

LE DIABLE: ORIGINES ET AVATARS

MARIA CRISTINA BATALHA

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

cbatalh@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4957-0560

Recibido : 17-04-2018

Aceptado: 12-03-2019



RÉSUMÉ

Parmi les nombreuses composantes thématiques qui entrent en jeu dans la fiction fantastique, nous avons retenu le cas particulier du mythe du Diable, du grec *diabállein*, désignant séparer, mais également induire en erreur. C'est à partir de cette matrice de double signification que nous examinons plus particulièrement le roman de Jacques Cazotte, *Le diable amoureux* (1772), creuset où viennent se joindre et se brasser les différentes sources qui sont à l'origine de l'éclosion de la littérature fantastique et de la figure du Diable. Au XVIII^e siècle, cette présence demeure comme une représentation emblématique du Mal, mais son actualisation dans les différents romans de l'époque suggère une familiarité jusqu'alors inusitée. Transmué en thème littéraire, le fantastique élimine le caractère éminemment surnaturel du pacte diabolique et introduit le doute quant à sa définition, tout en permettant qu'il échappe aussi bien à la religion qu'à la raison, cédant la place à la peur et à l'horreur qui domine la scène à partir du XVIII^e siècle. Pour soutenir nos réflexions nous évoquons les écrits de Friedrich Schiller, d'Edmund Burke et de H.P. Lovecraft en son célèbre essai sur l'horreur surnaturelle.

MOTS-CLÉS: Diable. Jacques Cazotte. Le Mal

THE DEVIL: ORIGINS AND AVATARS

ABSTRACT

Among the multiples thematic components that have a role in fantastic fiction, this study aims at analyzing the particular case of the myth of the Devil, from the Greek

diabállein, that means «to separate», but also «to mislead». From this double meaning, it examines more specifically the novel *Le diable amoureux* (1722), by Jacques Cazotte, the melting pot of the different sources which are at the origin of the emergence of fantastic literature and the figure of Devil. In the eighteenth century, this presence remains as the emblematic representation of the Evil, but its actualization in the different novels of the time suggests a familiarity until then unusual. Transmuted into a literary theme, the fantastic removes the eminently supernatural aspect of the diabolical pact and introduces doubt as to its definition, while allowing it to escape as much from religion as from reason, giving way to the fear and horror that dominates the scene from the eighteenth century. In order to sustain these reflections, this investigation considers the works of Friedrich Schiller, Edmund Burke, and H.P. Lovecraft in his famous essay on supernatural horror.

KEYWORDS: The Devil. Jacques Cazotte. The Evil.



Un immense vide s'est fait dans le monde. Qui l'occupait?
Le Démon, disaient les Chrétiens, toujours lui et partout, le
Démon: *Ubique daemon*.

JULES MICHELET, *La sorcière*

La critique situe l'origine du genre fantastique dans le contexte des Lumières. Or, le siècle de la raison est hanté néanmoins par l'ombre des croyances, vers lesquelles convergent des matériaux archaïques divers, et qui se confondent avec les idées nouvelles et les connaissances scientifiques largement diffusées durant le XVIII^e siècle. À ce cadre s'ajoute une tradition démonologique antique (satires Ménippée et de Lucilius, les métamorphoses, les débats philosophiques sur l'eschatologie, la cabale, les épiphanies), antérieure à la littérature chrétienne, ainsi que les interventions du surnaturel dans la littérature hébraïque, tels les Sept Fléaux de l'Égypte, par exemple.

En effet, le fantastique, pris ici dans un sens plus strict, surgit à la fin du XVIII^e siècle avec la publication du *Diable amoureux*, de Jacques Cazotte (1722). Indépendamment des divergences concernant les définitions qui tentent de cerner la spécificité de cette modalité narrative —en la prenant tantôt comme un genre à part entière, tantôt comme un sous-genre, ou encore comme un simple mode de raconter une histoire— qui animent les pratiquants du fan-

tastique ainsi que les critiques, ce qui paraît constituer un consensus est bien l'ambiguïté qui le structure et le fonde, et qui correspond au statut-matrice à partir duquel des éléments du répertoire culturel et de la tradition à laquelle une oeuvre se rattache s'organisent.

Ce sont bien ceux-ci qui ordonnent l'imaginaire fictionnel et les agencent de manière à susciter un doute quant à leur possibilité d'existence dans le monde de la réalité. Ne pouvant traiter longuement les nombreuses composantes qui structurent la fiction fantastique, nous avons retenu le cas particulier du mythe du Diable. Cet élément est de par sa nature soumis à la même dispersion à laquelle renvoie le verbe grec *diabállein*, désignant *séparer, désunir, disperser*; mais également *induire à l'erreur, faire semblant*. C'est donc à partir de cette matrice de double signification que nous nous proposons d'examiner quelques-unes des apparitions du Diable dans la littérature, et en particulier dans le fantastique, depuis le roman de Cazotte, creuset où viennent se joindre et se brasser les différentes sources qui sont à l'origine de l'écllosion de la littérature fantastique, et dans les différentes oeuvres qui lui sont en quelque sorte tributaires.

En remontant un peu en avant, nous constatons que dans la fantaisie médiévale, les souvenirs du monde antique sont progressivement modifiés dans le cadre de la nouvelle conception imposée par la culture chrétienne. Aussi, le Moyen Âge s'est-il chargé de promouvoir la réduction complète des divinités païennes à la condition démoniaque, tout en peuplant l'enfer chrétien avec des divinités de l'Outre-Tombe greco-romain. Néanmoins, d'une manière générale, dans l'univers chrétien, la thématique du démon durant cette période a été reléguée au deuxième plan au profit de préoccupations beaucoup plus pressantes, à savoir la virginité de Marie, l'Ascension, la distinction entre la parousie et le jugement dernier, voire la résurrection. C'est à partir de l'Humanisme que le diable et ses émules montent sur le devant de la scène dans le cadre des débats religieux. En effet, les efforts de catéchisme prêtaient à Satan une importance démesurée, ce qui a eu comme conséquence l'apparition du plaisir esthétique lié au Mal, qui insistait sur une prédilection morbide sur les maléfices, le satanisme et la perte éternelle.

En plus, tout un travail intellectuel et systématique de la Réforme mené par Luther et son proche collaborateur, Melancthon, aboutit au développement d'une certaine *démonologie chrétienne*, chapitre théologique plus ou moins dévalorisé par l'Église de Rome, mais stratégiquement capitalisé par l'Église de Wittenberg. En Allemagne, si l'horreur aux notions de mystère et de miracle persistait, le luthéranisme redécouvre en contrepartie la valeur des

spectacles d'exorcisme (espace mental désacralisé, où les formes d'épurement spirituel peuvent être appliquées efficacement). Tandis qu'en Italie et en France on a été amenés à un retour à la nature, la Réforme luthérienne promet une profonde rupture avec la culture latine, ce qui fait que la culture nordique en Allemagne opère une distanciation radicale par rapport à la nature et se fixe sur le surnaturel.

Si la thématique de la Renaissance reposait sur la nature et sur la raison comme moyen d'y accéder, Luther, au contraire, désignait la foi et la religion comme la seule voie par laquelle les hommes pouvaient se soumettre aux ordres de Dieu. Dès lors, nous montre Gerd Bornheim, «si la victoire dans les pays latins sied au rationalisme, en Allemagne, c'est l'irrationalisme qui s'introduit et s'impose comme une présence permanente au sein de toute la culture allemande» (1985: 78). Désormais, celle-ci s'écarte de la culture latine et la courte période de l'*Alfklärung* n'exprime qu'une tentative isolée de reprendre ce contact, interrompu à nouveau par le mouvement préromantique, à la suite duquel ce sera à l'Allemagne à son tour d'imposer son romantisme à toute l'Europe.

C'est à Wittenberg, en effet, que naît le mythe de Faust, quelques années après la reprise des prédications par Luther. Ce mythe est exporté en Angleterre, où il va recevoir le premier traitement littéraire sous la plume de Marlowe.¹ C'est donc à ce moment que le discours sur le Diable évolue passant du stade de l'obsession religieuse à celui du mythe littéraire à l'époque préromantique. Le Diable se laïcise, mais son rôle social se poursuit et s'inverse. À la fin du XVIII^e siècle, il séduit les intellectuels par sa capacité à aider l'homme à dépasser les limites de sa condition. Le chemin de sa sécularisation progresse, mais il faudrait rappeler que, dès le début du XVII^e siècle, dans l'atmosphère sombre des tragédies anglaises, dans lesquelles on hésite entre deux mondes, le Diable représentait déjà le côté noir de l'individu. Ainsi, une fois rentré dans la littérature, le mythe se modifie au gré des circonstances et des besoins qu'il incarne. Et là repose le propre de tout mythe: sa capacité d'adaptation et de survie longtemps après la disparition du contexte culturel qui lui avait donné naissance (Minois, 1998).

En outre, la vocation «permanente» de la culture allemande dont nous parle Bornheim —et que l'on a mentionné plus haut— trouve une forte résonance dans le piétisme, version chrétienne de l'ésothérisme, et qui propose un recours à la vérité par les voies d'une intériorité cachée. Les mythes, l'eschato-

1 Le *Faustbuch*, sur lequel se base Marlowe dans sa conception de drame moderne, a engendré en Allemagne toute une filière littéraire et de divers «Faustbücher» (voir Watt, 1997).

logie et les représentations apocalyptiques sont alors requises pour mettre en scène l'indicible, pour montrer l'invisible et communiquer de manière indirecte le message adressé aux principes secrets touchant à toute présence dans le monde, ainsi que le secret réservé aux élus. C'est donc à partir du piétisme que se développe la sensibilité, et face aux dogmes sclérosés de l'Église, le piétisme renvoie l'individu à ses sentiments les plus intimes, les plus personnels et, par conséquent, les plus démoniaques.

Ainsi, si la confrérie de Herrnhut, guidée par Zinzendorf, représentait un bastion d'irrationalisme militant en pleine période des Lumières, lorsqu'elle emprunte les pas de la tradition luthérienne, elle perd son caractère clandestin et se légitime par la Confession d'Augsbourg. Dû à sa dimension de réforme au sein de la Réforme, le piétisme —tendance unissant la réflexion à l'action— est un phénomène spirituel du xvii^e siècle, mais qui, grâce à la force de pénétration de l'oeuvre de Zinzendorf, gagne du terrain le siècle suivant, lorsqu'il pénètre dans toutes les couches sociales. Plus qu'une doctrine, le piétisme représentait un certain mode de vie et une certaine manière de faire que le christianisme entre dans la vie quotidienne des croyants par le retournement vers les «voix intérieures» (Ayrault, 1961: vol. 2, 404-407).

Dès lors, liberté et nécessité ne sont plus contradictoires, et les «convertis» se voient au-delà des limites de la condition humaine, pouvant ainsi réintégrer à la vie le *mystère* et le *miracle* que Luther avait tenté de bannir. Par voie de conséquence, dans un siècle où la raison prétendait construire un univers logique dans lequel le *miracle* en son acception biblique n'avait plus droit de cité, le piétisme le réinstallait à l'intérieur de l'homme, dans les recoins les plus secrets de la vie intérieure. Et, pour essayer de comprendre ce champ qui échappait encore aux investigations de la raison —et dans la mesure où les oracles bibliques s'avéraient eux aussi inefficaces—, les hommes ont été obligés de faire appel à d'anciennes sources de connaissances, dont le prestige et la portée l'Église tentait de neutraliser en les interdisant: cabalisme, occultisme, magie et alchimie, c'est-à-dire le piétisme plaçait l'irrationalisme au sein de la vie spirituelle (Ayrault, 1961: vol. 2, 418-419).

On pourrait avancer que les fantômes gothiques du romantisme anglais, dont *Le château d'Otrante*, de Horace Walpole, serait le premier exemple, annonce, d'après les analyses exposées par l'auteur dans sa préface, que l'oeuvre a été conçue pour revaloriser les pouvoirs et les ressources de l'imagination, entravée par le souci démesuré de représentation de la vie quotidienne. Maintes fois considérée comme «ennuyante, artificielle, mélodramatique», banale, voire médiocre, selon les mots de H.P. Lovecraft (2007), en son célèbre

essai sur l'horreur surnaturelle, quoiqu'à l'opposé de l'esprit romantique et de l'irrationalisme allemands, reste en quelque sorte le fruit de toute la production imaginaire luthérienne et piétiste immigrée en Angleterre, et qui a aussi fait son chemin en France, bien que déjà désacralisée. En fait, les paysages du roman noir qui confortent les mystères de la nature cèdent leur voix au silence des coeurs et aux secrets des esprits, en une époque où les discours cherchent à rendre compte des territoires inexplorés afin d'éclairer l'obscurité réinventée sous les couleurs du romantisme. La quête d'une représentation unifiée de l'homme mène par voie de conséquence au rapprochement de la littérature avec le mal, car la seule défense de la vertu ne saurait nier l'aspect séducteur du vice. Dès lors, la peur est mise en oeuvre pour alimenter une fiction qui gagne très vite une popularité, mais qui, en contrepartie, charrie avec elle la réputation de littérature «mineure», produisant ce que Lovecraft, par exemple, appelle «terrible profusion d'ordure littéraire» (2007: 41).

Ainsi, les manifestations de l'horreur littéraire —dont le diable serait le déclencheur privilégié— qui produisent des effets de peur auront-elles comme point de départ les conceptions esthétiques établies au milieu du XVIII^e siècle. Comme l'effet produit par l'horreur a comme contrepoint le concept de sublime, la voie est donc ouverte à la juxtaposition des paires beau/laid, attirant/repoussant, grotesque/sublime, principes esthétiques qui se trouvent à la base du mouvement romantique et que le Diable incarnait si bien dû à sa propre nature. Or, ce que nous montre Jean Fabre est que le romantisme naît de la nostalgie de l'unité perdue, et il n'est pas sans importance que les deux motifs dominants dans cette nouvelle poétique soient le Diable et le double: «certes, Satan est le relais nécessaire entre le merveilleux chrétien et le genre nouveau [le fantastique], mais c'est surtout comme diviseur-aliénateur de l'homme qu'il se révèle précieux» (1991: 52). Le Diable devient dès lors le support privilégié de l'expression esthétique de l'homme scindé et hanté par ses fantasmes que le romantisme s'applique à mettre en scène et à placer au coeur même de sa poétique.

Dans les essais sur le sublime que Friedrich Schiller a écrit dans les années 1790, il prône que la fantaisie déploie toute sa potentialité lorsqu'elle fait «du secret, de l'indéfini et de l'impénétrable un objet de terreur» (2001 : 45). Puisqu'elle n'est pas limitée par la réalité, et elle ne se résume non plus à aucun cas particulier, la fantaisie a devant elle un vaste champs de possibilités, se rapprochant de l'horrible justement par le sens d'une auto-préservation. Pour des raisons de sécurité, l'esprit transforme la méconnaissance en objet de suspicions négatives; et, dans la mesure où la fantaisie se déploie, la

peur commence à dominer. Les ténèbres sont ainsi de puissantes motivations pour le sublime, non pas parce qu'elles sont dangereuses en soi, mais plutôt parce qu'elles cachent les aspects de la réalité, parce qu'elles livrent l'être à sa terrifiante capacité d'imagination. De là découlent les représentations spectrales et des entités diaboliques qui surgissent communément à minuit, faisant du royaume de la mort une nuit éternelle (Schiller, 2001: 45). Et la mise en scène du conflit intérieur de l'homme se divise en deux parties: dans la représentation vive de la souffrance et dans la représentation de la résistance à cette même souffrance. De la première naît le pathétique ; de la seconde naît le sublime. Voilà comment se placent, dans la pensée de Schiller, les deux lois fondamentales de tout art tragique: «d'abord la présentation de la nature qui souffre, et, ensuite, la présentation de l'autonomie morale de la souffrance» (Schiller, 2001: 51). Dès lors la beauté se dresse comme un simple conducteur vers le raffinement du sublime, dans lequel on décèle une liberté démoniaque.² Ainsi, la notion d'éducation esthétique complète implique-t-elle, selon Schiller, la reconnaissance et la pratique des aspects diaboliques de toute expérience ; la formation des individus guidés par l'esprit pur correspondrait à une éducation pour le Mal. Il revient donc à l'esprit de se développer dans la tension extrême à laquelle il est soumis, car un monde naturellement cruel demande des espaces d'expérimentation de la peur, ceux mêmes qui lui permettent de forger sa liberté.

Nous estimons que l'un des exemples le plus évident de ce paradoxe se produit dans la littérature gothique. En effet, *The Monk*, roman de Matthew Lewis publié en 1796, nous raconte la déchéance spirituelle du moine Ambroise qui, tenté par Mathilde (femme inspirée par le démon), abandonne sa condition de religieux respectable pour se livrer aux actions les plus abjectes (assassinat, viol, blasphème). Après l'avoir délivré de l'Inquisition, le démon apparaît devant lui pour le rappeler tous ses crimes, en l'inculpant de vanité excessive et de concupiscence.

Tous ces facteurs expliquent, à notre sens, le caractère séculier / sécularisé de la littérature fantastique dont la première manifestation apparaît en 1772, avec *Le diable amoureux*, de Jacques Cazotte. Or, conformément aux propos de Marcel Schneider (1985), le fantastique présent dans *Le diable amoureux* ne saurait se concevoir qu'à partir d'une perspective du catholicisme, car seuls ceux

² Le démoniaque ici se réfère à ce qui est de l'ordre de l'esprit, ne se rattachant pas aux besoins physiques. Il s'agit d'un renvoi à la définition de Goethe, qui, dans les *Entretiens avec Eckermann*, affirme: «le démoniaque est ce qui ne saurait être résolu moyennant l'entendement ni la raison. Ce n'est pas dans ma nature, mais j'y suis tout de même soumis» (voir Schiller, 2001: 65, note 40).

qui préservent le sens du sacré et des dogmes chrétiens peuvent partager l'angoisse vécue par Alvare, étant donné que le principe du fantastique implicite dans ce texte est bien celui de susciter le questionnement relatif à l'inquiétude religieuse, le long du parcours initiatique que vit le protagoniste.

On retiendrait également ici, à titre complémentaire, un autre facteur qui aurait fortement contribué pour la genèse du fantastique: la controverse sur les vampires de la Hongrie, de Bohême et de la Moravie, en 1746, publiée par le moine bénédictin Don Calmet.³ Celui-ci tente de concilier la foi et la raison à une époque où le clergé se voit aux prises avec le débat entre le naturel et le surnaturel. L'antinomie entre la crédulité et l'incrédulité au sein des clercs se laïcise et nourrit une discussion sur le sujet. Ce débat est illustré dans *Le diable amoureux*, où le docteur Quebracuernos explique à la mère d'Alvare les ruses du Diable qui ont failli causer la perte du jeune homme sur le chemin de sa formation initiatique.

Nous estimons que ce roman de Cazotte met en scène de manière évidente la persistance des idées qui circulaient durant cette période, et qui offraient une résistance à l'emprise de la raison, tout en laissant entendre que le courant occultiste des Illuminés dépassait largement les sociétés et les groupes qui se réunissaient autour du sujet, dans le cadre plus général de l'univers et des dispositions mentales de la seconde moitié du siècle. En fait, le scepticisme des Lumières ouvre aux écrivains la possibilité de remettre en cause, voire de démystifier, les thèmes jusqu'alors tenus pour maudits ou sacrés (Batalha, 2003). Tel nous rappelle Starobinski:

Les rationalistes du siècle des lumières ont trouvé dans le conte de fées —tenu pour un enfantillage absurde— la mesure qu'ils ont appliquée à toute croyance, et plus particulièrement au surnaturel chrétien. Leur tactique a été de traiter l'histoire sainte comme un conte et de reporter sur la Bible le sourire amusé que nous vouons aux ogres, aux enchanteurs et aux fées. Le merveilleux féérique (forme dégradée du mythe) sert d'arme critique contre le merveilleux chrétien (Starobinski, 1966: I, 293).

Si, pour la mentalité mythique, il ne saurait y avoir des vivants et des fantômes, ni l'ici et l'au-delà, voire des corps séparés des esprits, l'homme post-illuministe, victime d'une subjectivité scindée, génère le fantastique parce qu'il a séparé l'imaginaire de la réalité. Et, nous le savons, les délires de l'imagination mettent à bas les directives du bon sens et libèrent la fantaisie

³ À signaler la publication, en 1746, de *Treatise on Vampires and Venenants: the Phantom World*, de Dom Augustine Calmet, comme exemple de l'intérêt de la littérature anglaise par l'univers du surnaturel.

imaginative au-delà des limites du réel. Les *Märchen*, les *romans noirs* et les contes fantastiques permettent de déclencher les pulsions qui se masquent derrière la réalité des hommes, et qui échappent au contrôle des normes régulatrices des activités lucides de la vie humaine, inscrites en un système de configurations de formes définies et sécurisantes. Or, de ce point de vue, la fantaisie libératrice présente dans ces récits est perçue comme suspecte, car elle contredit le modèle unificateur et uniforme proposé par la perspective de la «raison universelle».

LE DIABLE DANS *LE DIABLE AMOUREUX*, DE JACQUES CAZOTTE

Alvare, protagoniste du *Diable amoureux*, voit apparaître dans la grotte de Portici le Diable sous la forme de la tête d'un chameau qui, après la transformation en un page qui suit partout Alvare, se transforme à nouveau en une belle jeune fille, Biondetta. Cette dernière métamorphose du Diable a pour objectif de briser, par sa capacité de séduction, la volonté d'Alvare et de mater sa résistance.

En résonance avec d'autres romans de l'époque, l'appropriation allégorique de la figure du démon nous renvoie à la tentative de capter les réactions humaines face aux aspects les plus inquiétants et les plus déroutants de la problématique du Mal, car, en fait, les démons y sont plutôt intérieurs qu'extérieurs. La confiance en l'homme, installé au centre du discours, nous place dans une vision optimiste quant à sa capacité infinie de tolérance et de transformation pour dompter les pulsions maléfiques qui le hantent. L'homme «sain» et «socialement intégré», sujet de la raison rénovatrice, incarnation du Bien et constructeur du progrès se plaçait à l'opposé de l'homme «pervers», «monstrueux», incarnation du Mal, soit celui qui détruit l'image positive que les Lumières tentent de bâtir. Ici, le désir ambigu qu'expérimente Alvare fait que le pacte avec le Diable se redouble d'un conflit dramatique dans lequel l'homme partage avec Satan la responsabilité de la faute, car, comme le rappelle Max Milner (1960), avec le Diable, Cazotte introduit un thème quasi inexistant mais qui demeurera récurrent dans la littérature fantastique: le satanisme, d'origine païenne, mais pleinement absorbé par le christianisme.

Or, la figure du Diable, par sa vocation protéiforme, peut s'identifier au grand maître de l'«illusion», dans la mesure où il peut être n'importe qui et/ou n'importe quoi. Et, tel nous montrent les travaux de Jean Delumeau (1978), la métamorphose a été pendant très longtemps perçue comme un phénomène

lié aux forces sataniques. La diversité que lui procurent les diverses métamorphoses est la même qui existe dans le péché et dans la tentation, pouvant assumer, selon les différentes représentations, des configurations qui oscillent entre l'humanité et l'animalité, en un dédoublement de la paire antinomique beauté-laideur (Fabre, 1992: 242-243). Or, le mécanisme de la « tentation » est favorisé par l'attraction de l'homme vers le péché et, comme le suggère Jean Fabre, « le Diviseur s'empare des âmes et dissociant ainsi la divine unité de l'être humain, il la fait éclater jusqu'à la baudelairienne dissolution et évaporation du Moi » (1992: 246).

Il nous semble que c'est la présence ambiguë de Biondetta, avec sa capacité de métamorphose, qui permet à Alvare de réfléchir sur son désir et de comprendre la relation entre l'interdit et le permis, présents tous les deux dans l'érotisme. Aussi, la curiosité qui anime le jeune Alvare est-elle de l'ordre de la magie et s'éloigne de la volonté de maîtriser un savoir illimité, comme celui qui pousse le personnage du *Faust* de Goethe.

Entendue du point de vue de la morale, ou du point de vue métaphysique, la liberté, et le déterminisme qui lui est corrélatif, est favorisée par la présence du Diable dans *Le Diable amoureux*. Au XVIII^e siècle, cette présence demeure comme une représentation emblématique du Mal, mais son actualisation dans les différents romans de l'époque suggère une familiarité jusqu'alors inusitée. Ce qui montre que le Diable, outre les formes multiples qu'il est capable d'adopter, sert à des fins très diverses exprimant les fonctions et les significations qui lui sont désormais imputées : instrument de critique sociale face aux travers du processus révolutionnaire, incarnation du Mal en tant qu'allégorie, véhicule de simple divertissement, emblème de la séduction, etc. Dans le roman de Cazotte en l'occurrence, le Diable assume le poids symbolique et allégorique des tentations de la sensualité et de la volonté démesurée de savoir, mais, en même temps, il est pris aussi en son sens plein, c'est-à-dire il désigne l'existence d'un pouvoir occulte, de l'ordre du surhumain. Dans *Le Diable amoureux* la métamorphose se revêt ainsi de l'ambiguïté narrative quant à sa nature, car pour Alvare, celle-ci peut n'être qu'une ruse de plus du Diable, pris cette fois-ci en son sens propre. Dès lors, les deux perspectives de lecture s'avèrent incompatibles, car, d'une part, le courant des Illuminés suppose la conception que, face au Mal, l'homme ne saurait trouver de réconfort ni dans les sciences ni dans les lumières de la raison, incapable de l'instrumentaliser pour scruter les mystères du monde et de l'âme. D'autre part, le courant philosophique et rationaliste voit dans le Diable — circonscrit à sa signification propre — l'incarnation de tout ce que récusent les philo-

sophes: la magie, les superstitions, la sorcellerie, ou tout autre appel au surnaturel ou à l'irrationnel.

La lutte entre les exigences de la raison et l'attirance qu'exerce la promesse d'un plaisir illimité imposent un choix à Alvare : choisir Biondetta signifie livrer son âme au Diable et abandonner définitivement sa condition. L'identification de la femme à un dangereux agent de Satan parcourt une longue histoire dans la civilisation occidentale, où elle est associée aux mystères du sexe et aux tabous qui pèsent sur lui. Dans ce sens, le pacte avec le Diable ne devient thème littéraire que dans la mesure où l'on admet qu'il puisse être vrai ou faux, soutenu tant par l'ordre ecclésiastique que par le jugement de for intérieur. En objet de rire, le Diable se voit limité à une simple stratégie fictionnelle dont un auteur fait usage pour divertir le public lecteur. Il faut bien que la croyance catholique de l'existence du Diable soit préservée pour que le doute concernant sa possible référentialité soit perçue comme une « étrangeté » propre au fantastique, relativisant la dualité culturelle dans laquelle le sujet hésite entre la peur et l'ironie. Transmué en thème littéraire, le fantastique élimine le caractère éminemment surnaturel du pacte diabolique et introduit le doute quant à sa définition, tout en permettant qu'il échappe aussi bien à la religion qu'à la raison.

Lorsque les écrivains philosophes du XVIII^e siècle ont ramené le bagage légendaire imprégné de croyances populaires héritées du Moyen Âge, et ont placé le Diable chrétien au centre d'un univers merveilleux avec ses métamorphoses et ses artifices magiques, ils ont imprimé le sceau de l'incrédulité, de la satire et du scepticisme à l'image du démon. Et c'est bien dans le cadre de l'anéantissement de la valeur morale et religieuse de l'image du Diable que celui-ci surgit comme motif dominant dans la littérature romanesque de l'époque, tel *Le diable boiteux*, de 1707, avec ses innombrables succédanés, marqués tous par la veine satirique, polémique et burlesque. On ne saurait méconnaître que ces histoires remplies d'éléments surnaturels, qui mettent en scène les prodiges diaboliques avec leur poids de transgression au principe de la vraisemblance offrent des éléments à l'oeuvre de Cazotte. Il est également certain que les « tentations » du Diable, empruntant des formes extérieures attrayantes et séductrices, ne constituent pas non plus une nouveauté ni dans la littérature, ni dans les livres religieux, notamment dans la Bible, on l'a vu. Néanmoins, dans ces récits en particulier, la croyance en l'existence du Diable et de ses pouvoirs sur les mortels est acceptée par tous et sert de support aux enseignements moralisateurs (Batalha, 2003). L'oeuvre de Cazotte surgit en un temps où cette pratique s'était pourtant déjà transformée en simple re-

cours littéraire et avait perdu le statut de croyance réelle. La nouveauté qu'introduit Cazotte c'est qu'il a emprunté la même thématique, tout en jouant sur l'ambiguïté possible entre les deux lectures : il ne s'agit ni d'un conte moral qui instruit par le divertissement, à la manière de Voltaire, par exemple, ni d'un récit qui écarte complètement la possibilité d'une intervention concrète du Diable. À la fin de son parcours, maître Quebracuernos dira :

Il [le Diable] copie la nature fidèlement et avec choix ; il emploie la ressource des talents aimables, donne des fêtes bien entendues, il fait parler aux passions leur plus séduisant langage ; il imite même jusqu'à un certain point la vertu. Cela m'ouvre les yeux sur beaucoup de choses qui se passent; je vois d'ici bien des grottes plus dangereuses que celle de Portici, et une multitude d'obsédés qui malheureusement ne se doutent pas de l'être. À votre égard, en prenant des précautions sages pour le présent et pour l'avenir, je vous crois entièrement délivré. Votre ennemi s'est retiré, cela n'est pas équivoque. Il vous a séduit, il est vrai, mais il n'a pas pu parvenir à vous corrompre ; (...) ainsi, son prétendu triomphe et votre défaite n'ont été pour vous et pour lui qu'une illusion dont le repentir achèvera de vous laver (Cazotte, 1979: 124).

Selon l'interprétation de Quebracuernos, on voit se croiser deux ordres d'événements qui nous renvoient à deux possibilités de clôture de l'oeuvre: Alvare peut avoir été la victime d'un «langage séducteur» employé par Biondetta pour provoquer sa perte, ou bien tout peut ne pas avoir été qu'une simple «illusion». Comme Quebracuernos n'est qu'un des personnages du roman, il n'a pas forcément l'adhésion du lecteur, et sa version de l'histoire demeure comme l'un des points de vue possibles pour interpréter le phénomène. La persistance d'un résidu magique non assimilé, qui laisse aux illusions de l'imagination la possibilité que les fantômes soient d'origine diabolique ou non font de ce livre le premier texte que l'on pourrait classer de «fantastique», même s'il reste circonscrit au contexte du XVIII^e siècle et s'il demeure une exception —sauf pour le cas du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki— dans la série littéraire française, qui ne tiendra compte du genre que quelques décennies plus tard, lors des traductions des contes d'Hoffmann dans ce pays, en 1829, ce qui justifie un certain oubli de l'oeuvre de Cazotte. Néanmoins, la nouveauté qu'apporte ce texte va influencer d'autres oeuvres, notamment en Allemagne (cf. les contes de Arnim, Tieck et Brentano). Parallèlement, dans le roman gothique, par exemple, qui suit de près la publication du roman français *Le diable amoureux*, on peut déceler les traces d'éléments qui étaient déjà présents dans l'oeuvre de Cazotte. Bref, d'après ce qu'a pu constater Roger Caillois (1966), il existe une synchronie en ce qui concerne la naissance du fantas-

tique pris en son sens plus large: entre Cazotte, qui publie son roman en 1772, Hoffmann, né en Allemagne en 1778, et Dostoïevski, en Russie, en 1821, surgissent en effet presque tous les grands représentants de la littérature fantastique dans des différentes parties du monde compris par la culture occidentale. En tant qu'espace qui prétend échapper aux contradictions advenues d'une Raison universelle qui se propose de répandre sa lumière sur tous les domaines, la fiction de la fin du XVIII^e siècle tente d'y répondre en misant sur une poétique conçue comme un oxymore, soit comme *diabällein*.

En somme, la capacité de métamorphose et l'ambiguïté qui nous renvoient à la figure du Diable le placent dans un lieu privilégié dans le cadre élargi de ce que l'on peut appeler les littératures fantastiques, prises ici dans un sens large du terme. Aussi, Satan, tel que le conçoit John Milton dans *Paradise Lost* —imposant ange déchu, d'un héroïsme noir, fier, regard attristé qui reflète la mort, bravant avec outrance la grandeur du créateur— devient-il un des grands symboles inspireurs du romantisme. En fait, vers l'homme romantique voué à la fatalité, on voit converger plusieurs caractéristiques du démon: visage blême, regard percutant, mélancolie, révolte, vocation pour le mal et la destruction. Dans ce poème de Milton, apparaît déjà ce qu'il y a de plus sauvage et de plus violent dans l'imagination humaine. Edmund Burke (2008) considère cet auteur comme le grand maître des contrastes, et ce poème fait également l'objet d'analyse critique du chef de file du romantisme, Victor Hugo. Mary Shelley se réfère à *Paradise Lost* comme source d'inspiration et le poème conte parmi les lectures que fait son célèbre personnage dans *Frankenstein* —dans le chapitre quinze, le monstre rencontre par hasard trois oeuvres: *Plutarch's Lives*; *Sorrows of Werter* et *Paradise Lost*. Ces volumes seraient responsables de son éducation sentimentale, provoquant extase et mélancolie à la fois. *Paradise Lost* le fait ressentir, d'une part, comme Adam, être isolé du monde, et, d'autre part, comme Satan, hanté par l'envie. Ce mélange de sentiments contradictoires, que l'auteur mentionne dans la préface comme condition primordiale pour la poésie élevée, a abouti à l'approfondissement émotionnel qui fait de l'oeuvre une source du sublime pour le monstre. Par voie de conséquence, la représentation du Diable devient un élément fondamental de l'appropriation que les romantiques ont fait de John Milton. D'après Mario Praz, l'auteur anglais a prêté à Satan le charme d'un rebelle téméraire, tels dans le *Prométhée* d'Eschyle et dans le *Capaneo* de Dante (1970: 57). La figure se revêt de l'image d'une beauté décadente, recouverte de l'ombre d'une tristesse de

mort, et incarne toute la majesté des ruines, image récurrente et chère aux poètes et écrivains romantiques. En fait, dans *Defense of Poetry*, Mary Shelley (1999) observe la grandeur satanique présente dans *Paradise Lost*; le démon y est moralement supérieur à Dieu grâce à la persévérance qui le rend capable de supporter toute sorte d'angoisses et de tortures. Enfin, tel le signale Mario Praz (1970), le démon sensuel et rebelle de John Milton a servi d'inspiration aux histoires d'horreur qui ont peuplé la littérature anglaise des XVIII^e et XIX^e siècles, notamment dans les oeuvres de Ann Radcliffe et Matthew Lewis, et dans la poésie romantique de Lord Byron, où il trône sans conteste.

Chacun à sa manière, des écrivains comme le Marquis de Sade, Restif de la Bretonne (notamment dans *Les nuits de Paris*, de 1788), Jacques Cazotte et Jean Potocki remettent en cause la raison universelle qui a dominé le siècle, et soulèvent la possibilité de l'existence d'un autre principe organisateur de l'ordre du monde, régi par des forces sataniques.⁴ Maintes fois considéré comme le dernier roman à réunir tous les éléments qui caractérisent le gothique, *Melmoth, the Wanderer*, de Charles Robert Maturin, publié en 1820, et qui reste l'oeuvre la plus connue de l'écrivain irlandais, est le roman dont la destinée du protagoniste se bâtit à partir de ses rapports avec le démon. Le roman de Maturin aurait donc déjà une «essence diabolique», ce qui annoncerait une conception moderne de littérature, proposée par Baudelaire. En 1821, ce roman est traduit en France et le succès engrangé peut être mesuré par la prolifération de nouveaux romans écrits à partir des années 1830. Honoré de Balzac (1999) écrit une parodie, *Melmoth reconcilié*, en 1835, et dans la préface il fait allusion à l'impact qu'a provoqué l'oeuvre de l'écrivain irlandais et compare celle-ci au *Faust*, de Goethe, en termes de force et d'importance littéraire. Néanmoins, c'est peut-être Charles Baudelaire, dans un ensemble d'essais critiques, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, publiés dans le deuxième volume de ses oeuvres complètes, de 1868, qui a attribué la plus grande importance au roman de Maturin, dont la modernité littéraire serait remarquable, selon lui:

Beethoven a commencé à remuer les mondes de mélancolie et de désespoir incurable amassés comme des nuages dans le ciel intérieur de l'homme. Maturin dans le roman, Byron dans la poésie, Poe dans la poésie et dans le roman analytique, l'un malgré sa prolixité et son verbiage, si détestablement imités par

4 À la différence du sadisme, exacerbation du désir qui pousse à la destruction de l'objet aimé, dans le récit fantastique, le héros dialogue tout le temps avec ce qu'il refuse, mais cette dénégation n'est que partielle, étant donné que, dans le fantastique, le monde réel demeure en sa présence pleine, ne pouvant donc pas être réduit à sa négation complète, comme celle qui est opérée par l'univers fictionnel du sadisme.

Alfred de Musset; l'autre, malgré son irritante concision, ont admirablement exprimé la partie blasphématoire de la passion; ils ont projeté des rayons splendides, éblouissants, sur le Lucifer latent qui est installé dans tout cœur humain. Je veux dire que l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque (Baudelaire, 1868: 374).

Figurant dans le ciel intérieur de l'homme, en son for intime, le démon se défait de son image archétypale, telle une représentation du mal en tant qu'entité externe, une altérité de fantaisie qui provoque la peur à distance. Il surgit, au contraire, comme partie prenante de l'idée même d'humanité, lové dans l'art et dans les cœurs. Pour le connaître vraiment, il faudrait explorer l'obscurité des sentiments ; le représenter signifie investir dans la capacité mimétique de la littérature —l'image recherchée n'est plus dans la surface des choses; il faudrait parler de l'indicible et traduire en mots le monde insolite du silence.

Depuis l'image du Séducteur par excellence, tel qu'il nous apparaît dans *Le diable amoureux*, en passant par le mal incarné dans les romans noirs de Lewis et Maturin, le Diable devient sous la plume de Baudelaire, «le plus savant et le plus beau des Anges». Non exempt d'ironie, comme chez Théophile Gautier dans son *Albertus*, identifié maintes fois au Marquis de Sade pour son amour du mal et de la perversion, le Diable continue de faire son chemin, à l'écart ou non du dogme chrétien.

BIBLIOGRAPHIE

- AYRAULT, Roger (1961): *La genèse du romantisme allemand*, vol. 1 et 2, Aubier, Paris.
- BALZAC, Honoré de (1999): *Contes étranges et fantastiques*, Édition 1, Paris.
- BATALHA, Maria Cristina (2003): *O Fantástico como mise-en-scène da modernidade*, Thèse de Doctorat soutenue à l'Université Fédérale Fluminense (Brasil).
- BAUDELAIRE, Charles (1868): «Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains», in *L'art romantique*, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, Paris.
- BORNHEIM, Gerd (1985): «Filosofia do Romantismo», in J. Guinsburg (org.), *O romantismo*, Perspectiva, São Paulo.
- BURKE, Edmund (2008): *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford World's Classics, Oxford.
- CAILLOIS, Roger (1966): «De la féerie à la science-fiction», in *Anthologie de la littérature fantastique*, Gallimard, Paris.
- CAZOTTE, Jacques (1979): *Le diable amoureux*, préface et notes de Max Milner, Garnier-Flammarion, Paris.
- CHELEBOURG, Christian (2006): *Le Surnaturel. Poétique et écriture*. Paris: Armand Colin.

- DECOTE, Georges (1981): Préface a Jacques Cazzotte, *Le diable amoureux*, Gallimard, Paris.
- DELUMEAU, Jean (1978): *História do medo no Ocidente*, trad. Maria Lucia Machado, Companhia das Letras, São Paulo, 2001.
- FABRE, Jean (1991): «Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature», in *Cahiers de l'Hermétisme, Colloque de Cerisy-la-Salle: La littérature fantastique*, Albin Michel, Paris.
- (1992): *Le miroir des sorcières*, José Corti, Paris.
- LOVECRAFT, H.P. (2007): *O horror sobrenatural em literatura*, Iluminuras, São Paulo.
- MILNER, Max (1960): *Le diable dans la littérature française: de Cazotte à Baudelaire*, Tomes 1 et 2, José Corti, Paris,
- MINOIS, Georges (1998): *Le diable*, PUF (col. «Que sais-je ?»), Paris.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. (1986): *O diabo no imaginário cristão*, Ática, São Paulo.
- PAZ, Mario (1970): *The Romantic Agony*, Oxford University Press, Oxford.
- SCHILLER, Friedrich (2001): *Do sublime ao trágico*, Pedro Sússekind (org.), Autêntica, Belo Horizonte.
- SHELLEY, Percy (1999): *A defense of poetry and other essays*, Jungle Books, Londres.
- STAROBINSKI, Jean (1966): «Ironie et mélancolie I», *Critique*, n° 227, pp. 291-308.
- WATT, Ian (1997): *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*, trad. Mario Pontes, Jorge Zahar, Rio de Janeiro.