

Des enfers : éloge des lieux communs

Anne Pasquier*

Cette étude est née d'un étonnement dû quelque peu au hasard de mes lectures : pourquoi des romanciers du 20^e et du 21^e siècles reprennent-ils si fréquemment les mythes sur les enfers, et comment abordent-ils le démoniaque ? Avec ce qui s'est passé durant ce siècle, ce n'est pas très étonnant ! Mais encore... L'enfer est vraiment ce qu'on pourrait appeler un « lieu commun », au sens antique du terme.

J'aborderai cette question des enfers ou du démoniaque dans la littérature à partir d'une œuvre en particulier, le *Journal de Satan* de Léonid Andreïev, écrit en 1918 et 1919. Ce « Journal » servira de point de départ pour une réflexion sur les métamorphoses des représentations du mal. À la charnière de deux époques, il annonce plusieurs des changements qui se rencontreront dans les œuvres du 20^e siècle, malgré leurs différences.

À partir du milieu du 19^e siècle, renaît une certaine fascination pour le diabolique et, au tournant du 20^e, particulièrement à Paris, un goût pour l'occulte qui correspond, entre autres, à une insatisfaction de l'art et de la littérature face aux réponses et de la religion et de la science¹. Le 19^e siècle lègue également une intériorisation croissante de la notion de mal qui accompagne une longue phase de déconstruction du christianisme. Le diable lui-même se fragmente. Il devient peu à peu le double monstrueux de l'homme, dans *Les démons* de Dostoevski, par exemple, ou encore dans *Les Frères Karamazov* avec son diable fatigué et rhumatisant.

* Anne Pasquier est professeur à la Faculté de théologie et de sciences religieuses de l'Université Laval.

¹ C'est ce que constate, à la suite d'autres études, l'historien R. Muchembled, dans *Une histoire du diable. XIX^e-XX^e siècle*, coll. « Points Histoire », Paris, Seuil, 2000, p. 265-269 et 282 : on assiste en outre à une montée de l'individu dans la culture du temps allié à un sens tragique exacerbé. On peut penser à des écrivains comme J.-K. Huysmans, dans *À rebours* (1884) et *Là-bas* (1891), comme Barbey d'Aurevilly (*Les diaboliques*, 1858) ou L. Bloy (*Histoires désobligeantes*, 1894).

L'histoire du diable reste à écrire pour le 20^e siècle et la liste des écrits qui ont abordé ce thème serait trop longue à donner. Citons quand même quelques titres parmi les nombreux avatars du mythe de Faustus : *Le maître et Marguerite* de Boulgakov, *Le docteur Faustus* de Thomas Mann, celui de son fils, Klaus, avec *Méphisto*, suivi par beaucoup d'autres, comme Pierre MacOrlan dans *Marguerite de la nuit*. Plusieurs s'inspirent de contes et légendes tels les *Évangiles du diable* de Claude Seignolle, ou prennent la forme de contes, comme *Absalon Absalon* de Faulkner ou encore *Voyage aux enfers du siècle* de Dino Buzzati. Ce sont souvent des romans et des nouvelles de conteurs qui abordent ce thème.

C'est surtout dans le cinéma et la littérature fantastique que le thème se poursuit au 20^e siècle où assez souvent est projeté de nouveau hors de l'humain ce vis-à-vis démoniaque, peut-être pour s'en libérer. Mais, écrit R. Muchembled, pour que « le diable devint un thème littéraire, il fallait que son existence et ses pouvoirs fussent mis en doute² ».

En théologie, ces thèmes mythiques deviennent difficilement utilisables. Les enfers sont devenus un fossile théologique. La catéchèse et la prédication officielle gardent pratiquement le silence sur la question du Diable (alors qu'il y a des retours de pratiques « sataniques »). Nous sommes à un moment de l'histoire où ont disparu les grands récits et où ne peut subsister tout au plus qu'une « théologie brisée », pour reprendre une expression de Karl Barth³. Un moment où il n'y a plus de théodicée, qui implique une vision du monde totale et systématique. Il n'y a plus de mythe rationalisé qui puisse « expliquer » (c'est-à-dire, pour certains, justifier) le mal.

Le mal devient l'impensable, l'irréductible. Mais, ce faisant, d'autres réactions réapparaissent et qui sont redoutables, des réactions que l'on a déjà vues surgir dans le passé, particulièrement au 18^e et au 19^e siècle : ce qu'on retire à Satan on l'attribue dans certains cas à Dieu : « *Le monde est l'œuvre d'un Dieu en délire* » (Stendhal, *La Tentation de Saint Antoine*, 536B). Car les théodicées sont, la plupart du temps, apparues en réponse aux

attaques contre la bonté de Dieu, ou pour justifier le monde. Ou alors, dans un monde sans Dieu, exempt de ces événements surnaturels qui ont dimension et profondeur, il y a risque d'une banalisation du mal, voire d'une trivialisation⁴.

Très ironique est à cet égard Thomas Mann dans *Le docteur Faustus* qui, par la bouche de son narrateur puis par celle de Satan lui-même, critique la théologie libérale allemande de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle. À Adrian Leverkühn, le compositeur, Satan confie son indignation : « Tu n'es pas surpris, j'espère, que le Malin te parle religion ? Par la mort dieu ! Qui d'autre, je voudrais le savoir, pourrait aujourd'hui t'en entretenir ? Tout de même pas le théologien libéral ?... À qui reconnaîtras-tu une existence théologique, sinon à moi ? » Par le biais de ses personnages, Mann se raille d'une théologie qui dans la religion ne voit « plus que la culture, l'humanité et non l'excès, le paradoxal, la passion mystique, l'aventure totalement antiburgeoise ». À « son moralisme et son humanisme fait défaut la perception du caractère démoniaque de l'existence humaine⁵ ». Effacement de Dieu et omniprésence du mal !

Depuis peu, en Occident, la théologie reprend la question du mal, sous l'influence d'écrits philosophiques comme ceux de Paul Ricœur ou encore d'Alain Cugnot, après une période d'abstention pendant laquelle on pensait que tenter d'expliquer le mal c'était le justifier. Mais les aspects symboliques et mythiques ont disparu. Dans une série d'articles vers 1950, R. Bultmann a opéré une démythologisation en vue d'une interprétation « existentielle » des écrits du Nouveau Testament : les mythes, selon lui, n'ont pas pour but de construire une vision spéculative ou religieuse du monde. Car une telle vision risquerait de servir de défense contre l'interpellation des textes dans notre existence. Satan est devenu une simple métaphore du mal, ce qui a eu un effet pratique de démythologisation. Seule la littérature a continué à parler de lui. Comme le rappelle une figure infernale chez Buzzati, l'écrivain

4 Voir chez Susan Neiman, dans *Evil in Modern Thought. An Alternative History of Philosophy*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2002, p. 113-202, le chapitre 2 intitulé : « Condemning the Architect » et particulièrement la réaction de Bayle.

5 Thomas Mann, *Le Docteur Faustus. La vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un ami*, traduit de l'allemand par L. Servicen, Paris, Albin Michel, 1950, p. 130 et 330.

2 Muchembled, *Une histoire du diable*, p. 254. Voir aussi p. 268 et 292.

3 K. Barth, « Dieu et le néant », dans *La Dogmatique*, vol. 14, trad. française par F. Rysler, Genève, Labor et Fides, 1963, vol. 3, tome III, no 50. Voir la définition de Ricœur de la théodicée dans *Le mal*, Genève, Labor et Fides, 1986, p. 26 ; cités par A. Cugnot, *L'existence du mal*, coll. « Points Essais », Paris, Seuil, 2002, p. 26 et 31.

n'est-il pas de ceux qui « portent l'enfer en eux depuis leur naissance » ?

Persistence troublante de fragments anciens dans des œuvres nouvelles où l'on a opéré des déplacements du point de vue, des synthèses avec d'autres données ou matériaux jusque-là séparés. Ceci produit une revivification de sens et une revivification de la portée spirituelle de ces fragments mythiques par lesquels les artistes cherchent à répondre aux besoins nouveaux de ceux qui les entourent et à leurs propres désirs.

Quel est le mode de présence de ces œuvres modernes qui reprennent des fragments de représentations chrétiennes du passé ? Comment s'insèrent-elles dans l'horizon de l'histoire, pour qu'on les lise, et comment aussi s'en distinguent-elles ? Le philosophe allemand Walter Benjamin écrit qu'« il n'y a de connaissance que fulgurante. Le texte est le tonnerre qui fait entendre son grondement longtemps après⁶ ». Elles sont comme des révélations, des surgissements qui se répèrent dans tous les discours que l'on tient par la suite sur elles, même à retardement.

Le Journal de Satan

Léonid Andreïev est un écrivain russe qui est à l'apogée de sa gloire vers 1906 et ce jusqu'en 1919, année de sa mort. Il a été marqué par cette tragédie nationale que représente la révolution russe de 1905. Il a fui la Russie pour Berlin et Munich avant de rejoindre la Finlande. C'est un lecteur de Nietzsche, ironique et désespéré, au rire souvent amer. Plusieurs de ses textes sont des contes. Il écrit aussi des nouvelles, parfois si longues qu'on peut les assimiler à de petits romans. Il fait souvent ce qu'on pourrait appeler du « midrash »⁷, c'est-à-dire une réécriture amplificatrice de passages de la Bible, comme dans les nouvelles intitulées *Lazare* et *Judas Iscariote*.

6 W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e*. *Le livre des passages*, éd. R. Tiedeman, Paris, Cerf, 1989, p. 473 : passage cité par G. Didi-Huberman, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 137.

7 Le plus formidable exemple de ce genre d'amplification narrative est le *Joseph et ses frères* de Thomas Mann (4 volumes, 1933-1943, amplification sur 1600 pages des chapitres 25-50 de la Genèse). Le laconisme de la version originale en fait la cible privilégiée de l'amplification. G. Genette voit dans ce roman l'illustration de « la vertu humoristique de l'amplification » (*Palimpsestes*, p. 313, note 1). L'humour est à la base de l'amplification textuelle, chez Andreïev également.

Le *Journal de Satan* est son dernier ouvrage. Publié à titre posthume, il y manque les dernières pages. C'est, comme l'indique le titre, un « journal » : Satan lui-même a pris la plume et interrompt constamment son lecteur humain. Satan on le sait est le maître de la parole, dans la Genèse par exemple où il argumente de façon très habile.

Andreïev a construit son récit et à partir du mythe de Faust qu'il inverse totalement, et à partir des récits bibliques : le début de la Genèse mais surtout les récits évangéliques sur l'incarnation et la Passion du Christ. Il opère là aussi un renversement. C'est ici Satan qui s'incarne, devient homme, au début simple passage sur terre, par jeu et curiosité. Il a pris l'apparence, le corps, d'un riche américain de l'Illinois : Mister Vandergurd.

Dans l'Illinois, Vandergurd gardait les cochons avant de devenir riche et en faire des conserves. Il a traversé la mer pour venir en Italie. Il faut se rappeler que Faust voyage notamment en Italie, lieu idéal de l'humanisme. Et que Rome est le centre de l'Église catholique. Le passage par la mer de Satan / Vandergurd semble comme le franchissement d'une frontière cosmique. Il y a allusion à l'épisode de Gérasa, en Marc 5, où les démons, chassés par Jésus, s'échappent dans des porcs qui se jettent ensuite dans la mer. Le mythe de Faust recourt constamment à la compénétration du comique et du tragique.

Satan prévient d'emblée son lecteur humain : « Si Je dis que les diables n'existent pas, Je te trompe. Mais si Je dis qu'ils existent, Je te trompe aussi... ». Mais, insiste-t-il, « pour commencer, oublie les diables que tu aimes tant, avec leurs poils, leurs cornes et leurs ailes, qui crachent du feu, transforment des fragments d'argile en or et des vieillards en séduisants jouvenceaux...⁸ ». Satan ne pue pas le bouc.

Satan incarné va jouer le rôle du milliardaire qui s'est pris d'un tel amour pour les hommes qu'il veut tout leur donner. Il désire combler l'humanité de ses bienfaits grâce à ses milliards, alors qu'il n'éprouve en fait qu'une indifférence sans limite. Du moins au début. Il rencontre un homme étrange Thomas Magnus et sa fille Marie. Marie, terrible dans la perfection de sa beauté, porte une ressemblance frappante, fatale, avec le visage de la Madone. Satan et Marie, Marie et Satan : celui-ci pense « moins à la simple

8 Léonid Andreïev, *Le journal de Satan*, tome V, traduction de S. Benech, préface de L. Lè, Paris, José Corti, 2002, p. 279.

bagatelle » que, dit-il, « à notre descendance, cherchant un *nom* pour notre premier-né⁹ ». L'allusion est claire au texte de *Genèse* 3, 15 sur Ève et le serpent et leurs descendance respectives, qui a suscité une interprétation messianique dans le christianisme : une annonce du Fils de la femme, le premier-né, le Christ, qui triomphera du serpent.

Mais l'incarnation se transforme peu à peu en une chute de Satan en ce monde. En s'incarnant, Satan s'humanise peu à peu. Il offre son argent à Thomas Magnus qui feint d'abord de le refuser. Puis il conclut, lui le diable, un *pacte* avec ce Magnus dont la froideur est immense. « Tous les bonheurs humains qu'il m'a promis cette nuit-là, quand Satan a été tenté par l'homme...¹⁰ » : Magnus le conduit à s'installer de façon durable à cause de Marie. Grâce à lui, vont se transformer en or tous les biens de Satan / Vandergurd qui livre de lui-même sa fortune et toute sa puissance. Le but de Magnus est d'entraîner librement sa victime. Le récit joue constamment sur un double registre : au niveau apparent, il ne s'agit pour Magnus que de convaincre cet américain naïf d'adhérer à sa cause en lui montrant jusqu'où il lui faudra aller. À un autre niveau, c'est Satan qui découvre l'humanité dans ses limites les plus redoutables.

L'incarnation est progressive :

J'étais comme emmuré entre deux murs de pierre aveugles : derrière l'un, il y avait leur vie, leur vie d'hommes dont je M'étais séparé, et derrière l'autre, dans le silence et les ténèbres, se déployait le monde de mon existence véritable et éternelle...
Ma Mémoire fut arrachée de sous les faibles pieds de ma pensée et resta suspendue dans le vide, immobile, subitement saisie de mutisme. Qu'avais-je laissé derrière le mur de mon Oubli ?¹¹

Deux silences l'entourent. L'Oubli s'installe, Oubli de ses origines comme si les enfers devenaient un lieu lointain et mythique. L'enfer comme lieu bien défini avec ses images traditionnelles s'estompe.

Et l'incarnation est bien une chute :

Comme tu vois, mon ami, Je suis resté vivre ici ; une main morte ne pourrait écrire, même des mots aussi morts que ceux que Je trace... Oui, Je suis resté vivre ici, mais Je ne sais pas encore à quel point Je vais y parvenir : tu sais combien il est difficile de

passer de l'état de nomade à celui de sédentaire. J'étais... un joyeux nomade qui plantait son *humanité* comme une tente légère. À présent, je pose des fondements de granit pour une demeure terrestre et, homme de peu de foi, Je suis d'avantage glacé et saisi de frissons.¹²

Il y a réminiscence du texte des Proverbes sur la Sagesse divine que l'Évangile de Jean (1, 14) identifie au Logos qui « a planté sa tente parmi nous ».

Le thème du jardin revient fréquemment : Satan / Vandergurd s'y promène pour rencontrer Marie, comme dans la Genèse le serpent rencontre Ève. En une sorte de Faust à l'envers, Marie, qui porte une ressemblance fatale avec la Vierge, est celle dont se sert Magnus pour attirer Vandergurd. Elle est celle dont se sert l'homme pour attirer Satan qui la désire et désire à travers elle le salut :

À moins que Ton immortalité, Madone, n'ait répondu à l'immortalité de Satan et ne lui ait tendu cette douce main du fond de l'éternité ? Toi qui a été *divinisée*, n'as-tu pas reconnu un ami dans celui qui s'est... *humanisé* ? Toi qui es montée aux cieux, n'aurais-tu pas été prise de pitié pour celui qui est descendu ?¹³

Mais encore une fois les rôles sont inversés : à la fin, Satan / Vandergurd apprendra que Marie, pourtant presque une enfant, n'est pas la fille de Magnus mais sa maîtresse et d'une profonde dépravation. Son regard clair est parfaitement vide dans un « visage rayonnant de sa froideur de marbre¹⁴ ». C'est Ève qui a trompé le serpent.

Bien qu'il ait envie d'envoyer « au diable toute cette histoire d'incarnation¹⁵ », Satan / Vandergurd découvre peu à peu la puissance maléfique de Magnus. C'est un révolutionnaire qui veut transformer l'humanité : les hommes « sont devenus trop nombreux ; sous la protection des docteurs et des lois, ils se reproduisent comme des lapins dans un jardin¹⁶ ». Magnus tente d'excéder les limites de l'humain, par la violence et la guerre, simplement en allumant la mèche, en se contentant de terminer ce que les hommes ont commencé. Il désire, non pas ressusciter les

¹² Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 367-368.

¹³ Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 359.

¹⁴ Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 387.

¹⁵ Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 387.

¹⁶ Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 428.

⁹ Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 302.

¹⁰ Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 370.

¹¹ Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 366.

morts, mais ressusciter les vivants. Son alchimie propose un avatar de l'immortalité, un paradis sur terre. Il travaille sur le projet de bombes vivantes, des bombes humaines se portant d'elle-même librement vers leur destin, ce qui permettra à l'humanité de se régénérer.

Satan le décrit ainsi :

Il se tut et resta songeur, son regard lourd rivé au sol : c'est sans doute le regard qu'ont les gens au plus profond de leur tombeau. J'ai compris de quoi ce génie avait peur et, une fois de plus, je me suis incliné devant cet esprit satanique qui ne connaissait au monde que lui-même et sa propre volonté. Voilà un dieu qui ne voudra pas partager son pouvoir, même avec l'Olympe ! Et quel mépris pour l'humanité ! Quel dédain manifeste à mon égard ! Voilà une maudite pincée de terre capable de faire éternuer même le Diable.¹⁷

Le mépris de Magnus pour l'humain va de pair avec son dédain pour Satan. Alors que Satan s'humanise, l'homme, poussière de terre selon la Genèse, se divinise. Pour Andreïev, l'enfer est descendu sur terre : c'est en y venant que Satan chute.

Celui-ci s'humanise graduellement jusqu'à accepter l'homme tout entier : « Je te suivrai toujours, homme, et partout, je serai avec toi. Qu'est-ce que mon visage, alors que toi, tu as frappé ton propre Christ au visage et lui as craché dans les yeux ? Je te suivrai partout !¹⁸ » Magnus lui révèle « la limite de l'humanité » qu'il doit endosser, en lui racontant un épisode particulièrement violent et absurde sur la mort d'un enfant¹⁹. Ce sont les limites de l'incarnation : « était-ce le dernier acte de l'incarnation, quand l'esprit descendu jusqu'à terre balaie de son souffle la poussière et le fumier ? Ou bien était-ce la mort de la Madone, à laquelle j'avais assisté, qui entraînait Satan dans le même précipice ?²⁰ ».

Satan est devenu comme un petit serpent désireux de se cacher sous la pierre, voire comme un ver de terre : il est anéanti au point où plus rien de lui n'est reconnaissable, comme le Fils de l'homme. J'accepte, dit-il, qu'« un pied dénué d'intelligence écrase à l'heure

fixée ma tête pensante, j'accepte humblement tout cela²¹ ». Un ver de terre se confond avec le limon et la poussière. C'est la figure la plus dissemblable et la plus humble du Verbe dans son incarnation. Satan prend la forme de l'esclave en une inversion de Phil 2, 6, en une kénose qui annonce la Passion.

En déclarant qu'il est Satan incarné, il ne provoque que raillerie, moquerie et outrage. On nie qu'il soit le diable sous cette apparence humaine. Il n'est plus qu'un humain ridicule incapable de s'exprimer : « J'ai honte de citer cette tirade, dans laquelle chaque mot grelottait et geignait d'impuissance. Pareil à un curé de campagne voulant terroriser ses ouailles ignares, je les ai menacés de l'enfer et de ses tortures dantesques au furet littéraire²². » Et Magnus d'ironiser : « Cela fait longtemps qu'il n'y a plus de pécheurs sur terre, mister Vandergurd, vous ne l'aviez pas remarqué ? » Magnus tente alors de montrer aux autres qu'il ne s'agit que d'un égarement passager de la part de Vandergurd : « je pense, dit-il, qu'il a eu recours au nom de Satan en tant que procédé littéraire²³ ».

Renversement et fragmentation du mythe

On pourrait aborder d'autres nouvelles ou romans d'Andreïev pour y découvrir plusieurs des thèmes qui parcourent la littérature du 20^e siècle. Sa vision de Satan montre une évolution vers la déconstruction du mythe, et en particulier celui de Faust. Le mythe n'est jamais entier, mais son armature est transposée, renversée, souvent parodique. C'est Satan qui conclut un pacte avec l'homme et se perd, tandis que l'homme, ici sous les traits de Faust / Magnus, déploie sa puissance. Or Faust a toujours été le miroir de la condition humaine, c'est un drame mythique qui est fondé sur la notion de péché, du péché originel de Genèse.

Cette vision du Diable marque d'abord un refus de la démonologie traditionnelle. Elle montre en revanche une humanisation ou intériorisation de Satan. Au 20^e siècle, dans plusieurs œuvres, celui-ci devient de moins en moins effrayant, il est même souvent ridicule, voir clownesque. Il ressemble à l'homme, alors que l'homme en face de lui se démontre. Il devient presque, et parfois complètement, une simple projection des démons

17 Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 410.

18 Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 377-376.

19 Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 381. La figure de l'enfant, qui prend sur lui la souffrance, est d'origine chrétienne.

20 Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 446.

21 Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 375.

22 Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 449.

23 Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 450 et 452.

en l'homme. Par exemple, le Faust de Paul Valéry ne croit plus véritablement en lui : « tu me prends pour un mythe²⁴ », dit Méphistophélès à Faust. Le Diable et Dieu lui-même deviennent de trop. Le diable correspond à la croyance que les gens ne sont pas assez malins pour se perdre tout seuls par leurs propres moyens. Chez Mann, dans *Le docteur Faustus*, Adrian déclare au démon : « à tous les trois mots que vous prononcez, vous démontrez votre inexistence. Vous dites des choses qui sont en moi et viennent de moi, non de vous²⁵ ». D'ailleurs, Méphisto dira au compositeur qui a vendu son âme que l'enfer ne sera que la continuation de sa vie.

Dans le *Journal de Satan*, parallèlement à l'inversion du mythe de Faust, il y a détournement des récits de l'incarnation et de la Passion du Christ. Satan est incarné dans tous les sens du terme : il n'est que ce que l'homme peut en percevoir. Mais à son lecteur, constamment présent et invoqué dans le texte, est exprimé sa chute volontaire qui montre qu'il assume l'humanité jusqu'à ses limites. Et plus il s'approche de l'humain, plus on nie qu'il existe, moins on y croit. Plus il s'approche de l'humain, et plus il est étrange et étranger.

Ce qui est mis en lumière chez Andreïev est le refus d'exprimer l'inexprimable, l'incompréhensibilité du mal et son abîme. Il existe — et peut-être d'autant plus — mais il n'est plus dans un lieu à part, bien délimité, que l'on peut distinguer comme dans les théodicées²⁶. Satan bute contre un mur d'Oubli, oublie de son origine qu'il est seul à connaître. Tout ce que Satan / Vandergurd peut exprimer, et il en est conscient, ce sont ces images traditionnelles, devenues ridicules, de l'enfer, avec ses démons cornus et poilus. On a une figure diabolique délestée de ce qui permettait de l'inscrire dans un ensemble cohérent. Elle est comme fragmentée.

Ensuite, chez cet auteur, Satan n'est pas la simple projection de Faust comme en d'autres œuvres modernes. Il n'est pas seulement la projection des démons intérieurs en l'homme. Satan est lié à un humain, Vandergurd, et opposé à un autre type d'humain, Magnus. A travers les figures de Satan / Vandergurd et de Magnus, ce sont deux visions de l'homme qui transparaissent.

Magnus se considère comme personnellement concerné par tout ce qui arrive de mal dans le monde, d'où sa haine. Si tu as des problèmes, dit-il à Vandergurd, tu vas trouver Dieu : « Moi, je n'ai personne à qui m'adresser, je ne me plains à personne, mais je ne pardonne pas non plus, tu comprends ? Je ne pardonne pas, seuls les égoïstes pardonnent ! Je suis personnellement outragé ! ²⁷ » Magnus se doit donc de prendre en charge le monde.

L'inversion du mythe de Faust met en cause la notion de péché et de salut. Autrement dit, Satan ou Méphisto, dans les versions traditionnelles, est le double nécessaire du salut²⁸. Car qui dit péché, dit salut. Avec son éviction s'estompe par le fait même l'idée de pardon et une certaine conception de l'homme. Il n'y a plus de pécheurs. C'est ce qu'affirme ironiquement Magnus. La vision traditionnelle de Satan entraînait une vision spécifique de l'homme, que Magnus rejette et méprise : un homme pécheur, joueur comme Satan, soumis à des forces, changeant, souffrant, désirant le salut. Satan est aussi le symbole du désir. Or, pour Magnus, il n'y a plus de désir au sens d'un élan vers ce qui est autre²⁹.

Satan / Vandergurd, lui, perd sa puissance au profit de l'homme. Il assume tout l'humain, tel qu'il est, avec sa part d'inhumain, ainsi que le monde, avec le mal et le bien, avec la souffrance et la beauté. Il est à la fois intime et autre. Magnus en revanche combat le mal sans tenir compte de cet humain et de sa faiblesse. Il y a certainement ici le marxisme qui est visé, ainsi que la violence au nom d'un avenir meilleur, quel qu'en soit le prix pour ceux qui vivent actuellement.

²⁴ *Mon Faust*, coll. « Folio \ Essais », Paris, Gallimard, 1988, p. 40 : cité par M. Peifer, « Faust, miroir des artistes et intellectuels du XX^e siècle », p. 87, dans *Faust 20^e*, textes réunis et présentés par P. Noir, coll. « La revue des lettres modernes », Paris / Caen, 2001. L'ensemble de ce livre parcourt les diverses interprétations de Faust au 20^e siècle.

²⁵ Mann, *Le Docteur Faustus*, p. 306.

²⁶ Alain Cugnot, dans *L'existence du mal*, p. 245, écrit en ce sens : « une pensée qui croirait avoir triomphé du mal, l'avoir justifié d'une façon ou d'une autre, fut-ce en Dieu, signifierait simplement qu'elle s'est fermée à son origine et qu'elle est entrée en désespoir ».

²⁷ Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 426.

²⁸ On a là une conception de Satan, part de l'humain et partenaire possible du salut, comme chez Boulgakov dans *Le Maître et Marguerite* ou dans *Les frères Karamazov* de Dostoïevski : « Je suis le chemin démoniaque tout en restant ton fils, ô Seigneur », avoue Dmitri Karamazov.

²⁹ Voir sur ce thème le livre de Carlo Testa, *Desire and the Devil. Demonic Contracts in French and European Literature*, American University Studies, Series II, vol. 159, New York, Peter Lang, 1991.

Sous l'influence de Nietzsche également, qu'Andreïev a lu, se dessine l'idée qu'il est dangereux de combattre directement le mal et la souffrance, qui sont infinis, parce qu'on en devient immanquablement le complice, comme Magnus. On ne peut qu'entrer dans le désespoir, car ils sont impossibles à combattre³⁰. Il faut plutôt s'en détourner, se tourner vers la vie (pas vers le bien, car, la plupart du temps, on ne sait pas ce qu'il est, ni comment le distinguer du mal). Or, la vie est un mélange de bien et de mal.

Mais la critique d'Andreïev est aussi celle d'un certain *humanisme*. Dans sa nouvelle, intitulée *Le Fils de l'homme*, il présente un moine appelé Érasme Humanistov, ivrogne énorme avec une crinière de lion, passant sans cesse d'une véhémence pleine d'ardeur à une perplexité silencieuse et amère, dans son désarroi. Dans sa vision de la vie, Andreïev rejoint à la fois Augustin et, de façon différente, Nietzsche, qui l'a influencé à plusieurs égards. Augustin d'abord, qui, à partir de son expérience, rejetait d'un revers de la main les affirmations de Pélagé sur l'homme naturellement bon, capable, grâce à sa raison, de se maîtriser. Nietzsche, ensuite, qui demandait qu'on assume toute la vie avec ses souffrances et ses joies sans idéalisme. Pour Nietzsche, la réalité doit être rachetée, non d'une déficience intrinsèque mais de la malédiction contre cette réalité telle qu'elle est vue par l'humanisme et sa vision idéale. L'humanisme, en opposant un idéal de vie à la réalité de la vie essentiellement immorale, condamne en quelque sorte la vie, tous les souffles de la vie³¹.

Un humanisme insensible à la noirceur du péché, au fait que la guerre et la violence sont des données fondamentales de l'humain : ces critiques se rencontrent chez d'autres écrivains qu'on pourrait appeler des romanciers penseurs. Peut-être pas, cependant, de façon aussi aiguë que dans *Le docteur Faustus* de Thomas Mann, où l'histoire de l'Allemagne nazie prend la forme d'une descente aux enfers.

Thomas Mann y réécrit le mythe de Faust, qui prend la figure d'Adrian Leverkühn, compositeur dodécaphoniste, car la musique

est décrite comme l'acte théologique par excellence. Mann s'inspire de Schönberg, à qui il emprunte sa conception de la musique sérielle. Dans une scène extrêmement dramatique vers la fin, point culminant de la tension qui anime Adrian, celui-ci finit par déclarer qu'il faut détruire la neuvième symphonie de Beethoven. En refusant cette symphonie, c'est toute la culture antérieure, toute une tradition humaniste qui est rejetée, même si c'est tragique et déchirant, parce que cette tradition a échoué. La musique sérielle présente à l'inverse des structures dominant toute expérience individuelle, elle déborde sur l'inhumain ou le surhumain.

Une réflexion sur le démoniaque peut difficilement éviter d'aborder le thème de la création, création du monde tout autant que création artistique et littéraire. Andreïev le fait par le biais du personnage de Magnus³². Mais c'est peut-être dans sa nouvelle intitulée *Lazare* qu'est le mieux dévoilée toute l'ambiguïté de la création et comment un artiste est capable de représenter l'horreur en la traduisant en pure beauté.

Il y montre un Lazare ressuscité, mais qui a ramené de son séjour dans l'Hadès un regard glacé qui sème la mort dans son entourage. Or, à Rome vit à la même époque un sculpteur célèbre, Aurèle, dont la divine beauté des œuvres est telle que les gens la qualifiaient d'immortelle. Ses marbres représentent des dieux ainsi que l'homme idéal et idéalisé. Mais Aurèle, lui, trouve qu'ils manquent de vie. Un jour, il décide d'entreprendre un grand voyage pour rencontrer ce Lazare dont il a entendu parler, même s'il n'aime pas ceux qui mêlent la mort à la vie. Aurèle, jeune et beau, amoureux de la vie, est certain de ne pas succomber aux pouvoirs morbides de Lazare. Puis, après sa rencontre, Aurèle revient à Rome. Sombre, sans quitter ses vêtements de voyage, il se met à travailler le marbre, sans relâche, pendant plusieurs jours. Enfin, il présente son œuvre à ses amis :

Ses amis regardèrent, et l'ombre d'une profonde affliction recouvrit leur visage. C'était quelque chose de monstrueux, qui ne comportait aucune forme familière à l'œil, mais n'était pas sans évoquer une image nouvelle et inconnue. Sur une fine branche distordue, ou quelque chose de difforme qui en avait l'apparence, reposait de façon bizarre et bancale l'amas confus et informe de quelque chose qui était représenté à l'envers, sens dessus dessous, un monceau de fragments dénués de sens qui

32 Andreïev, *Le Journal de Satan*, p. 409-410.

30 *Œuvres philosophiques complètes de Nietzsche, Par delà bien et mal, Généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, 1971 : voir particulièrement *Par delà bien et mal*, VII^e partie, no 225, p. 143 et no 4, p. 24 : est vrai tout ce qui donne à la vie la possibilité de se déployer.

31 F. Nietzsche, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1993, première réimpression, 1998 : voir entre autres, *Le gai savoir*, livre cinquième, p. 247 et *Le crépuscule des idoles*, p. 971ss. et 981.

essayaient vainement d'échapper à eux-mêmes. Et, par hasard, sous l'une de ces protubérances discordantes, on remarqua un papillon merveilleusement ciselé dont les ailes diaphanes semblaient palpiter du désir impuissant de voler.³³

Horriés, ses amis décidèrent de détruire la sculpture et à « dater de ce jour, Aurèle ne créa plus rien³⁴ ».

Pour Andreïev, le monde n'est pas la beauté d'un ordre voulu par les dieux comme on le pensait dans l'Antiquité. Il n'est pas nécessairement mauvais, mais il est divisé, ambivalent comme les hommes. L'idée du Beau, toujours inextricablement mêlé de mal, constitue un paradoxe autant moral qu'esthétique. La philosophe Simone Weil soulignait avec force que les origines ou les sources de la vie et de la beauté sont aussi inintelligibles ou mystérieuses que celles du mal³⁵.

En conclusion : éloge des « lieux communs »

Le *Journal de Satan*, à l'instar de plusieurs écrits, fait des références explicites aux valeurs chrétiennes, en empruntant aux Écritures de nombreux motifs, mais non dans le sens de récits structurés. Ce sont plutôt des myèmes, des constellations d'images issues du christianisme et qui inséminent le récit : mythe du péché originel, de la descente aux enfers, et autres. La reprise de cet imaginaire chrétien, qui rend parfois perplexes les théologiens actuels, est paradoxalement désir de refléter le réel, de le dévoiler comme un miroir, ce qui permet une réactualisation de cet imaginaire. Il devient ainsi une grille d'analyse de notre monde.

Ce genre d'œuvres instaure en quelque sorte une continuité malgré la discontinuité. Les représentations du passé sont ce qu'on pourrait appeler des *lieux* des traditions chrétiennes. Des « lieux » au sens de récits fondateurs, morceaux, citations, sans cesse extraits et réemployés au cours du temps, forgeant ainsi, malgré tout, des liens avec le passé. Ils ont permis une construction de la mémoire pour éviter la fragmentation de la société. Mais si ces représentations ont façonné notre vision du monde, même quand on

les subvertit, elles ont traversé les siècles sans pour autant qu'il y ait eu une véritable continuité. On ne les a pas interprétées de la même manière à chaque époque. Ces « lieux » sont-ils alors simplement des formes vides dans lesquelles on insuffle à chaque époque ce qu'on veut bien y mettre ?

En un sens oui, car ce qui est ainsi insufflé dans ces « lieux » du passé ce sont de nouvelles visions de l'homme, du monde ou de Dieu en lien étroit avec notre sensibilité moderne. On pourrait utiliser cette fois le terme de « lieux communs » pour désigner ce qui en résulte. « Lieux communs » au sens antique du terme, au sens où l'entendait Cicéron qui nous dit cette chose étonnante pour nous modernes : « Tout ce qu'il y a de plus beau se rapporte aux lieux communs, que ce soit dans l'*elocutio* ou l'*inventio*, dans le style ou dans les idées » (*De inventione*, 2, 49)³⁶.

Ce sont des « lieux communs » donc, mais non au sens moderne de l'expression, au sens de clichés ou d'idées rebattues, mais de ce qui peut nous rassembler, nous, humains, comme le faisait une agora dans l'Antiquité. Ce qui nous regarde aujourd'hui, autant intellectuellement qu'émotivement. Plus un lieu est commun, écrit Cicéron, plus il est universel et plus il est susceptible de rassembler les hommes. Toute la différence est là entre le cliché, les choses redites jusqu'à l'écoeurement, et le véritable lieu commun au sens cicéronien. Les « lieux communs » sont aussi compris par lui comme des amplifications : on part de destins singuliers pour les étendre à l'humanité.

Mais comment les œuvres du présent font-elles le lien entre nos « lieux communs » et ces formes qui viennent du passé ? Pour essayer de répondre à cette question, je m'inspirerai des réflexions sur l'image dialectique du philosophe et critique littéraire Walter Benjamin.

L'aura dans une œuvre selon Benjamin, c'est son activité en tant qu'elle s'assimile tout le passé, toutes les traditions culturelles et historiques qui lui ont permis de naître. Autrement dit, le lien avec le passé est indispensable pour que l'œuvre apparaisse comme actuelle. Il faut pour cela éviter deux choses : d'une part, la reprise sans créativité des traditions anciennes qui apparaîtront alors comme

33 L. Andreïev, *Judas Iscariote et autres récits*, Tome III. Traduction S. Benech, Paris, Domaine étranger José Corti, 2000, p. 41.

34 Andreïev, *Judas Iscariote et autres récits*, p. 41.

35 Voir sur ce thème l'article de M. Vetö, « Le piège de Dieu. L'idée du beau dans la pensée de Simone Weil », *La Table ronde*, Paris, no 197, juin 1964, p. 71-88.

36 Voir le beau livre de F. Goyet, *Le sublime du « lieu commun »*. *L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996, et en particulier p. 161-178. Une traduction un peu différente du passage de Cicéron est donnée par G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 166.

des fossiles, beaux, mais désertés : désertés par la foi. D'autre part, un discours qui ne ferait que reprendre le présent, un discours tautologique se contentant de sanctionner ce qui existe actuellement dans notre monde et qui tourne à vide. Mais c'est le lien entre présent et passé qui produit l'aura d'une œuvre³⁷.

Bien sûr, il y a tout autant lien que rupture d'avec ce passé. La métaphore utilisée par Benjamin pour faire saisir ce qu'est l'image dialectique est celle de la découverte archéologique lors de laquelle, au fur et à mesure que quelque chose sort de terre, le contexte se brise. On ne reste qu'avec un artefact isolé de son contexte. Il y a rupture. Pourtant, cet artefact possède, de par l'histoire qui l'a vu naître, une singularité irréductible. On ne trouve pas, par exemple, l'équivalent de nos récits chrétiens dans d'autres traditions. Lorsqu'un auteur moderne reprend ces fragments d'imaginaire chrétien, il peut leur insuffler sa vision nouvelle du monde, ses propres désirs et exigences. Mais il ne peut pas y mettre n'importe quoi ; il doit compter avec cette singularité irréductible de son passé. Ce n'est que dans cet entre-deux qu'une œuvre apparaît comme un surgissement.

37 W. Benjamin, *Œuvres III*, coll. « Folio Essais », Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316. Voir les réflexions de Didi-Huberman à propos de Benjamin, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 104-138, ainsi que le résumé qu'en donne A. Cugnot, dans *L'existence du mal*, p. 220-230.