

LE DIABLE AMOUREUX: RÉALISME ET MORALE*

Wovon man nicht sprechen
kann, darüber muss man
schweigen.

L. Wittgenstein.

Il n'est peut-être pas inutile, au moment d'aborder l'étude d'une oeuvre qui pour bon nombre de lecteurs inaugure la tradition fantastique (Cazotte, *Le Diable amoureux*, 1772) de rappeler les tiraillements que connaît la narration au XVIIIème siècle.

S'il est généralement admis que lecteurs et critiques cherchent à y trouver du réel et du vrai (inutile de rappeler ici les nombreux témoignages de l'époque en quête d'une lecture conforme à la réalité), il n'est pas étonnant que le discours imaginaire sur le surnaturel (maléfique) puisse être considéré comme étant extravagant, voire dangereux, à moins de se ranger au service d'une leçon morale, c'est-à-dire à moins d'instruire malgré l'in vraisemblance. Or, il est évident que l'asservissement à une convention est également dangereux pour le caractère innovateur des oeuvres et leur originalité. Ces deux forces contradictoires —soumission et transgression— sont, bien entendu, source de conflit. Conflit qui est surtout rendu manifeste dans les oeuvres qui englobent un discours imaginaire moralement inquiétant et des déclarations d'auteur —sous forme de Préface ou d'épilogue— qui tendent à rassurer le lecteur (celui qui désirait l'être) et qui, parfois, ne font que le plonger dans une incertitude plus grande. Ainsi, même si l'auteur exclut la soumission, sa dépendance vis-à-vis d'un système de valeurs morales qui président non seulement la création mais encore la réception d'un texte littéraire l'oblige à chercher un compromis. Celui-ci réside souvent —c'est le cas d'oeuvres accompagnées d'un avis au lecteur— dans un équilibre entre deux discours dont l'un peur infirmer l'autre. Le XVIIIème siècle aime, malgré tout, l'ambigüité. Toute-

* Cette étude est le développement d'une communication présentée à Madrid lors du Colloque «La narration au XVIIIème siècle» (27-28-29 novembre 1986), organisé par le Département de Philologie Française de l'UNED.

fois, ce compromis, cette recherche d'un équilibre qui aboutit à un discours ambigu est, en fait, l'interrogation sur un système de valeurs qui se déconstruit en annonçant un nouveau.

De plus, s'il est vrai que les temps modernes assistent à une spécification de plus en plus grande des discours, il est également vrai que, dans cette course vers la multiplication et la diversification, le XVIII^{ème} siècle est un moment particulièrement privilégié en ce qui concerne une volonté de plus en plus grande de séparer l'impératif réaliste de sa dimension morale.

A nos yeux, *Le diable amoureux* illustre en bonne partie les questions ci-dessus exposées: recherche d'un équilibre entre ce que nous pourrions appeler la convention et le besoin d'aller outre celle-ci, recherche qui conduit son auteur vers l'utilisation d'une ambiguïté qui pose, bien entendu, le problème de la morale et de sa relation avec le réalisme.

Dans cette oeuvre, Cazotte nous semble faire, de façon particulièrement attachante, une double utilisation de l'ambiguïté.

D'une part, dans la construction d'un univers surnaturel qui irrompt dans le monde naturel à partir de l'introduction d'un référent ambigu renvoyant aux deux niveaux de référence énoncés.

De l'autre, par le maintien, une fois la lecture terminée —et malgré un dénouement apparemment conforme à l'ordre social et religieux— de deux niveaux d'interprétation qui s'exclueraient réciproquement.

En effet, l'ambiguïté du référent-Biondetta naît de la possibilité d'une double appartenance au monde naturel (elle est femme) ou au monde surnaturel (elle est Diable). Cependant, cette ambivalence ne se montre pas dès le début du récit. Au contraire, lors de la cérémonie d'initiation ésotérique d'Alvare, le référent subit une série de métamorphoses (processus fantastique par excellence) qui le font évoluer du surnaturel à la réalité. Nous pourrions dire qu'ici le mot se fait chair car l'invocation d'Alvare «Belzébut!» provoque l'apparition d'une «horrible tête de chameau» qui parle. A partir de ce moment, et presque paradoxalement, le référent est investi des traits les plus rassurants: un épagneul, une cantatrice, un page. Ce sera cette dernière manifestation qui introduira l'ambiguïté, une ambiguïté sexuelle, car le jeune homme s'avère être une jeune femme. Mais cette première ambiguïté (homme-femme) n'est que transitoire et cède la place à une deuxième ambivalence (Biondetta est-elle femme ou Diable?) qui, à son tour, en cache une autre (est-elle Sylphide ou Diable?). C'est en tant que Diable qu'elle peut entraîner la chute et la perte du salut de l'âme: Alvare est ici confronté à la tentation. C'est en tant que Sylphide que Biondetta détient un discours philosophique rationaliste défenseur des passions naturelles: Alvare est ici confronté à un discours libertin, celui de la séduction.

L'intrigue du *Diable amoureux* est tissée autour des déchirements d'Alvare mis en demeure de choisir, c'est-à-dire d'interpréter l'autre de façon univoque. Il ne s'agirait plus, vers la fin de l'oeuvre, de s'interroger, d'hésiter, sur la nature humaine ou démoniaque de Biondetta, mais de décider de se délivrer de ce qu'elle incarne: un certain discours philosophique aussi dangereux que le discours du Diable car ils ont tous les deux en commun l'apologie de la chair. Le fond de la ques-

tion est bien un dilemme qui contient deux propositions contradictoires: le choix du Bien face au Mal. L'ambiguïté peut alors disparaître cédant la place à l'antithèse et, plus tard, à la certitude. Or, incapable de faire appel à sa liberté en tant qu'individu à partir d'un choix (dans le texte: «un acte de volonté») qui le délivrerait de la tentation et de la chute, le personnage d'Alvare est alors contraint à attendre l'intervention d'une force extérieure qui le délivre du Mal. C'est Cazotte qui décide à sa place. Mais non sans difficulté.

En effet, *Le Diable amoureux* connaît trois versions de son dénouement. L'Épilogue nous éclaire à ce sujet. D'après l'auteur, «lorsque la première édition du *Diable amoureux* parut, les lecteurs en trouvèrent le dénouement trop brusque. Le plus grand nombre eût désiré que le héros tombât dans un piège couvert de fleurs pour qu'elles puissent lui sauver le désagrément de la chute». Devant ces critiques, Cazotte s'empresse de nous communiquer que, dans une première version inédite, Alvare, après la chute, «n'était plus qu'un instrument entre les mains du Diable, dont celui-ci se servait pour mettre le désordre partout», version qui, toujours selon l'auteur, aurait déclenché la critique, le sarcasme, la licence, ce qui l'avait poussé à l'écarter.

Dans la troisième —et dernière— version, Cazotte présente les éléments de façon différente: «On a cherché à concilier les idées des critiques dans cette nouvelle édition. Alvare y est dupe jusqu'à un certain point, mais sans être victime; son adversaire, pour le tromper, est réduit à se montrer honnête et presque prude, ce qui détruit les effets de son propre système, et rend son succès incomplet. Enfin, il arrive à sa victime ce qui pourrait arriver à un galant homme séduit par les plus honnêtes apparences; il aurait sans doute fait de certaines pertes, mais il sauverait l'honneur, si les circonstances de son aventure étaient connues». Cazotte supprime donc de son projet initial la partie susceptible de présenter «des idées noires» car, nous dit-il, il «faut épargner les convulsions».

La réduction de la dimension perturbatrice de l'oeuvre est ainsi attribuée aux avis des lecteurs-critiques et contribue à offrir «un petit ouvrage [qui] a eu, dans le principe, des motifs raisonnables [...]». Le résultat, selon l'auteur, est «une allégorie où les principes sont aux prises avec les passions».

La présence d'un Épilogue qui explique non seulement les bonnes intentions morales de Cazotte mais aussi les avatars subis par le dénouement de l'oeuvre, nous montre bien que *Le Diable amoureux*, en tant que fiction, exhibait un degré important d'ambiguïté qu'il fallait réduire. Ambiguïté inhérente, déjà, au titre qui juxtapose un surnaturel d'origine religieuse (*Le Diable*) et un sentiment généralement attribué aux humains (amoureux). Surnaturel et naturel se côtoient donc à l'intérieur d'un syntagme qui nous suggère —comme nous l'avons déjà signalé à propos des métamorphoses de Biondetta— un processus d'humanisation qui abolit l'antithèse Mal/Bien, processus qui, à son tour, s'avère faux puisque le dénouement choisi semble maintenir, en la renforçant, la dichotomie: le Diable disparaît et la religion triomphe.

Cependant, si nous regardons de près ce dénouement, nous constatons que, malgré les changements subis au cours des différentes versions, le moment de la disparition de Biondetta-Belzébut reste inexplicable, invraisemblable même: Al-

vare, après avoir fait «un libre abandon» de soi même, arrive à se débarrasser du Diable en se «cachant sous le lit!» Mais ce manque de souci de vraisemblance est présent non seulement dans cette disparition de la cause du Mal, mais aussi dans le recours à certaines ressources que l'auteur n'hésite pas à utiliser pour éviter, quelques pages auparavant, la chute d'Alvare dans les bras du Diable: par exemple, les épisodes du jeune danois dans le jardin ou celui de la roue cassée pendant le voyage en Espagne.

Ainsi, nous pouvons dire que, par le choix d'un dénouement qui rétablit l'ordre mais dont la crédibilité laisse à désirer, la portée morale et exemplaire de l'oeuvre est réduite.

De même, par le choix d'un thème portant sur le surnaturel —dont la présence subsiste grâce à l'invraisemblance signalée— la portée réaliste de l'oeuvre est réduite.

De plus, le goût de l'ambiguïté, les jeux antithétiques, dévoilent —aussi bien dans la fiction que dans l'Epilogue— une présence ironique. Ironie qui, comme l'ambiguïté, ne fait que renforcer la dualité essentielle de l'oeuvre, son histoire paradoxale, car elles fonctionnent toutes les deux à un double niveau.

Ironie et ambiguïté au service, donc, d'une négation successive de situations qui se posent comme vraies ou comme des possibilités d'adéquation à un niveau référentiel unique. Mais, alors que l'ambiguïté peut naître d'une mauvaise détermination ou de l'absence d'une volonté de choix, l'ironie présuppose la distance consciente (non nécessairement présente dans l'ambiguïté) de celui qui domine la situation dans un «exercice agressivement intellectuel» (W. C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, 1974) issu d'une réflexion dialectique. Exercice englobant la contradiction de deux vérités opposées qui, toujours selon W. C. Booth, «Oblige à reconstruire des hiérarchies et à choisir entre elles». Ironie surtout évidente, d'après nous, dans l'Epilogue de l'oeuvre étudiée.

Le diable amoureux serait donc une oeuvre ambiguë dans la mesure où elle pose un niveau de référence double qui ne trouve pas de résolution malgré les apparences.

Le Diable amoureux serait aussi une oeuvre ironique dans la mesure où elle semble dire le contraire de ce qu'elle laisse entendre.

Ainsi, le lecteur est investi du rôle de celui qui, comme le signale Booth, est poussé à reconstruire des hiérarchies et à choisir entre elles», à «refuser le sens littéral» tout en «attribuant des intentions à l'auteur». Mais, comme ajoute aussi cet auteur cette reconstruction appelle une connaissance du contexte et, dans le cas d'une reconstruction littéraire, une «connaissance historique des genres».

A ce propos, il faudrait peut-être essayer de récapituler: nous venons de voir comment l'invraisemblance se manifeste au cours du *Diable amoureux* et surtout dans son dénouement. Mais il faut bien souligner que c'est grâce à ce recours que l'auteur peut éliminer de son récit l'élément moralement perturbateur. Nous pourrions alors conclure, contrairement à ce que nous venons d'affirmer quelques lignes plus haut, que Cazotte se soucie toujours de la portée morale de son oeuvre.

Cette lecture se verrait renforcée par l'avis de l'auteur lui-même qui, comme nous l'avons déjà signalé, qualifie le texte d'allégorique. En fait, il y signale une

allégorie double: d'un côté, l'histoire renverrait à la lutte des passions contre les principes et à la victoire (exemplaire) de ces derniers; de l'autre, elle illustrerait les inconvénients d'un excès de curiosité ou, si l'on veut, d'un désir excessif de connaissance. En dernière instance, l'ensemble de l'oeuvre correspondrait à une idée (de là sa valeur allégorique): une philosophie qui annule la morale catholique est dangereuse. Mais la dernière phrase de l'Epilogue peut être comprise comme un nouvel élément qui invalide ce qui précède; elle peut, en effet, suggérer, d'une façon indirecte certes, que la réduction des personnages à de «simples emblèmes» équivaut à «perdre des chimères trop agréables».

C'est avec ces mots que Cazotte clôt son Epilogue. Phrase qui nous semble être significative puisqu'elle pointe vers la défense de la fiction en tant que telle. Or, pour ce faire, il a fallu qu'elle se construise à partir d'un renversement du discours de l'auteur au cours de son Epilogue: en même temps qu'elle réintroduit l'ironie, elle écarte l'interprétation allégorique.

Nous avons vu comment le récit aussi bien que l'avis au lecteur nous obligeaient à reconstruire à rebours. Si notre analyse est cohérente, elle pourrait mettre en évidence la présence d'une ironie qui, loin d'éliminer l'ambiguïté de l'oeuvre, questionnerait le caractère premier accordé à la dimension morale tout en suggérant l'importance de la fiction.

En ce sens, l'auteur s'intéresserait davantage à une histoire, à des actants (non emblématiques), à une narration, qu'à une volonté de moraliser, sans que cela nous permette de dire qu'il n'a d'autre objet que sa fiction. Les chemins de la fiction, dans le contexte du XVIIIème siècle manifestent une dépendance qui les lie encore à un discours théologique et philosophique.

De même, la présence d'un procédé ironique ne nous autorise pas à épouser entièrement la phrase de W. C. Booth «L'ironiste fabule sans moraliser», car il s'agit bien, dans *Le Diable amoureux*, non pas d'éliminer les problèmes moraux, mais de mettre en question —sous le masque de l'ironie— un système de valeurs qui s'éteint.

De la sorte, religion, philosophie et création littéraire se rencontrent dans le texte de façon polémique (pour l'interprétation). Ambiguïté, ironie, esprit de controverse s'y donnent rendez-vous comme dans bon nombre d'oeuvres de ce siècle. En cela, l'oeuvre n'est pas originale.

Son originalité —car il y en a— reposerait plutôt dans la relation que maintient la dynamique narrative avec le problème de la vraisemblance et/ou du réalisme. De ce que nous venons d'exposer à ce sujet, on peut en déduire que ce n'est pas tellement la réalité (en tant que saisie du monde sensible) qui intéresse Cazotte mais plutôt une réalité morale en conflit. Les déchirements d'Alvare mis en demeure de choisir reflètent bien les tiraillements du siècle. En ce sens l'oeuvre illustre davantage le conflit en tant que tel que sa solution. De là, peut-être, son apparent relâchement quant au dénouement.

Le choix d'un thème en rapport avec le surnaturel pose non seulement des problèmes théologiques mais aussi la question du réalisme. Ainsi, la dichotomie naturel/surnaturel ne peut qu'apparaître dans un contexte où le point de vue est éminemment dualiste. Cependant, le XVIIIème siècle, malgré la présence d'un

certain manichéisme, est déjà en mesure de saisir les notions telles que réalité, Nature ou surnature, avec des critères autres que religieux. C'est pourquoi, *Le Diable amoureux*, tout en misant sur l'invraisemblance, démarche qui, d'ailleurs, permet à l'auteur de contourner le piège du dénouement, nous permet de quitter le domaine de la morale pour rejoindre celui de la Raison. En ce sens, la dichotomie énoncée s'érige comme le fondement d'une dynamique narrative qui introduit la notion de réalité étroitement liée à celle de Raison. De la sorte, le lecteur de cette oeuvre, outre les problèmes éthiques qu'elle puisse poser, est sensible à la création d'une certaine atmosphère qui émane de l'aventure d'Alvare très proche du rêve. Il ne s'agit alors plus de s'interroger sur le caractère exemplaire ou dangereux de l'oeuvre mais de s'interroger sur le caractère irréel de l'aventure. La dichotomie naturel/surnaturel (connotée dans une large mesure de la dimension religieuse) glisse ainsi vers une nouvelle division réel/irréel.

C'est dans ce sens, peut-être, que nous pouvons parler du *Diable amoureux* comme d'un ouvrage annonçant le récit fantastique du XIX^{ème} siècle de la même manière que le XVIII^{ème} siècle annonce le discours sur la Réalité du siècle suivant.

Il nous a semblé cependant nécessaire de nuancer l'affirmation répandue qui consiste à classer cette oeuvre parmi les ouvrages précurseurs de la littérature fantastique. Si fantastique il y a, il ne peut pas être séparé des problèmes que la morale et la vraisemblance occupent dans le contexte littéraire du Siècle des Lumières.

ANA GONZÁLEZ SALVADOR

«*LE DIABLE AMOUREUX: RÉALISME ET MORALE*».

Ana González Salvador.

In «*Le Diable amoureux: realism and morale*», we try to analyse how the narrative maintains a balance, a compromise to the realistic convention of the XVIIIth century and the need for transgression by separating the verosimilitude from its moral dimension. The relationship between *ambiguity*, *irony*, and *fantastic literature* is analysed as well.