



HAL
open science

Le diable en héritage de Lesage à Cazotte

Emmanuelle Sempère

► **To cite this version:**

Emmanuelle Sempère. Le diable en héritage de Lesage à Cazotte. Dix-Huitième Siècle, 2009, 42, 10.3917/dhs.042.0655 . hal-01389757

HAL Id: hal-01389757

<https://hal.science/hal-01389757>

Submitted on 29 Oct 2016

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

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

LE DIABLE EN HÉRITAGE, DE LESAGE À CAZOTTE (1707-1776)

Emmanuelle Sempère

La Découverte | « [Dix-huitième siècle](#) »

2010/1 n° 42 | pages 655 à 671

ISSN 0070-6760

ISBN 9782707165398

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2010-1-page-655.htm>

!Pour citer cet article :

Emmanuelle Sempère, « Le diable en héritage, de Lesage à Cazotte (1707-1776) », *Dix-huitième siècle* 2010/1 (n° 42), p. 655-671.

DOI 10.3917/dhs.042.0655

Distribution électronique Cairn.info pour La Découverte.

© La Découverte. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LE DIABLE EN HÉRITAGE, DE LESAGE À CAZOTTE (1707-1776)

En 1707 Lesage, après avoir adapté le *Don Quichotte* d'Avallena, emprunte à Vélez de Guevara « le titre et l'idée » du *Diable boiteux*¹, « fai[sant] un nouveau livre sur le même fond », qu'il augmente en 1726; l'ampleur des ajouts et surtout la transformation structurelle de l'œuvre justifient une prise en compte distincte des deux textes². En 1772, après des contes parodiques et une épopée burlesque, Cazotte publie une « nouvelle espagnole », *Le Diable amoureux*³, dont la version remaniée quatre ans plus tard sera saluée par les Romantiques puis les Surréalistes comme l'une des premières œuvres fantastiques françaises. Le demi-siècle qui sépare les deux textes voit paraître une série de fictions diaboliques majoritairement satiriques. Le très grand succès du texte de 1707 suscite d'innombrables reprises, imitations et continuations dans tous les genres (romans, nouvelles, pièces en vers, comédies⁴). Ces constats amènent la question suivante : *Le Diable amoureux* peut-il s'inscrire dans la série des suites et imitations du *Diable boiteux* de Lesage? Ce qui revient plus spécifiquement à analyser les affinités non seulement idéologiques mais poétiques de ces deux textes, puisqu'il

1. Luis Vélez de Guevara, *Le Diable boiteux (El Diabolo cojuelo, novela de la ora vida)*, [1641], trad. Claude Bleton, Paris, Fayard, 1996.

2. Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux*, éd. Béatrice Didier pour la version de 1707, Paris, Flammarion, GF, 2004; éd. Roger Laufer pour la version de 1726, Paris, Gallimard, folio classique, 1984. Les citations renvoient à ces éditions marquées seulement de la date du texte (dans cette phrase, *DB*, 1707, p. 31).

3. Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux* [1772, 1776], éd. critique par Yves Giraud, Paris, Champion, 2003; les deux versions finales y sont placées en regard. Les citations renvoient à cette édition, marquée *DA*; on indiquera la date uniquement lorsqu'il y a une variante (dernière partie du texte).

4. Voir à ce propos Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, José Corti, 1960 (ch. 1, p. 69-102).

s'agit dans les deux cas de fictions avec réécriture marquées par la mise à distance et la disparate textuelle.

Tout semble pourtant les opposer : dans *Le Diable amoureux* une sylphide prend la place de Belzébuth, à moins que ce ne soit lui-même encore, pour séduire un bien jeune et étourdi capitaine espagnol et lui faire prononcer un serment satanique qui le laisse pantelant ; dans le pot-pourri satirique qu'est *Le Diable boiteux*, Asmodée se révèle un fort honnête diable, instruisant un écolier espagnol pour prix de sa libération. Les doutes du Cléofas de Lesage n'ont pas grand-chose à voir avec ceux de son malheureux successeur ; l'hypothèse que l'expérience surnaturelle n'est qu'un rêve fait craindre au premier, un court instant, que son bonheur ne soit illusoire, tandis qu'Alvare est tout aussi effrayé à l'idée d'une expérience réelle que d'un rêve – dans tous les cas, ce sont des cauchemars qui l'attendent. Les doutes d'Alvare lui font perdre toute prise sur les événements comme sur lui-même : de quelle nature est son désir, qui ou qu'est Biondetta, « où est le possible?... Où est l'impossible ? » (*DA*, p. 50). C'est que le diable, explique le très étrange don Quebracuernos à la fin du récit, n'a voulu lui « laisser aucune idée raisonnable et distincte » (*DA*, 1776, p. 87). Au contraire le démon Asmodée initie Cléofas à la lucidité morale et sociale : loin de n'être qu'« un amusement frivole » (*DB*, 1726, p. 41), le spectacle qu'il offre à son élève vise à lui « donner une parfaite connaissance de la vie humaine », à lui « expliquer » les comportements des hommes, à lui « découvrir les motifs de leurs actions » et à lui « révéler jusqu'à leurs plus secrètes pensées » (*DB*, 1726, p. 41, voir aussi 1707, p. 44).

Objectif tout classique auquel n'est pas totalement étrangère la nouvelle de Cazotte, dont la première personne fait pénétrer le lecteur dans l'aberrante cohérence de son personnage, qui jusqu'à la fin désire voir et savoir ce qu'est son désir ; mais la folie d'Alvare ne peut s'inscrire dans le « tableau changeant » saisi par le regard aigu d'Asmodée : elle incarne le paradoxal destin de l'exercice de la lucidité légué par Asmodée à Cléofas et, à travers lui, à l'homme des Lumières. La curiosité à laquelle le diable répond dans les deux textes n'est pas de même nature, même si elle procède d'un même ennui vague, d'une disponibilité d'esprit qui les distingue tous deux du personnage de Guevara. À l'enquête de Cléofas sur le fonction-

nement de la société et de l'homme contemporains⁵ correspond l'attrance d'Alvare pour les « sciences abstraites ». Propédeutique aux « Lumières naissantes », la leçon d'Asmodée montre que la connaissance peut gagner sur l'ombre. À l'inverse, Belzébuth utilise à son profit le désarroi dans lequel les contradictoires connaissances et superstitions du siècle ont plongé Alvare. Le diable s'est *déplacé*, de la surface des toits et de leur espace ouvert à la clôture d'une chambre, figurant par ce mouvement l'intériorisation progressive du mal, elle-même liée à la laïcisation des données de la culture entre 1707 et 1776.

Mais intériorisation n'induit pas nécessairement adhésion et identification ; au contraire, les deux textes se caractérisent par une mise à distance de leur matériau qui conduit dans les deux cas à une démolition du surnaturel. Au satirique de Lesage succède dans cette voie l'ambiguïté de Cazotte, plus proche du *Comte de Gabalis* (1670), intertexte commun des deux œuvres, et surtout très influencé par les romans à la première personne de la période. Dans le détail, la satire passe par la reprise déformée de motifs ; ainsi celui de la boiterie du diable, d'origine folklorique⁶, théologiquement interprété chez Guevara, reçoit chez Lesage une tout autre motivation : la rébellion des mauvais anges fait place à une vulgaire dispute « dans la moyenne région de l'air » (*DB*, 1707, p. 41) au cours de laquelle « Pillardoc, le démon de l'intérêt » – préfiguration de *Turcaret* (1709) – jette Asmodée à terre « de la même façon que Jupiter, à ce que disent les poètes, culbuta Vulcain ». Le surnaturel est chez Lesage pure mythologie et pur ornement et c'est sur terre que s'exerce l'empire des démons. La « monstruosité » symétrique de Biondetta-Belzébuth est d'une autre nature certes, mais elle est elle aussi très terrestre, en lien avec l'androgynie et la difficile différenciation sexuelle. Menace ou promesse, le surnaturel est présent comme l'un des possibles du personnage.

Les diables héritiers ou contemporains du texte de Lesage au contraire du texte de Cazotte privilégient une ligne satirique dénuée d'ambiguïté confinant même, dans certains cas, à la démonstration rationaliste. Les motifs choisis le soulignent : la boiterie du diable

5. Voir C. Bahier-Porte, *La Poétique d'Alain-René Lesage*, Paris, Champion, 2006, p. 309.

6. Voir le conte-type 1164D dans la classification d'Aarne et Thomson.

d'une part, attestant sa négativité et son infériorité, son pouvoir panoptique d'autre part, pour un diable révélateur et éclairant. Le diable d'argent d'Orneval⁷ par exemple, dans un prologue de 1720, fait et défait les fortunes, enrichit les banquiers et « débauch[e] les auteurs⁸ » rue Quincampoix. Un peu plus tôt, en 1708, Lenoble fait du diable *borgne* le guide parisien du diable boiteux dans un effet de familiarisation qui exile définitivement le diabolisme des figures – un diabolisme récupéré *in extremis* par l'incarnation du critique, un Zoïle nourri « de sang de vipère et de jus d'aconit⁹ ». Mêlés à l'« enfer des vivants » qu'ils observent, ces deux diables finissent par trébucher, ivres au sortir d'un cabaret, dans la boue de Gentilly... Frappants de conformisme, ils demandent aux hommes que « chacun se renferme dans son talent » (ouvr. cité, sixième entretien, p. 30) ou encore qu'ils « laiss[ent] cette connaissance [de la Création] à l'Ouvrier qui a fait l'ouvrage » (*ibid.*, second entretien, p. 34)... On comprend que Bordelon ait loué Lesage d'avoir su, « de ce qu'il y a de plus méchant, en [le diable] faire quelque chose de si bon, qu'il convienne à tout le monde¹⁰ ». À la fin du siècle, c'est le même diable convenable que Boyer d'Argens met au service de son militantisme dans les *Lettres cabalistiques* : « Soyons toujours [déclare le cabaliste Abukibak, serviteur et ami d'Astaroth] vous un fort honnête diable, et moi un galant homme. Conservez le respect que nous devons aux Princes et aux Magistrats. Ne publions jamais aucune machine pernicieuse aux bonnes mœurs et à la Société¹¹. » Comme Orneval le prévoyait, le diable est devenu une « Merveilleuse Machine¹² » au service de la raison critique.

7. Voir *Le Testament du diable d'argent, avec sa mort*, Paris, 1649, p. 8, Bordelon, *Les Béquilles du diable boiteux et le diable d'argent*, 1707.

8. [Orneval], *Le Diable d'argent*, prologue, 1720 (représenté à la foire Saint-Germain par la troupe du sieur Francique), p. 107.

9. Eustache Lenoble, *Dialogue entre le diable boiteux et le diable borgne*, Amsterdam, 1708, 8^e entretien, p. 37.

10. [Bordelon], *Les Béquilles du diable boiteux et le diable d'argent*, par l'a. B***, Paris, Ch. Le Clerc, 1707, p. 7.

11. Argens, *Lettres cabalistiques, ou Correspondance philosophique, historique et critique entre deux cabalistes, divers esprits élémentaires et le Seigneur Astaroth*, La Haye, 1737, cité par Jean Fabre dans « Jan Potocki, Cazotte et le roman noir », dans *Idées sur le roman*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 239.

12. [Orneval], *Le Diable d'argent*, ouvr. cité, p. 121.

L'ambiguïté de la figure diabolique chez Cazotte n'empêche pas une filiation avec ces diables-là. Le titre de la nouvelle est à elle seule un programme parodique : l'association du substantif « diable » suivi d'un adjectif l'apparente à une tradition comique. Le titre joue aussi sur un autre code, comparable, marqué par l'association de l'adjectif « amoureux » et d'un substantif désignant un personnage en général masculin (sylphe ou fantôme, pédant ou cabaliste) pour des développements galants majoritairement parodiques, de Catherine Durand (1712) à Favart (1758). Le télescope fait sortir les deux programmes convoqués du figement auquel ils sont arrivés dans les années 1770. Ainsi Biondetta est-elle non seulement un diable mais aussi un sylphe, « le plus considérable d'entre eux ». C'est aussi un lutin et surtout une « amoureuse » aux larmes trop séduisantes. Car là est l'originalité première de la nouvelle de Cazotte : la féminisation, masquée par le titre, du personnage éponyme. Biondetta évoque les figures féminines des romans, celles qu'un narrateur masculin tente vainement de comprendre voire de réduire à un stéréotype – une sorte de *Théophraste* inversée, la figure centrale de *L'Histoire d'une Grecque moderne* (1741) de Prévost et dont on a souvent souligné le cryptage du nom propre.

Mais loin d'être muette ou réduite au silence, Biondetta est diable jusque dans son art de l'invention : pastichant le mode de la narration extraordinaire, c'est elle qui rapporte que « selon un bruit général, autorisé par beaucoup de lettres, un lutin a enlevé un capitaine aux Gardes du roi de Naples et l'a conduit à Venise », en précisant derechef : « On assure que je suis ce lutin, et cela se trouve presque avéré par les indices » (*DA*, p. 59). Cazotte signe ici sa filiation avec Montfaucon de Villars qui lègue dans le *Comte de Gabalis* (1670) le très fécond argument d'une « histoire authentique arrivée depuis peu en Espagne » : « Une belle sylphide se fit aimer d'un Espagnol, vécut trois ans avec lui, en eut trois beaux enfants et puis mourut. Dira-t-on que c'était un diable? La savante réponse¹³! » Cazotte par le biais du discours direct de Biondetta et de la narration à la première personne d'Alvare brouille les pistes, et on ne sait plus dans quel imaginaire fantasmatique, celui d'Alvare

13. Montfaucon de Villars, *Le Comte de Gabalis, entretiens sur les sciences secrètes*, éd. Hubert Juin, Paris, Belfond, 1966, 4^e entretien, p. 112-113.

ou de Biondetta, prend forme l'argument de Montfaucon de Vilars. Le même argument est présent chez Lesage, à l'ouverture du texte ; il y sert une intention satirique et moraliste qui le rapproche des *Caractères* de La Bruyère¹⁴ : en lieu et place de l'Enfer de Guevara, il y a ce « galetas », où un magicien vient « travailler à l'immortalité d'une belle sylphide » (*DB*, 1726, p. 37). L'irrévérence de Lesage envers le surnaturel et les sciences occultes ne laisse aucun doute. À l'inverse Cazotte laisse au lecteur le *choix* d'accepter ou non l'interprétation rassurante de don Quebracuernos, ce fameux et suspect docteur de Salamanque : « Votre Ennemi s'est retiré, cela n'est pas équivoque » (*DA*, 1776, p. 86). D'Enfer, point, mais seulement une chambre dont Alvare voit, au moment fatal, « la corniche qui surmonte le lambris [...] toute chargée de gros limaçons ; leurs cornes, qu'ils font mouvoir en manière de bascule, sont devenues des jets de lumière phosphoriques, dont l'éclat et l'effet redoublent par l'agitation et l'allongement » (*DA*, 1776, p. 80).

L'amour est diable, certes, et c'est un lutin qui en répandait le bruit dans Paris dès les années 1708 : Legrand le fait monter sur scène sous les traits d'un amant ingénieux concluant un pacte satanique avec le père de sa belle, un « visionnaire » entêté de la pierre philosophale¹⁵. Les « diables amoureux » sont la risée des auteurs : tel Henry qui dans une petite pièce dialoguée de 1714 met en scène les plaintes et les déboires de Grimouille, diable estropié et malheureux en amour. Le détail de ce texte suggère une influence, peut-être indirecte, sur Cazotte : victime d'une « crédulité » courante, Grimouille croit aisé de corrompre une dame mariée (Biondetta tente de persuader Alvare de l'inutilité du mariage). Mais après avoir perdu dans sa fuite sa « jambe de bois » (telle n'est pas la « cuisse » de Biondetta entrevue la première nuit) il manque de perdre ses oreilles à l'issue d'une parodie de sabbat : c'est qu'il a

14. Voir Charles-Olivier Stiker-Metral, « “De vives images de tout ce qui se fait dans le monde”, de la réflexion morale à la poétique du récit : l'exemple de Lesage », sur fabula.org (11 avril 2008).

15. Marc-Antoine Legrand, *L'Amour diable*, dans *Œuvres de Legrand, comédien du roi*, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1770 (disponible sur googlebooks) ; la Table générale annonce : « Un Lutin amoureux qui fit en ce temps du bruit à Paris, fournit l'idée de cette petite pièce, qui est très comique et divertissante » (p. vii).

apporté une « collation » à de belles dames, lesquelles se jettent sur lui furieusement après avoir mangé extraordinairement (on pense à la noce villageoise, à l'issue de laquelle Alvare cède aux avances de Biondetta dans la version de 1776). Elles s'acharnent sur le bonnet sous lequel il cache, nouveau Midas, de « longues oreilles » auxquelles il tient beaucoup – les oreilles de l'épagueule-Biondetta, au début du texte, « traîn[ent] jusqu'à terre » (*DA*, p. 14). La visée de ce *Diable dupé par les femmes* est claire : « l'amour et les femmes nous [les diables] rendent impotents, sans jambes, sans yeux et peut-être sans oreilles¹⁶ ». Henry et sans doute Cazotte s'amuse ici d'un élément controversé de la théologie catholique : le missel de Salzbourg, non sans risque, louait Marie d'avoir « conçu par l'oreille¹⁷ » et tout le début de la nouvelle de Cazotte, avec les métamorphoses successives du diable, peut se lire comme un enfantement fantasmagorique dont l'origine serait les oreilles « démesurées » (*ibid.*, p. 13) de la tête de chameau qui « vomit » l'« épagueul blanc » auquel Alvare demande ensuite de « prendre un habit de livrée » (*ibid.*, p. 15). Malgré le tour dramatique et symbolique qu'elles prennent ici, les oreilles du diable s'inscrivent dans une tradition comique qui se moque des superstitions – rappelons cet autre chien à oreilles, faux « spectre » celui-là, héros de l'histoire de madame Deshoulières de Murat (*Voyage de campagne*, 1699).

L'art de Cazotte est de prendre les motifs satiriques comme départs de fiction, comme supports de fantasmagories. Dans l'avatar du page, la livrée de Biondetta évoque les amours ancillaires et, en contexte, la symbolique religieuse du pacte démoniaque et du service. Le motif est d'ailleurs présent chez Lesage : dans le chapitre augmenté sur les songes, il évoque cette dame qui, ayant lu pour s'endormir *Les Métamorphoses* d'Ovide, « rêve que Jupiter est devenu amoureux d'elle, et qu'il se met à son service sous la forme d'un grand page des mieux bâtis » (*DB*, 1726, p. 263). Le fantasme ni la sexualité ne sont ainsi absents du texte de Lesage et la lecture du *Diable amoureux* ne fait que le souligner : Asmodée est le diable « des mariages ridicules », en vertu d'une lecture pour le moins

16. F. N. Henry, *Le Diable dupé par les femmes, nouvelle critique et galante*, Bruxelles, Gay et Doucé, 1891 [1714], p. 9.

17. Dans le missel de Salzbourg (1505) : « Gaude, virgo mater christi, Quae per aurem concepisti. »

désabusée du *Livre de Tobie*. En effet, Asmodée dans le livre sacré tue sept des prétendants de Sara avant d'être neutralisé par Tobie qui, sur le conseil de l'ange Raphaël, contient ses désirs lors de sa nuit de noces et prie avec Sara. Lesage est sensible aux potentialités comiques de l'épisode, de même que Voltaire, qui dans *La Bible enfin expliquée* ironise en évoquant « l'ancienne doctrine des génies, des sylphes, des anges, des dieux de l'antiquité, [selon laquelle] tous ont été amoureux de nos filles¹⁸ ».

Mais Lesage et Cazotte recherchent la disparate pour elle-même et tous deux se réfèrent aux modèles espagnols, en particulier à Cervantès. Canevas et motifs hérités sont transposés dans d'autres contextes, pour des effets de sens qui excèdent la simple visée satirique, ainsi des contes types, issus du folklore, du « diable dans une bouteille » (la fiole chez Lesage) ou du « diable reconnaissant » : Asmodée paie par ses récits sa délivrance momentanée, et inversement Biondetta, qui se dit mal payée à l'issue de la fantasmagorie dans les ruines, témoigne ensuite sa reconnaissance, en tant que sylphe, d'avoir accédé aux plaisirs des sens et de l'amour. La superposition des figures s'inscrit dans une esthétique de la disparate dont le Diable est dans les deux cas à la fois le premier exemple et, semble-t-il, le principe. Asmodée répondant aux questions de Cléofas met en mouvement un personnel infernal hétéroclite qui, dans la ligne de la tradition démonologique présente un diable multiforme; la hiérarchie fantaisiste a une double fonction parodique, envers les superstitions et envers la littérature. Lesage en effet assimile Asmodée à Cupidon, lequel serait la version « honorable » du « démon de la luxure », de sorte que le portrait « ravissant » qu'en font les « poètes » soit *corrigé* par la description de Cléofas, bien surpris de voir apparaître une « figure d'homme en manteau, de la hauteur d'environ deux pieds et demi, appuyé sur deux béquilles » (*DB*, 1707, p. 37). Cazotte opère une sorte d'anamorphose comparable de la figure diabolique, en la tirant non plus du côté de la mythologie classique mais de celle de la cabale telle qu'elle a été popularisée par Villars et mise en conte par Crébillon. La disparate poétique et la critique idéologique vont ici de pair et se nourris-

18. Voltaire, *La Bible enfin expliquée*, [1776], Paris, éd. Quentin Beuchot, 1832, version électronique, p. 379.

sent l'une de l'autre ; mais la première brouille aussi les pistes de la seconde, et « l'allégorie » délivrée par la fiction de Cazotte en devient « double » (*DA*, épilogue, 1776, p. 89), ce qu'il faut je crois comprendre davantage comme « louche » que comme bivalente.

Comment désemmêler en effet l'écheveau des significations codées qui entoure par exemple l'apparence du diable ? Lesage oppose clairement une version de poète (Cupidon) et une version réaliste (l'homme aux béquilles) ; la seconde a le mérite de ne point mentir : « j'aurais pu me montrer à vos yeux sous un plus beau corps fantastique » déclare Asmodée à Cléofas (*DB*, 1707, p. 40). Cazotte superpose quant à lui des versions contradictoires : il fait dire à son auteur que la beauté de Biondetta est l'une des « ruses que peut employer le Démon lorsqu'il veut plaire et séduire » (*DA*, 1776, épilogue, p. 89) et à son personnage que son apparence féminine est vraie et que c'est la tête de chameau qui est « un spectacle » – les cabalistes ont voulu l'effrayer (*ibid.*, p. 48). Quant au narrateur, il n'en sait plus rien : si « l'homme fut un assemblage d'un peu de boue et d'eau », « pourquoi une femme ne serait-elle pas faite de rosée, de vapeurs terrestres et de rayons de lumière, des débris d'un arc-en-ciel condensés ? » (*ibid.*, p. 50). Là encore, la superposition a valeur critique, mais elle est plus ambiguë : récit biblique, élucubrations sur la génération et lieux communs romanesques dessinent une équivoque plaisante. Telle est bien l'ultime et cryptée leçon du texte, qui se clôt à défaut de se conclure sur ce *lapsus* du docteur de Salamanque : « Croyez-moi : formez des liens légitimes avec une personne du sexe ; que votre respectable mère préside à votre choix ; et dût celle que vous tiendrez de sa main avoir des grâces et des talents célestes, vous ne serez jamais tenté de la prendre pour le Diable. » (*DA*, p. 87). L'humour noir¹⁹ de cette fin souligne la dégradation du thème amoureux dans la fiction et la perte de tout repère.

La réécriture à laquelle procèdent les deux auteurs, selon des temporalités très différentes certes (près de vingt ans séparent les

19. Voir l'article d'Erik Leborgne, « Grottesque et humour noir dans *Gil Blas* », dans les *Journées d'agrégation en ligne 2002-2003*, version électronique, qui analyse un exemple très comparable dans « l'histoire de don Alphonse et de la belle Séraphine », dans le discours du vertueux don Raphaël (*Gil Blas*, éd. R. Laufer, Paris, Garnier-Flammarion, 1977, IV, 11, p. 244).

deux versions du *Diable boiteux*, quatre seulement celles du *Diable amoureux*), augmente le récit premier et surtout l'oriente vers le romanesque. L'envahissement du cadre du *Diable boiteux* par le romanesque, par le biais du mariage de Cléofas et de Séraphine, met à mal le registre satirique et moral dominant de la première version : la morale n'est plus qu'un « effet de fiction » selon l'expression de C. Bahier-Porte (ouvr. cité, p. 311). La réécriture du *Diable amoureux* en 1776 va elle aussi dans le sens du romanesque, avec un effet comparable de mise à distance : la portée morale du texte est outrageusement et contradictoirement explicitée dans la fiction par le discours du docteur de Salamanque et dans le paratexte par l'épilogue de l'auteur. À l'inverse, la version de 1772 présentait un cas édifiant de délivrance par la grâce : sur la route du château de Maravillas, où Alvare espère trouver le repos, « un trait de lumière » lui fait comprendre qu'il est « obsédé » ; une *formule apprise* le délivre : « Esprit malin, prononçai-je avec force, si tu n'es ici que pour m'écarter de mon devoir et m'entraîner dans le précipice d'où je t'ai témérairement tiré, rentres-y pour toujours » (*DA*, 1772, p. 67). En 1776, Cazotte ajoute un épilogue qui glose les « motifs raisonnables » du récit (*DA*, 1776, p. 89), tout en rapportant le dénouement à des critères esthétiques : les lecteurs auraient trouvé le premier « trop brusque » et sans « imagination ». Dans la fiction de cet épilogue, Cazotte se « venge » de ces critiques en récitant à ses connaissances « le roman en entier tel qu'il l'avait conçu dans le premier feu » où « Alvare devenu possédé n'était plus qu'un instrument entre les mains du diable » (*DA*, 1776, p. 88), invalidant du même coup l'antériorité de la version moralisante. L'intérêt du récit se paie : « idées noires », « convulsions », ce long « roman » (que le lecteur est réduit à imaginer et donc à grossir encore) « ouvrait la carrière à la critique, au sarcasme, à la licence ». La version de 1776, avec son épisode pastoral, la réalisation supposée de l'union sexuelle avec le diable²⁰ et le discours réparateur du « docteur de Salamanque » apparaît alors comme un compromis entre deux voies possibles du romanesque : l'une, débridée et

20. Voir à ce sujet l'article de L. Ruiz, « Dans l'interstice d'une ligne de points, l'art de la suspension dans *Le Diable amoureux* », dans *Le Parti du détail, enjeux narratifs et descriptifs*, M. Ricord (dir.), *Études romanesques*, 7, Paris, Minard, 2002, p. 127-137.

extravagante, l'autre, finalement *vraisemblable*, où « il arrive [...] ce qui pourrait arriver à un galant homme séduit par les plus honnêtes apparences » (*ibid.*, p. 89). Le récit fictif de la succession des versions propose une archéologie de la fiction qui fait du lecteur, en définitive, le commanditaire d'une version dont l'ambivalence est source de fantastique²¹.

Or, *Le Diable boiteux* de 1707 se présente déjà comme une réécriture, non pas d'une version autographe antérieure, mais du texte espagnol de Guevara : comme en réponse à la traduction littérale (mais partielle) proposée par Mailly²², Lesage déclare délaissier les « façons de parler figurées » de son modèle, ses « images bizarres » et ses « pensées extraordinaires » (*DB*, 1707, p. 31). Et en 1726, c'est sans doute pour répondre à un changement dans le goût du public, plus porté au romanesque, que Lesage augmente et infléchit son texte ; mais il le fait en attribuant à son diable à la fois l'art de l'invention, la fascination et la lucidité envers la fiction. C'est en effet Asmodée qui, voyant chez Cléofas « toutes les qualités d'un bon chevalier errant » imagine le « grand dessein » d'inspirer à Séraphine et à son père une passion pour Cléofas. Et c'est lui encore qui, comme dans un rêve de romancier, sauve son héroïne des flammes en prenant la figure de son personnage qu'il appelle alors de son nom complet, Léandro Perez (*DB*, 1726, p. 171). La collusion avec l'univers des personnages se marque encore avec humour dans le lien entre le motif de l'incendie et le nom même de l'héroïne – car les séraphins sont des anges célestes que leur nom désigne, en hébreu, comme « les brûlants ». Et c'est aussi Asmodée qui, lucide quant à la réalité de l'amour, se moquerait de Cléofas s'il venait à se jeter dans les flammes « comme un Amadis » ; que penser enfin de la passion qu'il inspire par son art à Séraphine et à son père, si ce n'est que la valeur de Cléofas n'y suffirait pas ? Le goût pour le romanesque s'associe, chez Asmodée, à une parfaite lucidité ; les « fous » sont ici des *autres*, qui enfermés ou non illustrent les dangers de la fiction. À l'inverse, Alvare est seul face

21. Pour une étude plus générale de cet aspect, je me permets de renvoyer à ma thèse : *De la merveille à l'inquiétude, le registre du fantastique dans la fiction narrative au 18^e siècle*, Bordeaux, PUB, 2009.

22. Charles de Mailly, *Diverses aventures de France et d'Espagne*, Paris, Ribou, 1707 (cité par R. Laufer, *DB*, 1726, p. 328-329).

à sa « folie romanesque » : il rêve d'épouser une « maîtresse [...] charmante » (DA, p. 64) – mais plus la maîtresse est telle, explique don Quebracuernos à la fin du texte, plus on peut être « tenté de la prendre pour le diable » (DA, 1776, p. 87). Sans cesse rattrapé par ses illusions d'honneur et par son désir de « se lier » aux esprits, Alvare produit sans cesse de la fiction. Son nom pourrait d'ailleurs provenir du grand roman de Lesage : dans *Gil Blas*, Alvare et dona Mencia (prénom de la mère d'Alvare) sont les héros d'une histoire d'amour romanesque (*Gil Blas*, livre I^{er}, chap. XI).

La réflexion sur la séduction de la fiction prend la forme d'un débat chez Lesage : Cléofas se moque de l'histoire de « La Force de l'amitié », racontée avec passion par le diable : elle serait « un peu romanesque » (DB, 1726, p. 255). Plus loin Asmodée ralentit son récit pour « jouir un peu de l'embarras où [il] met [l']esprit [de Cléofas] » ; c'est qu'il s'agit de sa « dernière histoire » (dont il n'est peut-être pas indifférent que le héros, Pablos de Bahabon, ait fait ses études à Salamanque...). Qui ou quoi, de la fiction ou de l'imaginaire du romancier, mène vraiment le texte, c'est aussi la question que pose Cazotte, en multipliant les niveaux au point que le rêve d'Alvare puisse devenir, sous la plume de l'auteur de *L'Avis de l'éditeur* de 1772²³, celui du romancier : l'ouvrage « a été rêvé en une nuit et écrit en un jour » (DA, 1772, p. 4). Et dans la fiction de 1776, le docteur de Salamanque n'écoute pas sans passion le récit d'Alvare, qu'il inscrit dans une tradition littéraire à *effet de fiction* : « Votre aventure est bien extraordinaire ; je n'ai rien lu de semblable dans la *Démonomanie de Bodin* ni dans *Le Monde enchanté de Bekker* » (DA, 1776, p. 86). Ce lecteur averti renvoie aux histoires de sorcellerie qui sont pour beaucoup dans la réputation de l'université de Salamanque dont il est issu. Or, à en croire Cazotte à la fin de son épilogue de 1776, le plaisir du lecteur est d'autant plus grand que l'allégorie est moins visible : invoquant sa propre expérience de jeune lecteur de *La Jérusalem délivrée*, « amoureux passionné » des figures du récit (DA, 1776, p. 90), Cazotte refuse de « réduire » les « chimères » de son récit à « de simples emblèmes » (*ibid.*, p. 90).

23. Placé en tête de l'édition de 1772 ce texte, qui selon Fréron serait de la main d'un ami de Cazotte, n'est pas repris en 1776 ni dans les éditions ultérieures révisées par Cazotte (voir ouvr. cité, note, p. 5).

Par retour, on peut lire la captivité finale d'Asmodée comme la représentation d'un indispensable contrôle de la fiction.

Les rêves fictifs, dans les deux textes, entretiennent un rapport métaphorique voire métonymique avec le texte lui-même. L'« assoupissement léthargique » de Cléofas et le sommeil de quatorze heures d'Alvare à la fin de la nouvelle de Cazotte pourraient bien constituer l'espace de la production textuelle. Mais alors que Cléofas n'expérimente pas en lui-même la violence du songe et du doute qu'il entraîne, c'est comme en une sorte de régression vers la superstition et la folie qu'opère le songe d'Alvare, qualifié seulement de « dangereux » en 1772, d'« étonnant » et d'« effrayant » en 1776.

Les songes sur lesquels Lesage clôt son *Diable boiteux* en 1707 et qu'en 1726 il fait remonter plus avant en les augmentant d'un discours sur les songes et de plusieurs anecdotes – le rêve amoureux évoqué plus haut ou le songe effrayant et « singulier » de celui qui a commis beaucoup de crimes – constituent un matériau neuf en ce genre dans la mesure où il ne s'agit pas de visions allégoriques comme chez Quevedo mais bien d'observations dans la même tonalité que le reste de l'ouvrage : tout se passe comme si Asmodée fournissait à Cléofas, à sa demande, un matériau phénoménologique fait de toutes sortes de songes. Jamais interprétés allégoriquement, les songes sont là des expériences constitutives du sommeil qui mettent en jeu une relation paradoxale à la réalité vécue. Ils révèlent des troubles du désir ou de la raison : une fille de condition accorde à l'amant auquel elle voue « une aversion qui va jusqu'à l'horreur » des faveurs qu'elle n'a jamais accordées à celui qu'elle aime (*DB*, 1726, p. 258) ; un palefrenier somnambule croit qu'un « esprit follet » étrille la nuit ses chevaux à sa place (*DB*, 1726, p. 261). À noter que cette dernière anecdote existe dans l'édition de 1707, mais dans un autre chapitre, au sein d'une galerie variée de ridicules, comme une illustration des excès de la superstition ; à la critique de cette dernière, Lesage semble préférer, en 1726, l'observation du trouble du sommeil en tant que tel. Chez Cazotte, les troubles du désir et de la raison perdent cette extériorité : Alvare en est le théâtre et le diable en est, sinon le principe, du moins le bénéficiaire. Dès le départ, nulle égalité entre les deux personnages, nul pacte mutuel, mais une relation

de contrainte, dans une allégorie de la volonté « dirigée » : Alvare croit vouloir, mais ne suit jamais que les préceptes maternels ou les commandements de l'honneur, avant de céder à des désirs qu'il croit ne pas être siens. Attente de révélation, demande d'initiation, sa curiosité n'implique nul échange, mais une abdication de la personnalité – de là ce silence final, la version de 1772 étant peut-être la plus violente des deux, qui laisse à la mère le rôle castrateur de la prescription de ne « jamais [aller] chercher [le diable] dans les grottes » (*DA*, 1772, p. 86).

Le récit d'Alvare illustre l'échec d'un rationalisme fragile, d'une pose de lucidité que ne soutient à aucun moment une véritable connaissance de soi ; c'est pourquoi ce n'est pas en réaction contre le diable sceptique d'un Lesage que se construit le délicat et incertain registre fantastique du texte de Cazotte, mais dans un approfondissement de ses implications en termes d'affect et de croyance. Sorti de la caricature et de la comédie, le diable sceptique énonce, quoi qu'il en ait, de troublantes propositions sur le rapport à l'amour, à la fiction, à la morale. Car Asmodée n'est pas Momus : avec lui un substrat de croyance et de magie pénètre dans la fiction qui a pour fonction de le liquider.

Le diable de Cazotte est donc aussi bien l'héritier bien du Diable folklorique devenu, sous la plume des auteurs, un repoussoir et un dénonciateur tout à la fois des faiblesses et vices humains que du Diable « véritable » de la tradition chrétienne. L'écriture réflexive et ludique de Cazotte met en évidence les conséquences idéologiques et psychologiques du décentrement des valeurs représenté par la disparate de la fiction : la disparate n'a plus pour horizon la mise en marche d'un questionnement dégagé des mythologies et ancré dans l'observation du réel, mais la représentation dramatique d'un très profond désarroi intellectuel et moral. Elle fait osciller le récit et le parcours d'Alvare, le long d'une ligne narrative tendue vers une chute équivoque, entre trajet mystique et régression vers l'antre maternel et archaïque de l'Estrémadure. Passant de la dominante exemplaire en 1772 à la dominante romanesque en 1776 d'une façon assez comparable au remaniement opéré par Lesage en 1726, la nouvelle de Cazotte tire la conséquence de la réflexion des fictions critiques du début du siècle sur la fiction ; le jeu littéraire

n'exprime pas seulement le trouble, il le crée, engageant un mode de réception original qui passe par le « je » de la voix narrative.

À l'extériorité de la narration du *Diable boiteux* s'oppose en effet l'énonciation à la première personne de la nouvelle de Cazotte, qui fond en une seule voix les deux instances de la « folie romanesque ». Alvare est à la fois l'amant et son juge, tour à tour crédule et sceptique : crédule, ou captivé, il « oublie presque qu'il [est] le créateur du charme qui [le] ravi[t] » (*DA*, p. 18) ; sceptique, ou lucide, il démasque la « dangereuse imposture » de Biondetta s'accompagnant au clavecin (*Ibid.*, p. 43). Or, la séduction de cette scène trop « vraie » est rehaussée à l'endroit des lecteurs par l'insertion, en regard du texte, d'une partition, de vers et d'une gravure au *clair-obscur* appuyé – comparé à celui de Rembrandt dans l'*Avis de l'éditeur*. L'écrivain de fiction se caractériserait par sa capacité à enchanter ses lecteurs par le biais d'un romanesque tirant à l'extravagance ; c'est ainsi qu'il faut entendre l'indication générique adoptée par Cazotte : une « nouvelle espagnole » autorise « les intrigues les moins vraisemblables », selon « un code fortement constitué », comme l'explique R. Démoris²⁴. Or, si la référence espagnole, qui joue dans les deux textes, renvoie pour les deux auteurs au choix littéraire d'une fiction intégrant sa propre représentation, elle s'associe à des implicites culturels divergents : au Madrid quotidien et familier croqué par Lesage s'opposent les paysages fantasmagoriques des ruines de Portici puis de l'Estrémadure. Le périple d'Alvare est, comme l'analyse J. Fabre, une « course fléchée » qui ne peut qu'aboutir au pied de la Sierra Morena, où le héros du *Manuscrit trouvé à Saragosse* erre quant à lui pendant soixante jours²⁵. À l'inverse le parcours de Cléofas est une promenade instructive ; lui se trouve « bien payé » (*DB*, 1726 p. 311) à la fin de l'aventure, tandis qu'Alvare, jusqu'à la fin, n'arrive pas à « s'acquitter » (*DA*, p. 22) envers le diable. Enfin, l'Espagne de Lesage est toute entière représentée sur le manteau d'Asmodée : dans ces « vignettes », la « liberté de pinceau » de l'artiste sert la vérité, affichant sa différence avec le fabuleux bouclier forgé par Vulcain dont les « figures » « n'avaient nul rapport aux exploits d'Achille » (*DB*, 1707, p. 39).

24. René Démoris, *Le Roman à la première personne du classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, 2002, p. 339.

25. Jean Fabre, art. cité, p. 235.

Le plus extravagant est ainsi, chez Lesage, rapporté au réel, y compris les rêves des Madrilènes : ces « songes » ne révèlent pas une autre réalité (passée, à venir ou spirituelle), ils sont eux-mêmes une réalité. En ce sens, Cazotte poursuit la réflexion lesagienne, en faisant des cauchemars d'Alvare une réalité plus puissante que les explications et allégories qu'on leur applique. L'hypothèse du rêve, dans *Le Diable amoureux*, apparaît à la fois comme le moyen de déréaliser l'expérience diabolique et comme son aggravation : rien ne pourrait selon Alvare effacer « les chimères engendrées dans [son] cerveau » (*DA*, 1776, p. 83) ; lisons « par », comme y invite la première nuit d'Alvare, où s'agitant entre les deux images inconciliables du « fantôme épouvantable » et de l'« objet ravissant », il finit par casser son lit. « Cerveau malade » au sens où l'entend Asmodée (*DB*, 1726, p. 166), Alvare fait l'expérience douloureuse de l'indétermination de songes dont on ne sait s'ils sont sortis de la porte d'ivoire ou de la porte de corne, dialectique à laquelle se rapportent les images que tisse Cazotte autour des cornes du diable – celles que viendrait briser dom Quebracuernos (littéralement le « briseur de cornes ») – et de l'ivoire des doigts de Biondetta : car « jamais peigne d'un plus bel ivoire ne se promena dans une plus épaisse forêt de cheveux bonds-cendrés » (*DA*, p. 25) – cette même main qu'il voit en rêve le pousser dans un précipice.

L'ivoire et la corne seraient les deux faces d'un même rêve : « Je rêve plus extraordinairement qu'un autre, et voilà tout » (*DA*, p. 50), constate Alvare, explicitant pour lui-même une sorte de propédeutique à un régime assumé du rêve tel que le réalisera poétiquement Nerval, en se réclamant d'ailleurs de Cazotte. Tous deux grands amateurs d'Apulée – des oreilles à la fois comiques et mystiques traînent aussi dans *L'Âne d'or* –, ils font coexister distance et fascination dans l'écriture du surnaturel et du rêve ; ce n'est pas sans humour, d'ailleurs, que Nerval place son éloge de Cazotte dans un ouvrage intitulé *Les Illuminés ou les précurseurs du socialisme*²⁶. Le va-et-vient entre adhésion et critique, représenté chez Lesage de façon plaisante et souvent théâtrale, devient pour l'auteur fantastique une condition de l'imaginaire. « L'épanchement du songe dans

26. Gérard de Nerval, *Les Illuminés, ou les précurseurs du socialisme*, éd. par J.-B. Barrobian, Verviers (Belgique), Marabout, 1973, « Jacques Cazotte », p. 217-266.

la vie réelle » est, déjà dans *Le Diable amoureux*, le constat d'une vie de l'imaginaire pourvue de lois propres. Et c'est là, sinon le plus visible, sans doute le plus intéressant des liens entre *Le Diable boiteux* et *Le Diable amoureux* : dans la galerie contemporaine des diables, Asmodée et Biondetta se distinguent par leur capacité à faire rêver et à faire parler les rêves.

Emmanuelle SEMPÈRE
Université de Strasbourg