Crédits photo : Musée Crozatier, Le Puy-en-Velay

tetr#4ade

revue du centre de recherche
en arts et esthétique

L'Art et le Mal

sous la direction de Saskia Hanselaar

L'ange du symbolisme. Une image maléfique

Maria Aivalioti

Le caractère du Symbolisme

Le Symbolisme, apparu à la fin du XIXème siècle et à l'aube du XXème, est décrit et perçu moins comme un courant et plutôt comme un «état d'âme»[1], une «attitude mentale»[2] qui s'adresse à l'esprit et à l'imagination, ou même, pour reprendre les mots de Mallarmé, le symbolisme est défini comme l'action de «peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit»[3].

La pluralité stylistique et surtout la nécessité des peintres symbolistes de répondre aux exigences de l'âme ont conduit à un usage de styles différents[4]. Si cette diversité des techniques empêche de définir un canon stylistique précis, on constate qu'une orientation commune se dessine néanmoins dans la thématique[5]. En réalité, les adeptes du mouvement n'ont pas inventé une nouvelle iconographie mais ils l'ont affublée d'un sens nouveau. Parmi les sujets qui ont excité leur imagination, les motifs religieux occupent une place considérable[6]. En effet, « le Symbolisme détourna l'iconographie religieuse et dégagea le sens du sacré»[7]. Les anges peuplent leurs tableaux et deviennent un emblème par excellence de l'iconographie symboliste. Il acquiert une identité parfois contraire à son rôle, ayant une mission qui provoque la peur ou qui scandalise les mœurs de la société, permettant ainsi de le caractériser comme un ange maléfique qui peut emprunter tout à tour des rôles différents de ceux de Lucifer.

Les anges exécuteurs de Gustave Moreau et d'Odilon Redon

Dans les récits religieux, les anges messagers transmettent la volonté divine et annoncent des nouvelles, bonnes ou mauvaises, sans jamais perdre leur grâce[8]. Dans la peinture symboliste, l'ange messager se transforme en un exécuteur qui apporte un résultat ambivalent, souvent reflet des idées du peintre.

Dans la production de Gustave Moreau (1826-1898), la présence divine n'est pas hasardeuse et fonctionne avant tout comme un moyen de protestation envers le visage de la société française contemporaine[9]. Avec *Les anges de*

1 Jean - David Jumeau-Lafond *Les Peintres de l'âme. Le symbolisme idéaliste en France*, Gand, SDZ-Anvers, Pandora, 1999. En outre, l'auteur parle d'un symbolisme idéaliste qui affirme la domination de l'esprit sur la matière, Jumeau-Lafond, 1999, p.11.

2 Hans H. Hofstätter, «Symbolism in Germany and Europe» dans *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920,* pp.17-27.

3 Stephane Mallarmé, Correspondence, tome 1 édition Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, 1959 p.137.

4 Hofstätter, op.cit, p.19, Rodolphe Rapetti, *Le Symbolisme*, Paris, Éditions Flammarion, 2005, pp.88-99.

5 Hans H. Hofstätter, «L'iconographie de la peinture symboliste» dans *Le symbolisme en Europe*, cat.exp, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1976, pp.11-16.

6 Rapetti, op.cit, p.11.

7 Nella Arambasin, *La conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880-1914*, Genève, Droz, 1996, p.50.

8 Emilie Bonvin, *Encyclopédie des Anges. Histoire vraie des anges*, Neuilly-sur-Seine, 2005, pp.63-67.

9 Rapetti, op.cit, p.40.

Sodome, œuvre datée entre 1872 et 1875[10], le peintre utilise un épisode spécifique de l'Ancien Testament pour illustrer le pessimisme politique qui l'étreint suite aux événements de la Commune[11]. Cette peinture tire son sujet du passage de la Genèse qui relate l'envoi de deux anges exterminateurs dans la ville pécheresse de Sodome, avec mission de la détruire[12]. L'association de la ville biblique avec Paris est évidente.

Dans ce tableau, Moreau esquisse deux anges vengeurs, d'une puissance cruelle et froide, que le service de Dieu ne mâtine pas de miséricorde à l'endroit du vice et de l'imprudence humaine. Ses anges sont porteurs de la destruction et du désespoir humain. À travers la production artistique du peintre, on constate que cette représentation de l'ange de destruction aux limites du mal apparait uniquement dans ce tableau. De surcroît, c'est une œuvre qui pourrait être considérée comme le prologue de *Jacob et l'ange*[13] présenté quelques années plus tard par l'artiste à l'Exposition Universelle de 1878.

Pour incarner cette double condamnation, celle de la ville du péché et du destin fatal de la France à cause du progrès industriel, Gustave Moreau dispose, avec la figure angélique, d'un protagoniste idéal, qui s'adapte à chacun des sujets avec des différences sémantiques minimes. Ces sujets, Moreau les a choisis à dessein pour illustrer ses convictions antimatérialistes et la vision négative qu'il se fait de l'avenir de son pays.

A l'aube de la guerre franco-prussienne de 1870, la pensée du peintre Odilon Redon (1840-1916) a été interprétée comme une méditation sur la faiblesse humaine et par conséquent sur la mort. Il perçoit la mort comme l'étape définitive et inévitable, à laquelle personne n'échappe et il attribue cette mission de l'annonce à l'ange de la mort. Redon voit en ce dernier un être d'une nature supérieure à celle de l'homme, mais d'une apparence cruelle, qui reflète le sentiment atroce qu'inspire l'événement ou plutôt les conditions de la mort.

La figuration angélique cruelle apparaît uniquement durant la période des «noirs» et dans un nombre limité des dessins. Comme pour la plupart des œuvres de Redon, ces dessins ne portent pas une date exacte ou même un titre spécifique. Pourtant, la défaite nationale de 1870 et surtout l'expérience du peintre en tant que soldat durant la guerre franco-prussienne ont largement contribué à l'émergence de ce motif[14].

Sa participation aux combats n'a pas simplement révélé un aspect inédit de sa personnalité ; elle l'a aussi forcé à rompre temporairement avec une vie entièrement dévolue à la sociabilité et lui a permis de découvrir une autre réalité[15]. Si l'image de l'ange déchu correspond à l'idée que Redon se fait de la défaite, le motif de l'ange à la fois exécuteur et juge représente également la psyché du peintre confronté à la guerre. Cette conception pourrait provenir des *Pensées* du philosophe Pascal, dont Redon a recopié l'extrait suivant : « Qu'on s'imagine un nombre d'hommes dans les chaînes, et tous condamnés à la mort, dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables, et, se regardant les uns les autres avec douleur et sans espérance, attendent leur tour. C'est l'image de la condition

10 *Les anges de Sodome*, 1872-1875, huile sur toile, 93x62 cm, inscription en bas à droite : *Sodome*, Paris, Musée Gustave Moreau.

11 Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ? : politique et représentations de la France républicaine (1871-1914),* Editions Champ Vallon, 2004, p.390.

12 *Gustave Moreau et la Bible*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p.54.

13 *Jacob et l'ange*, 1878, huile sur toile, 254,7x 145,3 cm, Cambridge, Harvard Art Museum/Fogg Museum.

14 Douglas W. Druick and Peter Kort Zegers, «Taking wing, 1870-1878» dans *Odilon Redon, 1840-1916*, cat.exp, Chicago, Art Institute of Chicago et New York, H.N. Abrams, 1994, pp. 74-117, pp.75-76.

15 André Mellerio, *Odilon Redon. Peintre, dessinateur et graveur*, Paris, H.Floury, 1923, pp.40-45.

des hommes »[16]. Il connaissait également la citation sur la nature humaine : «l'homme n'est ni ange, ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête»[17].

Cette réflexion philosophique habite de nombreux dessins et fusains. La *Composition aux plusieurs personnages ailées*[18] est encore empreinte de la dialectique de la mort et de l'ange annonciateur ; la mort apparaît ici sous les ailes d'un ange, qui joue le rôle de psychopompe, ce qui n'empêche pas Redon de lui conférer un caractère terrifiant. Redon semble chercher à illustrer l'affirmation de Pascal : un ange doté d'un corps robuste et d'une physionomie indistincte se baisse pour ramasser une sphère, qui peut être une allégorie de la Terre selon la tradition iconographique de la sphère. À ses côtés, une cohorte d'anges conduit les morts, représentés par des têtes coupées, vers une destination inconnue. À l'appui de son expérience de soldat, Redon livre une représentation de la guerre et de ses conséquences, esquissant d'une manière terrifiante et macabre le destin des humains engagés dans cette aventure.

Il est bien évident que son ange ne conduit pas les hommes dans un monde meilleur. Conséquence des choix et des actes humains, la mort est perçue comme un événement terrible et inévitable – principe que reflètent des compositions comme *Un ange se baisse pour ramasser une tête coupée*[19] et *L'ange portant un crâne sur un plateau*[20]. Dans certaines œuvres intitulées *L'ange et la mort*[21], l'ange, nu, robuste et doté d'une allure terrifiante qui dit toute la férocité de son rôle, présente sur un plat le crâne d'un squelette. Toutes ces représentations nous semblent répondre au ressenti du peintre, face à au traumatisme de la guerre et de la mort vécue au quotidien. Cet ange de la mort qui s'inscrit généralement dans une scène particulièrement macabre n'évoque pas seulement le destin des combattants qui ont succombé aux combats ; il est aussi celui qui révèle les terribles conséquences des choix politiques aveugles.

La décapitation hante le peintre puisque on la retrouve dans *L'ange bourreau*[22], une gouache peinte la même année et qui renvoie à la relation que le peintre entretenait avec Rodolphe Bresdin, son maître. Bien que Redon ne mentionne nulle part son nom, les traits de l'homme décapité sont tout à fait comparables aux autres portraits que Redon a esquissé. Dans son journal, ce dernier consacra à son maître un commentaire qui témoigne d'une grande admiration pour son talent : «M. Bresdin, quoique fort apprécié par un petit choix d'amateurs dont l'admiration est des mieux motivées, n'a pas conquis à Bordeaux la place et la notoriété qu'il mérite »[23].

Dans l'univers de Redon, Bresdin fut une figure paternelle de substitution et celui qui l'initia à la technique du dessin et de la gravure à l'eau-forte[24]. Toutefois, l'artiste n'en

16 *Odilon Redon, 1840-1916*, op.cit. pp.78-79.

17 Pascal, *Pensées,* Paris, Livre de poche, 1962, p.151.

18 Nous citons les titres qui ont été employés dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Redon établi par Alec Wildenstein (1992-1994) ; *Composition aux plusieurs personnages ailées*, mine de plomb, 17x22, Paris, collection particulière.

19 *Un ange se baisse pour ramasser une tête coupée*, fusain, 31x20, 3 cm, Paris, collection particulière.

20 *L'ange portant une tête sur un plateau*, crayon graphite sur papier vélin, 22,5x17, 4 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques.

21 *L'ange et la mort*, encre, 26x19 cm, Collection particulière, localisation inconnue, *L'ange et la mort*, mine de plomb, 16, 7x14 cm, Paris, collection particulière, *L'ange et la mort*, fusain, 49,5x28 cm, Etats-Unis, collection particulière.

22 *Ange bourreau*, c.1876, charbon et gouache, 29x26, 1 cm, New York, Collection of Michael N, Altam ; on trouve une description de l'œuvre : « Vu à mi-corps, il tient à la main un glaive, devant lui une tête coupée » reproduit dans *Odilon Redon*, *1840-1916*, op, cit, p. 437.

23 Odilon Redon, *A Soi-même*, *Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, Corti, 1961, p. 164.

24 Roseline Bacou, «Rodolphe Bresdin et Odilon Redon», *Revue du Louvre et des musées de France*, vol.29, 1979, pp.50-59, 50.

attribue pas moins ses traits à la tête coupée de *L'ange bourreau*, tandis qu'il prête lui-même sa physionomie à ce dernier. La rencontre avec le graveur, en plus d'avoir révélé à Redon sa vocation artistique, lui a aussi ouvert les yeux quant aux contradictions entre la carrière de l'artiste bohème et le statut social bourgeois, envers lequel le jeune artiste nourrissait des sentiments de culpabilité[25]. Le statut bourgeois de Redon irritait les convictions du maître, qui tenait pourtant à accompagner la carrière de son élève[26], suscitant des fâcheries entre les deux hommes[27]. De ce point de vue, Bresdin apparaît comme l'artiste-ermite qui travaille en marge de la société, sans ambition sociale ou économique. C'est précisément cette image que Redon donne de son maître dans le journal *La Gironde* : « c'est l'homme épris de solitude, fuyant le monde, fuyant éperdument sous un ciel sans partie, dans les angoisses d'un exil sans espoir et sans fin »[28]. Identifiable à la figure de l'ange déchu et du martyr, Bresdin a pu inspirer à Redon de nombreux aspects de son imaginaire – ce qui n'empêcha pourtant pas que des controverses naquissent entre les deux hommes, à propos de la question du statut social de l'artiste, ce dont témoigne la correspondance qu'ils échangèrent[29].

La représentation de Bresdin en Saint Jean-Baptiste montre que la décapitation fonctionne comme une conjuration du passé qui permet la réconciliation. Le temps était venu pour Redon de suivre sa propre voie en toute indépendance, comme il l'écrit dans son journal[30]. *L'ange bourreau* est caractéristique de ce nouveau départ. Le choix d'une source d'inspiration comme l'histoire biblique de saint Jean-Baptiste, et plus précisément le moment où sa tête décollée est portée sur le plateau, intègre le dessin dans la riche thématique symboliste élaborée autour du mythe de Salomé, bien que l'interprétation très personnelle qu'en fait Redon ne s'inscrive pas dans le cadre d'une méditation sur le pouvoir mortel de la femme. Son objet est plutôt de figurer Bresdin comme un Jean-Baptiste contemporain, un anachorète en butte avec la société et qui tente l'impossible pour sauvegarder la valeur de son art. Toutefois, cette mise en scène implique que Redon s'identifie peu ou prou à Salomé, celle qui par jeu exige la tête de Jean-Baptiste et que sa sensualité fatale lui permet d'obtenir aisément. S'il reste difficile d'explorer chacun des attendus intimes de cette représentation, il est de fait qu'elle reflète un fort sentiment de culpabilité à l'égard de Bresdin qui conduit à la transformation de l'ange (Redon lui-même) en un exécuteur, à une représentation parallèle à celle de Salomé.

Les anges et la chair dans le Symbolisme belge

Dans la Bible, les anges sont invisibles et ne se laissent voir que sur l'ordre de Dieu[31]. Les mêmes textes mentionnent aussi des anthropomorphismes ou des apparences bestiales. Or, les Pères de l'Eglise considèrent que les anges sont incorporels, invisibles et constituent des «substances intellectuelles».

Les peintres belges développent dans leurs travaux un style et une iconographie bien spécifiques et, pour la majorité, étroitement liés à la littérature de la *fin de siècle*[32], non sans négliger toutefois les vestiges du passé flamand. Le Symbolisme belge construit une identité indépendamment

25 Dario Gamboni, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Editions des de Minuit, 1989, pp. 23-25.

26 *Odilon Redon, 1840-1916*, op.cit, note 29, p.390.

27 Redon, 1987, op.cit, p.86.

28 Odilon Redon, *Critiques d'art. Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin, précédées de Confidences d'artiste*, introduction et notes de Robert Coustet, Bordeaux, William Blake & Co, 1987, p. 75.

29 Idem, lettre du 23 janvier 1873.

30 *A Soi-même*, op.cit, p. 9.

31 Bonvin, op.cit, p.42.

32 Paul Gorceix, « Introduction générale » dans *La Belgique fin de siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997, pp. 13-53, p. 47.

des modèles français et s'appuie sur un héritage propre. Il s'inspire du mysticisme et du théosophisme, malgré l'emprunt de motifs chrétiens[33]. Les sujets religieux ne sont pas aussi riches que ceux de leurs homologues français et sont plutôt subordonnés aux changements sociaux radicaux et à une société ambitieuse et corrompue.

Félicien Rops (1833-1898) formule l'identité du Diable au nom duquel se tisse partialement son œuvre. En 1867, il exécute *Satan semant l'ivraie*, qui fait référence au poème de Charles Baudelaire, *Le squelette laboureur* issu des *Fleurs du mal* (1861). Cette référence à la poésie baudelairienne devient plus claire quand, en 1882, Rops reprend le même sujet dans *Les Sataniques*, création propre de l'artiste et ode à la possession de la femme par des forces démoniaques. Le diable pose son pied sur Notre-Dame et lance sur Paris l'ivraie des temps modernes, les grains du mal comme l'artiste le confirme en accompagnant sa planche d'une légende[34]. L'association du Diable et de la femme, synonyme de la force fatale de la chair, parcourt l'œuvre de Rops[35]. En 1878, il exécute la *Tentation de Saint Antoine*[36] d'après le roman de Flaubert. Dans cette œuvre jugée «blasphématoire», la femme nue crucifiée, c'est-à-dire la beauté tentatrice, se trouve entre le Christ et le diable revêtu d'un manteau, oscillant entre la peur et le grotesque. Elle est accompagnée de ses angelots squelettiques, des angelots-serviteurs de la sexualité et des forces démoniaques.

33 Bruno Fornari, « Mysticisme, ésotérisme et satanisme à la fin du XIX[e] siècle » dans *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris ; réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau*, *les relations artistique entre la France et la Belgique (1848-1914),* cat. exp, 1997, Paris, Galeries nationales du grand Palais, Gand, Musée des Beaux-Arts pp. 306-311, p. 308.

34 http://www.art-memoires.com/lettre/lm1820/18ddorops.htm

35 Rapetti, op. cit, p.12.

36 *La Tentation de Saint Antoine*, 1878, dessin au pastel rehaussé de gouache, 7,37x 5,44 cm, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes.

Pourtant, l'originalité de Félicien Rops, qui « venu du satanisme romantique… définit un vocabulaire allégorique neuf»[37] réside dans le fait qu'il attribue à la femme, exclue des mœurs de la société belge, le rôle de l'ange du mal, comme dans *La chanson du chérubin*[38] où le thème de la prostitution, considéré par Rops comme l'amour des plaisirs bestiaux[39], est abordé. Sous le nom de chérubin- celui qui garde l'arbre de la vie dans la Genèse, Rops représente la femme fatale pour dénoncer les hypocrisies et les déviations du siècle. *L'initiation sentimentale* de 1887[40] est une transposition de même nature, et la femme incarne un ange du mal, mortellement lascif, messager de la passion et de la corruption.

Ce sujet de la corruption hante aussi la production de Jean Delville (1867-1953. Michel Draguet a caractérisé Delville comme l'artiste qui, par son œuvre peinte ainsi qu'écrite, a incarné l'esthétique idéaliste et révélé l'identité particulière du Symbolisme belge[41]. Pour lui, le cosmos, chair sous un prisme métaphysique et spirituel, est témoin et récepteur de la lutte de l'esprit contre la chair. En conséquence, il met en scène une œuvre inféodée à l'image divine.

Delville travaille sur la divinité dans *Les trésors de Satan*[42], un tableau, inspiré d'un texte de Jules Bois, *Le Symbolisme*

37 Rapetti, op.cit, p.53.

38 *La chanson du chérubin,*1878-1881, dessin de la collection *Les Cent Légers Croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens.* Aquarelle sur légère esquisse à la mine de plomb, gouache à la détrempe, rehauts de crayon de couleur et pierre noire, 21,5 x 14,6 cm, Namur, Musée provincial de Félicien Rops.

39 Michel Draguet, « Idée, Idea, Idéalisme : Figures du mythe », *Splendeurs de l'idéal : Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, cat. exp, Liège, Snoeck, Pandora 1997, pp.25-100.

40 *L'initiation sentimentale*, 1887, crayon et aquarelle sur papier, 29,2x18,2 cm, Paris, musée d'Orsay.

41 Draguet, *op. cit. ibid*.

42 *Les trésors de Satan*, 1895, huile sur toile, 258x 268 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

dans les Noces de Sathan[43]*,* qui mêle satanisme et érotisme. Dans le tableau de dimensions monumentales, qui a scandalisé les cercles catholiques du pays, Satan, l'ange déchu, se dresse sur une hécatombe de corps sensuels. L'artiste lie le thème de la tentation, de la punition et de la chute afin de déclarer que la connaissance absolue du mal permet seule l'accès au vrai et au salut. Il représente ainsi une sorte de Jugement Dernier, sous la forme d'un triomphe des puissances spirituelles sur les tentations matérielles. Il attribue, par ailleurs, à l'ange des fonctions maléfiques, esquissant en même temps la vanité et le salut. La dialectique du salut, traitée dans *L'Ange des splendeurs*, en 1894, et dans son projet, demeuré en esquisse, *L'Homme Dieu* de 1900[44], est représentative de la conception universelle et salutaire de sa production.

Lucifer. Un portrait de l'artiste symboliste et de la dualité humaine

La Bible assure que Lucifer est un ange, mais un ange déchu. Les textes saints précisent que son péché fut qu'il désira s'élever pour ressembler à Dieu. Ce désir l'a expulsé du paradis. Il établit donc son royaume de corruption sur terre. Cette figure religieuse reçoit un accueil favorable auprès des cercles occultes de la fin du XIXème siècle et, pour les symbolistes, il incarne bien la nature double et le destin de l'humanité. En outre, il représente le génie artistique et se substitue à l'artiste symboliste perçu en tant que visionnaire, défendeur de son art, maudit et méprisé par ses contemporains. Il est celui qui fait l'expérience des limites existentielles. Dans le même temps, les symbolistes se réapproprient de manière contradictoire ou au contraire essentielle l'héritage iconographique de la Passion en s'identifiant au Christ.

En 1890, Franz von Stück (1863-1928) présente *Lucifer*, tableau qui a bouleversé ses contemporains par sa force suggestive[45]. Dans cette représentation du prince du royaume obscur, Satan, qui porte dans sa main la lumière, se manifeste l'étymologie de son nom *le porteur de lumière*, une étymologie qui témoigne de son rôle d'origine, totalement méprisé dans la tradition chrétienne. Le regard ardent de la figure représentée ainsi que la position du corps font penser à la *Melencolia I* de Dürer ou même au *Penseur* de Rodin, deux œuvres qui engendrent une méditation sur la condition humaine. De surcroît, l'élément de la lumière, allégorie de la connaissance, invite le spectateur à une interrogation sur sa destinée et celle de l'humanité. En parallèle, des chercheurs ont vu en lui la personnification du progrès industriel et de la corruption de l'humanité. Pour l'artiste, ce tableau fait partie d'une série *Le Gardien du Paradis (1889), L'expulsion du Paradis (1890), Le Péché (1893),* qui exprime sans l'ombre d'un doute une réflexion aboutie sur la tentation et la chute de l'homme[46]. L'affirmation du peintre, qui justifiait son choix pour les sujets à thème religieux en déclarant qu'ils étaient propices à son intérêt de mettre en évidence l'élément humain, exhibe le message caché de cet ange du mal[47].

Influencé par Franz von Stuck et adepte des théories occultes de son temps, le Grec Frixos Aristeas (1897-1951), tombé dans l'oubli, fut le seul artiste, dans la scène artistique grecque à incorporer la figure démoniaque dans son corpus. Ses études à Munich ont fortement marqué

43 Michel Draguet, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Fonds Mercator, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010, p.291.

44 *L'Ange des splendeurs*, 1894, huile sur toile, 127x146 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, *L'Homme Dieu*, 1900, huile sur toile, 158x169 cm, Londres, collection particulière.

45 *Lucifer*, 1890, huile sur toile, 161x 152,5 cm, Sofia, Galerie nationale d'art étranger.

46 Eva Mendgen, *Franz von Stuck, 1863-1928. A Prince of Art,* Köln, Benedikt, Taschen, 1995, p. 19.

47 Edwin Becker, *Franz von Stuck, 1863-1928. Eros & Pathos*, cat.exp, Amsterdam, Van Gogh Museum, Waanders, 1995,pp. 24-25.

sa production dans laquelle on remarque l'influence du symbolisme allemand et du *Jugendstil*. Ses premières œuvres, identifiées comme sauvages, suscitèrent des critiques particulièrement hostiles. La figure de Lucifer apparut vers 1930 dans un tableau intitulé *Lucifer* ou *Ecce il Mundo*[48]- qui marque l'opposition avec la phrase *Ecce homo*. Selon le peintre, les forces surnaturelles, supérieures à la matière périssable, l'inspiraient souvent. Grâce à cette communion avec ces autres mondes, il a réussi à créer, selon ses convictions, Dieu, la Création et les visions d'esprits[49]. Le deuxième titre attribué à cette représentation du mal transmet le message caché de la figure terrifiante, comparable dans sa conception à celle de Franz von Stuck. Grâce à une double lecture, Aristeas fait référence à la nature de l'humanité.

Dans une voie contradictoire et plus intime, le Russe Michael Vroubel (1856-1910) a esquissé son propre autoportrait sous des traits démoniaques. Apparu pour la première fois dans son œuvre en 1885, le motif du démon, qui l'a longuement hanté, trouve son origine dans le poème *Démon* de Mikhail Lermontov, publié en 1841 (commencé en 1829). Ce poème constitue le point de départ de la quête du peintre, dans un milieu russe où déjà des voix s'élevaient sur la liberté et la conscience de l'artiste, cherchant dans l'analyse du Mal, sa propre identité[50].

Dans *Démon assis*, premier tableau de cette série, achevé en 1890[51], il peint une silhouette à demi-nue, et ailée, jeune, plongée dans des songes mélancoliques. L'artiste affirmait que cette figure démoniaque n'était «ni mauvais génie, ni diable, mais que démon, en grec signifiait "âme", "esprit" »[52]. Il fut l'incarnation de ce combat éternel de l'esprit humain qui cherche, à travers le temps, la réconciliation de ses passions ayant déjà une connaissance de la vie et qui ne trouve pas de réponses ni sur terre ni au paradis. Vroubel exprime dans ses tableaux à la fois l'angoisse et le pressentiment d'un bouleversement personnel total[53]. Par cette figure, il dévoile l'âme humaine de Lucifer, et pose la question du combat éternel et ésotérique de l'homme. Il exprime sa propre vision de la vocation de l'artiste à lutter contre des idées restrictives.

Dans ses peintures (*Démon assis, 1890, Tête du Démon, 1890-1891, Démon volant, 1899, Le démon terrassé, 1901, Le démon terrassé, 1901-2*)[54], l'ange maléfique aux yeux pénétrants, figure originelle dans sa conception et réalisation, est représenté tourmenté, à l'écart du monde commun, ayant conscience de son exclusivité et écrasé par sa souffrance. Le Démon « est moins l'esprit du mal qu'un esprit tourmenté et accablé, mais il est aussi autoritaire et majestueux», comme l'artiste décrit sa créature[55]. De même, chez Vroubel, on retrouve des analogies formelles surtout avec *Le Penseur* de Rodin et ensuite avec *Melencolia I* de Dürer. Un parallélisme au niveau de liens mystiques se perçoit de manière plus forte avec la peinture de Paul Gauguin, *Eve bretonne* (1889) et celle de Paul Sérusier, *Mélancolie* peinte à la même période. Dans sa production, le Démon reste omniprésent, mais l'image du prophète,

48 Technique, dimensions et localisation du tableau sont inconnues.

49 Frixos Aristeas, *Autobiographie,* Athènes, 1955, p. 119.

50 Mikhail Guerman, *Mkhail Vroubel. L'annonciateur des Temps Nouveaux*, Bournemouth, Saint-Pétersbourg, Parkstone, Aurora, 1996, p. 54-56.

51 *Démon assis*, 1890, huile sur toile, 114x 211 cm, Moscou, Galerie Trétiakov.

52 Aline Isdebsky-Pritchard, *The Art of Mikhail Vrubel (1856-1910),* 1982,p 100-101.

53 Michelle Facos, *Symbolist Art in Context,* Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2009, 84-85.

54 *Tête du Démon,* 1890-1891, aquarelle noire et blanc sur papier, 23x36 cm. Kiev, Musée d'art russe, *Démon volant,*1899,huile sur toile,138,5x430,5 cm, Saint-Pétersbourg, Musée russe, *Le démon terrassé*, 1901, aquarelle, blanc et mine de plomb sur carton,27,6x63,9 cm, Moscou, Galerie Trétiakov, *Le démon terrassé*,1901-2, huile sur toile, 139x387 cm, Moscou, Galerie Trétiakov.

55 S. Kaplanova, *Vrubel*, Leningrad, Aurora Art Publishers, 1975, p. 21.

inspirée du poème homonyme d'Alexandre Pouchkine de 1826 et de celui de Lermontov de 1841, prend peu à peu cette place.

Enfin, on voit l'affirmation de cette humanité des démons dans le répertoire d'Hugo Simberg (1873-1917), symboliste finlandais qui livre des êtres démoniaques parfaitement intégrés à la vie rurale quotidienne. Pour la totalité de son œuvre, il s'est inspiré des enluminures de manuscrits médiévaux et de l'art populaire de son pays. Pourtant, au lieu d'intégrer dans sa thématique des sujets religieux communs ou une imagerie paysagiste, Simberg se fonde sur les croyances mystiques des paysans finlandais, prolongeant le sentiment nationaliste qui a émergé dans les pays scandinaves. Cette caractéristique caractérise le Symbolisme des peintres scandinaves comme nationaliste[56].

Chez Simberg, qui affirmait que la croyance en une force suprême peut améliorer la vie quotidienne[57], un réalisme quotidien teinté d'humour s'incarne sous les traits du pauvre diable naïf présent dans les contes populaires de son pays. Il met en scène un diable non pas menaçant pour l'humanité mais vivant au sein de celle-ci. Ce monde imaginaire doit sa conception à l'enseignement d'Emanuel Swedenborg et d'Helena Blavatsky. Dans *À la croisée des chemins* (1896), *Les deux églises* (1897), et plus tard dans *Le démon qui arrache les ailes de l'ange* (1911), l'artiste tente de prouver que le bien et le mal, la vie et la mort ne font qu'un[58].

Le Diable et le Chaudron (1897), *L'examen* (1897), *Le pauvre diable et les jumeaux* (1898), *La femme du fermier et le pauvre diable* (1899)[59] exposent un diable populaire, un diable quasi sympathique qui se trouve au service des hommes et qui mène une vie parallèle, même humaine, comme l'artiste l'esquisse dans *La mort d'un démon* (1907)[60]. Ces peintures sont inspirées des histoires populaires finlandaises, et dans lesquelles un diable en quête d'âme pour son maître est souvent victime de l'hostilité des paysans.

À travers son œuvre, il médite sur la dualité de l'homme, sur les choix de l'individu et leurs conséquences en représentant l'ange du mal comme un diable en quête de son humanité.

Si dans les textes bibliques ou théologiques, Lucifer et ses légions nommées, entre autres, anges rebelles, anges déchus, diables, démons ou esprits maléfiques sont des faces du mal dans ce combat éternel entre le divin et les forces d'enfer, dans l'œuvre des peintres symbolistes ces anges maléfiques manifestent la diversité de la pensée symboliste reposant sur le psychisme de chaque artiste. L'ange est à la fois celui qui condamne la société, qui reflète la réalité contemporaine et celui qui incarne la déception de la société ou la vision ambitieuse de l'artiste, attribuant ainsi à cet être une grande humanité et sensibilité.

56 *L'Horizon inconnu. L'art en Finlande, 1870-1920*, cat.exp, Musée de Strasbourg, Musée de Lille, 1999.

57 *Hugo Simberg. Abc book*, Helsinki, Ateneum, 2000, p.112.

58 *À la croisée des chemins*,1896, aquarelle, 15x 17 cm, Helsinki, Museum of Finnish Art, Ateneum, *Les deux églises* 1897, gravure, 11,6x16 cm, Helsinki, Museum of Finnish Art, Ateneum, *Le Démon qui arrache les ailes des* anges, 1911, gravure, 19,3 x 23,3 cm, collection particulière

59 *Le Diable et le Chaudron*,1897, aquarelle et gouache,14,5x15,5 cm, Helsinki, Museum of Finnish Art, Ateneum, *L'examen*, 1897, aquarelle et gouache, 26,5x19,5 cm, Helsinki, Museum of Finnish Art, Ateneum, *Le pauvre diable et les jumeaux*,1898, huile,aquarelle et encre de Chine, 21x14cm, collection particulière, *La femme du fermier et le pauvre diable*,1899, aquarelle et gouache, 19x13 cm, Helsinki, Museum of Finnish Art, Ateneum.

60 *La mort d'un démon*,1907, aquarelle, 19x27 cm, collection particulière.