une charge antireligieuse serait hasardeux. En effet, dans cette série de gravures, le diable a partie liée non seulement avec le christianisme, mais encore avec la mythologie. Sur les mêmes planches de Le Poitevin se croisent diables et thèmes gréco-romains comme *L'heureux Priape* ou *L'Amour aveugle*¹⁹. C'est l'Antiquité, dont on sait la prégnance dans l'enseignement au XIX^e siècle, qui se voit ainsi détournée et il ne se trouve évidemment nul blasphème. L'image du diable semble déconnectée de tout satanisme pour

¹⁹ *Charges et décharges diaboliques par un concitoyen*, 1830

devenir métaphore non plus du mal, mais de la transgression de la morale – les jeunes femmes représentées dans des poses scabreuses portent des habits contemporains.

Dans l'exégèse catholique, Satan intervient auprès des hommes de trois manières : la possession, dont les Évangiles relatent de nombreux cas ; l'infestation, la plus connue étant celle dont a souffert saint Antoine, mais on sait que le Curé d'Ars est tourmenté à partir de 1824 par un diable qu'il appelle le « grappin » ; la tentation enfin.

La caricature du XIX^e siècle ne reprend pas du tout le thème de la possession et très peu celui de l'infestation, renvoyant alors à l'imagerie des XV^e et XVI^e siècles. Il reste le tentateur, présenté sous une forme généralement plaisante car associé semble-t-il plus au divertissement qu'au péché.

Parallèlement aux plaisanteries des lithographes, se développent des interprétations sérieuses de ce sujet, tant en littérature que dans les arts plastiques. La tentation de Faust est connue de tous au XIX^e siècle et Goethe a inspiré des illustrateurs aussi célèbres que Delacroix, dont le Méphistophélès n'atteint toutefois pas à l'humanité de *La Tentation du Christ* peinte par Ary Scheffer²⁰. Ce tableau, conçu pour le Salon, traite d'un thème religieux mais on n'en retrouve pas l'équivalent dans les églises.

Ces œuvres, et le message qu'elles portent, sont connues des dessinateurs et peuvent rendre complexe l'interprétation de gravures *a priori* humoristiques, mais dont la rupture avec la tradition chrétienne n'est pas forcément totale. Le *Charivari* du 10 janvier 1833 publie ainsi une lithographie de Gavarni intitulée *Le diable hors barrière* : le diable, vêtu comme les jeunes gens d'alors, mais reconnaissable à ses cornes et à une queue folâtre, s'avance d'un air bonasse en donnant le bras à deux jeunes femmes. Comme souvent à cette époque, l'écart est marqué entre ce que montrent les gravures, et ce qu'écrivent les journalistes, l'image assez plaisante de Gavarni trouvant peu de relais dans les nombreux récits qui envahissent alors les journaux et traitent de manière fortement moralisatrice le thème, sans doute apprécié par les lecteurs, des filles séduites et abandonnées – donc perdues – finissant à l'hôpital ou dans les filets de Saint-Cloud. Mais il est en l'occurrence bien malaisé de savoir si la lithographie de Gavarni renvoie aux contes dans lesquels de jeunes écervelées se laissent séduire par le diable, si elle présente un modèle pour les lecteurs du *Charivari* (qui compte peu de femmes parmi ses abonnés), si elle approuve ou dénonce ces plaisirs de la danse et de la séduction, voire si elle associe éloge du plaisir et moralisation.

²⁰ Ary Scheffer, *La Tentation du Christ*, 1850-51, Louvre.

De même, quelles sont les intentions de Daumier lorsqu'il parsème de diabolins sa série sur l'imagination, et figure le rêve d'une jeune fille pauvre (« Alors je serai riche..... j'aurai des laquais..... des manteaux..... de belles robes... un manchon..... je serai belle, belle !! ») ? Entend-il souligner le caractère chimérique des espérances de la grisette, ou insister sur les tentations de toutes sortes – nécessairement fortes – que rencontrent des jeunes femmes mal rémunérées et sans véritable avenir ?

Toutes ces gravures présentent peu de connotations religieuses, et les manifestations d'anticléricisme restent limitées à un petit nombre d'œuvres. La causticité des dessinateurs associe davantage le diable à la déviation de la morale et l'utilise dans des critiques sociétales plus que théologiques. Son action est attribuée aux passions humaines et, par un retournement spectaculaire de la thématique traditionnelle, il se dissocie presque complètement du mal, la notion de péché se trouvant en quelque sorte niée.

Le diable des représentations

Le diable qui, au sein des flammes de l'enfer, tourmente à plaisir les damnés, perdure tout au long du XIX^e siècle dans l'imagerie populaire²¹ sous une forme animale ou monstrueuse. Il offrait la même apparence dans les gravures satiriques qui précédèrent la Révolution, puis dans celles diffusées par les révolutionnaires comme par leurs opposants²², images de propagande très caricaturales (il n'est pas ici de parodie) qui éliminent les éléments chrétiens. Étant comme l'imagerie d'Épinal destinées à un large public, elles montrent le diable sous sa forme traditionnelle, créature animale ou monstrueuse synonyme de perversité, et comme cherchant à nuire directement à l'homme : la dimension métaphysique du tentateur, qui contraint l'homme à opérer un choix entre le péché et le bien, n'apparaît pas.

²¹ Le Musée des Arts et Traditions populaires en conserve plusieurs, imprimées par Abadie, Basset, Deckherr, etc.

²² On donnera à titre d'exemple l'aquarelle *L'Autre monde du clergé, l'abbé Maury en est chassé*, (les diables chassent Maury de l'enfer), fin XVIII^e, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, 3683DR ; l'eau-forte de Jacques Louis David *Gouvernement anglais* montrant l'Angleterre sous forme d'un diable pétant sur ses ennemis, 1794 ; le portrait charge de Talleyrand *Mr Tout-à-tous ou le Modèle de reconnaissance...*, estampe anonyme de 1815.

Les lithographes parisiens déforment allégrement ces représentations à des fins comiques, dès 1825 au moins²³. Chez Le Poitevin, un diable apparaît revêtu d'ustensiles de cuisine²⁴, comme un étudiant démuné qui se déguiserait en sauvage pour le Carnaval²⁵. D'autres sont humanisés de manière à ne plus inspirer aucune crainte, mais au contraire à susciter le rire : le visage niais, malformés ou ventripotents. Ailleurs, les mêmes démons qui s'emparaient autrefois des damnés s'arrachent une jeune femme²⁶. Ces déformations se conjuguent à des allusions plus savantes et sans réelle portée comique et, dans la dernière gravure citée, le groupe des diables se disputant la femme est surmonté d'une figure renvoyant à l'évidence à *La Vengeance et la Justice divine poursuivant le crime* de Prud'hon (1808). On est donc fondé à s'interroger devant les représentations apparemment traditionnelles de l'enfer proposées par ces artistes. Sont-elles sérieuses ou comportent-elles une portée ludique qui nous échappe ?

D'autres sources sont volontiers exploitées, en particulier Bruegel et Bosch dont les peintures font souvent l'objet d'allusions transparentes. Ici encore, le détournement est considérable, même s'il n'est pas obligatoirement volontaire. On sait aujourd'hui quelle influence la théologie mystique a exercé dans l'œuvre de Bruegel ou de Bosch, avec l'obsession de la persistance infernale, de la tentation incessante, de la magie ou de la tristesse : rien de ceci ne subsiste chez les dessinateurs du XIX^e siècle qui semblent ne conserver que l'aspect ludique du sujet. En revanche, il n'apparaît pas que le dessin de ces artistes soit parodié, contrairement à celui des graveurs populaires contemporains. Tout au plus est-il accentué, les lithographes plaçant partout des diables, là où les peintres flamands en mettaient moins.

L'état d'esprit de ceux qui regardaient les gravures est sans doute bien éloigné de celui des contemporains de Bosch ou de Bruegel ; l'enseignement moral destiné à des personnes ne doutant en rien de l'existence du diable et de sa capacité à intervenir auprès des humains, n'a plus rien à voir avec des gravures destinées à des sceptiques ne croyant pas à grand-chose, et certainement pas à l'enfer.

Les dessinateurs entendent-ils se moquer du péché et des punitions qu'il reçoit, ou simplement railler les représentations de l'enfer ? L'Église catholique accorde au XIX^e siècle

²³ Gavarni, *Récréations diabolicofantasmagoriques*, Paris, chez Blaisot, 1825 (AB 1986 à 1992). Le thème est ensuite repris dans les *Petites scènes diaboliques*, lith. de Delaporte (AB 1984), ou dans *Diableries*, lith. de Fournier (AB 1713).

²⁴ *Ombres fantastiques* de Le Poitevin, 1830

²⁵ Comme on en trouve chez Gavarni, *Souvenirs du bal Chicard*, série publiée dans *Le Charivari*, du 25 mars 1839 au 8 janvier 1843.

²⁶ Le Poitevin, *Les Diables de lithographies*, 1832.

une grande importance à la dévotion aux âmes du purgatoire, et, si l'enfer est progressivement oublié, le thème de la damnation, comme celui de la faute, restent omniprésents.

Ou encore assiste-t-on à l'assimilation des diableries et du fantastique, de la sorcellerie, le tout comme usages du passé ? Et si oui, a-t-on conscience du détournement qui s'opère ? L'intervention du fantastique s'est révélée réduite en France, au moins en littérature, où il semble qu'il n'y ait pas eu de compréhension véritablement intime des contes d'Hoffmann, ni même du Faust. Il n'est pas impossible que des difficultés comparables surgissent pour l'étude de l'iconographie diabolique.

Le diable de la littérature

Comme l'Église ne s'intéresse plus guère à l'enfer, celui-ci disparaît presque complètement de la peinture à la fin du XVIII^e siècle. Les artistes s'intéressent davantage à l'enfer gréco-romain, exploité dans l'art dès la fin du XVII^e siècle, et qui devient progressivement prépondérant (Subleyras peint *Caron* vers 1735 ; Pajou sculpte son *Pluton* en 1760 ; Moitte dessine un *Orphée aux Enfers* vers 1790; et Girodet *Enée aux Enfers* peu après²⁷). Les damnés sont naturellement absents et ces lieux de mort parfois à peine sinistres.

C'est la littérature qui réintroduit l'enfer chrétien chez les artistes au XIX^e siècle, notamment par l'intermédiaire de Dante dont *La Divine Comédie* fait intervenir dans les enfers non seulement des créatures mythologiques, mais aussi des diables encore conformes à la vision du Moyen Âge, comme le démon Ciriatto dont la bouche est armée de deux défenses²⁸. Les illustrations de Botticelli pour cet ouvrage respectent la tradition médiévale mais les artistes du XIX^e siècle privilégient les scènes mythologiques et observent souvent une réelle sobriété, montrant davantage d'intérêt pour les damnés que pour leurs bourreaux – ce en quoi ils respectent bien l'esprit de *La Divine Comédie*. *La Barque de Dante* par Delacroix²⁹ dépeint un univers peu chrétien mais très sombre, tandis que le *Dante et Virgile aux enfers* par Flandrin³⁰, avec son ciel bleu et ses damnés qui ressemblent plus à des misérables qu'à des désespérés, propose une vision assez paisible de ces lieux d'effroi. Les diables n'apparaissent dans aucune de ces scènes.

²⁷ Pierre-Hubert Subleyras, *Caron passant les ombres*, peinture à l'huile sur toile, Paris, Musée du Louvre, INV8007 ; Augustin Pajou, *Pluton, dieu des Enfers, tenant Cerbère enchaîné*, marbre, Paris, Musée du Louvre, département des Sculptures, RF2982 ; Jean-Guillaume Moitte, *Orphée aux Enfers*, vers 1790, encre et lavis sur papier, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF41646 ; Girodet, *Enée aux Enfers ou Enée traverse le Styx*, encre et mine de plomb sur calque, Dijon, Musée Magnin, 1938DF440.

²⁸ Ces démons issus de la tradition médiévale n'apparaissent il est vrai qu'à partir du dix-huitième chant (sur 34).

²⁹ 1822, Musée du Louvre.

³⁰ 1835, Musée des Beaux-Arts de Lyon.

L'enfer chrétien, peu prisé des artistes du Salon, réapparaît chez les humoristes. Pour le *Diable à Paris*, Bertall utilise tous les poncifs de la littérature populaire sur la représentation infernale ou la sorcellerie, qu'il s'agisse du balai, du chat noir, des diabolotins ou des chauves-souris, arrangés en compositions décoratives. L'enfer n'est plus lieu de souffrance, mais d'ennui (Bertall) ou, à l'inverse, de divertissement, qu'on y danse (dans *Ombres fantastiques* par Le Poitevin) ou qu'on y donne des pièces de théâtre (dans *La Comédie du diable*³¹, avec cette réserve qu'il s'agit d'une illustration directe du texte de Balzac). Pour autant, les sources ne sont pas seulement la vision ecclésiastique, puisque les dessinateurs n'hésitent pas à associer au diable des éléments de la littérature classique : Minos, sans doute tiré de l'enfer de Dante, festoie avec des diabolotins chez Le Poitevin ; Bertall dessine Cerbère enfermé dans un bocal et transforme les Parques en vulgaires vieilles femmes attifées d'un bonnet ordinaire.

L'autre grande influence est le *Faust* de Goethe qui inspire non seulement les illustrateurs des différentes traductions et rééditions, mais encore les artistes européens³². Il ne semble pas que les lithographes aient beaucoup puisé à cette source dans leurs jeux visuels.

Le diable et les mœurs

Il est encore une référence aujourd'hui oubliée : la figure du dandy depuis 1830 et jusqu'en 1835. Un jeune homme à la mode s'efforce alors d'avoir un air diabolique : la barbe est en pointe, la moustache en croc, les cheveux hérissés, les sourcils s'arquent de façon féroce, le teint blême et la peau mate sont appréciés, et le monocle fera ressortir un regard froid et effrayant. Le costume est à l'instar, composé d'un frac noir à pans droits, d'une cravate noire et d'un gilet de velours rouge taillé en pourpoint. Théophile Gautier épingle cette figure dans *Albertus* dès 1831, en décrivant l'arrivée au sabbat du prince des ténèbres :

Enfin il arriva. – Ce n'était pas un diable
Empoisonnant le soufre et d'aspect effroyable,
Un diable rococo. – C'était un élégant

³¹ Honoré de Balzac, *La Comédie du diable*, 1830-1831 (prépublication en 1830 dans *La Mode* du 13 novembre et *La Caricature* le 18 du même mois ; publication dans les *Romans et contes philosophiques*, 2^e édition, Gosselin, t.II, 1831). Voir l'excellente préface de Roland Chollet dans Balzac, *La Comédie du diable*, Saint-Épain, Éditions de Lume, 2005.

³² Ary Scheffer, *Faust dans son cabinet*, vers 1830, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre, RF3829; Julius Oldach, *Méphisto et son disciple*, 1828, huile sur bois, Hambourg, Kunsthalle, inv. 1114.

Portant l'impériale et la fine moustache,
Faisant sonner sa botte et siffler sa cravache
Ainsi qu'un merveilleux du boulevard de Gand.
- On eut dit qu'il sortait de voir *Robert le Diable*,
Ou *la Tentation*, ou d'un raout fashionable,
Boiteux comme Byron, mais pas plus ; il eût fait
Avec son ton tranchant, son air aristocrate,
Et son talent exquis pour mettre sa cravate,
Dans les salons un grand effet.

Ce modernisme n'est pas seulement une plaisanterie mais montre que « Gautier a très tôt discerné l'attitude satanique d'orgueil et de défi qui est au fond du dandysme »³³ (Milner). Figurer un dandy en diable peut en effet révéler la conscience de ce que le dandysme, qui conjugue orgueil et dureté, recèle de satanique.

Inversement, éloigner radicalement le diable des représentations bestiales du Moyen Age en l'humanisant, lui conférer élégance et séduction, atténue du même coup sa portée morale et finit par en faire moins celui qui incite au mal, que le simple observateur des jeux suscités par une tentation qui le dépasse. Ces tensions donnent aux représentations plus de sérieux qu'il n'y paraît de prime abord, et pourraient fournir une clef pour l'interprétation de la gravure de Gavarni, *Le diable hors barrière*, évoquée précédemment. Les dandys ont alors, au moins à Paris, renoncé à leur apparence diabolique, et le personnage de Gavarni ne porte pas le costume qui aurait été de rigueur trois années auparavant. Il n'en reste pas moins que si l'habit a changé, le modèle reste, d'autant que le goût pour le frénétique et le satanique est à son apogée.

Une affiche lithographiée par Gavarni en 1843 figure le diable portant la hotte et le crochet du chiffonnier, ainsi qu'une lanterne magique, regardant avec un lorgnon le plan de Paris déployé sous ses pieds. A cette date, le dandy diabolique est depuis longtemps passé de mode et l'on peut se demander si ce dessin en offre un écho un peu moqueur, ou s'il fait référence au Carnaval. Comme d'autres lithographes des années 1840, Bertall représente des diables portant une capuche mal ajustée ou des lunettes, évoquant plus un déguisement bon marché qu'une nature infernale. Ces costumes ont-ils existé ? On notera que Gavarni, qui a

³³ Max Milner, *op. cit.*, p. 422.

publié entre 1830 et 1839 de très nombreuses lithographies sur les travestissements riches ou populaires, n'en a jamais représenté un seul³⁴.

De toute évidence, lorsque les dessinateurs s'inspirent de la mode, il est aujourd'hui difficile de saisir une référence sans doute évidente aux yeux des contemporains.

Conclusion

Nombreuses sont donc les entraves à une compréhension claire des représentations du diable chez les lithographes de la première moitié du XIX^e siècle.

On peut néanmoins apporter quelques conclusions positives. Il semble en premier lieu que le diable ait été récupéré pour son intérêt esthétique plus que pour sa connotation théologique, apparemment oubliée. Par ailleurs, l'image du diable, et ce n'est pas là son moindre intérêt, puise à des sources nombreuses, reçoit un traitement d'une grande variété, et se trouve liée à des thèmes plus ou moins proches de Satan. Le diable sert également d'outil pour parodier des usages auxquels il n'est traditionnellement pas associé³⁵.

Il aurait été intéressant, grâce au travail de Max Milner, d'approfondir le parallèle avec la littérature, mais textes et images ne sont pas strictement comparables : on peinerait à trouver des équivalents plastiques contemporains de *La Comédie du diable* de Balzac³⁶. Inversement, quel serait le pendant littéraire des diables de lithographie de Gavarni ou de Le Poitevin ?

Comme en littérature, le risque d'incompréhension est permanent. Les arts graphiques puisent à des sources très diverses et il est bien malaisé de savoir auxquelles se référer : ainsi, le diable peut être utilisé pour parodier aussi bien un texte que les représentations inspirées par

³⁴ Gavarni, voir notamment les séries *Travestissements*, *Musées du costume* (1831 à 1837), ou la série du *Carnaval* de 1839. Les représentations plus générales du carnaval ne montrent pas davantage ce costume.

³⁵ Quand le diable parodie par exemple les usages politiques des Français, en créant un enfer des institutions reprises de celles de la Monarchie de Juillet. Sur ce point, voir Joëlle Raineau à propos d'une gravure de Becquet, *op. cit.* note 18, p.155.

³⁶ On en trouve dans la seconde moitié du siècle, comme cet ensemble de tableaux infernaux en relief, évoquant un enfer où il fait bon vivre (les damnés prennent la forme de squelettes mais les diablesses sont bien en chair), sculptés entre 1860 et 1863, avec signatures de Habert, Hennetier et Cougny, et connus par des photographies reproduites dans Jac Remise, *Diableries. La vie quotidienne chez Satan à la fin du XIXe siècle*, Balland, 1978.

ce dernier. C'est notamment le cas de la *Ballade de Lénore*³⁷, connue du public et à l'origine de tableaux réputés d'Ary Scheffer ou d'Horace Vernet³⁸, à laquelle on trouve des allusions dans des gravures de Le Poitevin. Et il est vraisemblable que d'autres références sont aujourd'hui pratiquement inconnues, comme la mode vestimentaire ou les habitudes comportementales.

Il reste enfin extrêmement difficile de mesurer le degré de sérieux des allusions, la distance qu'elles prennent par rapport au modèle auquel elles renvoient. Les difficultés d'analyse sont ici encore similaires à celles de la littérature, l'interprétation des œuvres de Théophile Gautier soulevant par exemple bien des questions.

Une compréhension totale supposerait que l'on maîtrise à la fois ce qui est investi dans l'œuvre par celui qui parodie, et la façon dont cette ironie est perçue par ceux à qui ces images sont destinées. Or il n'est pas certain que l'artiste ait toujours eu une idée précise de ce qu'il concevait, et il est pratiquement impossible de connaître avec certitude le jugement du public de l'époque, comme le savent les historiens de la réception. La perception de ces images doit donc nécessairement rester floue et ce, sans même prendre en compte le risque que le sens contemporain – car l'image du diable reste vivante – fausse la vision qu'on peut se faire du passé.

On soulignera enfin que la parodie ne concerne pas seulement l'art, et que la réponse ne se trouve pas uniquement en histoire de l'art, en littérature, ou en anthropologie sociale ou religieuse, mais dans une somme de connaissances difficile à maîtriser.

Ces remarques devraient faire figure de lieux communs mais la teneur parfois pauvre des rares écrits sur le diable montre qu'il n'en est rien. Alors ces lithographies relèvent-elles de la parodie ? Sûrement par de nombreux aspects, mais la part d'incertitude est grande, elle doit être admise et préservée. Toute certitude serait trompeuse. Au demeurant, l'évanescence des contours n'est-elle pas en soi une caractéristique de la parodie ? Peut-être est-ce là que le diable attend les historiens de l'art.

Yves Gagneux

³⁷ Composée par Gottfried August Bürger en 1773, traduite dès 1804 de l'allemand, puis par Gérard de Nerval en 1830, et très populaire.

³⁸ Sans être immédiatement lié au diable, ce poème appartient au genre démoniaque. Ary Scheffer, *Les Morts vont vite*, 1829-1830, différentes versions existent dont celles du musée de la Vie romantique à Paris, celle du musée des Beaux-Arts de Lille, celle du musée de la Sénatorerie à Guéret; Horace Vernet, *La Ballade de Lénore ou les Morts vont vite*, 1839, huile sur toile, Nantes, musée des Beaux-Arts, inv. 1214.