

Zones d'ombre dans les contes merveilleux des Lumières : du pacte littéraire au contrat diabolique dans les textes de Cazotte et de Bibiena

Ophélie Sautron

▶ **To cite this version:**

Ophélie Sautron. Zones d'ombre dans les contes merveilleux des Lumières : du pacte littéraire au contrat diabolique dans les textes de Cazotte et de Bibiena. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03325072

HAL Id: dumas-03325072

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03325072

Submitted on 24 Aug 2021

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.

UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION
Faculté des LETTRES et SCIENCES HUMAINES

MÉMOIRE DE MASTER
DE LETTRES MODERNES

Zones d'ombre dans les contes merveilleux des Lumières : du pacte littéraire au contrat diabolique dans les textes de Cazotte et de Bibiena.

Le Diable amoureux, J. Cazotte, 1776
La Poupée, J.G. de Bibiena, 1747
La Patte du Chat, J. Cazotte, 1741

Présenté par
Ophélie SAUTRON

Dirigé par
M. Guilhem ARMAND

Devant un jury composé de :

M. Guilhem ARMAND
Maître de Conférences HDR en Langue et Littérature Françaises

M. Dimitri GARNCARZYK
Docteur en Littérature Comparée (moderniste), ATER

Juin 2021

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS....5

INTRODUCTION GÉNÉRALE....6

PREMIÈRE PARTIE : TRADITIONS ET LIBERTÉS DU CONTE MERVEILLEUX, ENTRE DÉSIR ET PLAISIR....19

A) Conte merveilleux : modèle classique et renouvellement....21

1. Des contes quand même un peu traditionnels : dimension morale....21

2. Frontières floues : la question du fantastique....27

B) La question d'un désir initial – pacte littéraire et horizons d'attente....32

1. Les contes faits à plaisir : désirs d'évasion, divertissement....32

2. Les œuvres du corpus ne sont pas des contes pour enfants....34

3. Une autre libido : la libido sciendi....37

C) Les plaisirs multiples de l'auteur et du lecteur....39

1. Le plaisir d'y croire… 39

2. … Ou de remettre en cause sa croyance....41

3. Les jeux herméneutiques 42

DEUXIÈME PARTIE : UNE OCCULTATION DU SENS, DU PACTE LITTÉRAIRE AU CONTRAT DIABOLIQUE....48

A] La Notion du contrat diabolique....53

1) Définitions et représentations du contrat avec le diable....53

2) De quelques portraits du diable....58

3. Jeu entre pacte merveilleux et contrat diabolique....64

B] Intentions et mises en doute du sens....69

1. L'obstacle au pacte de lecture initial passe par les artifices du conte....69

2. Le jeu de l'auteur avec son lecteur 77

C] L'ambiguïté du pacte de lecture mène peu à peu à l'ambiguïté des textes....81

1) Genre incertain des personnages....81

2) Simulacre, métamorphose et magie 90

TROISIÈME PARTIE : UN RENOUVELLEMENT DE L'ESTHÉTIQUE ET DE LA LECTURE DES CONTES 94

A. Lecture active : le lecteur lucide 97

1) Le genre des textes : autres métamorphoses 97

2. Rupture avec la tradition comme condition au renouvellement 104

3. Redirection des horizons d'attente 109

B. Le personnage de conte : un reflet du lecteur 113

1. Un renouveau qui passe par la métatextualité et la réécriture 113

2. Le conte, lieu d'un savoir revisité 116

3. Jeux d'écho et de miroir 122

C. L'ambiguïté comme nouvelle esthétique du conte merveilleux 123

1. La cristallisation du doute 123

2. Le plaisir enfantin de la lecture se mue en plaisir coupable 126

CONCLUSION GÉNÉRALE 129

BIBLIOGRAPHIE 133

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de mémoire, M. Armand, pour son suivi, sa patience et ses bons conseils.

Merci à mes amies, mes chères Mousquetaires qui ont vécu cette aventure à mes côtés et qui m'ont soutenue.

Merci à ma mère, pour son soutien et son optimisme.

Merci à mon amoureux, pour sa présence, son écoute et son soutien.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Dès 1694, le conte se définit comme : « Narration, récit de quelque adventure, soit vraye, soit fabuleuse, soit serieuse, soit plaisante. Il est plus ordinaire pour les fabuleuses & les plaisantes. »[1] Si la naissance du conte merveilleux est généralement datée à partir de 1690 avec la parution de *L'île de la félicité,* insérée par Marie-Catherine d'Aulnoy dans son roman *Histoire d'Hyppolite, comte de Douglas*, nous pouvons noter un tournant au tout début du XVIII[e] siècle qui engendre un renouveau du merveilleux, notamment au moment de l'essor du sensualisme dans la pensée française. Ainsi le conte n'est plus considéré uniquement comme un genre pour enfants mais se teinte d'une richesse esthétique et devient un espace d'expérimentation lié à la sensation. Comme le dit Aurélia Gaillard : « le conte est un genre sensible qui part et parle du corps. [2]»

Selon Jean-Paul Sermain, dans son ouvrage intitulé *Le conte de fées*, le genre du conte connaît deux moments-clés. Le premier, celui de l'« engagement » vers 1690, et le second, celui de l'« arrêt », vers 1760[3]. Ces deux moments éclairent l'essor du conte de fées et délimitent un moment historique que l'on nomme le mouvement « rococo »[4], ce dernier accroissant la richesse esthétique du conte.

À l'instar de Mme d'Aulnoy, Charles Perrault incarne bien la naissance du genre sous la forme de ce que J.-P. Sermain appelle « l'engagement ». En effet, la Querelle des Anciens et des Modernes, à laquelle Perrault rattache l'enjeu polémique du conte, est bien la preuve d'une inscription dans une modernité et d'un élan de curiosité ; on reconnaît là la *libido sciendi* liée à la naissance des Lumières avec Bayle et Fontenelle. Perrault propose de renouer avec la naïveté de la tradition orale en mettant en avant la voix des nourrices et des troubadours provençaux. Avec lui, le genre du conte devient une nouvelle forme de transmission des savoirs. Il s'agit d'éduquer – puisqu'il y aura une morale des contes – tout en savourant le plaisir d'une lecture. Ainsi, Perrault enrichit le pacte de lecture, ce dernier se définissant comme l'accord passé explicitement ou implicitement entre l'auteur et son lecteur.

Créé à la fin du XVII[e] siècle, le conte est un genre qui attire l'attention par sa nouveauté et par les audaces littéraires qu'il autorise.

---

1 *Dictionnaire de l'Académie française*, 1[e] édition (1694).

2 GAILLARD, Aurélia, « Les contes, un laboratoire des sens : augmentation sensorielle, polysensorialité et synesthésies », 2018, *Féerie*, n°15 | 2018, mis en ligne le 22 janvier 2019

3 SERMAIN, Jean-Paul, *Le conte de fées du classicisme aux lumières*, Paris, Desjonquères, 2005

4 Sur ce mouvement voir notamment A. WATTEAU, F. BOUCHER et J.S. CHARDIN pour la peinture, MARIVAUX et CRÉBILLON pour la littérature. Les valeurs esthétiques du rococo sont les grâces et les goûts. Dans la littérature, il est lié à la tendresse et à la sensibilité, tourné vers la légèreté et même le libertinisme et l'épicurisme.

Ce nouveau genre se distingue par sa modernité et son côté malléable. Au tournant du XVIII[e] siècle, devenu un carrefour important pour le genre du conte, le siècle des Lumières voit naître la Querelle de la fable autour de 1694 qui mène au renouvellement du genre narratif. Cela engendre également un renouvellement du merveilleux, ce qui peut étonner par rapport à l'image que l'on a ordinairement de ce siècle des Lumières, considéré comme le siècle de la raison. Avec le renouveau de ce genre naissent de nouvelles figures merveilleuses qui vont hanter la fiction littéraire. Ce ne sont plus seulement les fées et les ogres des contes traditionnels élaborés au siècle précédent, mais des sylphes, des sylphides ou encore des diables qui font irruption dans le réel. Cela rappelle la définition qu'a donnée T. Todorov sur le fantastique. Ce genre se définit par : « L'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel »[5]. C'est en cela que le conte des Lumières se teinte peu à peu d'une couleur obscure et qu'il joue de sa singularité, par les nouveaux protagonistes qu'il met en scène, et par le nouveau pacte de lecture qu'il propose.

Selon Caillois, le fantastique correspond à l'irruption de l'irrationnel dans l'inaltérable légalité quotidienne. Et d'après Todorov, *Le Diable amoureux* – texte de notre corpus d'étude – est censé correspondre à la naissance du fantastique[6], ce qui place Cazotte en précurseur de ce genre. Né en 1719 dans une famille bourgeoise de négociants en vin et de propriétaires terriens, Jacques Cazotte a fait ses études au collège des jésuites des Godrans où il étudie la Bible, la théologie, les langues et les littératures anciennes. Il décroche son bac de droit en 1740 et est admis au barreau de Dijon. Il devient par la suite procureur au ministère de la marine puis écrivain ordinaire de la Marine en 1743. Il fréquente ensuite des salons littéraires de la capitale et publie plusieurs contes merveilleux tels que *La Patte du Chat* (1741) et les *Mille et une fadaises* (1742). C'est après être tombé malade et s'être installé au domaine de Pierry près d'Epernay que Cazotte publie *Le Diable amoureux*[7], considéré comme son œuvre maîtresse, paru en 1772.

Le Diable amoureux met en scène un diable dont la nature ontologique est hybride. Il raconte l'histoire d'un jeune homme trop curieux, don Alvare, qui veut s'initier à l'occulte et va invoquer le Diable dans une grotte en Italie. Il va finir par conclure un contrat diabolique avec lui car Belzébuth après plusieurs métamorphoses se change en une belle jeune femme qui séduit le protagoniste. L'esthétique se partage entre deux traditions : celle du badin et de

---

5 TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, [1970], Éditions du Seuil, Paris, 2013, p. 29.
6 *Ibid*, « Chapitre II : Définition du fantastique », pp. 28-45.
7 CAZOTTE, Jacques, *Le Diable Amoureux*, [1776], Max MILNER (éd) Paris, Garnier Flammarion, 1979, désormais désigné *DA* en notes.

l'occulte. Le registre apparaît plus fantastique que merveilleux. C'est parce que ce texte précurseur fait se chevaucher pacte littéraire et pacte diabolique qu'il a été sélectionné pour notre analyse.

L'étymologie de « pacte » vient du latin *pactus* et désigne le fait de passer un accord ou une alliance avec quelqu'un ou avec un parti. Voici la première définition de ce mot dans le *Dictionnaire de l'Académie française* : « PACTE. s. m. Convention. *Il y a pacte entre eux. c'est un pacte exprés. un pacte tacite. faire un pacte. cela ne se peut sans pacte avec le diable. renoncer au pacte*. Quelques-uns l'escrivent sans e.[8] »

Apparaissant premièrement sous la forme d'une tête de chameau démesurée dans *Le Diable amoureux*, Belzébuth devient ensuite une chienne blanche et enfin une femme à l'allure androgyne qui dit être une sylphide. Cazotte reprend ainsi une figure élémentaire de l'air introduite par Paracelse et réactualisée par Crébillon avec son premier conte intitulé *Le Sylphe ou songe de Madame de R**** publié pour la première fois en 1730. Avec Paracelse et son *Livre des Esprits* (1535), les sylphes et les sylphides apparaissent dans un texte scientifique, ou plutôt pseudo-scientifique. En 1713, *The Rape of lock* d'Alexander Pope pose une réécriture de l'histoire d'Hélène de Troie en y mêlant des sylphes et des sylphides. Ce long poème narratif aborde ainsi ces êtres élémentaires sous un angle parodique.

Certes, la figure allégée du sylphe des Lumières devient à la mode avec Crébillon fils et son *Sylphe* de 1730 – qui réactualise cette figure en la faisant apparaître dans le domaine onirique – mais, cependant, elle figurait déjà chez l'abbé Montfaucon de Villars avec sa satire sociale intitulée *Le comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes* publiée en 1670 (soit soixante ans avant le conte de Crébillon). La mention des sylphes se fait dès le premier entretien, où ils sont décrits comme un ensemble de substances aériennes[9] . Montfaucon de Villars lie donc les sylphes à la littérature, à la connaissance et à l'ésotérisme. L'auteur simplifie Paracelse dans sa théorie des « esprits élémentaires » en disant :

> L'air est plein d'une innombrable multitude de peuples [les Sylphes] de figure humaine, un peu fiers en apparence mais dociles en effet : grands amateurs des sciences, subtils, officieux aux sages, et ennemis des sors et des ignorants. Leurs femmes et leurs filles sont des beautés mâles, telles qu'ont dépeint les Amazones[10]

8 *Dictionnaire de l'Académie française*, 1e édition (1694).
9 MONTFAUCON DE VILLARS, Henri de, *Le Comte de Gabalis: ou Entretiens sur les sciences secrètes*, [1670], Didier KAHN (éd.), Paris, Honoré Champion, 2010.
10 *Ibid*., pp. 169-171.

Bien que composés « de plus subtiles parties », ces êtres élémentaires supérieurs aux humains ne peuvent cependant pas accéder au savoir ni au salut sans ces derniers. En effet, pour accéder pleinement à la connaissance, le sylphe ou la sylphide a besoin d'une âme humaine. Et même en étant quasi-désincarnés, les êtres élémentaires de l'air n'en sont pas moins sexués et marqués par le péché originel.

Si Cazotte marque bien une certaine continuité avec ses prédécesseurs, il y a de toute évidence une ambiguïté voulue dans son œuvre, concernant la sylphide, mais surtout concernant la nature du pacte qui la lie à Alvare. C'est volontairement que Cazotte modifie la fin initiale de la version que nous connaissons du *Diable amoureux* par rapport aux deux versions précédentes (1772) dont la première exposait une victoire de l'Église sur le diable et dont la seconde mettait en scène un Alvare victime et assujetti par le démon. C'est en 1776 que Cazotte écrit une troisième version du *Diable amoureux* qui rend la lecture de l'ensemble plus ambiguë puisqu'elle oscille entre rêve et réalité tout en appuyant sur le désir et la tentation. L'ambiguïté porte également sur la nature du texte dans lequel s'inscrivent les deux protagonistes. Elle aussi oscille entre conte merveilleux, roman fantastique et conte moral.

Même si Emmanuelle Sempère ne se concentre pas sur la question du « pacte » et de ses enjeux dans son ouvrage *De la merveille à l'inquiétude*[11], elle fait la distinction entre une tradition classique de l'élaboration des contes et une tradition qui sort de la norme précédemment imposée. Les précurseurs du fantastique tels que Cazotte brouillent les pistes dans leurs romans, laissant le lecteur avec plusieurs fils rouges entre les mains. Ce dernier se fait à la fois enquêteur, herméneute et joueur. Emmanuelle Sempère parle à juste titre de « jeu » élaboré dans les romans du XVIII^{e} siècle.

Cazotte présente son texte comme une allégorie – c'est-à-dire, pour reprendre la définition du *Dictionnaire de l'Académie* : « Discours par lequel, outre le sens qu'expriment les paroles, on veut faire entendre quelque autre chose qui y a du rapport[12] ». Il s'agit donc d'un style, d'une pensée (quasiment d'un genre comme la fable) permettant de mieux comprendre un concept grâce à une métaphore ou à une image – « où les principes sont aux prises avec les passions ». Cazotte le dit énigmatiquement dans son épilogue au roman : « L'allégorie est double. » Ce qui signifie qu'il y a deux interprétations possibles du roman, deux options idéologiques dont on verra qu'elles sont incompatibles. Cependant, l'auteur refuse de dévoiler le sens caché de son texte. Le lecteur doit donc se montrer attentif au sens du texte et se

11 SEMPÈRE, Emmanuelle, *De la merveille à l'inquiétude*, Presses Universitaires de Bordeaux, « Mirabilia », 2010

12 *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^{e} édition, t. I, 1762

demander en quoi réside cette double allégorie annoncée par Cazotte. *Le Diable amoureux* se présente comme un conte allégorique qui dévoile un message, mais il semblerait que, dans ce conte, l'allégorie révèle tout autant qu'elle dissimule. Et cette allégorie n'est pas seulement liée au récit, mais aussi certainement à l'acte de narration lui-même.

L'ambiguïté prend alors de l'ampleur puisqu'il n'est plus seulement question du diable. Elle va contaminer l'identité du protagoniste et celle du texte également. Par exemple, Biondetta se métamorphose, au début du roman, en chienne, en page et en cantatrice à la demande d'Alvare. C'est le verbe d'Alvare qui semble régir les métamorphoses de Biondetta. Cela pose le problème de l'identité, d'où l'hésitation de T. Todorov. Celui-ci, dans son chapitre 2 de *L'introduction à la littérature fantastique*, évoque bien ces questions d'identité, mais résume le fantastique à cette hésitation entre rêve et réalité[13]. Cependant, en posant la question de l'identité, notre étude revient sur ce qui fonde le récit : ses personnages, la notion de fiction et celle de la lecture qui rejoint celle du pacte littéraire. Le fantastique englobe donc plus de choses que la simple hésitation, il est en germe à chaque coin du récit de Cazotte, il est en construction et se décline en de nombreux fragments. Il semblerait qu'au-delà de l'hésitation todorovienne, ce qui fonde le fantastique dans ce conte d'un nouveau genre, c'est qu'il repose sur un pacte des plus ambigus : d'autant plus qu'il se démultiplie, entre le lecteur et le texte (ou l'auteur), entre le personnage et la créature merveilleuse au sein du texte. Le fantastique de Cazotte permet au pacte littéraire et au contrat diabolique de se côtoyer et de se faire face, comme Alvare, fanfaron mais tremblant, fait face à Belzébuth.

Dans ce texte, Alvare demande au diable de prendre « une forme convenable et un ton soumis », et cela pose la question du pacte diabolique. Le second tome du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 définit le pacte comme « convention » et donne déjà comme exemple le « pacte avec le diable ». Le pacte est aussi la question d'un désir initial. Le lecteur a envie qu'on lui raconte quelque chose, il veut du merveilleux pour être dépaysé. Le pacte diabolique renvoie au désir d'Alvare, mais peut-être aussi aux attentes du lecteur, au pacte de lecture. En effet, les contes merveilleux répondent à une envie première du lecteur : celle à la fois d'un dépaysement et du goût de la merveille.

Certes, *Le Diable amoureux* innove, voire révolutionne le champ littéraire du merveilleux. Mais Cazotte n'en est pas à son premier essai ; il écrit depuis les années 1740, et cette complexité textuelle se perçoit déjà quelque trente ans plus tôt dans un de ses premiers

13 TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, p. 29.

contes : *La Patte du chat* publié en 1741, qui a également été choisi pour illustrer notre étude par sa singularité. Cazotte a bien écrit d'autres contes tels que *Les Mille et une fadaises*, publié en 1742, davantage tourné vers l'esthétique orientale, fort à la mode depuis la traduction d'Antoine Galland des *Mille et Une Nuits*, auxquelles il fait explicitement référence. Cependant, celui de *La Patte du chat* expose une facette du pacte de lecture qui est moins évidente que dans les *Mille et une fadaises*. Le rôle de la parole se révèle primordial dans ce texte, que ce soit au niveau de l'intervention du conteur en début de chapitre ou au niveau des sortilèges que l'on n'entend pas dans le texte. Là encore, la parole révèle tout autant qu'elle dissimule, ce qui en fait certainement une caractéristique de la poétique de Cazotte et qui fait référence à ces zones d'ombres qui se créent peu à peu dans les contes des Lumières. Ce conte de fées de 1741, construit en neuf chapitres, raconte l'histoire de la princesse Amandine, du prince Amadil et des péripéties de ce dernier au royaume de Zinzim. Après avoir été exilé de la cour du roi Tatonnet et de son épouse Filigranne pour avoir involontairement piétiné la patte du chat de la reine, Amadil commence un voyage grâce auquel il découvre le royaume de sa mère et de son jeune frère retrouvés, la fée Bluâtre et le prince Azurin, celui de sa vieille tante, la fée aux glaçons et enfin celui de la fée Vengeance chez qui il retrouvera la princesse dont il est amoureux. Dans ce récit, c'est la parole de la fée Bluâtre et celle de la fée aux glaçons qui révèlent la vraie identité du héros Amadil ainsi que le maléfice dont il a été victime à la naissance.

Conte de fées à l'esthétique à priori plus classique que *Le Diable amoureux*, *La Patte du chat* joue aussi sur la question du pacte de lecture puisqu'il s'agit d'un conte de fées qui interroge l'identité des personnages, de même qu'il se questionne sur son identification textuelle propre. La notion d'identité, qui est donc centrale chez Cazotte et constitue le fil rouge de son écriture, se retrouve également chez le personnage du chat Grognon qui est en réalité l'enchanteur Tortillon qui avait lancé un sort à Amadil et à Andremir, père du protagoniste, changé en plants de melons. Dans la légèreté et la féerie du conte, cependant, le narrateur interpelle le lecteur à chaque début de chapitre, parfois même pour railler le genre même du conte de fées, ce qui contrarie les règles établies du pacte littéraire. Aussi le lecteur se trouve-t-il face à deux problèmes : celui de l'identité du personnage et celui de l'identification du texte. Il y a un jeu sur la voix avec des chapitres qui font des commentaires et donc un questionnement sur la métatextualité apparente du texte. Une question se pose : est-ce un conte de fée si le texte critique le genre même du conte de fées ? La réponse de la parodie, propre à Cazotte, paraît évidente. Mais s'agit-il uniquement de cela ?

Concernant le conte de fées, il serait pertinent d'évoquer la grande théorie que Jean-Paul Sermain développe dans *Le conte de fée* paru en 2005, concernant les quatre grandes périodes du genre qu'il a délimitées. Celles-ci ont été résumées par Jean Mainil dans son compte rendu critique sur la politique du conte dans la revue de 2006 sur « Féeries »[14].

La première vague constitue l' « entrée en fanfare » du conte de fées avec *L'île de la félicité* de Madame d'Aulnoy, les contes de Lhéritier, de Murat et de Perrault. L'auteur y souligne la forte contribution des femmes auteures qui ont joué un rôle majeur dans l'essor de la littérature française. La seconde période est appelée « Élargissement oriental : 1705-1730 » avec la traduction des *Mille et une nuits* par Antoine Galland et le début de la diversification avec Crébillon et Cazotte. La troisième période, appelée période de « Diversifications (1730-1756) » est définie comme une grande période de production merveilleuse elle-même composée de trois courants : le conte des fées libertin, le conte moralisant et le conte fantastique qui « se chevauchent en partie et possèdent deux traits communs ». Nous verrons plus tard dans l'analyse ce que Jean-Paul Sermain entend par fantastique puisque sa définition semble s'opposer à celle d'Emmanuelle Sempère et diffère de celle de T. Todorov, qui lui, fait débuter le fantastique avec *Le Diable amoureux*. La quatrième période quant à elle reste floue. Elle s'apparente à une « Quête du conte de fée » qui se joue des genres. Ce qui est le cas avec le roman de Cazotte.

Le Diable amoureux semble être à cheval sur la troisième et la quatrième période du conte, de part sa pluralité générique qui fait hésiter sur la nature même du texte. La troisième période étant celle de la diversification et la quatrième, celle de la quête du genre, cela implique que la « nouvelle espagnole » de Cazotte se cherche encore et que ce texte donne matière à réflexion. À quoi pourrait-il aboutir ?

Il y a une rupture apparente puisque Cazotte se trouve dans une période carrefour. La présence de cet être élémentaire à la double nature donne une autre couleur au conte. À la fois fantastique – étant en partie diable – et merveilleux – étant en partie sylphide –, cet être ambigu pose la question du genre. Mais ces frontières, pour pertinentes qu'elles soient, comme toutes les catégories en études littéraires, demandent à être nuancées par la confrontation avec les œuvres. Et si Cazotte flirte avec les limites, Jean Galli de Bibiena en est un autre, avec sa *Poupée*, texte ambigu et même un peu dérangeant. Du moins bouscule-t-elle déjà les catégories établies par J.-P. Sermain.

---

14 MAINIL, Jean, « Jean-Paul Sermain, Le Conte de fées du classicisme aux Lumières », *Féeries* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 07 février 2007, consulté le 08 mars 2020. URL : http://journals.openedition.org/feeries/174 consulté le 09/03/2020.

Ce conte de Bibiena, troisième texte sélectionné pour notre corpus d'étude, pose lui aussi le problème de l'identité et de ce fait la question de l'identification. Aussi, l'étude de l'ambiguïté du *Diable amoureux* peut-elle s'enrichir de la comparaison avec le conte de Bibiena qui met lui aussi en scène et en jeu une sylphide. Remarquons d'ailleurs la rareté de cette figure au féminin durant la période : ne serait-elle pas l'indice d'une forme de *trouble dans le genre* ?

Comme chez Cazotte, il s'agit, chez Bibiena, d'une sylphide, Zamire, et non d'un sylphe comme dans le texte de Marmontel, *Le mari Sylphe*, ou encore celui de Crébillon fils *Le Sylphe ou songe de Madame de R**** publié en 1730. Bibiena et Cazotte empruntent le même motif de figure féminine ambiguë parée de surnaturel et jouent sur le même terrain double : celui du merveilleux et du badin.

Jean Galli de Bibiena est un écrivain français d'ascendance italienne, né en 1709 à Nancy et mort en 1779 en Italie. Il est le fils du célèbre architecte Francesco Galli da Bibiena. Sa famille, étant essentiellement constituée de peintres décorateurs et d'architectes de théâtre, le fils Bibiena a choisi de se tourner vers la littérature et vers la France. Paru en 1747, son roman *La Poupée* traite aussi d'un contrat étrange passé entre un jeune homme et une sylphide. Ce roman merveilleux s'inscrit dans le courant du libertinage, à l'instar des œuvres de Laclos, Sade ou Crébillon. Toutefois, il s'en distingue puisque l'auteur y présente davantage une esthétique du plaisir qu'un art de la séduction et que le personnage de la poupée-sylphide n'est là que pour initier le héros au plaisir et le conduire à les assouvir.

Les questions du pacte et de l'importance de la parole se retrouvent également chez Bibiena, où l'enjeu du pacte de lecture est encore plus visible. *La Poupée* constitue un récit enchâssé où se mêlent polyphonie et intertextualité, l'œuvre de Montfaucon de Villars étant explicitement mentionnée. Ce texte de Bibiena traite lui aussi d'un pacte, passé entre un jeune abbé d'apparence superficielle et une sylphide qui doit s'unir à un homme moralement irréprochable pour gagner l'immortalité. Dans la première partie du texte, un jeune homme entend une conversation entre un jeune abbé, Philandre et son ami Oronte à qui il raconte son aventure pour le moins surprenante : l'achat d'une poupée envers laquelle il ressent une étrange attraction. Il raconte qu'après avoir acheté la poupée il la ramène chez lui et celle-ci s'anime et se met à lui parler. Elle lui révèle sa véritable identité, « Je suis une sylphide », et lui explique le fonctionnement des classes de sylphes dont chacune a le rôle de corriger les travers d'un type d'homme en particulier. Pour mieux illustrer sa leçon, elle l'illustre en racontant à Philandre le mauvais exemple de Damis, un abbé présomptueux qui s'est fait humilier par sa bien-aimée Julie et par son amant Clitandre. Dans la seconde partie, touché

par l'histoire du couple Julie/Clitandre et de l'incorrigible Damis, Philandre se montre plus soumis à la sylphide. Celle-ci lui révèle qu'elle se mettra à croître à mesure que l'abbé renoncera à ses travers. Le lecteur assiste donc à la gradation des désirs de Philandre à mesure que la poupée grandit. De plus, il accepte de renoncer à ses anciennes frivolités. L'équation entre le désir, le sentiment et l'immortalité est tracée. La sylphide est ravie et avoue son amour pour le protagoniste. Malgré l'ellipse de deux mois annoncée à la fin du récit, une ambiguïté demeure quant à l'immortalité retrouvée ou non de la sylphide. La question de l'intérêt du pacte se pose. Pour finir, le récit enchâssé se clôt et le récit-cadre du narrateur qui conte l'aventure qu'il a entendue à sa maîtresse se referme sur lui-même.

Le texte s'ouvre sur un registre assez réaliste, mais le protagoniste ne s'étonne pas tant que cela lorsque la poupée se met à lui parler, peut-être parce qu'il est au courant, par ses lectures, de l'existence des êtres élémentaires. Ce texte exposerait donc en partie d'un registre merveilleux, mais un merveilleux qui côtoierait légèrement le fantastique naissant de Cazotte. La poupée surnaturelle fait référence à Montfaucon de Villars (1ère apparition). Le texte se donne pour une réécriture. Dans un premier temps il s'agit d'une histoire rapportée par un destinateur de manière épistolaire, appartenant au registre merveilleux avec la présence d'une sylphide sous les traits d'une « divine poupée ». Un jeu se crée puisque cette intertextualité est assumée par le personnage éponyme. Il s'agit donc d'un jeu de références littéraires et de voix à démêler tout au long du récit. Le récit rapporté et le procédé du récit enchâssé reste une technique narrative assez traditionnelle. Par contre, la nouveauté réside dans l'intertextualité au sein de la fiction, qui devrait signaler le texte lui-même comme une fiction. Cependant, loin de le dénoncer, elle vient attester de la vérité : *La Poupée* (et la poupée) corrige le propos de Montfaucon de Villars. Et puisque le texte est parodique, cela implique qu'il y ait un double jeu.

La question est de savoir si le lecteur doit se fier à l'histoire de la sylphide qui contredit, dans les deux textes (*Diable amoureux* et *Poupée*) l'auteur du *Comte de Gabalis*. Le problème du genre se pose également, autant à propos de l'identité des personnages du corpus – principalement celle de Biondetta – que de l'identité du texte. Est-il toujours merveilleux ou se voile-t-il de fantastique par l'existence d'un doute omniprésent qui dépasse le cadre de la simple hésitation rêve/réalité ? Pour *Le Diable amoureux* de Cazotte, nous hésitons entre conte merveilleux, roman fantastique ou conte moral. La même ambiguïté construit le roman de Bibiena. Du côté du conte de fée de Cazotte, c'est le problème de l'identité et de son occultation qui se pose.

Ces œuvres, par leurs ambiguïtés, exposent des contes de fées qui dépaysent le lecteur du genre du conte de fées lui-même. Il y a donc quelque chose à creuser dans ces textes où le lecteur ne peut se permettre d'être passif. Celui qui veut être émerveillé n'est pas seulement face à des histoires féeriques, il est aussi et surtout face à de la matière à penser et à remettre en question.

Chez Bibiena, l'enjeu du pacte de lecture se dévoile par certains aspects. L'intertextualité s'opère à travers la sylphide qui prétend que « Le Comte de Gabalis n'a point assez développé la nature de [son] être, ni les conditions [que les sylphes et sylphides sont] obligés d'observer pour [se] procurer l'immortalité[15] ». Le lecteur doit-il se fier à l'histoire de la sylphide qui contredit l'auteur du *Comte de Gabalis*, dans le sens où une fiction corrige une fiction de référence, considérée par certains comme un traité ?

Il est à noter que les titres des histoires nouent aussi un pacte avec le lecteur. Dans *Le Diable amoureux*, le lecteur s'attend à trouver du badin – le terme « amoureux » pouvant diriger ce texte vers un côté libertin –, d'autant plus qu'Alvare nous apparaît au début comme un fanfaron curieux, aimant les femmes et les jeux et qui veut « tirer les oreilles du grand méchant diable ». Le titre *La Poupée*, quant à lui, laisse également supposer un côté badin, quasiment enfantin puisqu'il place au centre un jouet pour enfant. Par son titre, le texte ne laisse certainement pas supposer que c'est d'un apprentissage qu'il va s'agir dans l'histoire. L'aspect pédagogique ne se fait pas sentir dans le titre, ce qui peut étonner le lecteur qui a déjà quelques attentes avant la lecture, notamment sur la relation des personnages. L'auteur s'amuse donc à jouer sur les horizons d'attente du lecteur, ce qui permet à ce dernier d'accéder à un plaisir littéraire différent.

Dans ces contes aux esthétiques différentes, posant la question du pacte et de l'identité, il s'agit de voir comment ces œuvres rédigées et publiées durant ce que Sermain appelle la 3e et la 4e vague du conte, renouvellent le merveilleux, le complexifient pour l'amener à ce que l'on appelle le fantastique, lequel, au siècle des Lumières, ne se résume pas qu'à une simple hésitation, mais se diffracte dans une série d'ambiguïtés autour de la notion de pacte.

N'oublions pas que l'étymologie du pacte fait aussi référence à la *pax* : le fait de faire la paix. Et tout de suite se renchérit l'ambiguïté sous-jacente du texte : la paix est-elle possible avec l'Ennemi n°1 (le Malin) ? Suffit-il de faire l'amour avec Belzébuth pour être exempté des flammes de l'Enfer ? Il en est de même pour la *Poupée* où le jeune abbé doit être

15 BIBIENA, Jean Galli de, *La Poupée*, [1747], Henri LAFON (éd.), Paris, Desjonquères, « XVIIIe siècle », 1987, pp. 39-40.

rééduqué moralement pour pouvoir mériter l'union charnelle avec la sylphide. L'ambiguïté principale concernant le pacte est la suivante : un pacte peut-il être clair lorsque celui qui le propose est une créature polymorphe ? Notre hypothèse est que : s'il n'y a pas de stabilité ontologique chez un personnage, le contrat qu'il propose diffère du pacte faustien où une goutte de sang suffit à conclure l'accord entre les deux partis. L'ambiguïté (tout comme l'allégorie pour Cazotte) est double.

Dans ces textes qui pourraient tout aussi bien être des romans badins que des nouvelles fantastiques, proches de celles de Maupassant du siècle suivant, le lecteur doit donc ne jamais être passif mais toujours aux aguets dans ce jeu surplombé d'un pacte où l'auteur promettait un merveilleux par la figure élémentaire de la sylphide mais donne en réalité à penser. Penser le genre du texte et aussi le genre du personnage. Le badin et l'occulte se côtoient dans une double tradition littéraire où l'ironie et l'émotion peuvent aller ensemble. Par exemple, dans *La Patte du chat*, le narrateur interpelle le lecteur et critique le conte de fées alors qu'il s'agit apparemment dans un conte de fées.

Dans *Le Diable amoureux*, le contrat diabolique devient la mise en abyme du pacte de lecture, non pas tant pour l'éclairer, mais peut-être davantage pour en souligner l'ambiguïté. Notre problématique s'inscrit donc dans une double filiation : d'une part celle des études littéraires qui s'intéressent au pacte de lecture, et en particulier dans la fiction merveilleuse des XVII^e^ et XVIII^e^ siècle, dans la lignée des travaux d'Aurélia Gaillard[16] ; d'autre part, en poursuivant ces travaux qui, depuis l'ouvrage fondateur de Max Milner[17], se sont penché sur la figure du diable et le motif du pacte diabolique. Ces derniers se concentrent essentiellement sur le XIX^e^ siècle, jusqu'aux travaux, plus récents, d'Emmanuelle Sempère qui aborde bien la question du pacte diabolique dans sa thèse sur le fantastique au XVIII^e^ siècle[18].

Dans cette étude, nous analyserons le lien entre le contrat diabolique conclu entre les personnages du conte et le pacte de lecture entre le lecteur et le texte, tout en prenant en compte le jeu sur le terme « pacte » et sur ce qu'il implique à l'intérieur et à l'extérieur du texte (convention).

---

16 GAILLARD, Aurélia, *Fable, mythes, contes, l'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Honoré Champion, Paris, « Lumière classique », 1996

17 MILNER, Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, José Corti, 2007

18 SEMPÈRE, Emmanuelle, *De la merveille à l'inquiétude*, Presses Universitaires de Bordeaux, « Mirabilia », 2010

Notre hypothèse est qu'à l'heure où le conte merveilleux se renouvelle, il frôle non seulement ce fantastique qui fera florès au siècle suivant, mais peut-être même en dépasse l'hésitation binaire, justement parce que ce genre initialement éminemment oral exploite alors, avec Bibiena et Cazotte, tout le potentiel herméneutique rendu possible par son nouveau statut de *texte littéraire*.

Il faudrait dans un premier temps étudier la tradition du conte merveilleux pour pouvoir expliquer les libertés prises par les auteurs du corpus afin de pouvoir ensuite cerner les zones d'ombres dans ces textes des Lumières et de parvenir enfin à souligner le renouvellement de l'esthétique du conte et de la lecture de ce dernier.

PREMIÈRE PARTIE : TRADITIONS ET LIBERTÉS DU CONTE MERVEILLEUX, ENTRE DÉSIR ET PLAISIR

Parler de conte c'est tout d'abord poser une question qui revient tout au long des XVII[e] et XVIII[e] siècles, c'est-à-dire celle de l'ancienne confusion sémantique du terme qui s'est clarifié au fil du temps, se précisant peu à peu. Et cette précision se matérialise sous la forme de différentes catégories, soulignées par Aurélia Gaillard : la fable, le mythe et le conte. Ainsi, le terme de conte ne signifie plus entièrement qu'il s'agit d'une chose fausse, d'un mensonge, mais désigne une catégorie bien spécifique de textes où se mêlent allégorie et morale. Cependant, puisqu'il s'agit d'une fiction, une ambiguïté se crée entre le mensonge du cadre fictionnel et la portée morale, et donc véridique, de la leçon mise en exergue par le texte. Mais cette ambiguïté première s'affaiblit autour de 1660 jusqu'à être oubliée.

Débute alors une période de renouvellement du genre narratif : l'essor du romanesque, qui influence les variations de ce genre protéiforme. Le sous-genre du conte se rapproche de la nouvelle. Le conte, devenant donc un genre littéraire à part entière, se différencie de la fable par quelques critères, mis en avant par Jean-Paul Sermain qui, dépoussiérant l'ambivalence de ce genre, a décidé de le périodiser dans son ouvrage. Selon J.-P. Sermain, le conte de fées se rapporte à deux choses :

- La tradition populaire, « folklore »
- La psyché, dimension inconsciente dans les zones irrationnelles du conte

Anciennement considéré comme un genre de « bonnes femmes », le conte dans la définition du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 est inséparable de la notion de plaisir, et le tome 2 définit le plaisir comme : « Joye, contentement, mouvement, sentiment agréable excité dans l'âme par la présence, ou par l'image d'un bien ». Et le « Plaisir se prend aussi pour divertissement. » Le plaisir de la lecture se voit donc comme la sensation d'une satisfaction, celle de la curiosité provoquée par le texte. Ce plaisir se diversifie dans la variété des contes du XVIII[e] siècle, corpus auquel appartiennent les trois œuvres du corpus.

D'une part elles reposent toutes les trois sur les ressorts de la tradition populaire, c'est-à-dire que chacun des textes est la narration d'une aventure : à priori badine et fantastique pour *Le Diable amoureux*, merveilleuse et chevaleresque pour *La Patte du chat*, badine et merveilleuse pour *La Poupée*. D'autre part, ils ont tous trois trait à la féerie, au sens large. Mais le badinage de Cazotte n'est pas celui de Crébillon dans *Le Sopha* (1742). Le badinage du *Diable amoureux*, plus proche de celui de Bibiena et des mystères de sa poupée, repose, verrons-nous, sur un jeu herméneutique dont on trouve les premières traces dans *La Patte du chat*. Et ce dernier texte, pour enfantin qu'il semble au premier abord – avec son titre qui évoque *Le Chat-botté* de Perrault – est, lui aussi, bien loin des contes pour la jeunesse de Gabrielle-Suzanne de Villeneuve : on pense notamment à son recueil de *La Jeune Américaine*

et les contes marins, publié en 1740, dont l'un des contes deviendra, à travers sa réécriture par Marie Leprince de Beaumont, un conte-type originel : *La Belle et la Bête*[19].

Alors, comment, au sein de cette période de renouvellement du genre, les trois ouvrages du corpus parviennent-ils, à la fois à s'inscrire dans la veine du conte traditionnel et à y apporter un nouvel élan ?

A) Conte merveilleux : modèle classique et renouvellement

1. Des contes quand même un peu traditionnels : dimension morale

Il faudrait, dans un premier temps, partir sur le principe que les trois œuvres du corpus sont des contes merveilleux et voir comment se définit ce genre pour pouvoir souligner les variations des contes du corpus par rapport au modèle. Il y a un élément central, classique du conte merveilleux, qui se retrouve dans les trois textes : celui de la morale.

Chez Cazotte, le conte du *Diable amoureux* a, comme les deux autres, une portée morale[20]. L'histoire, en se terminant par la disparition de Belzébuth et par le retour du protagoniste Alvare dans son Espagne natale auprès de sa mère très croyante, finit bien moralement sur une leçon administrée au lecteur ; ce qui en fait la portée édifiante. Son explication renoue donc avec l'ancienne tradition du conte allégorique, notamment évoquée par Aurélia Gaillard.

D'après Christian Chelebourg :

> Le conte de fées est un média édifiant, dont l'efficacité didactique repose sur l'alliance paradoxale de la frivolité de la diégèse au sérieux du propos. La féerie est un genre de l'écart ; sa stratégie de communication consiste à dissimuler une leçon utile sous une enveloppe futile.[21]

Ainsi, concernant le conte merveilleux, il est question d'une morale, d'une portée éducative qui repose sur deux piliers contraires à savoir la légèreté fantaisiste de l'histoire et le sérieux de la leçon apportée. C. Chelebourg relie également Perrault et J.M. Barrie[22]. Les histoires du petit chaperon rouge et de Wendy se rejoignent par la portée éducative suggérée

19 Ce conte a paru dans son manuel d'éducation, *Le Magasin des enfants*, en 1756.
20 A priori, mais nous verra que cela est plus complexe.
21 CHELEBOURG, Christian, *Le Surnaturel, poétique et écriture,* Paris : Armand Colin, Malakoff, « U », 2006, p. 14.
22 *Ibid.*, p. 15.

par leurs personnages. Alors que Wendy est élevée par ses parents pour devenir une jeune femme respectable, le petit chaperon rouge est entouré par deux modèles maternels. Et les deux protagonistes finissent par enfreindre les règles : Wendy se laisse enlever par Peter Pan et la jeune fille au chaperon rouge accepte de parler à un dangereux inconnu dans les bois. Et c'est cette portée éducative que développe la conteuse Mme Leprince de Beaumont dans ses histoires, que dès 1756 elle publie dans *Le Magasin des enfants*, manuel d'éducation.

Si C. Chelebourg se sent obligé de rappeler que le « merveilleux » n'est pas qu'une catégorie de la littérature enfantine, c'est bien parce que le *Dictionnaire universel du XIX^e^* de Pierre Larousse semblait l'y cantonner, ainsi que tout un pan de la critique, voire de la réception du genre. Mais force est de constater qu'au XVIII^e^ siècle, rien n'est si simple. Aurélia Gaillard explique que s'il est bien « une histoire merveilleuse revendiquée comme telle »[23], « le conte s'édifie sur la perte de légitimité de la Fable grecque »[24]. Outil de la victoire des Modernes lors de la Querelle, le conte a acquis certaines lettres de noblesse. Jean-Paul Sermain rappelle qu'il cristallise, dès son réveil chez Perrault, les grands débats du temps autour de la création littéraire, du rationalisme et du rapport à l'altérité[25]. De là, constate-t-il, le genre renouvelle les liens entre le texte et son public, joue avec la position du lecteur et les rôles qu'il lui assigne ; et il renouvelle, pleinement inscrit dans le panorama littéraire de son temps, mais depuis une position en quelque sorte privilégiée parce que plus libre, les formes et les valeurs de l'imaginaire et le rôle de l'imagination. Genre vivant, le conte a connu, selon Jean-Paul Sermain quatre périodes, ou quatre « âges ».

Il y a bien des différences entre les trois textes du corpus, et elles semblent tenir à la période de chacun. Ils appartiennent à la troisième et à la quatrième période du conte de fées, c'est-à-dire respectivement à celle des « Diversifications » qui permettent le renouvellement des thèmes et du genre et à celle de la « Quête » du conte qui interroge le rôle du genre et permet un renouvellement de celui-ci. *La Patte du chat* et *La Poupée* appartiennent à la troisième période du conte. Ils reflètent cette vague, définie comme une grande période de production merveilleuse, exposant, d'après J.-P. Sermain, les trois développements : pédagogiques, libertin et moral du conte dans les années 1730-50. *Le Diable amoureux*, lui, s'inscrit dans la quatrième vague, c'est-à-dire celle de la « Quête du conte de fée » qui implique une remise en question du genre pour pouvoir mieux le redéfinir. Le texte fait ainsi

---

23 GAILLARD, Aurélia, « La clé et le puits : à propos du déchiffrement des contes et des fables », *Féeries*, n°7 | 2010, 179-192, p. 183.
24 *Ibid*., p. 182.
25 C'est l'objet de la première partie de son ouvrage : *Le conte de fée*, *op. cit*.

coexister plusieurs registres et brouille l'identification du genre auquel il appartient. Il faudrait se demander s'il y a dans *La Patte du chat* des traces d'une évolution ultérieure. Cela est fort probable et nous amène à l'interrogation suivante : *Le Diable amoureux* conserve-t-il des traces de la période précédente ? Cazotte se situe sur les deux périodes[26]. En tant qu'artiste, il peut relever de la troisième période, sa poétique pouvant ne pas évoluer, ce qui est fréquent chez certains auteurs. À l'inverse, Cazotte pourrait aussi, dès la troisième période, s'avérer « avant-gardiste », comme on dira plus tard, et témoigner de caractéristiques de la quatrième période dès *La Patte du chat*.

Concernant *La Patte du chat*, conte structuré en neuf chapitres, il est plus évident pour le lecteur de cerner le genre auquel le texte appartient. Ce dernier s'affirme dès le départ comme un conte de fées. Déjà par son ouverture: « Le royaume de Zinzim est un de ceux que les géographes ont perdu de vue »[27] – c'est-à-dire que le récit va parler du désormais traditionnel lieu lointain et inconnu. Le conte ne s'ouvre pas sur la formule liminaire traditionnelle du « Il était une fois », cependant, le syntagme nominal renvoie à un lieu indéfini, ce qui souligne, pour reprendre les mots de C. Chelebourg « que ces personnages ne sont pas connus des lecteurs, qu'ils sont dépourvus de toute notoriété comme de toute consistance extra-linguistique[28] ». Ensuite le cadre merveilleux qu'il met en place est typiquement féerique : un prince amoureux d'une princesse dans un royaume créé de toute pièce. Exilé, il devra partir en quête et finira par retrouver sa bien-aimée grâce au secours de quelques fées. Jusque-là, rien de bien éloigné des contes du siècle précédent.

Cependant, certains indices laissent entendre que les thèmes abordés ont été quelque peu rénovés par l'auteur. Dans la structure du conte merveilleux traditionnel, le lecteur repère certains aspects répétitifs d'un conte à un autre tels que le cadre idyllique, le petit nombre de personnages, le côté manichéen avec des méchants et des gentils bien identifiables, ainsi qu'un ou plusieurs propos éducatifs. En vérifiant ces critères dans *La Patte du chat*, on se rend compte que la structure est à la fois respectée et transgressée. Tout d'abord pour le cadre féerique : en effet, l'histoire se déroule dans royaume à peu près semblable à celui des autres contes (dirigé par un roi et une reine entourés de leur cour), puis le héros Amadil traverse un merveilleux jardin où des végétaux s'animent et où prend place une belle sirène qui chante des couplets sur l'amour. Cependant, celle-ci conduit Amadil dans le royaume de la fée

26 La périodisation de Jean-Paul Sermain est intéressante, toutefois les auteurs et leurs œuvres ne peuvent pas être enfermés dans une catégorie hermétique.
27 CAZOTTE, Jacques, *La Patte du chat*, [1741], Genève, Édition de l'érable, 1969, p. 151.
28 CHELEBOURG, C., *Le Surnaturel*, p. 73.

Bluâtre, dont l'univers entier est teinté en bleu. Par un simple coloris, le cadre traditionnel est un peu bousculé et il continue à l'être lorsque le héros continue son périple dans le royaume de la fée aux glaçons. Le protagoniste se retrouve dans un endroit glacial avec une femme plus proche de la sorcière que de la fée et dont les conditions ne lui sont absolument pas supportables. C'est à la fin que le héros retrouve un cadre idyllique, dans le royaume de la fée Vengeance. Concernant le nombre des personnages, le conte de *La Patte du chat* en possède un peu plus que d'ordinaire. Sans compter le peuple de Zinzim et celui des Camayeuls, il est question de treize personnages : le roi Tatonnet et la reine Filigranne, la princesse Amandine, le prince Amadil, le chat anciennement sorcier Grognon/Tortillon, la sirène, la fée Bluâtre, le prince Azurin, Andremir, Mazette, Colifichet, la fée aux glaçons et la fée Vengeance. L'aspect manichéen est respecté et les bons sont différenciables des méchants, sauf peut-être pour la fée Vengeance qui apparaît comme la fée suprême mais dont le nom épithétique donne peut-être un indice sur sa nature. La morale de cette histoire reste une morale de conte de fées : à la fin le méchant sorcier Grognon/Tortillon, métamorphosé en chat, est puni, il s'exile loin du royaume et ne retrouve pas sa forme humaine, contrairement à Andremir qui, lui, est innocent. Et la clôture de *La Patte du chat* reste traditionnelle : le lecteur assiste à un double mariage : celui d'Amandine avec Amadil, et celui de Bluâtre avec Andremir. Soit dit en passant, cette structure plus complexe, cette multiplication des personnages, se retrouvent chez d'autres auteurs de la même période, notamment et de façon décuplée chez Mlle de Lubert dans *Tecserion ou le prince des autruches*.

De plus, le ton tantôt ironique, tantôt parodique de Cazotte dans ce conte de fées amène quelques hésitations. En début de chaque chapitre, la voix du narrateur se fait entendre pour souligner la légèreté du conte, son côté surfait et répétitif. Par exemple, le chapitre premier est introduit par la phrase suivante en italique « *Qui ennuiera comme font tous les exordes* »[29], comme pour critiquer d'une voix ironique le genre même du conte de fées. Mais un texte qui critique le genre auquel il appartient s'inscrit dans une portée métatextuelle. Ainsi, *La Patte du chat* gagne en profondeur. C. Chelebourg le dit, « si la féerie séduit, comme outil diégétique, c'est qu'en feignant l'innocence elle désarme la censure et permet de transgresser les interdits […][30] ». D'après Jean-François Perrin : « À l'égard du roman, la situation enchâssée [du conte] permet les comparaisons de genre à genre : ce type d'encadrement engendre des espaces d'évaluation valorisant un certain style « moderne », conversationnel,

29 CAZOTTE, *La Patte du chat*, p. 151.
30 CHELEBOURG, C., *Le Surnaturel*, p. 15.

celui de l'oralité mondaine cultivée[31] ». Il prend l'exemple de Lhétitier, mais c'est aussi le cas pour *Les Mille et une fadaises* de Cazotte et, concernant le corpus d'étude, cela rappelle le dispositif de *La Poupée* de Bibiena.

Dans *La Poupée*, le lecteur discerne d'entrée de jeu le registre merveilleux mis en place par le texte, mais remarque que ce merveilleux tire davantage vers le fantastique. Tout d'abord, la sylphide est un esprit élémentaire traditionnellement associé au rêve et à la sensualité. Ici, cet être est associé à la fois à la pédagogie et au désir. De plus, la morale de cette histoire est un peu immorale et ambiguë car liée à la sensualité. Le conte merveilleux traditionnel est un récit court et imaginaire qui se déroule dans un monde où l'irréel ne surprend pas les personnages. Cependant, dans *La Poupée*, le jouet enfantin qui s'anime surprend le protagoniste au point de lui faire peur, ce qui touche presque au fantastique puisque le cadre est réaliste et qu'il n'y a que le personnage de la poupée qui appartienne au surnaturel : « J'eus peur sérieusement et je laissai tomber la plume. Je ne pensai point à la poupée au premier instant, je tournai mes yeux effrayés de côté et d'autre.[32] » Voici la première réaction de Philandre lorsqu'il entend pour la première fois s'animer la poupée. À part cela, tous les autres éléments de l'histoire sont vraisemblables, ce qui rapproche alors plus le texte du roman et de la nouvelle, genres qui gagnent progressivement en réalisme au cours du XVIII^{e}. Le personnage de conte se distingue également par son but ; il a généralement une mission à accomplir ou un problème à résoudre. Ici, c'est la créature surnaturelle qui a une mission : celle d'éduquer le héros.

Certains philosophes, tels que Voltaire, utilisent le merveilleux dans leurs écrits afin d'illustrer leurs propos. Comme le dit C. Chelebourg le merveilleux s'apparente à « une langue, au même titre que l'ironie avec laquelle il partage une commune poétique du décalage[33] ». Et Voltaire d'écrire en 1726 dans son *Essai sur la poésie épique* : « le merveilleux même doit être sage ; il faut qu'il conserve un air de vraisemblance, qu'il soit traité avec goût »[34] Cette citation porte sur un autre genre, l'épique, et n'est déjà plus valable avec *La Poupée* et *La Patte du chat* puisque ces deux textes engagent une diversification du genre et c'est en cela que ces deux textes s'inscrivent dans cette troisième période du conte.

Le Diable amoureux quant à lui semble appartenir à la quatrième période, et, en effet, il intègre des éléments de renouvellement. En quelque sorte, la quête du rôle du conte influe sur le rôle du pacte. Il y a une mise en abyme qui dépasse l'idée du simple dépaysement. Un autre

---

31 PERRIN, Jean-François, « Jean-Paul Sermain, *Métafictions* (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination, », *Féeries*, 1 | 2004, 198-202.
32 BIBIENA, *La Poupée*, p. 36.
33 CHELEBOURG, C., *Le Surnaturel,* p. 124.
34 *Essais sur la poésie épique*, cité par C. CHELEBOURG, p. 117.

aspect prouve que ce texte entre bien dans la quatrième période. Dans *Le Diable amoureux*, l'invocation de Belzébuth se fait dans les ruines de Portici en Italie, qui est aussi considéré à l'époque comme un des lieux où se trouvent les portes des Enfers. Et J.-P. Sermain explique que ce genre de décor participe du renouvellement qui caractérise cette dernière période :

> Le merveilleux réside aussi, conformément au goût gothique venu d'Angleterre, dans des paysages ou des ruines, de vieilles tours habitées de hiboux. Cazotte utilise aussi la tradition critique qui sert d'arrière-plan à l'expression du merveilleux dans le conte de fées[35].

Cazotte emploie donc cette esthétique de la ruine, conforme au goût gothique ; ainsi le roman gagne en mystère et en noirceur, mais pas uniquement. L'une des caractéristiques du roman gothique est la recherche de l'exotisme. Par exemple l'Italie pour *Le Château d'Otrante* de Walpole, l'Espagne pour *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki et *Le Moine* de Lewis et l'Orient pour *Vathek* de Beckford. Tous ces éléments se retrouvent dans *Le Diable amoureux*. Alvare se retrouve d'abord en Italie – lieu où il invoque le diable –, puis après quelques péripéties à Venise, il retourne en Espagne, son pays natal. Et cet aspect exotique est davantage mis en exergue par l'horrible tête de chameau qui apparaît comme une parodie effrayante de cet orient ici symbolisé par le difforme et le grotesque.

D'après J.-P. Sermain, Cazotte « exploite aussi l'esprit de métaphore du conte pour créer des pays imaginaires[36] […] et leur donner une portée satirique.[37] » C'est-à-dire que l'auteur du *Diable amoureux* se sert du conte comme support à l'élaboration d'un texte plus complexe car satirique. Il possède quelques aspects du conte merveilleux, c'est-à-dire sa légèreté, sa fantaisie et son rapport à l'altérité.

Toutefois, la portée morale ne fait pas tout, et ces textes se révèlent être plus que ce qu'ils semblent être. *La Patte du chat* et *La Poupée* présentent tous deux des frontières floues. Le texte de Bibiena joue sur l'épistolaire et la réécriture. Quant à *La Patte du chat*, c'est au niveau de la structure qu'il se distingue.

---

35 *Ibid*, p. 251.
36 Notamment dans *Les Mille et une Fadaises* et *La Patte du Chat*.
37 *Ibid*, p. 250.

2. Frontières floues : la question du fantastique

D'après l'ouvrage de Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, le conte s'inscrit initialement dans une historique littéraire bien précise :

> Il naît de la rencontre entre deux projets littéraires : celui de Perrault qui s'en sert dans son combat à la faveur des Modernes, et celui d'une série de romancières décidées à exploiter des ressources du nouveau genre à saisir la liberté qu'il leur offrait.[38]

Et ces deux moments d'engagement correspondent à la période du mouvement « rococo », c'est-à-dire au mouvement artistique du XVIII[e] siècle puisant ses origines dans l'art baroque, bien qu'il s'en diffère par sa recherche de la légèreté. Le Rococo en littérature se distingue par deux valeurs esthétiques importantes : les grâces et le goût. Ce dernier était associé à la sensibilité, la précision et la tendresse. Sensuel, le style Rococo se dirigeait vers le libertinisme et vers l'épicurisme, même s'il reste plus subtil que cela. Certains aspects ne sont pas sans rappeler des détails provenant du *Diable amoureux* et de *La Poupée*, surtout la sensualité et la légèreté non dénuée de grâce de ces femmes surnaturelles.

Puisque Cazotte est considéré par Pierre-Georges Castex[39] comme le précurseur du genre fantastique, c'est que son merveilleux cache autre chose. C'est que cette langue – participant d'une « poétique du décalage » d'après C. Chelebourg – est double. Si ce qui différencie le merveilleux du fantastique c'est cette omniprésence du doute, alors le conte de Cazotte se rapproche plus du fantastique puisqu'Alvare se demande au sein du récit s'il est bien dans la réalité ou plutôt dans son rêve[40]. Cazotte est fasciné par le phénomène du sommeil. Cette thématique fait également écho à l'univers féerique des contes merveilleux. En effet, en lisant des contes ou en s'en faisant lire avant de dormir, le lecteur peut côtoyer les créatures de ces histoires merveilleuses dans son inconscient en rêve ; ce qui en fait des figures familières. Mais le fantastique, d'après ce qu'en dit Castex dans *Le conte fantastique en France* se définit ainsi : « le fantastique [...] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle[41] ». Et Roger Caillois en donne une définition similaire dans *Au cœur du fantastique* : « Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au

38 SERMAIN, Jean-Paul, *Le conte de fées du classicisme aux lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 10.
39 CASTEX, Pierre Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Librairie José Corti, 1951
40 *DA*, p. 120. Nous y reviendrons.
41 TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, p. 8.

sein de l'inaltérable légalité quotidienne[42] ». C'est la stratégie que Cazotte développe dans son récit. Au sein du cadre réel qu'il pose – en définissant son texte comme une nouvelle –, surgissent des éléments surnaturels qui viennent mettre en doute la nature réaliste proposée au départ. Et l'être élémentaire de la sylphide y côtoie l'occulte des pratiques ésotériques ainsi que l'horreur teintée de grotesque que constitue la tête de chameau diabolique. C'est donc que l'histoire de Cazotte oscille entre merveilleux et fantastique. D'après Emmanuelle Sempère, le « fantastique ne se constitue pas en genre au XVIII[e] siècle car il fonctionne comme un destructeur de genres.[43] » Ainsi, Cazotte, en mélangeant plusieurs registres et en rendant le genre de son ouvrage insaisissable dévoile l'aspect iconoclaste de sa création. Le genre de son texte devient indécidable puisqu'il est hybride.

Quant à *La Poupée* de Bibiena, le texte fait face à la même ambiguïté générique. Il oscille entre conte merveilleux par la présence de la sylphide et conte libertin par la relation teintée de désir qui naît entre les protagonistes. Plusieurs glissements s'opèrent – qui ne sont pas sans rappeler ceux du *Diable amoureux* –, dont celui du glissement du plan didactique au plan sentimental. De plus, la même hésitation se retrouve à la fin de *La Poupée* où le lecteur ne sait pas si oui ou non le jeune abbé s'est uni à la sylphide et lui a donné son immortalité. La même indécidabilité se retrouve chez les protagonistes du *Diable amoureux*.

D'après J.-P. Sermain, « Cazotte s'inspire du chevalier de Boufflers et de Bibiena en adoptant le mode si courant au XVIII[e] siècle du roman à la première personne : le narrateur rapporte rétrospectivement son aventure sans pour autant prétendre rédiger un texte.[44] » Le texte adopte donc un mode qui le rapproche du genre du roman. Alors même que son sous-titre indique qu'il s'agit d'une : « Nouvelle Espagnole », avec ce paradoxe que l'Italie devient le lieu du mal et que l'Espagne est celui de la sainte-mère l'Église. Toutefois, la majorité de la nouvelle se déroule en Italie. Qu'implique alors cette catégorisation au-delà de l'exotisme et qu'aurait pu indiquer « Italienne » ? Pourquoi l'auteur n'a-t-il pas mis « nouvelle Italienne » ? Pour insister sur « Espagnole », le lecteur est-il ironique ? Serait-ce pour orienter ou plutôt pour désorienter le lecteur ?

Les œuvres de Cazotte s'inscrivent presque toutes dans deux genres à la mode. D'un côté, il y a le conte oriental, mêlant pastiche et parodie sur le modèle des *Mille et une nuits*, comme *Les Mille et une fadaises, contes à dormir debout* (1742). De l'autre, le genre troubadour, qui est lié au retour à la mode du Moyen âge et à la réadaptation des récits médiévaux. Avec ce

---

42 *Ibid.*, p. 61.
43 SEMPÈRE, E., *De la merveille à l'inquiétude*, p. 25.
44 SERMAIN, J.-P., *Le conte de fées*, p. 251.

genre, Cazotte imite la chanson de geste et le conte populaire, par exemple son texte *L'Ollivier*, long poème en prose médiévale paru en 1763 – qu'il présente comme une fable héroï-comique – où il expose une imitation du surnaturel. D'après J.-P. Sermain, ce poème en douze chants mêlant la prose et les vers, constitue une étape intermédiaire puisqu'il « abandonne le cadre burlesque et parodique antérieur et tente d'insérer dans un seul espace romanesque, certes encore ludique et fantaisiste, tous les phénomènes étranges accordés aux superstitions qui font la matière des contes de fées.[45] »

Dans *Le Diable amoureux*, le cadre est contemporain et le registre est réaliste. Sans appartenir au genre du conte oriental (celui des *Mille et Une Nuits*), il évoque l'exotisme. Certes Venise est une porte sur l'Orient, mais cette idée n'est pas traitée par l'auteur. Le seul élément explicitement oriental est la tête de chameau. D'après Max Milner, l'originalité de Cazotte tient à sa manière personnelle d'introduire le merveilleux dans la fiction « en donnant aux événements les plus étranges une sorte de cohérence et de nécessité qui n'est pas entièrement d'ordre psychologique[46] ». *Le Diable amoureux* peut donc être considéré comme une œuvre à portée morale et philosophique ; un récit initiatique qui relaterait allégoriquement l'itinéraire de la tentation et de la chute à la délivrance. Il emploie le double registre du naturel et du surnaturel qui crée un brouillage des limites entre le réel et l'irréel, le faux et le vrai : « Dormirais-je ?[47] ». De plus, l'auteur emploie un champ lexical fantastique et des périphrases particulières pour qualifier Biondetta, telles que : « cet esprit »[48], « ce lutin », « on », « être fantastique, dangereuse imposture »[49], « fantôme colorié »[50] . Ainsi, la frontière entre les genres devient de plus en plus floue.

Le Diable amoureux est à la fois une nouvelle galante, un roman d'analyse, un conte antiphilosophique, un récit fantastique entremêlé d'épisodes picaresques, un roman satirique et allégorique véhiculant un message moral ou religieux. De par ces combinaisons de thèmes et de registres, il y a plusieurs lectures possibles à ce texte aussi pluriel que le diable qu'il présente. Le lecteur a l'impression d'assister à la création d'un nouveau genre, au-delà du fantastique, c'est un texte inclassable qui mêle en son sein plusieurs caractéristiques. Le roman a été qualifié de badin par des contemporains de Cazotte. Fréron parle du texte comme d'un « badinage ingénieux » à l'intérieur de laquelle l'apparition diabolique n'est pas prise au

45 *Ibid.*, p. 250.
46 MILNER, Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, José Corti, 2007, (Dans le chapitre sur « Le XVIII^e^ et Cazotte »).
47 *DA*, p. 120.
48 *Ibid.*, p. 75.
49 *Ibid.*, p. 88.
50 *Ibid.*, p. 90.

sérieux. Cependant ici, le surnaturel du texte n'est pas factice comme il avait pu l'être dans *L'Ollivier*[51], mais il est au service de la double ambiguïté du diable et du texte. C'est un merveilleux diabolique que développe Cazotte, d'abord avec *L'Ollivier*, puis dix ans plus tard avec *Le Diable amoureux*. En parallèle de ce type de merveilleux se situe le merveilleux féerique de *La Patte du chat*, plus connu des contemporains. Mais Cazotte ne produit pas des textes semblables à ceux des auteurs de son siècle, il s'inspire de la même base pour légitimer le ton et la pensée qu'il insère de ses œuvres. Comme le dit Emmanuelle Sempère :

> […] le texte de Cazotte s'inscrit dans un contexte culturel caractérisé par la coexistence de mythologies et d'univers imaginaires hétérogènes qui, tout en étant largement exploités par la fiction littéraire, sont mal connus et mal considérés par les poétiques de l'époque[52].

Au XVIII^e^ siècle, le merveilleux est pointé du doigt pour sa puérilité et pour les histoires naïves qu'il met en place. Pour reprendre les mots de C. Chelebourg, « l'on n'a cessé, des siècles durant, de déprécier la féerie au regard des genres réputés plus sérieux[53] ». Il n'en demeure pas moins que ce genre autorise toutes sortes de transgressions. Comme pour le genre de la féerie, « sous prétexte d'amusement, [il] favorise l'expression des vérités les plus cachées. »[54] Ou encore : « La puérilité n'est qu'un prétexte pour aborder les problèmes qui ne sauraient l'être dans un cadre vraisemblable. »[55] Mais du côté de Bibiena, contrairement à Cazotte, il n'y a pas de si grande opposition philosophique ou de critique ciblée à dissimuler sous le couvert de la merveille.

C'est un merveilleux étrange que propose *La Poupée*. Selon Todorov, dans le cas du merveilleux, « les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite ». Mais au début du récit, Philandre semble un peu surpris par l'animation soudaine de la poupée. Ce qui dissimule son étonnement cependant, c'est le désir irrépressible qu'il éprouve pour l'être merveilleux.

À partir de ce moment, la question ne porte plus seulement sur le merveilleux mais également sur le message libertin porté par le texte. En effet, la pensée de ce texte se rapproche de la pensée matérialiste et hédoniste de ces libres penseurs ayant un penchant pour la liberté totale d'action, l'aventure, la passion et la satisfaction des désirs, autant charnels qu'intellectuels. De la même manière, Zamire satisfait les désirs intellectuels de Philandre en

---

51 Dans *L'Ollivier*, il est question d'un roi piégeant sa cour avec un faux miroir magique, dans le but de révéler sa sincérité
52 SEMPÈRE, *De la merveille à l'inquiétude*, p. 18.
53 CHELEBOURG, *Le surnaturel*, Introduction.
54 *Ibid*., p. 15.
55 *Ibid*., p. 14.

lui apprenant sa mission ainsi qu'en éduquant son bon goût, dans l'attente que préceptrice et élève puissent satisfaire leurs désirs charnels. Parallèlement au fait que ce système d'éducation n'entre pas dans le système de la pensée religieuse, cette ardeur à l'étude que déploie l'abbé finit par devenir blasphématoire. Et l'aspect pédagogique n'efface pas le côté libertin[56]. La pensée libertine s'exprime ici dans son refus de l'autorité paternelle, l'autorité la plus grande étant bien sûr l'autorité divine. Ainsi, le surnaturel, sous couvert du merveilleux, fait entrer une créature ambivalente qui, grâce au prétexte de son aura supra-humaine, parvient à charmer un homme religieux, lui faisant tantôt ressentir de l'adoration et tantôt un désir déplacé qui provoque un certain malaise chez le lecteur.

Comme le dit J.-P. Sermain :

> Il [le conte], expose le goût du merveilleux, les démarches d'une conscience magique, il restitue une expérience du sacré attentive à repérer dans la nature les signes d'une surnature, il montre les voies prises par l'éducation et la formation de son cœur. […] il découvre dans le langage d'autrefois, dans sa manière de sentir, de voir et de dire le monde, un moyen d'explorer ce qu'il y a de plus profond dans l'intériorité du sujet, ses terreurs d'enfance, ses croyances naïves, sa hantise des conflits familiaux, sa désorientation sexuelle.[57]

C'est-à-dire que le conte révèle ce qui est caché, qu'il peut être un outil propre à étudier l'identité profonde d'un sujet ou d'un personnage. Par exemple, il peut exposer en filigrane un personnage symbolique qui représente l'intériorité du désir d'un autre personnage. C'est le cas pour Biondetta et Zamire. Toutes deux, selon la lecture donnée, pourraient n'être que les représentations imagées des désirs interdits et blâmables des deux jeunes hommes avec qui elles concluent un pacte.

Ainsi, en lisant ces textes, le lecteur cherche la légèreté et le merveilleux du conte de fées mais tombe, avec ces textes, sur un autre type de merveilleux. L'horizon d'attente est perturbé, mais il n'en demeure pas moins que le lecteur éprouve une nouvelle forme de plaisir face à ce texte surprenant qui annonce une chose par sa forme mais en donne une autre par son contenu. Et cela débute par le désir initial du lecteur à expérimenter du neuf qui ravit ses sens.

---

56 Le roman ou le dialogue libertin est d'ailleurs coutumier du fait : il se plaît à détourner le modèle pédagogique de l'imitation vers d'autres fins moins avouables.
57 SERMAIN, J.-P., *Le conte de fées*, p. 256.

B) La question d'un désir initial – pacte littéraire et horizons d'attente

« Le conte était donné comme l'accomplissement d'un désir du lecteur, offrant un monde conforme à ses rêves[58] ».

1. Les contes faits à plaisir : désirs d'évasion, divertissement

C'est durant la soixantaine d'années qui sépare Perrault de Mme Leprince Beaumont qu'a lieu l'âge d'or de la féerie littéraire. Si le conte de fées existe, c'est qu'il y a une demande de dépaysement de la part du public. Un désir de voir du neuf et de tester autre chose au moyen des expériences de pensée qu'offre la lecture. Et cela passe par l'imagination et par le rêve. C'est au creux de la pensée humaine que se matérialise l'essence du conte, c'est là qu'il prend forme. L'objet textuel que constitue le conte est à la fois le résultat et la conséquence d'un désir initial. Ce désir est lié à l'horizon d'attente du lecteur. Celui-ci s'attend à entrer dans un tout autre univers où les lois de la nature sont abolies et où tout semble possible. Si le conte se présente d'entrée de jeu comme un conte merveilleux, le lecteur accepte le pacte de lecture qui est que tout ce qui se passe dans l'histoire qu'il a sous les yeux n'est pas réel. Il ne devra donc s'étonner ni des personnages ni de leurs actions. C. Chelebourg le dit : « Au XVII^e^ siècle, l'adjectif 'merveilleux' qualifie tout d'abord un spectacle admirable. Le merveilleux est alors un superlatif du beau.[59] » Ce qui rejoint la définition qu'en donne Pierre Richelet dans son *Dictionnaire de la langue françoise* paru en 1680 : « Merveilleux, s. m. [*Mirificus*] Terme usité dans la poésie épique et dramatique. Tout ce qui surprend l'esprit et lui donne une admiration qui le charme. » Ce terme vient du latin *mirabilia* qui se définit comme : « des faits ou des objets susceptibles de provoquer l'étonnement et l'admiration. » Dès le départ, le merveilleux se conçoit comme une chose propre à charmer les yeux d'abord et puis l'esprit. Il provoque un sentiment de satisfaction esthétique et s'apparente à la contemplation d'un objet étonnant. C'est donc un genre qui suppose un spectateur. Le merveilleux apparaît comme un paysage particulier.

D'après E. Sempère, il y a un désir spécifique de la part du lecteur : il s'agit de la « demande du sens », par rapport au « registre fantastique » qui est lié à une « expression

58 *Ibid.*, p. 249.
59 CHELEBOURG, C., *Le Surnaturel*, p. 27.

spécifique de ce désir.[60] » Le lecteur éprouve un désir de savoir, au-delà des doutes du texte, il veut percer le mystère du sens. Ce qui signifie qu'il y a un désir de participer de la part du lecteur, d'être plus qu'un simple spectateur en s'interrogeant sur l'objet d'où émane le sens.

Mais le désir ne provient pas uniquement du destinataire, il provient aussi de l'émetteur du discours. La définition de Richelet rejoint l'idée du désir de l'écrivain. En réalité, c'est sûrement qu'avant de donner à rêver à ses lecteurs, le créateur d'histoires merveilleuses et/ou surnaturelles, a le désir premier de rêver. C'est-à-dire que l'auteur ressent cette impulsion d'écriture. D'une certaine manière, il n'écrit pas uniquement pour satisfaire le lecteur, mais d'abord pour se satisfaire lui-même. Le rêve est la graine qui germe dans l'esprit de l'auteur et qui continue de bourgeonner dans l'imagination des lecteurs. Il est à la fois le commencement et la fin des histoires. Il est le lien, tressé de merveilleux et de surnaturel qui tisse ensemble les désirs de l'écrivain et de son récepteur. Comme le souligne C. Chelebourg, « Le merveilleux est caractérisé par ses sources religieuses ou magiques et s'ouvre à l'expression de la pure fantaisie personnelle.[61] ». Nous l'avons dit, le merveilleux permet toutes les transgressions, ce qui offre une plus grande liberté à l'écrivain qui pourrait, comme La Fontaine et ses fables, utiliser le merveilleux au service d'une critique de la société ou d'une morale par le biais de figures merveilleuses. Certaines figures peuvent même renvoyer à des personnes réelles, faisant de l'œuvre un texte à clés.

Toutefois, même s'il suscite l'admiration et la rêverie, le conte est davantage qu'une simple histoire propre à charmer les enfants, même le conte de fées. Certains de ces textes ne sont pas faits pour un jeune public, c'est ce que nous verrons en analysant les œuvres du corpus.

60 SEMPÈRE, E., *De la merveille à l'inquiétude*, p. 25.
61 CHELEBOURG, C., *Le Surnaturel*, p. 28.

2. Les œuvres du corpus ne sont pas des contes pour enfants

Comme le précise C. Chelebourg, « C'est à cette période que le conte devient en France un genre à part entière, clairement destiné à un public adulte.[62] » En effet, avant qu'il ne soit considéré que comme un genre pour enfants, le conte était lu dans les salons et il était très apprécié. Dès C. Perrault, et même avant qu'il ne soit un genre littéraire, le conte est un genre pour les enfants et les « bonnes femmes ». Dans sa préface, C. Perrault parle d'une lecture par la nourrice et la gouvernante tout en étant pour un double public : enfants et adultes, ce qui permet une double lecture sur les textes. D'autres auteurs, tels que Cazotte, privilégient le public adulte, contrairement aux auteurs de contes réservés aux enfants comme Mme Leprince de Beaumont. Ainsi, écrit par des adultes tantôt pour les petits, tantôt pour les grands et parfois pour les deux à la fois, le conte séduit les esprits cultivés par ses qualités. L'une des raisons de ce succès tient au fait que le conte est un genre qui s'inscrit dans les valeurs culturelles de son époque ; son approche de la cour, de l'échelle sociale et des traditions comme le mariage sont vraisemblables, et ce sont sur ces mêmes valeurs culturelles que certains auteurs fondent le support de leurs contes, textes dont ils se serviront comme outils pour révéler ou railler les conditions et/ou ridicules de ce siècle. Comme le dit Fabrice Couderc : « le conte demeure le support d'une théorie critique qui transcende certaines valeurs contextuelles et tente d'approcher un au-delà de l'histoire humaine.[63] » Ainsi, le conte permet de dire autre chose que ce qu'il semble vouloir dire au premier coup d'œil. Il est complexe et demande souvent une relecture.

Prenons tout d'abord *La Patte du chat*. Ce texte se présente comme un conte de fées et respecte, par sa forme, les critères classiques de ce genre, mais il joue avec son lecteur, particulièrement lors des amorces de chapitres où le narrateur fait entendre sa voix. Et ce jeu suppose un lecteur confirmé apte à saisir toute l'ironie et la parodie de ces paroles. Par exemple, voici comment est introduit le chapitre IX : « Où l'on apprendra, entre autres choses, comment il faut s'y prendre pour étrangler net un conte[64] ». Cette phrase introductive laisse transparaître toute l'ironie de l'auteur quant au dénouement traditionnel des contes merveilleux.

---

62 *Ibid*, p. 67.
63 COUDERC, Fabrice, « Le conte merveilleux : une clé du libertinage au XVIIIe siècle. » In : Littérature 22, printemps 1991. Pp. 45-64, p. 45.
64 CAZOTTE, Jacques, *La patte du chat*, [1741], Genève, Édition de l'érable, 1969, p. 227.

La Poupée et *Le Diable amoureux*, quant à eux, traitent d'un désir sexuel dont la compréhension demande un public mature. Dérangeante dans le cas de Bibiena, effrayante avec le diable de Cazotte – qui sort un peu de la tradition[65] –, la libido évoquée classe les deux contes du côté des textes pour adultes. D'après France-Marie Frémeaux « Les fées sont associées à l'amour depuis le Moyen Âge, c'est même alors une de leurs caractéristiques majeures : elles recherchent l'amour des hommes.[66] ». Et pour illustrer son propos, elle utilise l'exemple de Mélusine, fée au corps de serpent qui se laisse séduire par un homme et lui cache sa véritable nature. Et cette quête d'amour de la femme merveilleuse n'est pas sans rappeler celle des sylphides, plus particulièrement celles du corpus. Tandis que Zamire cherche une union charnelle avec l'abbé afin d'avoir accès à l'immortalité, Biondetta de son côté s'attache à Alvare pour des raisons qui pourraient sembler obscures. Mais à en croire le titre, elle pourrait être tombée réellement amoureuse de lui, de ce jeune fanfaron qui l'a invoquée grâce aux sciences occultes et qui lui a imposé des métamorphoses physiques. Ces sylphides pourraient ainsi être toutes les deux considérées comme des avatars de fées, offrant à cette figure merveilleuse bien connue de nouvelles facettes ; comme par exemple des penchants vers l'occulte ou vers une sexualité ambiguë. En effet, Frémeaux dit aussi que c'est au cours du siècle des Lumières que l'érotisme fera son apparition dans la féerie[67]. Ce qui pousse de plus en plus à croire que la féerie n'est pas uniquement réservée aux enfants. Frémeaux rajoute :

> Cependant, au-delà des simples variations autour d'un changement d'état physique qui permet à l'auteur d'exprimer sa fougue imaginative, la mutation en animal n'est pas innocente. Elle permet d'aborder une thématique érotique qui se dissimule derrière ce déguisement de l'autre, objet à la fois de répulsion et de désir[68]

Et c'est ce que font Bibiena et Cazotte. Cependant, l'auteur du *Diable amoureux* s'inscrit dans une veine inquiétante. Dès le Moyen âge, le diable est un personnage bien connu des contes, de la superstition et des récits religieux. Grâce au texte de Cazotte, le diable offre une nouvelle performance. C'est un acteur capable d'interpréter plusieurs rôles à la fois : l'animal (chameau, chien, limaçon à cornes), le page, la cantatrice et la sylphide. Il est à la fois celui que l'on craint et celui que l'on désire. C'est un diable métamorphe à l'identité presque

---

65 Comparé à Lesage et son *Diable boiteux* qui pose un diable, Asmodée, assez traditionnel avec ses pattes de bouc mais ridiculisé puisqu'il boite et ne semble ni effrayant ni vraiment puissant.
66 FRÉMEAUX, France-Marie, *L'univers des contes de fées*, ELLIPSES, Paris, « Réseau, les thématiques », 2006, p. 31.
67 *Ibid*, p. 73.
68 *Ibid,* p. 124.

insaisissable, mais tout aussi intriguant que le genre de la merveille lui-même. Concernant l'emploi du surnaturel, Pierre Larousse rajoute, dans son Dictionnaire : « Ce surnaturel peut être emprunté par le poète aux croyances religieuses ; il peut être tiré aussi du domaine mystérieux de la magie et des sciences occultes, dont le goût se développe chez les peuples vieillis comme chez les peuples enfants.[69] » Cela fait que le goût du merveilleux est posé comme universel. Le surnaturel est extrait d'une double base : à la fois familière (religieuse) et inquiétante (magie et occulte).

Par exemple, Cazotte se sert du merveilleux comme support pour mettre en scène un diable original qui symbolise sa position anti-Lumières. En plaçant un Lucifer dans une lumière aveuglante, Cazotte pointe implicitement du doigt l'obscurantisme et les parts d'ombre de ce siècle dit éclairé. Toutefois, Cazotte se sert aussi du surnaturel pour rendre la relation érotique entre les personnages plus intéressante. Ainsi, le plaisir aussi est ambigu, il est corrompu par la crainte envers la créature surnaturelle ; comme s'il provenait d'un désir émanant du danger lui-même. Par exemple, Alvare ressent du désir pour Biondetta, tout en sachant qu'elle est le diable. Le diable est lié au plaisir charnel. Plaisir de la chair auquel Alvare succombe, ce qui teinte le texte de sensualisme libertin. La tentation reçoit un visage, même si c'est celle de l'horrible tête de chameau maquillée en belle jeune femme. L'ancien objet de terreur du Moyen âge se retrouve dédramatisé ; c'est que le diable commence à gagner en esthétique avant d'être vraiment réhabilité au siècle romantique. Cependant, même s'il plaît, le diable ne provoque pas un plaisir complet. C'est un plaisir teinté d'angoisse qu'il offre, un plaisir inquiétant. Sous l'amante se tapisse la créature des ténèbres par excellence qui peut resurgir à tout moment, même au sein de l'intimité du couple étrangement assorti. Le pacte entre Philandre et Zamire lie pédagogie et plaisir, le *placere* et le *docere*. Cependant, il y a un glissement entre le simple désir et le plaisir que le personnage prend en la compagnie de la sylphide.

Mais outre le désir charnel, c'est un désir intellectuel qui anime les protagonistes de ces contes.

---

69 LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Redon et VUEF, 2002 (support Cédérom).

3. Une autre libido : la libido sciendi

Cet autre désir, c'est aussi celui des personnages du récit à avoir accès à certaines informations qui pourraient satisfaire leur curiosité. Les deux héros du *Diable amoureux* et de *La Poupée*, respectivement Don Alvare et Philandre – tous deux étant à leur manière un peu superficiels et vaniteux – ont en commun leur désir de savoir qui les pousse tous deux à conclure un pacte avec une créature surnaturelle. Alvare souffre d'une grande curiosité, ce qui finit par le mener à conclure un pacte avec le diable ; de même que Philandre accepte de suivre les enseignements de la sylphide Zamire pour pouvoir être digne d'unir son essence à la sienne. Lorsque Biondetta, après avoir réussi à séduire Alvare dit à ce dernier : « Oui, je vous instruirai, Alvare[70] », celui-ci lui répond : « je vous jure une fidélité à toute épreuve[71] ». Chez le héros de *La Patte du chat*, le désir de savoir est dissimulé par le désir amoureux. Dans son exil, Amadil part sans le savoir en quête de son identité, et c'est une fois qu'il la découvre qu'il finit par trouver sa bien-aimée. Philandre lui, écoute avec attention les leçons de la sylphide et se montre même curieux.

Mais il y a également un désir étrange qui naît de la relation entre les personnages du conte. Un étrange désir pour le danger, un désir de voir ce qui est censé être invisible qui pousse l'humain à pactiser avec la créature et à la rendre plus familière qu'elle ne devrait l'être. Dans *Le Diable amoureux*, Don Quebracuernos dit, en parlant de la ruse du diable après que celui-ci ait disparu et qu'Alvare soit de nouveau dans son Espagne natale : « Après vous avoir ébloui autant que vous avez voulu l'être, contraint de se montrer à vous dans toute sa difformité, il obéit en esclave […][72] ». Le diable peut donc être objet de désir, en tout cas il le devient pour Alvare. Le maître des Enfers apparaît comme un être qui veut plaire et éblouir son spectateur, comme un esclave voué au bon plaisir de son maître. Cela rejoint la dialectique du maître et de l'esclave : Belzébuth qui se croit le maître est en fait dominé par celui dont il dépend par ses désirs, d'où le pacte ambigu que pose Biondetta « à l'unique condition de vous désarmer et de vous plaire[73] ». Plus loin, Alvare prononce à son tour les mots du pacte : « Esprit qui ne t'es lié à un corps que pour moi, et pour moi seul, j'accepte ton vasselage et t'accorde ma protection.[74] » Les métamorphoses du diable sont donc issues d'un

70 CAZOTTE, *Le Diable amoureux*, p. 95.
71 *Loc. cit.*
72 CAZOTTE, *Le DA*, p. 124.
73 *Ibid.*, p. 60.
74 *Ibid.*, p. 73.

désir d'Alvare. Le diable se serait changé en belle femme pour faire plaisir à son nouveau maître. C'est aussi pour lui faire plaisir que Biondetta tente par tous les moyens de se faire passer pour une autre que ce qu'elle est réellement, à savoir Belzébuth. A Venise, elle apparaît comme une mortelle périssable, ce qui la rend encore plus belle et plus désirable aux yeux d'Alvare et ensuite, elle se fait passer pour une sylphide, donc un être élémentaire sans âme. Mais ces ruses ne sont capables de duper que le jeune homme qui se plaît à se voiler la face, dissimulant son penchant sous l'excuse d'une nouvelle expérience à faire ; « Je le veux pour la rareté du fait[75] ». Ce roman de la séduction glisse vers un roman de la tentation.

Nous pourrions nous demander si le diable, de son côté, éprouve des désirs. En effet, Biondetta veut « désarmer » et « plaire » à Alvare. Telles sont les conditions de leur pacte.

Du côté de la symbolique, Belzébuth pourrait être perçu comme une extériorisation du désir, comme le paysage intérieur d'Alvare, qui était déjà loin d'être sage à l'ouverture du récit : déjà familier aux femmes et au jeu. Le diable, dans la vie de ce jeune homme, pourrait n'être d'un objet de désir supplémentaire, et pas des moindres. Certes, le diable pourrait ressentir du plaisir à séduire Alvare, mais Alvare pourrait aussi éprouver grand plaisir à commercer avec le diable. Le fanfaron curieux satisferait donc sa curiosité de la plus audacieuse des manières : se laisser séduire par le diable jusqu'à éprouver un désir charnel pour le seigneur des Enfers. De ce point de vue, la stratégie du malin laisserait deux gagnants à la fin de cette partie d'échec – gagnants ambigus puisqu'Alvare se retrouve à coucher avec le diable, même si celui-ci porte un joli déguisement.

75 *Ibid*.., p. 68.

C) Les plaisirs multiples de l'auteur et du lecteur

1. Le plaisir d'y croire…

Dans la préface à « Conte et croyances[76] », E. Sempère fait le parallèle entre la croyance – ici au conte – qui suppose la confiance et la raison qui soit valide les déductions, soit provoque un déni face à cette même croyance, et à la crédulité. D'après elle :

> […] le conte, […] manipule une matière différente aux critères de réalité ou de vraisemblance et demande à son lecteur une « suspension d'incrédulité » qui lui permette d'entrer dans la fiction et d'en admettre les lois propres […][77]

Ainsi, le conte demande au lecteur de suspendre un moment sa raison pour accepter d'entrer totalement dans l'univers fantaisiste des textes. Face aux contes, le lecteur retrouve le plaisir enfantin de la lecture et la satisfaction de se faire raconter des histoires. Il est en présence du merveilleux et des illusions familières proposées par ce type de texte. Le merveilleux établit une séduction par le plaisir même qu'il éveille chez le lecteur.

Si Cazotte refuse de dévoiler le sens caché de son texte ou de donner la clé de sa double allégorie, cela se justifie en premier lieu par le plaisir du lecteur. En effet, celui-ci peut adhérer plus naïvement à la fable. D'après A. Gaillard, dans l'article « La clé et le puits », le conte c'est « la fable sans le mensonge, le plaisir du récit pur, sans l'illusion de la vérité.[78] » Ainsi, puisqu'il ne se prétend pas véridique et qu'il s'inscrit d'entrée de jeu dans un monde où les lois naturelles ne sont pas respectées, le conte offre un plaisir particulier qui le différencie de la fable. Le lecteur du conte n'a pas à se soucier du contexte réel lors de sa lecture. Il peut plus facilement déconnecter et quitter entièrement l'environnement qui est le sien. C'est pour cela que le conte offre une plus grande évasion que d'autres genres. Le conte ne demande pas à être vraisemblable, ni à être cru. Le conte demande à être compris, il doit faire sens.

Le plaisir lié au conte est aussi celui de l'auteur qui tient au jeu qu'il crée pour son lecteur. C'est un véritable jeu de piste qui est mis en place, avec des indices et des mystères tout au long de la lecture. Le jeu entre auteur et lecteur s'apparente à une quête de sens. Le plaisir de

---

76 SEMPÈRE, Emmanuelle, « Je ne crois pas, mais quand même… Le paradoxal travail du conte », Préface à « Conte et croyance », 2013, *Féeries*, n°10 | 2013, mis en ligne le 20 mars 2015, consulté le 06 mai 2020

77 *Ibid.*, p. 10.

78 GAILLARD, Aurélia, « La clé et le puits : à propos du déchiffrement des contes et des fables », *Féeries*, n°7 | 2010, 179-192.

raconter les contes pose la question de la narration. Le texte invite et propose le pacte de lecture, de même qu'il génère de nouveaux plaisirs pour les lecteurs.

D'après E. Sempère, dans sa *Préface*[79], il y a une nette différence entre croyance et crédulité. La croyance a à voir avec la confiance et avec la raison tandis que la crédulité a à voir avec la naïveté. Ainsi, elle en vient à faire la différence entre le lecteur lucide et le lecteur crédule : « Du côté du conte, une ligne de partage comparable sépare les lecteurs lucides de supposés crédules se laissant prendre et bercer par les 'contes de vieilles'.[80] »

D'après elle, le conte, dans ses formulations naïves telles qu' « il était une fois » se présente « comme l'émanation d'une vérité ancestrale non soumise au contrôle de l'histoire et de sa raison. Ainsi le conte est une forme libre qui n'a pas d'obligation de vraisemblance historique ni de morale. Le lecteur est donc libre de croire. Pour E. Sempère, il serait « étrange de soupçonner un lecteur […] d'adhésion involontaire et durable au merveilleux.[81] »

La *Préface* explique que la croyance est « affaire de sentiment, de confiance, d'habileté argumentative.[82] » C'est la croyance qui facilite l'entrée du lecteur dans la fiction et c'est ce sentiment qui donne toute sa puissance à cette croyance. Comme le dit Hume : « la croyance n'ajoute rien à l'idée mais change uniquement notre manière de la concevoir, et la rend plus forte et plus vive[83]». De plus « s'il [le conte] ne suscite pas la croyance, le conte la véhicule et par là transmet sa « vivacité » et « sa force », son « intensité » […][84] ».

E. Sempère cite J.-M. Schaffer qui dit que « la fiction est une compétence, une « conquête culturelle » récompensant la capacité à résister à « notre pente naturelle » qui consiste à « transformer nos représentations en croyances. » Il parle de « feintise ludique partagée ». En vérité il suppose l'acceptation de la fiction, le fait qu'à un moment le lecteur décide d'y entrer.

D'après Paul Veyne, « nous croyons toujours à moitié ou à contre-cœur, à nos mythes[85] ».

---

79 SEMPÈRE, E., « Je ne crois pas, mais quand même…», 2013 (cité à la page précédente).
80 *Ibid.*, p. 11.
81 *Loc. cit.*
82 *Ibid*, p. 17.
83 HUME, *Traité de la nature humaine*, [1739], I, III, VIII, trad. P. Folliot, 2006
84 SEMPÈRE, *Préface*, p. 15.
85 VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?,* Paris, Seuil, 1983, p. 33.

2. … Ou de remettre en cause sa croyance

C'est à partir du siècle des Lumières que le diable cesse de faire peur, qu'on ne croit plus vraiment en lui et que l'on commence à se divertir avec ce personnage devenu de moins en moins terrifiant. Il est mis en scène de manière assez picaresque avec Lesage et son *Diable boiteux* en 1707, ce qui fait que ce récit est reçu comme un amusement. Il ne s'agit plus du Seigneur des ténèbres tant craint du Moyen âge ; le diable du XVIII[e] siècle n'a rien de très effrayant puisque le public s'en amuse. Avec Lesage il est tourné en ridicule, c'est presqu'un bouffon.

Certains contemporains de Cazotte percevaient son récit comme badin, ce qui, une fois de plus, ferait passer le diable pour un amusement. Cependant, le lecteur – qui a un désir de neuf – éprouve un nouveau plaisir avec ce texte, celui de découvrir une nouvelle facette du diable. Celui qui amuse par son aspect protéiforme, plaît aussi puisqu'en pouvant prendre toutes les formes possibles, il est capable de revêtir les apparences que lui dicte l'imagination. Il peut être tout, n'importe qui et/ou n'importe quoi, se matérialisant au gré des fantaisies de l'esprit qui se plaît à l'imaginer. Le lecteur en quête de nouveauté est servi, tout comme le conservateur, qui retrouve dans la nouvelle figure des éléments de l'ancienne. Le diable de Cazotte n'a certes pas de peau brûlée ni de fourche, mais il est métamorphe, et l'une de ses métamorphoses – celle les limaçons – possède des cornes, détail qui renvoie discrètement à l'avatar classique du Malin. La forte lumière qui accompagne les apparitions du personnage rappelle l'étymologie de Lucifer : le porteur de lumière. Donc, les symboles traditionnels du diable n'ont pas totalement disparus, ils ont simplement été déplacés et renouvelés[86]. Mais d'autres éléments terrifiants prennent place dans ce texte, dont la parole même de Biondetta, sous son élégant costume, le diable ne cesse pas moins d'être le seigneur des Enfers, du moins dans son discours. Certes, Biondetta n'a plus la grosse voix du chameau effrayant, mais elle demande à Alvare son allégeance et souhaite que celui-ci l'appelle par son véritable nom. Par exemple lorsque Biondetta s'adresse ainsi à Alvare : « dis-moi […] : Mon cher Béelzébuth, je t'adore…[87] ». Et finalement à la page suivante le « elle » redevient « il » et la séduisante Biondetta finit par redevenir chameau ; la belle redevient subitement la bête : « c'est l'effroyable tête de chameau[88] ». Et c'est dans « un éclat de rire humain plus effrayant

86 Mais s'ils sont là, c'est de façon implicite, décalée, signe possible de l'ironie de l'auteur.
87 CAZOTTE, *DA*, p. 118.
88 *Ibid.*, p. 119.

encore », en tirant « une langue démesurée » que le diable disparaît dans une aveuglante lumière. C'est ce rire humain glaçant sortit d'une tête inhumaine qui provoque la peur du héros.

Cette histoire est la preuve que diable est malléable et qu'il peut combler les désirs et des auteurs et des lecteurs. Comme le dit E. Sempère : « il semble clair qu'un conte dont on admet qu'il peut, dans le même temps, être lu naïvement par un lecteur crédule et avec distance par un lecteur lucide, atteint par ce fait même une dignité littéraire refusée aux 'contes de vieille'.[89] »

3. Les jeux herméneutiques

> « Écrits ou prononcés, les mots sont créateurs. Ils permettent d'approcher l'ineffable, d'exprimer ce qui reste normalement caché, de révéler l'invisible.[90] »

Avec les trois contes de ce corpus, le destinataire s'aperçoit du recul mis en place par le texte et du ton ironique adopté par ce dernier ; ironie qui n'anesthésie pas l'émotion. Ce sont des textes hybrides qui recèlent quelques parts d'obscurité et qui ne révèlent pas leurs secrets. C'est au lecteur que revient ce rôle de détective, il doit partir à la quête du sens. Le lecteur de ces trois contes éprouve donc un plaisir différent puisqu'il participe à la construction poétique du texte. Il le complète par son imagination et tisse du lien entre les indices. C'est l'expérience littéraire propre au conte qui est intéressante. Comme le dit J.-P. Sermain :

> Il [le conte] suscite l'attention d'une manière oblique, il demande au lecteur de participer à la création poétique d'un univers propre, à une sorte de construction capable de toucher, de bouleverser même, par des voies qui ne sont pas celles de l'identification, du simulacre, de la passion représentée : le conte invite à une expérience littéraire qui est devenue inédite, paradoxalement difficile.[91]

D'après E. Sempère : « Dans ses formulations savantes, sérieuses ou parodiques, le conte exploite les potentialités esthétiques et critiques de ce rapport à la tradition et au témoignage oral d'une part et de l'indifférence à la vérification rationnelle et historique d'autre part. » De plus, les contes, bien qu'étant différents, « se caractérisent […] par le déplacement, le

89 SEMPÈRE, E., « Je ne crois pas, mais quand même…», p. 11.
90 *Ibid.*, p. 85.
91 SERMAIN, *Le conte de fées*, p. 258.

décentrement de l'instance matricielle du récit.[92] » Pour A. Gaillard, le conte est « un dispositif poétique et critique qui, dans un jeu de reprise et de variation, peint et incarne des croyances, en démonte les mécanismes et en exhibe les ressorts[93] ».

Dans *Le Diable amoureux*, la curiosité apparaît comme étant la plus grande passion d'Alvare. Cela lui fait plaisir de savoir que Biondetta puisse lui révéler de grands secrets et c'est donc pour cela qu'il accepte de conclure un pacte avec elle. À ce moment, lorsque le diable est sous forme de sylphide, le contrat est plus explicite et ressemble plus à un contrat que « l'unique condition » du début. Est-ce qu'en « s'humanisant », le diable ne deviendrait pas plus explicite ? Toutefois, en s'humanisant le diable « ment » davantage car il n'est pas vraiment sylphide. Que vaut donc ce pacte ?

Cette curiosité d'Alvare peut par moment devenir malsaine, par exemple lorsque le jeune homme regarde par le trou de la serrure pour voir Biondetta jouer de la musique dans la pièce : « j'entends du bruit dans une pièce voisine ; un petit jour qui me donne dans les yeux m'attire vers une porte condamnée : il s'échappait par le trou de la serrure ; j'y applique l'œil[94] ». Cette *libido sciendi* est aussi oblique que l'est la stratégie du diable. Alvare ressent à la fois de la crainte et du désir face à Biondetta. Ainsi, d'après le concept freudien, Eros se mêle à Thanatos, faisant écho à la relation entre Philandre et Zamire dans *La Poupée*.

Puisque chez Cazotte le diable est à la fois partout et nulle part, le lecteur doit se former un nouveau regard sur le texte. Aiguiser son intuition littéraire et ne pas être naïf. Le diable est à la fois en Biondetta, en Alvare et il est aussi fondu dans l'air que respirent les deux protagonistes. Le plaisir de la lecture pourrait donc s'apparenter au désir de l'enquêteur tentant de résoudre un mystère. Une hypothèse pourrait être formulée : le diable prend peut-être plaisir à séduire Alvare. S'il se prend lui-même au jeu de la séduction, alors cela expliquerait le titre : *Le Diable amoureux*. Donc le diable qui éprouve de l'amour, qui est réceptif à l'émotion. Le diable est donc joueur et il semble ne pas y avoir de conséquences à ce jeu ambigu. Ce qui fait qu'Alvare pourrait n'en tirer que du plaisir. Belzébuth, sous les traits de Biondetta pourrait également tirer du plaisir de ce nouveau corps sensible qui est le sien. Si la mutation ontologique a opéré, cela fait de Biondetta une âme sensible, ouverte aux sensations et à la découverte de l'amour.

---

92 SEMPÈRE, E., article cité précédemment, pp. 17-18.
93 GAILLARD, Aurélia, « Que peuvent les savoirs pour le conte – et le conte pour les savoirs ? », *Féeries*, n°6, 2009, p. 15.
94 CAZOTTE, Jacques, *Le Diable Amoureux*, [1772], Max Milner (éd) Paris, Garnier Flammarion, 1979, p. 84.

Nerval dit, dans le portrait qu'il a écrit de Cazotte dans une préface au *Diable amoureux*, que ce dernier est « le poète qui croit à sa fable, le narrateur qui croit à sa légende, l'inventeur qui prend au sérieux le rêve éclot de sa pensée. » Comme l'écrit Francine de Martinoir dans la postface du *Diable amoureux*[95] « Il faudrait voir la place de la pensée l'auteur et de ses croyances dans le pacte de lecture. Si l'auteur y croit vraiment, le lecteur doit-il le suivre ? Les croyances de l'auteur interfèrent-elles dans la lecture du lecteur ».

Il s'agit de procurer au lecteur de parfaites « Jouissances de l'imagination » pour George Sand.[96] Et J.-P. Sermain clôt son étude par une citation de A. Galland qui dit ceci :

> Le conte, […], n'est pas moral par les leçons qu'il donne, puisque chacun est libre de ne pas les suivre, il n'a même aucune raison de le faire, c'est dans le mouvement dramatique du récit, dans son déchiffrement, dans l'exercice de l'imagination, que se trouve son vrai sens : il n'y a qu'à prêter un peu attention à ce que le conteur intente, ou plutôt, à y prendre tout le plaisir possible. Rien de plus.[97]

Ce qui est intéressant à noter, c'est que le plaisir apparaît comme le dessein final du conte. Le plaisir de Cazotte tient aussi dans le fait qu'il puisse faire des clins d'œil intertextuels à d'autres auteurs au sein de ses textes. Comme le souligne Philippe Koeppel dans l'introduction des *Mille et Une fadaises*, « Cazotte enrichit son récit de maints souvenir de lecture, dont il use avec l'imagination et la verve qui feront de lui l'auteur du *Diable amoureux*.[98] » En effet, dans *La Patte du chat*, Cazotte fait allusion au genre de l'idylle pastorale, notamment au moment de l'entrevue galante de la fée Bluâtre et d'Andremir. Les motifs clés tels que l' « épais berceau de chèvrefeuille[99] » et la rencontre des amants au milieu de cette verdure s'y trouvent : « Dès qu'il m'eut démêlée à travers les feuilles, son transport éclata par un cri de joie ; il vint se précipiter à mes genoux[100] »

Le plaisir de l'auteur du *Diable amoureux* est aussi de se moquer de son personnage et de la forfanterie de ce dernier. Celui qui voulait « tirer les oreilles du grand méchant diable » se retrouve à se cacher sous son lit comme un enfant terrorisé, victime de la ruse de Belzébuth. Mais c'est aussi ceux que Cazotte nomme les « lumineux » qui sont tournés en ridicule dans le texte, les Lumières de la raison étant matérialisées par la lumière aveuglante et occulte du

---

95 CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux*, [1772], Seuil (éd), Paris, « L'école des lettres », 1997
96 A propos du conte de fées dans *Le Surnaturel* de C. CHELEBOURG, p. 67.
97 SERMAIN, *Le conte de fées*, p. 258.
98 CAZOTTE, Jacques, Les *mille et une fadaises, contes à dormir debout*, [1742], Éditions Sillage, Paris, 2005, p. 28.
99 CAZOTTE, *La Patte du chat*, p. 197.
100 *Ibid.*, p. 198.

Belzébuth travesti. Et si Alvare se cache sous son lit, Philandre est lui infantilisé par un jouet d'enfant.

Le plaisir de Cazotte est aussi au renouvellement des superstitions. Au sein de sa nouvelle espagnole, Cazotte érige un double interdit : celui de l'occultisme mêlé de sensualité charnelle. Le plaisir interdit qui se retrouve chez les personnages fait écho au plaisir interdit que ressent l'auteur en écrivant cela. Cependant, le plaisir de la lecture contrebalance le malaise que Cazotte tente d'insérer dans son texte et qui le fait peu à peu dériver vers le fantastique. Il ne faudrait pas oublier que le diable emprunte un visage différent chez chaque auteur, soit par pur divertissement, soit par fantaisie. Le diable devient une figure à la mode à laquelle on prend plaisir à donner sans cesse une nouvelle apparence, ce qui élargit son champ des possibles de siècle en siècle. Cantonné à la terrifiante figure du fils maudit à la peau brûlée, à la fourche et aux ailes de chauve souris, le diable du XVIII^{e} siècle peut à présent être un animal docile ou une femme séduisante. Mais ce qui effraie le plus, c'est que le diable – avec le texte de Cazotte – pénètre une sphère encore inviolée jusqu'à lors (si l'hypothèse choisie est celle de la possession diabolique) : celle de la conscience humaine. En effet, si le pacte a bien été passé entre Alvare et Biondetta, c'est que le jeune homme appartient au diable et qu'en plus de partager son corps avec lui, il lui donne également un libre accès à son esprit. Si l'hypothèse de la possession s'avère juste, alors le diable a réussi son plus grand coup : celui de dissimuler le mal sous les traits du bien. La victoire finale de la mère, allégorie de l'Église, ne serait en fait qu'une ultime illusion que le diable prendrait un malin plaisir à élaborer. Le mal triompherait donc sous les traits du bien, et le seul plaisir qui reste serait le plaisir vicieux et pervers du Belzébuth victorieux.

D'après Frémeaux, les contes facétieux « mettent souvent en scène un personnage de 'trickster', appelé aussi 'décepteur' ». Le décepteur, qui est parfois un animal, « est rusé, d'apparence chétive mais prompt à tromper le monde à son avantage exclusif[101] ».

Les contes du corpus ont eux aussi chacun leur propre « décepteur ». Dans *Le Diable amoureux*, cela reste plus flagrant ; en effet qui de plus malin et rusé que le diable en personne ? D'autant plus que celui-ci prend la forme d'un petit épagneul qui a une apparence chétive et dont la ruse fait sortir Alvare du cercle de protection. Ainsi, en utilisant la métamorphose à son avantage, Belzébuth/Biondetta parvient à tromper Alvare. Ce même procédé est employé par Zamire, qui change d'apparence en fonction de l'abbé qu'elle choisit de remettre sur le droit chemin. Ainsi, pour séduire Damis elle s'était métamorphosée en

101 FRÉMEAUX, France-Marie, *L'univers des contes de fées*, p. 61.

chatte grise, tandis que pour attirer l'attention de Philandre elle a pris l'apparence d'une poupée. Et c'est sous ces formes qu'elle parvient à se rapprocher de l'humain choisi pour s'unir avec elle. Les métamorphoses de ces sylphides, certes « tromp[ent] le monde », mais pas à leur avantage exclusif puisque les deux partis y trouvent leur compte. L'un parvient à séduire, et l'autre se laisse prendre au jeu. Concernant *La Patte du chat*, le personnage éponyme du chat lui-même Grognon/Tortillon use de la métamorphose pour tromper son monde. Jadis un grand sorcier, il a été changé en chat par la fée Vengeance. Comme le rajoute Frémeaux : « On retrouve dans les contes cet attrait pour les changements d'état qui ont formé la trame essentielle de deux textes classiques : *Les Métamorphoses* d'Ovide et *L'Âne d'or* d'Apulée[102] ». Elle rajoute : « À la fin du XVIII[e] siècle, le ton se fera facilement parodique, perpétuant ainsi la tradition satirique des fabliaux[103] », c'est ce que nous prouve Cazotte avec le ton qu'il emploie dans la plupart de ses textes. Son ton parodique serait alors la continuité de la tradition médiévale des fabliaux.

De son côté J.-F. Perrin dit, en résumant *Métafictions* de J.-P. Sermain :

> […] la Fable est ramenée à une attitude critique identifiant et qualifiant les croyances (mythologiques/religieuses, etc) comme des fictions leurrantes ; et par conséquent dans le champ romanesque cette attitude libère le lecteur du leurre ou l'aide à s'en divertir, à en jouer[104]

Ainsi, le ton parodique aurait une portée critique qui permettrait au lecteur de mieux adhérer au jeu de l'auteur et à pleinement s'en amuser. Cela pourrait s'avérer pour le roman de Cazotte. Perrin évoque aussi le type de roman appelé roman « auto réflexif » par J.-P. Sermain et dit que l'enjeu est d'amener le lecteur à réfléchir son rapport à la fiction, éventuellement au point de s'en distancier de façon critique […] mais il n'est pas obligé de renoncer au plaisir des fables ou des contes, il suffit qu'il accepte de réfléchir au rapport qu'il y entretient. » Cela va dans le sens d'un nouveau plaisir pour le lecteur, autre que celui de la fantaisie de l'histoire : celui de la distanciation critique.

Ce que résume bien J.-F. Perrin c'est que : « Le modèle métafictionnel implique un travail sur la perception des formes narratives par le lecteur […] ouvrant en principe la lecture à un travail interprétatif[105] ». Il y a une autre classe de roman que J.-P. Sermain appelle de « détournement ironique ». Ces romans « prennent pour matière la reconstitution d'une scène

---

102 *Ibid*, p. 119.
103 *Ibid*, p. 106.
104 PERRIN, Jean-François, « Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, », *Féeries*, 1 | 2004, 198-202., pp. 1-2.
105 *Ibid.*, p. 2.

idéologique comportant la parole du leurré et sa contestation ». L'exemple canonique utilisé par J.-P. Sermain est *Le comte de Gabalis* de Villars. D'après J.-F. Perrin : « Au contact d'une telle écriture, le lecteur est conduit à réagencer ce qu'il lit pour trouver un plan de vraisemblance à sa lecture ou son interprétation [ce qui le conduit à] adopter une nouvelle esthétique (distanciée) de la lecture[106] ». En conclusion, J.-F. Perrin rapporte que « le conte de fées correspond exactement à l'idée de métafiction puisqu'il prend pour objet une fiction et se constitue comme réflexion à son égard[107] ».

Ainsi, le conte de fée est plus qu'une fiction ou qu'une histoire divertissante contenant implicitement ou non une morale. Le conte est aussi une réflexion sur le genre même du conte. C'est un genre métatextuel en plus d'être féerique ou merveilleux.

106 *Art. cit.*
107 *Ibid.*, p. 4.

DEUXIÈME PARTIE : UNE OCCULTATION DU SENS, DU PACTE LITTÉRAIRE AU CONTRAT DIABOLIQUE

Les trois œuvres du corpus traitent du pacte de lecture, mais dans cette partie nous nous interrogerons sur le basculement particulier qu'opèrent deux des trois œuvres du corpus, *Le Diable amoureux* et *La Poupée*, du pacte littéraire au contrat diabolique. C'est-à-dire qu'il y a pacte entre le lecteur et le texte, de même qu'il y a contrat dans le texte entre le personnage et la créature fantastique. Alvare est sur le point de conclure un pacte avec Belzébuth et Philandre se lie à la sylphide Zamire. C'est donc une structure en abyme qui se tisse subtilement en miroir autour de ce pacte, notion polysémique dans notre étude. Ainsi, les échanges s'opèrent à deux niveaux : premièrement du côté du lecteur, deuxièmement du côté d'Alvare et de Philandre. S'en dégage donc une métatextualité puisque le contrat qui se noue dans la diégèse fait écho au pacte romanesque[108] du côté du lecteur. Qui dit deux pactes, dit aussi deux niveaux de lecture qui se répondent avec subtilité. Tout comme Alvare et Philandre qui sont tentés par les propositions des deux sylphides, le lecteur est lui aussi tenté de croire au merveilleux presque fantastique de ces textes. Mais il demeure néanmoins tiraillé entre envie de croire et recul critique, ce qui le place en situation d'instabilité. Ce tiraillement du lecteur est induit par le texte lui-même qui interdit au lecteur de rester sur place. Cette double position du lecteur, essentielle pour la pleine compréhension du jeu métatextuel, signifie que la lecture doit se faire en toute conscience, ce qui n'est pas toujours évident.

Du latin *pactum*, le mot pacte désigne tout d'abord « accord », « convention », «arrangement », « traité » et par son étymologie il est lié à la paix, *pactus* étant le participe passé de paciscor : « faire la paix ». Ce lien étymologique à la notion de paix (*pax*) peut s'avérer intéressante dans le *Diable amoureux* qui met en scène l'Ennemi, dès son titre[109]. Dès la définition du tome 2 du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694, la notion de « pacte » définit aussi la convention passée avec le diable : « un pacte tacite, faire un pacte, cela ne se peut sans pacte avec le diable… ».

Le pacte est donc un accord passé entre deux partis. Le mot désigne dès le XVIII[e] siècle un contrat au sens juridique: « Convention qui est, en général, accompagnée d'actes publics qui lui donnent un caractère d'une importance particulière […] Faire, conclure, signer un pacte. Il

108 Nous employons l'adjectif « romanesque » par commodité, mais sans que cela n'oblitère le fait que ces textes ressortissent principalement au genre du conte.
109 Lié à l'idée de faire la paix avec un ennemi, (concernant Alvare et Zamire) nous y reviendrons plus tard.

signifie quelques fois simplement Alliance. Faire un pacte avec le diable.[110] ». Encore une fois, cette définition prend en compte la notion de pacte avec le diable.

Pour la clarté de la suite de notre étude, nous préférerons employer la notion de pacte pour l'accord passé entre le lecteur et le texte littéraire, et la notion de contrat pour l'accord passé avec le diable. Le contrat est définit ainsi par *Le Dictionnaire de l'Académie française* de 1762 :

> Paction, conention, traité entre deux ou plusieurs personnes, & rédigé par écrit, sous l'autorité publique. […] CONTRAT dans une signification plus étendue, se prend quelques fois pour toute convention faite entre deux ou plusieurs personnes ; & dans cette acception on dit, Contrat verbale, contrat tacite.

Dans les textes qui ont succédé au *Diable Amoureux*, comme *Faust* de Goethe ou encore *Melmoth réconcilié* de Balzac, lui-même se posant comme une suite de *Melmoth ou l'homme errant* de Charles Robert Mathurin, le contrat avec le diable s'accompagne d'implications, de règles et de possibilités de le défaire selon certaines conditions.

Bien qu'il voie la naissance de la pensée libérale, le XVIII[e] reste le siècle de la parole et de l'honneur, ce qui peut éclairer le fait qu'il n'y ait pas encore de signature sur le papier chez Cazotte et Bibiena, contrairement au texte de Goethe qui date du siècle suivant. Chez Bibiena, le travail de la sylphide passe par la parole et il est étonnant et presque suspect de voir que c'est un personnage trouble qui va expliquer la clarté du langage à un abbé. Chez Cazotte, c'est aussi parce que le pacte avec le diable passe par la parole qu'il est si confus ; le lecteur ne sait pas vraiment si Alvare a vraiment donné son âme à Biondetta[111]. Avec Goethe, le contrat diabolique se signe avec le sang de l'humain, ce qui est un symbole puissant qui marque nettement le moment de la contractualisation.

Alors que le XVII[e] siècle représente l'honneur et la parole, le XIX[e] siècle quant à lui marque l'importance de l'écrit et du contrat signé. Le XVIII[e] siècle, à cheval sur ces deux périodes, marque un moment de transition. En effet, au sein de cette société plus administrative et plus procédurière (celle que dénonçait déjà Racine dans *Les Plaideurs*, que l'on aperçoit dans le *Tartuffe* de Molière) se développe l'importance du contrat signé. Il est question, chez Marivaux, de divers contrats signés, notamment dans *La Fausse Suivante*. Cependant, cette question du pacte au XVIII[e] siècle est ambiguë.

---

110 Dans le second tome de la huitième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1932.
111 Nous y reviendrons dans la deuxième partie de notre étude sur « L'occultation du sens : du pacte littéraire au contrat diabolique ».

Chez Cazotte, cela correspond au rituel qui est oral, ce qui évoque la tradition orale des contes. Mais justement, les contes sont faits, en général, pour les enfants et les « bonnes femmes ». Or au XVIII[e] nous avons des « contes » d'un autre genre, à la frontière de la nouvelle. Donc des contes hybrides qui certes gardent une certaine légèreté, mais une légèreté suspecte qui interroge.

La notion de pacte prend ses sources dans des textes religieux tels que la *Torah* et le *Nouveau Testament* et elle est assez ambivalente : nous avons d'un côté l'alliance sacrée avec Dieu et de l'autre, la tentation diabolique avec le Malin. Dans *l'Ancien Testament,* il y a mention d'un pacte écrit avec Dieu : les dix commandements qui sont transmis à Moïse sur les tables de la loi au mont Sinaï. Ainsi, le *Décalogue*, aussi appelé « les Dix Paroles », désigne ces instructions morales et religieuses qui cimentent la relation entre Moïse et l'Éternel. Le pacte divin prend donc la forme de commandements que le disciple doit suivre pour rester sous la protection du Père. Ainsi l'Arche d'alliance est scellée, ce qui scelle en même temps la parole et la promesse divine. Notons également que ce pacte divin s'inscrit sur de la pierre, sur du solide, à l'inverse du pacte avec le diable qui, avant les contrats écrits du XVI[e] siècle se fait oralement. Toutefois, si le contrat diabolique implique que le « signataire » y perde son âme, le pacte divin suppose que le signataire garde son âme et vive éternellement au paradis. Le diable gagne donc une âme mais celui qui passe un contrat avec Dieu, lui, gagne le salut et l'éternité. Ce contraste entre les deux pactes divin et diabolique implique une dichotomie entre le bien et le mal, le salut et la déchéance, le paradis et l'enfer. De ce point de vue, le diable est l'Ennemi et c'est sur ses épaules que reposent les maux de l'humanité.

Si le pacte avec Dieu est clairement énoncé dans l'*Ancien Testament*, que ce soit sous la forme des tables de la loi ou encore à travers l'image de l'arc-en-ciel, symbole de l'Alliance entre Dieu et son peuple, le pacte avec le diable se résume quant à lui à la tentation, du moins du côté des textes religieux. Dans l'*Ancien Testament*, au moment de la Genèse, Lucifer, ange déchu métamorphosé en serpent, tente Eve et l'incite à croquer le fruit défendu de l'arbre de la connaissance. Et cette figure du diable tentateur fait écho à celle du *Nouveau Testament*, dans l'évangile selon Saint-Matthieu, chapitre IV, v. 1 à 11 où le diable apparaît à Jésus dans le désert pour le tenter. La première fois, le diable demande au fils de Dieu un miracle, la seconde fois il lui dit de se jeter du haut d'un temple afin qu'il se fasse sauver par les anges et la troisième fois, le tentateur propose à Jésus de l'adorer afin qu'il devienne son disciple. Mais le fils de Dieu ne cède pas et ce refus de pactiser avec le Malin permet de racheter le péché

originel d'Eve qui, elle, a succombé à cette tentation. Or, cette idée de rachat se retrouve chez Cazotte mais de manière suspecte[112]. Faut-il rédimer Satan comme le feront les Romantiques du XIX^e^ siècle ? À propos du rachat, la poupée de Bibiena veut rédimer le héros Philandre, plus explicitement que Biondetta. En effet Zamire veut redresser la morale de son disciple pour pouvoir s'unir à lui et par là gagner l'immortalité. Il y a là quelque chose de contradictoire qui donne à ce texte des airs libertins. En effet, la poupée essaie bien de remettre Philandre sur le droit chemin, mais tout au long de cette voie, elle ne cessera de le tenter jusqu'à le faire succomber à la fin de la diégèse. Elle apparaît comme une figure à la fois salvatrice et tentatrice, divine et diabolique. En cela elle se rapproche de Biondetta. Du point de vue chrétien, le texte relève d'une inversion des valeurs : comment le pêché de la chair pourrait-il permettre de gagner la vie éternelle ?

L'ange déchu apparaît donc déjà comme un être ambigu : celui qui s'exprime par une parole oblique pour manipuler est aussi métamorphe et possède un grand nombre de dénominations. Belzébuth, Bélial, Azazel, Astaroth, Asmodée, Iblis, Sheytan, Lucifer, Satan, Méphistophélès, Mammon, Melmoth, l'Accusateur, l'Adversaire, (Je suis) Légion… Tous ces noms désignent bien Lucifer, le porteur de lumière qui s'est opposé au Père et qui est tombé en Enfer. On se doute bien que si cette figure a pris mille visages au cours de l'Histoire, l'acte tentateur de la pactisation qui lui est rattaché sera lui aussi complexe.

Ce qui est intéressant, c'est de constater que la pactisation avec le diable est une rupture de contrat avec Dieu et que donc, ces deux pactes, divin et infernal sont, d'une certaine manière, liés eux aussi. L'homme qui a tout d'abord conclu un pacte avec Dieu et qui ensuite décide de le rompre pour s'allier avec le diable reçoit le châtiment divin, comme le montre cet extrait du *Faust* de Marlowe : « Mais où puis-je donc aller ? / Si c'est vers Dieu, il me précipitera en Enfer.[113]» Ici un problème se pose : la tentation est-elle une épreuve dans le chemin initiatique qui mène vers l'Éternel ? Lucifer, l'ancien ange préféré du Ciel serait-il l'un des ouvriers de Dieu ?[114] Ou à l'inverse, puisque Dieu a le pouvoir d'envoyer les âmes de ceux qui lui sont infidèles en enfer, nous pourrions penser que ce dernier serait l'associé du diable...

Ces ambiguïtés liées au divin et au diabolique sont pointées au sein des textes du corpus par Cazotte et Bibiena. L'enjeu de cette étude sera d'observer comment se mettent en place les pactes étranges qui se nouent entre les protagonistes du *Diable amoureux* et de *La Poupée*

---

112 Nous étudierons cette notion de rachat plus en détail par la suite dans les textes du corpus.
113 MARLOWE Christopher, *Le Docteur Faust*, (Bilingue), Trad. LAROQUE François, VILLQUIN Jean-Pierre, Paris, Garnier Flammarion, 2010, p. 95.
114 En référence à ce segment de la prière du « Notre Père » : « ne nous soumet pas à la tentation ».

et par quelles stratégies ils parviennent à contourner les conditions littéraires classiques du pacte pour régir le sens du texte[115].

Pour cela, nous reviendrons sur les premières représentations du pacte diabolique en littérature afin de les comparer à celles de nos textes qui, au fil de la lecture, mettent en place une certaine esthétique de l'incertitude. Il s'agira de voir en quoi l'ambiguïté du contrat surnaturel aboutit à l'ambiguïté du texte.

A] La Notion du contrat diabolique

1) Définitions et représentations du contrat avec le diable

Le contrat diabolique est un mythe littéraire puissant qui prend ses origines dans la Bible. Ce topos s'accentue avec le mythe de Faust, dont une première version avait déjà été écrite par Christopher Marlowe en 1594, avant d'être reprise par Goethe en 1808, ce qui inscrira définitivement le mythe dans la postérité. Ainsi le contrat avec le diable apparaît comme un topos dans la littérature et la culture, que ce soit dans les textes qui ont précédé ceux de Goethe, tels que *Le Diable boiteux* de Lesage (1707), *Le Diable et l'argent* (1708), nouvelle anonyme, et *Le Diable bossu* de Bruslé de Montpleinchamp (1708), ou dans les textes qui lui ont succédé : *Les Elixirs du Diable* par Hoffmann (1815), *Melmoth* de Maturin (1820) ou encore *La Comédie du Diable* de Balzac (1831). Dans notre imaginaire commun, le contrat implique quelque chose, il est question de don et de contre-don. Le contrat diabolique implique également des conditions et généralement le Malin en sort vainqueur. Par exemple dans *Faust* à la fois chez Goethe et Marlowe le contrat entre Faust et Méphistophélès se conclut par la signature avec le sang et le diable gagne en échange l'âme de l'homme. Il y a donc un échange concret : l'âme de celui qui signe de son sang contre l'omniscience, l'omnipotence et l'omniprésence promises par le diable. Chez Goethe, Méphistophélès pose les conditions du contrat à Faust : « Il suffira du premier papier venu. Tu te serviras pour signer ton nom d'une petite goutte de sang.[116]» Du côté de Marlowe, voici ce que dit Faust à

115 Au sein de cette deuxième partie, le conte de *La Patte du chat* ne sera pas autant étudié que *Le DA* et *La Poupée* et prendra ici la valeur d'un texte du corpus secondaire.
116 GOETHE J. W., *Faust*, Trad. Gérard de NERVAL, Paris, Librio, 1995, p. 49.

Méphistophélès : « c'est par amour pour toi / Que Faust s'est incisé le bras et qu'avec son sang / Il offre son âme en gage au grand Lucifer[117]». Faust rédige ensuite « un contrat en bonne et due forme[118]» mais, comme un présage, son sang se coagule et il ne peut pas écrire « Faust te donne son âme[119]». Méphistophélès doit prendre une chaufferette pour que Faust y pose le bras et que son sang recommence à couler. Finalement, Faust réussit à signer, il affirme « Cet acte est conclu !/ Et Faust a légué son âme à Lucifer.[120]»

Mais les conditions de ces pactes diaboliques ne sont pas tout à fait les mêmes dans le *Diable amoureux*[121]. En effet, dans le texte de Cazotte, l'élaboration du pacte se fait en deux temps. Premièrement se met en place la scène de l'invocation, qui est le moment où le lecteur attend le contrat et où Cazotte joue sur cette attente avec des paroles sibyllines. En effet, le diable sous forme d'épagneul propose un contrat étrange à Alvare lorsque ce dernier lui somme de lui obéir : « j'y mettrais peut-être l'unique condition de vous désarmer et de vous plaire.[122]». Deuxièmement, arrive la scène où Biondetta émet une proposition qui ressemble fortement à un pacte : « dis-moi […] aussi tendrement que je l'éprouve pour toi : Mon cher Belzébuth, je t'adore...[123]» Cela démontre que le contrat est toujours en train de se faire, relançant l'interrogation du lecteur, dont l'attention est sans cesse sollicitée dans ce « conte » prétendument badin où la suspension d'incrédulité n'est finalement jamais autorisée.

Le contrat avec le diable acquiert donc une nouvelle singularité puisque c'est une sylphide qui pose les conditions de ce dernier. La figure féminine[124], n'est pas présente chez Marlowe et le diable reste masculin. En revanche, la figure féminine gagne chez Cazotte un statut indiciel : en effet, la féminité du diable met en exergue une forme de trouble dans le genre. De plus, cette même féminité accentue l'ambiguïté dans *Le Diable amoureux* et rend indécidable les rapports entre Alvare et Biondetta.

Cette ambiguïté du diable se voit déjà dans la nature même de la bête, dans cette hybridité mise en avant, même de façon grotesque, par le satyre du *Diable Boiteux* de Lesage. Ici, nous nous intéresserons à un être profond et changeant donc l'aspect a été souligné par l'imagerie populaire.

---

117 MARLOWE, *Le Docteur Faust*, p. 93.
118 *Loc. cit.*
119 *Loc. cit.*
120 *Ibid.*, p. 95.
121 À un moment, Biondetta, en tant que femme, dit à Alvare de faire de lui un roi et ce faisant elle inverse donc les rapports de séduction et de pouvoir, à la manière de Lilith.
122 *DA*, p. 60.
123 *Ibid.*, p. 118.
124 GOETHE a rajouté le personnage de Marguerite et ce succès va aller jusqu'au roman fantastique *Le Maître et Marguerite* de Mikhaïl BOULGAKOV, 1967.

Étymologiquement le diable, du latin *diabolus*, est « celui qui divise » et il se construit à rebours de dieu pour former une entité distincte en tout point. En cela, il pourrait être considéré comme un « dieu du mal », opposé au dieu de l'Éternel, bien qu'à l'origine il y ait un dieu unique et des anges qui le servent. L'un de ces anges, Lucifer, trahit la confiance de dieu et le risque est de passer du monothéisme au polythéisme, si les humains en viennent à adorer en même temps une autre entité. Le satanisme, et les différentes formes d'occultisme, ne sont pas de simples hérésies, ou des invocations de forces occultes, mais relèvent de la pire hérésie qui soit : celle de considérer une autre autorité de nature divine.

Que ce soit sous les différents noms qui le désignent, le prince des ténèbres emprunte plusieurs visages dans la littérature et prend sa force au Moyen Âge où on en fait un signe d'abomination. Polymorphe, il est souvent animalisé, en particulier dans l'art ; par exemple avec la représentation de Saint-Michel combattant le mal, celui-ci étant représenté par un dragon serpentiforme ; la figure du serpent ayant été adoptée depuis la Genèse.

De plus, cet aspect polymorphe et métamorphe du diable est au cœur de la représentation du personnage éponyme dans le récit de Cazotte, récit d'une tentation au cours duquel le protagoniste Alvare oublie peu à peu l'origine diabolique de Biondetta. Celle-ci possède la capacité de se transformer et de changer de sexe, montrant alors que la tentation et la séduction peuvent emprunter mille visages. Le diable de cette histoire est aussi ambigu que malléable. L'étrange sylphide de Cazotte prend tour à tour la forme d'une tête de chameau, d'une femelle épagneul et de limaçons cornus fluorescents, ce qui bien sûr est iconoclaste[125] par rapport au serpent, au dragon et au bouc de l'imagerie populaire, mais qui rejoint toujours cette idée de bestialité rattachée à l'ange déchu. Généralement, dans les légendes chrétiennes, le diable possède des caractéristiques qui permettent de l'identifier, il est brûlé et bestial et acquiert, dans la légende de Saint Dunstan, des pieds fourchus rappelant ceux du bouc, animal qui lui est rattaché. De même, dans le texte de Bibiena, le contrat entre l'abbé et la poupée passe également par un personnage surnaturel féminin et métamorphe. Il semblerait que le contrat, au sein de ces deux textes pluriels que sont le *Diable amoureux* et *La Poupée*, ne puisse se manifester que par des figures changeantes, ce qui renouvelle en partie l'image du contrat que se fait habituellement le lecteur familiarisé au texte faustien.

Alors que les représentations picturales du dieu chrétien sont plutôt symboliques (vieil homme à la barbe blanche, oiseaux clairs, ciel), les représentations du diable sont beaucoup plus incarnées (bouc, serpent, dragon, homme-bouc). C'est la chair qui est associée au diable.

125 Nous y reviendrons dans le sous-chapitre suivant sur l'imagerie populaire du diable.

Conformément à la conception aristotélicienne revue au prisme de la théologie chrétienne par Saint Augustin, puis par Saint Thomas, c'est la notion de terrestréité qui associe le bas à ce qui est corruptible et changeant et le haut à ce qui est pur et céleste. Ainsi, le Saint Esprit sera représenté par un oiseau blanc ou une lumière alors que le diable sera représenté par un animal terrestre tel que le bouc ou le serpent. Deux mondes s'opposent alors dans la cosmogonie chrétienne : le monde sublunaire, soumis à la génération et à la corruption, et le monde supralunaire, immuable. Le dieu de l'Éternel siège donc au-delà de la sphère des étoiles fixes (le « Ciel », revu par la « science » chrétienne). Ces notions de chair et de terrestréité sont très prégnantes dans le discours théologique et religieux jusqu'au XVIII, notamment pour les aliments ; plus ils sont liés à la terre, plus ils sont bas, impurs ; plus ils sont aériens, plus ils sont nobles.

De plus, selon la théologie de Saint Thomas, qui christianise Aristote et l'astronomie grecque, ce qui relève de Dieu est immuable, tandis que le monde terrestre (et celui des bas désirs) est lié à la corruption (dans tous les sens du terme), au change et à la génération, au sens de l'acte de génération puisque l'être humain est mortel depuis le péché. C'est en cela que la métamorphose prend une valeur négative, puisque le changement et la mouvance sont également associés à la figure du diable. Toutefois, le mythe de Circé chez les baroques[126], neutralise quelquefois les valeurs négatives de la métamorphose tout en jouant avec ce principe. Principe qui, depuis *L'Odyssée* avec Circé, est un peu suspect. En effet, dans l'épisode du chant X de *L'Odyssée*, les compagnons d'Ulysse sont changés en porcs par la magicienne Circé sur l'île d'Aiaié. Cette dernière, considérée comme une déesse par les auteurs antiques, fille du Soleil et de Perséis, possède le pouvoir de métamorphoser l'homme en animal. Ulysse, qui reçoit par Hermès l'herbe « moly », échappe à cette transformation et parvient, après s'être uni à la magicienne à convaincre cette dernière de rendre leur apparence humaine à ses compagnons. Cette métamorphose en porc aurait, selon « l'interprétation cynique[127] » de Dion Chrysostome[128], une symbolique liée au plaisir de la bonne chère et « elle constituerait une révélation imagée du système de la métempsychose, par lequel l'âme des défunts se réincarnent dans des corps d'animaux.[129] ». Du côté des baroques, Circé la

126 Voir notamment : ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, PUF, 1954

127 GOSSEREZ, Laurence. « Une métamorphose allégorique, les bêtes féroces de Circé vues par les Pères de l'Église. » In: *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, numéro 7, 2003. pp. 447-459.

128 Rhéteur grec (40-120) dont le véritable nom est Dion de Prusse, surnommé Chrysostome, « Bouche d'or » à cause de son éloquence.

129 *Art. cit.*

« fée des métamorphoses » est considérée comme « l'un des mythes de l'époque[130] », omniprésente dans le ballet de cour au siècle classique et liée au change. Elle est elle-même victime de métamorphose ; d'abord « d'ordre psychologique […] : sous l'influence de l'amour elle passe de l'hostilité masquée à l'égard d'Ulysse à la passion[131] » pour ce dernier et ensuite d'ordre physique puisque sa figure sera reprise au cours des siècles suivants où elle « change de nom, mais pas de fonction[132] », créant une « généalogie de Circé[133] ». Ainsi, Circé serait un symbole, presque une allégorie de la métamorphose qui interroge car liée à la mouvance, à la génération et à la réincarnation.

Biondetta et Zamire pourraient à leur tour être considérées comme des héritières de cette figure de la magicienne, étant toutes deux liées à la mouvance par leurs métamorphoses et, du côté de Zamire, par la métamorphose morale qu'elle fait subir à son compagnon Philandre. La métamorphose, notion certes souvent ambivalente, mais centrale dans le baroque, se trouve au cœur du conte de fées. Ce dernier a une origine païenne avec ses ogres et ses fées, mais il demeure traditionnellement un genre pour enfant. Cependant, même si *La Patte du chat* appartient, par sa structure, au genre du conte de fées, la tonalité des interventions du conteur au début des chapitres lui donne une tonalité parodique. Du côté de la transformation, Il est question dans *La Patte du chat* de formules magiques et d'enchantements qui régissent les transformations de personnages. Par exemple, c'est à cause d'un mauvais sort jeté par le sorcier Tortillon, transformé par la suite en chat de la reine par la fée Vengeance[134], que la mère du protagoniste Amadil est devenue, comme son royaume, toute bleue : « Un enchanteur ennemi de Bluâtre […] n'a pu rien imaginer de plus cruel, que de la métamorphoser ainsi[135]» ; de même que le père du héros a été réduit à « languir dans une indigne métamorphose[136]», celle d'un plant de melon.

Ces métamorphoses rejoignent celles de *La Poupée* et du *Diable amoureux*. Ainsi la double notion de pacte et de contrat serait-elle inséparable de la notion de métamorphose ? Il est vrai que le pacte littéraire intervient pour tout type de texte et que la métamorphose ne touche pas tous les personnages de la littérature. Cependant, puisque tout pacte implique un échange, la métamorphose peut aussi opérer du côté du récepteur du texte, et c'est ce que

130 SOUILLER, Didier, « Circé après Jean Rousset : du corps maniériste à la théâtralité baroque », *Études Épistémè* [En ligne], 9 | 2006, mis en ligne le 01 avril 2006
131 *Art. cit.*
132 *Art. cit.*
133 *Art. cit.*
134 *La Patte du chat*, p. 202.
135 *Ibid.*, p. 190.
136 *Ibid.*, p. 203.

nous analyserons dans la troisième partie de cette étude avec le lecteur actif et la coopération textuelle.

2) De quelques portraits du diable

C'est à partir du Moyen Âge que les artistes et les théologiens européens façonnent une nouvelle image plus terrifiante de Satan et de son royaume infernal. Durant cette période, de nombreuses représentations visuelles d'anges déchus de la tradition biblique voient le jour. Mais les peintres et les sculpteurs médiévaux ne représentaient pas ces forces maléfiques dans le but de leur donner du pouvoir, au contraire, ils les représentaient dans leur impuissance ou dans la déchéance, en opposition au droit chemin. Selon Daniel Arasse[137] s'opère une « transformation radicale de l'imagerie diabolique entre le XV^e^ et le XVI^e^ siècle : le passage de l'image traditionnelle du Démon […] à une image d'un type nouveau et inattendu, celle d'un Diable à visage humain[138]». Et cette révolution de l'image est due aux humanistes qui ne considèrent plus le diable comme une « superstition » ; selon eux « le vrai Diable, il est en l'homme[139]». En effet, les peintures représentant le diable passent de représentations monstrueuses – qui sont, selon les mots de D. Arasse des « images agissantes » – à des images mettant en scène une laideur humaine significative, étant un « signe de mal et de péché[140]» en opposition à la beauté du Christ et de la Vierge Marie.

Selon Saint Augustin et les premiers auteurs chrétiens, le diable était un ange déchu mais n'était pas véritablement un être physique puisqu'il conservait sa substance angélique. Lorsqu'il prenait une forme physique, le diable pouvait alors prendre la forme d'une belle jeune femme pour plaire et séduire sa victime. Toutefois, les artistes médiévaux ont pour la plupart pris le parti de représenter le diable sous une forme terrifiante, comme pour neutraliser *a priori* son pouvoir de séduction.

Dans l'image ci-dessous, illustration de Duccio di Buoninsegna qui représente le Christ qui rejette le pacte du diable qui lui offrait le pouvoir sur le monde entier, le diable est représenté sous sa forme d'ange déchu. Cependant, celui-ci n'est pas monstrueux, il est dans l'ombre et se trouve plus bas que Jésus dans la représentation, et donc, inférieur à ce dernier.

137 Historien de l'art ayant enseigné à la Sorbonne et directeur d'études à l'EHESS.
138 ARASSE, Daniel, *Le portrait du diable*, Éditions Arkhê, 2009, p. 25.
139 *Ibid.*, p. 17.
140 *Ibid.*, p. 90.



Retable du XIVe siècle intitulé « Maestà » de Duccio di Buoninsegna. Collection Frick, New York.

À l'inverse, la représentation de Michael Pacher, produite un siècle après la précédente, présente un diable monstrueux, verdâtre et difforme, avec deux têtes, des cornes, des ailes de chauves-souris et des pattes de bouc. L'aspect chimérique de cette représentation, plus proche que l'idée que se fera la population européenne du diable aux siècles suivants, n'est pas sans rappeler les grotesques. Le grotesque, est à l'origine un style d'ornementation découvert à la Renaissance, plus particulièrement les ornements de la maison dorée construite par Néron constitués de peintures étonnantes. Par extension il se définit comme un montage d'éléments hétérogènes donc les figures humaines et animales peuvent être caricaturales ou chimériques. Au XVI[e] siècle, grotesque prend le sens de composition bizarre en littérature. Voici la définition qu'en donne le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 pour l'adjectif *grotesque* : « Il se dit des figures imaginées par le caprice du Peintre, dont une partie représente quelque chose de naturel, & l'autre quelque chose de chimérique ». La seconde partie de la définition rajoute que le terme signifie : « Ridicule, bizarre, extravagant ».



« Le diable présentant à Saint Augustin le livre des vices »
Panneau peint de la fin du XVe siècle par Michael Pacher.

Et par ces aspects repoussants hybridant le bestial et le monstrueux, les illustrations du *Diable boiteux* de Lesage s'inscrivent dans la continuité des œuvres du Moyen Âge. Son diable se présente avec des pattes de bouc, ce qui rejoint l'image traditionnelle du folklore – le bouc étant rattaché au démon. Et, dans l'évolution du « portrait du diable » que trace D. Arasse, le spectateur constate une certaine humanisation du diable chez Lesage. Celui-ci n'a d'inhumain que la laideur inquiétante, signe du mal, et la partie basse de son corps, le rapprochant du satyre. Le satyre étant d'ailleurs, comme le souligne D. Arasse « l'une des sources principales de l'iconographie diabolique traditionnelle[141] ».

141 *Ibid.*, p. 78.



Illustration de Louis-Henri de Brevière.

Écrit soixante-cinq ans après *Le Diable boiteux*, *Le Diable amoureux* de Cazotte vient briser cette image terrifiante et parfois monstrueuse du diable traditionnel pour en créer une plus surprenante : celle de l'énorme tête de chameau. En effet, loin du bouc et de la chauve-souris, le Belzébuth de Cazotte étonne aussi bien qu'il inspire les artistes tels que Jean-Michel Moreau le jeune (1741-1814), dessinateur et graveur français appartenant aux périodes du classicisme et du rococo et d'Édouard de Beaumont (1821-1888) appartenant au mouvement du romantisme. La figure de la tête de chameau est toutefois une figure grotesque, d'où sans doute son succès auprès du graveur romantique.



Che vuoi - Le Diable amoureux – auteur Clément-Pierre Marillier – Gravure de Jean-Michel Moreau le jeune (1772)

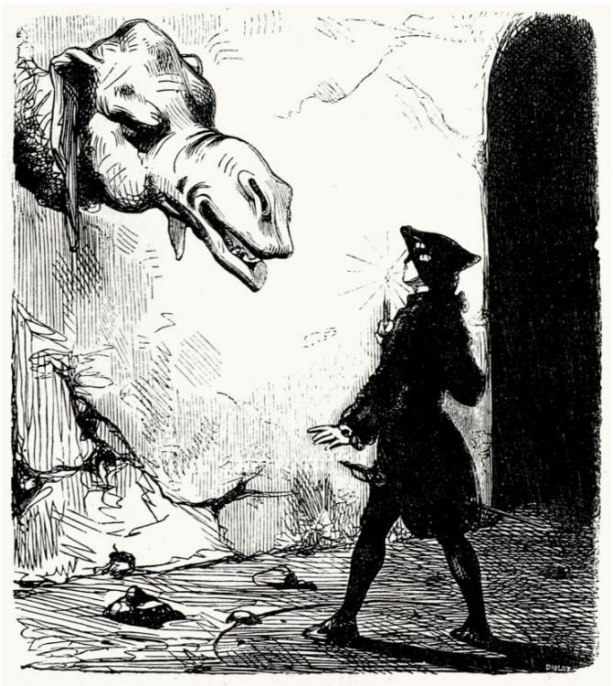


Illustration d'Édouard de Beaumont pour le roman *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte (1845)

La gravure de Moreau le jeune, parue dans la version de 1772 du *Diable amoureux*, représente le moment de l'invocation d'Alvare dans la grotte de Portici et de l'apparition de la tête de chameau par l'une des fenêtres de la caverne. Alvare est représenté dans le cercle de protection aux caractères occultes qu'il trace dans la diégèse et il s'y tient bien droit, le menton levé vers Belzébuth qui le domine par sa hauteur. Les longues oreilles de ce dernier sont en mouvement, comme pour rappeler la promesse d'Alvare de tirer les oreilles au diable. Cette tête de chameau apparaît dans le rayon de lumière de la fenêtre qui éclaire les paroles en phylactères que prononcent les personnages : « Béelzébuth » pour Alvare et « *Che vuoi* ? » pour la tête de chameau. La porte creusée dans la paroi au troisième plan forme une tache d'ombre entre les deux protagonistes de l'image, comme pour signifier le fossé creusé entre eux et l'ombre qui plane sur leur contrat ainsi que sur leurs rapports à venir.

L'illustration de Beaumont, parue dans la version du *Diable amoureux* de 1871 (Henri Plon), vraisemblablement inspirée de la précédente, représente quant à elle une grande tête de chameau quelque peu menaçante se penchant avec un sourire vers un jeune homme au chapeau tenant une bougie. Ce dernier représente Alvare. La légende de cette illustration est la suivante : « L'odieux fantôme ouvre la gueule, et […] me répond *Che vuoi* ? » Cette représentation du moment de la première apparition de la tête de chameau dans *Le Diable amoureux*, parue un siècle après celle de Moreau le jeune, garde la même disposition des protagonistes, à savoir la place de Belzébuth en haut à gauche de l'image, comme une intrusion, et Alvare, en bas à droite de l'image, dominé par la tête de chameau. Cette dernière apparaît encore plus démesurée dans la représentation de Beaumont ; elle a les oreilles pendantes et elle esquisse un étrange sourire. Est-ce un sourire d'ironie annonçant le rire de l'apparition finale de la tête de chameau avant de disparaître à la fin de la diégèse ? Ou bien est-ce un sourire d'humour lié au comique de situation ? Alvare a invoqué Belzébuth, pas un chameau, et pourtant c'est ce qui lui fait face. Ici, la figure surnaturelle a l'air ici de sortir du mur (les arabesques des murs ayant été coupées chez Moreau) et non plus d'une fenêtre, ce qui annonce une forme de fantastique et d'intrusion un peu plus surprenante. Et ce grotesque de la tête de chameau n'est pas sans rappeler les figures de gargouilles, partie saillantes des gouttières de certains bâtiments, ornées pour certaines, d'une tête d'animal monstrueux, lion, dragon ou encore chien. Cette tête de chameau est surprenante, d'autant plus que nombreux sont ceux à ne pas encore avoir vu de chameau au XVIII^{e} siècle. Donc cette figure exotique est une découverte ; ce que le public retient, c'est la tête de chameau.

3. Jeu entre pacte merveilleux et contrat diabolique

Dans deux des œuvres du corpus, le *Diable amoureux* et *La Poupée*, un jeu métatextuel se tisse entre le pacte littéraire et le contrat diabolique. C'est-à-dire qu'au contrat d'Alvare et de Philandre avec Biondetta et Zamire se superpose le pacte du lecteur avec le texte qui met en scène ces alliances. Pour *La Patte du chat*, il n'y a pas de contrat diabolique scellé dans la diégèse, cependant le pacte de lecture est davantage questionné par les interventions ironiques du narrateur à chaque début de chapitre.

Le contrat du *Diable amoureux* est différent du contrat faustien. En effet, les conditions du contrat du *Diable amoureux* ne sont pas claires, contrairement à ce que nous avons vu du mythe de *Faust*. Chez Cazotte, les conditions du contrat ne sont pas écrites noir sur blanc et le texte reste mystérieux, Biondetta ajoutant des conditions tout au long de la diégèse.

Tout d'abord, lorsque le diable apparaît à Alvare, c'est sous les traits d'un épagneul femelle qu'il entend poser les conditions de ses rapports avec celui qui l'a invoqué : « J'obéirai, maître, mais sous quelle condition ? […] j'y mettrais peut-être l'unique condition de vous désarmer et de vous plaire.[142] » Ainsi, c'est Belzébuth métamorphosé qui pose lui-même les conditions du contrat qui le lie à Alvare. Plus loin, les termes du contrat semblent se préciser « Pour vous séparer de moi, Alvare, il suffira d'un acte de votre volonté »[143]. Il serait légitime au lecteur de se demander ce que signifie cet acte de volonté. Est-ce que cela implique qu'Alvare doive refuser la proposition de Biondetta, l'accepter de son plein gré ou encore accomplir volontairement un acte sexuel avec la démone ? Même si ce contrat était le seul du texte, il n'en serait pas moins ambigu. Ce qui paraît hallucinant, c'est l'hypothèse suivante : céder à la tentation libérerait du diable. Comme le dit Oscar Wilde : « Le seul moyen de se délivrer d'une tentation, c'est d'y succomber ». Le diable s'en irait alors, mais la mauvaise conscience resterait. Ainsi, Alvare succombe aux avances de Biondetta et celle-ci, reprenant sa forme originelle s'en irait, laissant l'Espagnol entrer chez lui, la conscience agitée.

Plus tard dans la diégèse du *Diable amoureux*, cela se complique ; le jeune espagnol balbutie une formule qu'il semble ne pas comprendre mais qui pourtant apparaît comme un lien de plus à la toile que la sylphide diabolique tisse autour de lui : « Esprit qui ne t'es lié à

142 *DA*, p. 60.
143 *Ibid.*, p. 72.

un corps que pour moi, et pour moi seul, j'accepte ton vasselage et t'accorde ma protection.[144] » Ces mots sont écrits en italique dans le texte, comme s'il s'agissait de mots d'une autre langue, ou appartenant à un autre ouvrage. À cela, Biondetta répond à Alvare « Je suis à vous ». Et cette notion de vasselage signifie, d'après le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 : « Estat, condition de vassal », ou encore, « Ce que le Seigneur a droit d'exiger du vassal » ; à savoir que le vassal signifie : « Celuy qui relève d'un Seigneur supérieur à cause d'un fief[145]». Les notions de lien et de dépendance sont donc inséparables du vasselage. Cela signifie donc, dans la réplique d'Alvare, que ce dernier accepte d'être lié à Biondetta comme un seigneur l'est avec son vassal. Leur relation se place donc sous le signe de la soumission féodale. Toutefois, plus le lecteur avance dans le récit et plus cette relation se révèle être ambiguë puisque nous ne sommes plus sûrs de l'identité du seigneur et du vassal. Une dialectique du maître et de l'esclave avant la lettre se met en place[146].

En effet, plus tard dans le récit, Biondetta demande une véritable dévotion de la part d'Alvare, sachant que dans le système féodal, c'est le seigneur qui demande la dévotion de son vassal, et non l'inverse. Or, ici, les rapports de pouvoir semblent clairement s'être inversés. Ainsi, Biondetta, qui au départ était le vassal d'Alvare, s'adresse à ce dernier en des termes de seigneur : « il ne suffit pas de me promettre d'être à moi, il faut que vous vous donniez et sans réserve et pour toujours […] il me faut un abandon absolu. Il peut seul me rassurer et me suffire[147] ». Il peut sembler étrange qu'après tout ce temps le diable doive préciser de nouveau les termes du contrat. Si tous deux ne sont pas toujours liés, qu'est-ce qui fait rester le Belzébuth travesti aux côtés d'Alvare ? Cependant, plus loin dans le récit, après la supposée union charnelle entre les deux protagonistes, Biondetta s'écrie « j'ai triomphé ![148] ». Il semblerait alors que la victoire diabolique soit indubitable, sauf qu'à la page suivante, Biondetta a une autre requête pour son jeune amant : « dis-moi, enfin, s'il t'est possible, mais aussi tendrement que je l'éprouve pour toi : Mon cher Belzébuth, je t'adore…[149] » Plus loin enfin, Biondetta conclut : « Nos affaires sont arrangées […] Désormais notre lien, Alvare, est indissoluble.[150] »

---

144 *Ibid*, p. 73.
145 *Dictionnaire de l'Académie Française, T.2,* 1694
146 *Jacques le fataliste et son maître* de Denis DIDEROT, qui inspirera cette dialectique à HEGEL, est écrit à peu près au même moment. MARIVAUX en joue également au début du siècle, ce qui signifie que cette dialectique est déjà dans l'air du temps.
147 *DA*, p. 95.
148 *Ibid.*, p. 117.
149 *Ibid.*, p. 118.
150 *Ibid.*, p. 119.

Outre ce contrat diabolique incertain et indécidable qui finit pourtant sur un apparent triomphe de Biondetta, d'autres contrats traversent le récit et s'ajoutent à la diégèse. Il y a pour commencer le mensonge de Biondetta sous les traits de Fiorentina : « Un engagement déjà ancien m'y force, seigneur[151] ». Ensuite, Alvare fait entendre qu'il a passé un « serment[152] » avec sa mère, le poussant à « servir toutes les femmes et à n'en délaisser aucune ». Il est aussi question des promesses qu'Alvare noue avec Olympia dans le mensonge ; « Je vous ai juré […] je vous jure encore que ce n'est pas une femme[153] », « Ce cavalier vous aura promis ce qu'il promet à tout le monde, ce qu'il me jure encore tous les jours, quoique déterminé à vous trahir.[154] ». Enfin, il est question du serment qu'Alvare passe avec Biondetta lorsqu'elle est sous sa forme humaine et qu'elle est affaiblie par ses blessures après l'épisode vénitien « Si tu m'es rendue, je serai à toi ; je reconnaîtrai tes bienfaits ; je couronnerai tes vertus, ta patience, je me lie à toi par des liens indissolubles, et ferai mon devoir de te rendre heureuse par le sacrifice aveugle de mes sentiments et de mes volontés.[155] » Ces mots qu'Alvare prononce, semblables à des vœux de mariage, font écho aux derniers mots prononcés par Biondetta lorsqu'elle affirme à son compagnon : « notre lien, Alvare, est indissoluble[156] ». Bien des liens sont alors noués et dénoués dans le récit, sans que l'on sache pour autant si ceux qui unissent les protagonistes sont véritablement indissolubles, au vu de la réapparition finale de la tête de chameau et de sa disparition définitive.

Le contrat avec le diable semble dépendre de l'abandon absolu d'Alvare, mais à part la ligne de points de suspension, le texte ne donne pas de preuve quant à l'union charnelle entre l'homme et la démone. À la fin, « Biondetta tient un discours qui paraît célébrer la réussite du projet méphistophélique[157] ».

Le « *Che vuoi* » final semble clore une boucle que le lecteur pourrait considérer comme uniquement rêvée ou fantasmée. En effet, plusieurs incertitudes demeurent quant au début du rêve d'Alvare – il a dormi oui, mais quand est-il tombé endormi ? – et il y a bien un contrat diabolique mais a-t-il réellement été scellé et si oui, à quel moment ? *Che vuoi*, qui signifie « que veux-tu » en italien et prendra à la toute fin du texte un sens figuré et ironique. La signification de « que voulais-tu », grâce à la répétition au moment de la disparition, encadre le texte et met justement en perspective cette notion de contrat.

---

151 *Ibid*., p. 63.
152 *Ibid*., p. 68.
153 *Ibid*., p. 82.
154 *Ibid*., pp. 82-83.
155 *Ibid*., p. 90.
156 *Ibid*., p. 119.
157 « Pragmatique et fantastique dans le Diable amoureux de Cazotte », p. 56.

Il y a donc un enchevêtrement de contrats dans le récit du *Diable amoureux*. Max Milner parle à ce sujet d'une « exquise ambiguïté[158] ».

Au début de la diégèse, Alvare a envie d'invoquer les esprits avec Soberano, sans pour autant se soumettre au contrat. Il demande : « Peut-on se lier avec eux ? »[159] mais n'a pas suivi de formation ésotérique, ce que fait remarquer Soberano à son jeune camarade : « vous n'avez pas subi votre temps d'épreuve ; vous n'avez rempli aucune des conditions sous lesquelles on peut aborder sans crainte cette sublime catégorie...[160]». C'est la grande curiosité et le désir de savoir qui pousse Alvare à invoquer Belzébuth, lui qui s'écrie face à Soberano alors que ce dernier lui informe qu'il faudrait deux ans à un néophyte pour être initié : « je mourrais d'impatience dans l'intervalle[161]». Ce désir faustien d'être en commerce avec les esprits est souligné par le caprice presque enfantin d'un Alvare impatient, comme le témoigne la répétition : « je veux comme vous être en commerce avec eux : je le veux, je le veux ![162] ». Mais comme le dit Schuerewegen : « Alvare semble ignorer que dans l'univers où il s'invite, rien ne se gagne gratuitement […] Ignorant les contrats, le néophyte semblerait croire à l'inconséquence du don.[163] » En effet, le jeune curieux se montre trop insouciant et oublie trop vite le danger auquel il fait face. Il sort du cercle alors qu'il ne doit pas le faire et ne tient pas parole : il ne tire pas « les oreilles du diable[164] » alors que Soberano lui rappelle sa promesse : « N'oubliez pas ce que vous avez promis de faire[165] ». À cela Alvare répond « Je tiendrai parole[166] », mais il ne le fait pas, et échoue donc dans sa promesse tout comme il échouera quant à sa promesse envers sa mère et envers Olympia. Mais le lecteur pourrait se demander si Alvare respecte sa promesse envers celle qui au départ devait être son vassal. À la requête finale de sa compagne, lorsque celle-ci lui demande « dis-moi […] aussi tendrement que je l'éprouve pour toi : Mon cher Béelzébuth, je t'adore...[167]», le jeune Espagnol semble ne pas répondre : « A ce nom fatal […] une frayeur mortelle me saisit[168]». Toutefois, cela reste flou car Alvare prétend que Biondetta redevenue « [s]on ennemi », donc le diable, « abuse » de sa vulnérabilité du moment. De quoi relève cet abus, puisqu'à la page suivante Alvare parle de

158 MINER, Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, t. I, Paris, Corti, 1960, p. 83.
159 *DA*, p. 54.
160 *Ibid*., p. 56.
161 *Loc. cit.*
162 *Loc. cit.*
163 « Pragmatique et fantastique dans le *Diable amoureux* de Cazotte », p. 57.
164 *DA*, p. 57.
165 *Ibid*, p. 58.
166 *Loc. cit.*
167 *Ibid*., p. 118.
168 *Loc. cit.*

«faute[169]» ? Cela signifie-t-il que l'Espagnol a cédé au rapport charnel avec Biondetta ou qu'il a fini par dire à Béelzébuth les mots qu'il attendait ? Peut-être bien les deux, étant donné que le diable affirme juste après : « Nos affaires sont arrangées[170]». Ce dernier dit également : « Je désirais ta possession, et il fallait, pour que j'y parvinsse, que tu me fisses un libre abandon de toi-même[171]». Ces mots pourraient bien éclairer les non-dits. Si Béelzébuth affirme avoir triomphé, c'est qu'il aurait réussi à posséder Alvare parce que ce dernier aurait finalement fait un libre abandon de lui-même. Mais malgré cette hypothèse demeure celle du bluff. En effet, ce triomphe apparent du diable pourrait n'être qu'une ruse pour effrayer Alvare, ce qui expliquerait qu'il disparaisse sans demander son reste à la fin. En tout cas, même si le texte se montre aporétique aux moments cruciaux du pacte et de la clôture de ce dernier, demeure en mémoire la mise en garde de Soberano : « Vous nous donnez un beau régal, ami ; il vous coûtera cher.[172] ».

Ce qui relie ce contrat diabolique au pacte merveilleux, c'est la notion de parole. La parole du personnage surnaturel, parfois occulte et énigmatique, influe sur le contrat diabolique passé avec le protagoniste et la parole de l'auteur influe sur le pacte littéraire conclu avec le narrataire. Au sein du conte de fées de Cazotte, la parole est significative. Ainsi *La Patte du chat* appartient encore au conte traditionnel mais déjà avec un jeu sur la parole.

169 *Ibid.*, p. 119.
170 *Loc. cit.*
171 *Loc. cit.*
172 *Ibid.*, p. 65.

B] Intentions et mises en doute du sens

1. L'obstacle au pacte de lecture initial passe par les artifices du conte

Tout d'abord, les textes du corpus créent chacun à leur manière des artifices qui influent sur le pacte de lecture initial. Au niveau typographique pour commencer, le texte dissimule quelque chose au lecteur. Par exemple, *Le Diable amoureux* est elliptique par moments et certaines de ces ellipses sont sous forme de points de suspension, par exemple lors de la soi-disant union charnelle ou encore lors de la chanson des Égyptiennes qui refusent de révéler la nature véritable de Biondetta :

> Quel est cet objet aimable ?
> Qui s'est soumis à votre pouvoir ?
> Est-il...[173]

Cette chanson parle au départ de la terre natale d'Alvare : « L'Espagne vous donna l'être[174]» et de son statut d'héritier : « La terre en vous voit son maître[175] ». Suivent alors des paroles qui posent question : « Du ciel, si vous voulez l'être, / Vous serez le favori.[176] ». Cela signifie-t-il qu'Alvare pourrait être pardonné de ses péchés, accéder au paradis et devenir le favori de Dieu, comme le fut Lucifer ? Cela n'est pas impossible, puisque le jeune homme est le fils de dona Mencia, allégorie de l'Église. Le prénom de sa mère signifie aussi « mencie » , la clairvoyance. Les Égyptiennes mettent ensuite en garde le jeune homme contre un « bonheur […] volage[177]» qui « pourrait [le] quitter[178]». Cela semble faire référence à l'amour éphémère que le jeune homme partage avec Biondetta et de la disparition mystérieuse de cette-dernière à la fin de la diégèse après l'union charnelle. Mais la chanson encourage Alvare à rester avec Biondetta « [il] faut, si vous êtes sage, / Le saisir [le bonheur] sans hésiter.[179] ». Le conseil le plus sage serait donc de vivre ce bonheur éphémère avec Biondetta. Est-ce en succombant à son penchant qu'Alvare deviendra « le favori » du ciel ? Ces pistes sont paradoxales et rendent quasiment impossible la dissociation « du bien et du mal ». Si

173 *Ibid.*, p. 112.
174 *Loc. Cit.*
175 *Loc. Cit.*
176 *Loc. Cit.*
177 Loc. *cit.*
178 Loc. *cit.*
179 *Loc. Cit.*

Biondetta avait été un danger pour Alvare, les Égyptiennes n'auraient pas encouragé ce dernier à courir après ce bonheur volage, à moins que le diable n'ait pas de mauvaises intentions envers le jeune Espagnol ou qu'au contraire les Égyptiennes soient du côté de Belzébuth. Mais si c'était vraiment le cas, Biondetta n'aurait pas entraîné Alvare loin de « ces vieux monstres[180] ». Si c'est en succombant à son désir pour Biondetta qu'Alvare pouvait devenir le « favori du ciel » cela signifie que le péché de chair ne serait pas en contradiction avec Dieu. Mais les vieilles femmes font peut-être référence à un autre dieu, à un dieu païen. De plus, le personnage de la bohémienne est merveilleux, voire fantastique et, comme la sylphide, il oscille entre les pôles positifs et négatifs selon les fictions. Elle peut, comme toute diseuse de bonne aventure ou autre cartomancienne sibylline, révéler une vérité, prévenir d'un danger, et dans ce cas, elles font le jeu de la Providence. Mais la bohémienne est aussi mystérieuse, membre d'un peuple de « voleurs de poules ». Voici la définition qu'en donne le *Dictionnaire de l'Académie française* (1762) :

> « BOHÈME, ou BOHÉMIEN, BOHÉMIENNE
> BOHÈME, ou BOHÉMIEN, BOHÉMIENNE. On les nomme aussi Egyptiens Ces mots ne sont point mis ici pour signifier les peuples de cette partie de l' Allemagne qu' on appelle *Bohème;* mais seulement pour désigner une sorte de vagabonds qui courent le pays, disant la bonne aventure, & dérobant avec adresse. *Une troupe de Bohémiens.*
> On dit familièrement d' Une maison où il n' y a ni ordre ni règle, que *C' est une maison de Bohème. »*

Donc le texte joue sur cette ambiguïté fondamentale et la bohémienne perturbe le sens plutôt que de le révéler. En prenant l'exemple de la Pythie, on se rend compte que le fait de ne pas comprendre ses paroles obliques suscite la peur et crée un effet fantastique.

Les points de suspension qui suivent le début d'interrogation « Est-il... » pourraient faire écho à la thèse de Sarah Lacoste[181] qui dit que l'écriture est elle-même dotée d'un potentiel diabolique et que cette aura démoniaque du texte passerait également par les points de suspension et les apories. Les points de suspension dans le texte de Cazotte créent volontairement des anamorphoses dans le texte. Comme le dit F. Schuerewegen[182], il semblerait que Cazotte nous invite à combler ces espaces vides. Soit en imaginant une union charnelle, soit en devinant ce manque dans la chanson des Égyptiennes : « Est-il Diable ? ». De même que le pronom « il » pourrait renvoyer à la masculinité première du chameau et de

180 *Ibid*., p. 113.
181 LACOSTE Sarah, *Lire le mal. Valeurs d'usage de la mystique pour le repérage d'une langue du mal chez Bataille et Bernanos*, dir. Jean-François LOUETTE, 2012.
182 SCHUEREWEGEN, Franc, « Pragmatique et fantastique dans *Le Diable amoureux* de Cazotte ». In: *Littérature*, n°60, 1985. Corps empêché, corps énoncé. pp. 56-72.

Biondetto qui précède la féminité de Biondetta et accentue cette ambiguïté de genre du personnage. Il y a donc un jeu sur plusieurs strates. Les Égyptiennes auraient alors deviné l'origine diabolique de Biondetta ou alors elles s'interrogeraient sur le genre véritable de cette dernière. Peut-être que ces chanteuses sentent que Biondetta est androgyne puisqu'elles emploient l'expression « objet aimable », expression certes figée dans le langage amoureux, mais qui ne tranche pas sur l'identité sexuelle de Biondetta. Les paroles des vieilles femmes sont occultes autant par leur sens énigmatique que par leur incomplétude. Biondetta décrit ces femmes comme de « vieux monstres[183] » ; peut-être qu'il n'y a que les monstres qui savent reconnaître le diable, le monstre par excellence.

Le processus mis en place par Cazotte passe aussi par un jeu sur les limites typographiques du texte, notamment au passage des deux lignes de points de suspension[184]. En jouant avec l'un des codes du roman libertin qui est l'ellipse, l'auteur donne aussi un aspect diabolique à son texte, si l'on reprend l'étymologie même du diable : le texte est double. Cela fait aussi référence à l'étymologie du mot « ambigu » qui veut aussi dire « double ». L'écho est immédiat avec la citation suivante précédant le texte « L'allégorie est double ». C'est donc cette indécision permanente autour du texte qui souligne la dualité du *Diable amoureux*.

Une question se pose également : qui est-ce que le titre désigne véritablement ? Est-ce que le *diable amoureux* désigne Biondetta, qui est en vérité Belzébuth, ou est-ce qu'il désigne Alvare qui, d'une part ne respecte pas ses promesses et d'autre part serait peut-être possédé par le diable et à la fois aveuglé par son amour pour une femme.

Alvare est tout autant créateur de la fiction qu'il vit que le lecteur l'est de certains passages obscurs du texte. En effet, Alvare serait créateur du texte pour plusieurs raisons. D'une part, la possibilité onirique : le jeune homme pourrait être en train de rêver et son esprit serait en train d'imaginer une fiction romancée avec un diable féminin. D'autre part, Alvare serait tellement amoureux qu'il oublierait que l'objet de son amour est un diable auquel il a lui-même demandé de prendre une autre apparence et qu'il est incapable de nommer autrement que par le nom qu'il a choisi pour lui. En essayant de remplir ces ellipses laissées par le texte, le lecteur ferait donc une « lecture participative », proche de la lecture active que nous analyserons au chapitre suivant. F. Schuerewegen pose à juste titre la question suivante :

183 *DA*, p. 113.
184 *Ibid.*, p. 117.

« Est-ce dire qu'au contrat problématique évoqué dans la diégèse correspond un pacte tout aussi incertain entre le texte et son destinataire ?[185] ».

185 « Pragmatique et fantastique », p. 61.

La typographie du texte dans *La Patte du Chat* interroge également, notamment au passage de la chanson de la sirène. Celle-ci chante une chanson d'amour commençant par :

> *Amants que soutient l'espérance,*
> *Que votre sort est doux !*
> *Si vous souffrez quelques moments d'absence,*
> *Amour vous les adoucit tous.*[186]

et dont les paroles sont en italique dans le texte, ce qui matérialise une rupture entre la narration et l'intervention merveilleuse.

Ensuite, les artifices du conte passent également par les dits et les non-dits du texte. Et cet occulte se manifeste soit par des expressions du flou, soit par des omissions textuelles.

D'après Umberto Eco dans *Lector in fabula*, « un texte distingue d'autres types d'expression par sa plus grande complexité.[187] » Et d'après lui, « la raison essentielle de cette complexité, c'est qu'il est un tissu de *non-dits* (*cf*. Ducrot, 1972)[188] ». Il explique que « Non-dit » signifie « non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu ». Et il rajoute que le texte, plus que tout autre message « requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur.[189] »

Les trois textes de notre corpus comportent des non-dits qui influencent le pacte de lecture tout au long de la diégèse. Et ces non-dits se matérialisent de différentes manières.

Cela n'est pas dit dans *Le Diable amoureux*, mais telle une sirène redoutable, le diable sous la forme d'une cantatrice va chanter et va troubler par cette nouvelle voix les personnages masculins présents dans la grotte métamorphosée. Alvare dit même « j'oubliais presque que j'étais le créateur du charme qui me ravissait[190] ». La voix de Biondetta est « voilée » dans l'extrait et puisque la chanson de Fiorentina n'est pas retranscrite dans le texte, contrairement à la chanson de Biondetta, et à celle des Égyptiennes et des poètes lors de la noce campagnarde, nous pouvons dire que ses paroles aussi sont voilées. Le voilé renvoi à l'occulte, Belzébuth masque son visage sous celui d'une ravissante cantatrice et couvre sa grosse voix de chameau sous un voile qui pourrait presque nous faire penser au rideau du théâtre. À partir de ce moment de rencontre et de métamorphose, les protagonistes pourraient

---

186 *La Patte du chat*, p. 169.
187 ECO, Umberto, *Lector in fabula*, p. 62.
188 *Loc. cit.*
189 *Loc. cit.*
190 *DA*, p. 64.

être considérés comme deux acteurs jouant chacun leur propre rôle. Et cette idée du jeu théâtral se trouve renforcé par les trois coups que frappe Soberano à l'intention de l'esprit qu'il commande. C'est peut-être lui, l'initiateur, qui ouvre la pièce à laquelle nous assistons et dans laquelle, pour une raison de vraisemblance Alvare a envie d'oublier que Biondetta est Belzébuth déguisé. Alvare serait davantage un spectateur qui oublie qu'il est dans la pièce plutôt qu'un acteur puisqu'il est plus passif qu'actif. D'après F. Schuerewegen, Alvare, devenu « une espèce de double inconscient de son adversaire [est en quelque sorte] diabolique malgré lui[191]». Biondetta est définie comme « le plus insigne des faussaires[192]» et comme « une dangereuse imposture[193]», elle qui se distingue par « un talent d'imitation aussi brillant qu'inquiétant[194]». En ce sens elle est hypocrite au sens étymologique du terme : elle est une actrice jouant un rôle qui plaît à Alvare. Quabracuernos définit les attaques du diable comme un travail d'imitation et de représentation : « il copie la nature fidèlement et avec choix...[195]». D'après F. Scherewegen, « Le livre finalement a manqué sa promesse, n'ayant pas pu réaliser le programme qui s'ébauchait dans l'incipit[196]» et il se définit comme « une histoire de promesses non-tenues enchevêtrées […] que ce soit du côté des personnages ou du livre lui-même.[197]».

Le non-dit du texte passe aussi par le refus d'Alvare et des autres personnages de prononcer le nom de la Bête, par exemple les Égyptiennes. « L'appellation du diable[198]» est un vrai problème dans le texte. En effet, Alvare est incapable de nommer sa bien-aimée autrement que par le nom qu'il a lui-même inventé. Ainsi, « par son refus de trancher la question de l'identité de Biondetta, le texte met en cause la référence de son propre titre.[199]». En effet, puisque l'identité de Biondetta est incertaine, le lecteur ne peut être sûr que le titre ne désigne pas quelqu'un d'autre. Alvare pourrait bien être le diable amoureux de cette histoire, lui qui, à l'image du diable traditionnel, ne respecte pas ses promesses. Le lecteur pourrait également se demander si Alvare était plus sage avant sa rencontre avec le diable. Si l'on en croit le comportement du jeune homme lorsqu'il trahit Olympia et délaisse sa mère, pas vraiment. De plus, nous apprenons au début de la diégèse qu'il aime la luxure et les jeux

191 SCHUEREWEGEN, Franc, « Pragmatique et fantastique dans le Diable amoureux de Cazotte », p. 65.
192 *DA*, p. 72.
193 *Ibid*, p. 88.
194 « Pragmatique et fantastique », p. 65.
195 *DA*, p. 124.
196 « Pragmatique et fantastique », p. 65
197 *Loc.cit.*
198 *Art.cit.*, p. 68.
199 *Loc.cit.*

d'argent. Il n'y a donc pas que Biondetta qui soit difficile à cerner dans l'histoire de Cazotte, Alvare l'est aussi. Celui qui n'est pas sûr de rêver ou d'être éveillé, qui ne tient pas ses promesses, se voile la face quant à la véritable identité de Biondetta et ne tient pas compte des mises en gardes des Égyptiennes, n'est peut-être pas aussi innocent qu'il le paraît au départ. L'occulte du texte porte également sur l'identité même des personnages[200].

Sur l'importance de la parole, rappelant la tradition du conte oral, on pourrait parler de formules occultes/magiques dans le *Diable amoureux* et *La Patte du chat*. Les paroles occultes étant dans la plupart des cas des paroles performatives.

Jurer et promettre sont des verbes performatifs. Comme Don Juan, Alvare promet sans tenir parole. Et en cela il se rapproche de la figure du « prometteur diabolique », figure qui est décrite dans un passage du *Diable boiteux*.

Lorsque par vantardise Alvare veut tirer les oreilles du diable, cela prend la valeur d'une promesse. Il désobéit à Soberano qui le met en garde. Il conclut un contrat en acceptant mais y renonce lorsqu'il est face à l'épagneul femelle. Cela signifie qu'avant même que le protagoniste passe un contrat avec le diable, il est déjà question d'autres contrats dans le texte, de promesses préexistantes. Par exemple lorsque la fausse Fiorentina parle d'un « engagement déjà ancien », ces mots agissent comme un effet de notoriété, mais le lecteur ne sait pas ce que désigne cet engagement. Cela pourrait être un mensonge, une ruse pour quitter la pièce et ainsi prendre une autre forme, cela pourrait vouloir dire qu'elle est mariée ou bien cela pourrait signifier l'accord passé avec Alvare ou encore un contrat précédent que le diable aurait passé avant sa rencontre avec le protagoniste. Cet « engagement déjà ancien » est une expression du flou qui rajoute une ombre au texte. Ce jeu sur les flous avec cette évidence non explicite donne presque un effet de connivence.

Du côté du *Diable amoureux* il semblerait que : « L'inexécution de la promesse coïncide [...] avec la révélation de la féminité du diable[201] ». Le diable trouve donc une ruse pour empêcher Alvare d'accomplir ses engagements. « Or ce geste de soumission inaugure la stratégie de séduction mais en trahit également le programme […] Biondetta visera toujours à priver le discours de l'Espagnol de sa force performative.[202]». Ainsi, la parole d'Alvare est en échec face à Biondetta, et ce, peu importe la forme sous laquelle elle se présente à lui. À l'inverse, dans *La Patte du chat*, la parole magique n'est pas entendue, le texte l'occulte. Le lecteur est au courant qu'il est question d'enchantements échangés entre fées, notamment au

200 Cette idée est développée plus bas dans la sous-partie suivante sur « Le genre incertain des personnages ».
201 *Art. cit.*, p. 64.
202 *Loc. cit.*

passage où Bluâtre raconte à Amadil sa mésaventure avec le sorcier Tortillon. La seule parole enchantée qui est révélée au lecteur est celle de la sirène de la fontaine que rencontre Amadil avant d'accéder au royaume de Bluâtre.

Différentes hypothèses naissent au cours du récit : celle du rêve, de la possession (victoire du diable) ou de la victoire de l'église (pas de conséquences pour la vie d'Alvare). L'exigence de Biondetta est le don de soi d'Alvare. Comme le dit F. Schuerewegen cette exigence « viserait donc à contourner les difficultés auxquelles se heurte la conclusion d'un pacte qui nécessairement devrait passer par un acte de langage.[203]». Alvare, lors de la nuit de noces refuse de prononcer le nom de Belzébuth. Il « s'esquive au contrat[204] ». D'où l'importance du langage en matière de pacte. Il y a comme un jeu du chat et de la souris autour du contrat diabolique. Le fait de prononcer « Belzébuth » équivaudrait à prononcer le fameux *oui* lors d'une cérémonie de mariage. Puisque Alvare refuse de prononcer le véritable nom de sa bien-aimée, le mariage diabolique peut-il avoir lieu entre eux ? C'est comme s'il y avait deux cérémonies de mariage dans le texte : celui des noces à la campagne et celui, en secret, à l'ombre d'une chambre, d'Alvare et de Biondetta qui apparaît comme un contrat qui a du mal à avoir lieu car il n'est pas clairement prononcé. C'est une nuit de noces avant le mariage que le diable s'offre avec Alvare. Et il est difficile de savoir quand exactement se nouent les relations entre le jeune homme et le diable.

Plus le contrat se brouille tout au long de la diégèse et plus on a du mal à cerner le diable en question. En dehors de Biondetta et d'Alvare, nous pourrions nous demander avec précaution si le *diable amoureux* ne pourrait pas être Cazotte, l'auteur qui aime jouer avec son lecteur, ne lui donnant aucune clé de lecture mais uniquement la liberté d'interpréter comme bon lui semble.

Avec le pacte faustien, on sait à peu près à quoi s'attendre avec Méphistophélès, or, avec Biondetta, aussi bien Alvare que le lecteur ne sont sûrs de rien. En effet, il n'y a pas de signature au sang et le diable n'a pas l'air de vouloir l'âme d'Alvare en échange de ses grâces. Que veut donc réellement Belzébuth sous les traits de Biondetta, lui qui semble seulement en vouloir au libre arbitre d'Alvare ? Si Biondetta veut autant qu'Alvare se donne volontairement, une des hypothèses serait qu'elle l'aurait peut-être possédé dès le début de la diégèse, lorsque le jeune curieux s'était risqué à sortir du cercle de protection.

---

203 *Art. cit.*, p. 67.
204 *Loc. cit.*

Cette incertitude constante pourrait être perçue comme plus angoissante que la clarté du pacte faustien. « La narration entière orchestre l'ambiguïté par le choix de la première personne [Alvare se] rend compte de son ignorance et de ses incertitudes[205] ». On peut alors employer les mots de M. Milner en qualifiant l'œuvre de Cazotte d'« exquise ambiguïté ».

Ambiguïté qui se retrouve surlignée par le jeu des doubles que Cazotte met en place dans *Le Diable amoureux* et qui influe sur le contrat diabolique. Le diable signifie étymologiquement double, tout comme le mot ambiguïté. Au sein de la diégèse, les doubles se succèdent : les deux lettres qui se font écho : celle d'Alvare et celle d'Olympia dans l'épisode vénitien, les deux chansons de Biondetta et des Égyptiennes qui se répondent, et enfin les deux fins divergentes écrites par Cazotte. Comme si par sa nature ambiguë, la figure double du diable déteignait sur le récit où tout devient double. Cela fait de Biondetta « l'élément pivot de l'ambiguïté ». Ainsi, comme le dit M. Fontana-Viala, Biondetta est alternativement : « chaste et séductrice, soumise et impérieuse, distante et enflammée, esclave et maîtresse[206] » Une double emprise pèse également sur le protagoniste : l'emprise diabolique et l'emprise amoureuse. Le personnage aurait donc deux fois plus de chances d'être possédé par sa compagne infernale.

205 FONTANA-VIALA, Marie, « *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte », in *Les monstres, impossibles possibles*, TDC n°1122, p. 3.
206 *Art. cit.*

2. Le jeu de l'auteur avec son lecteur

Puisque les trois textes du corpus jouent sur l'occulte et sur la parole voilée, c'est que les auteurs de ces textes jouent également avec leur lecteur et notamment sur la capacité de ce dernier à voir plus loin que le texte et à interroger son propre pacte littéraire. D'après Sermain, « le conte se définit par les interactions qu'il met en place »[207]. Interactions qui se déroulent entre les personnages, bien sûr, mais également entre le lecteur et le texte. D'où la mise en abyme.

Par exemple, le jeu de Cazotte dans ses textes consiste à créer une connivence avec le lecteur dans La *Patte du chat* et ensuite à le perdre puisque ce dernier n'est plus sûr du sens moral du texte dans Le *Diable amoureux*. En effet, ces textes dépaysants donnent autant à rêver qu'à penser. *La Poupée* rejoint *Le Diable amoureux* sur leur décor réaliste, créant un monde familier au lecteur mais empreint d'une inquiétante étrangeté.

Dans *La Patte du chat*, lorsque le conteur intervient au début des chapitres, cela crée presque un effet de connivence entre l'auteur et le lecteur. La première intervention au Chapitre premier est la suivante : « Qui ennuiera comme font tous les exordes[208]». S'ensuivent alors d'autres interventions jusqu'au dernier chapitre : Chapitre II « Qui ne le cède en rien au premier[209] », Chapitre III « Qui n'est pas plus divertissant que les deux autres[210] », Chapitre IV « Où l'on verra bien des choses tant utiles qu'inutiles à l'intelligence du conte[211] », Chapitre V « Qui ne contient rien de nouveau[212] », Chapitre VI « Qu'on trouvera trop long de moitié[213] », Chapitre VII « Qui n'est pas moins considérable que les précédents[214] », Chapitre VIII « Qui donnera beaucoup à penser[215] », Chapitre IX « Où l'on apprendra, entre autres choses, comment il faut s'y prendre pour étrangler net un conte[216] ».

Toutes ces interventions ont pour effet d'interrompre le lecteur dans sa lecture. En effet, ce dernier, qui noue un pacte de lecture avec le conte, se retrouve assailli par les commentaires du conteur qui lui font comprendre qu'il doit conserver un regard critique sur ce qui est en

---

207 SERMAIN, *Le conte de fées*, Introduction & *Métafictions*
208 *La Patte du chat*, p. 151.
209 *Ibid.*, p. 159.
210 *Ibid.*, p. 165.
211 *Ibid.*, p. 173.
212 *Ibid.*, p. 181.
213 *Ibid.*, p. 187.
214 *Ibid.*, p. 205.
215 *Ibid.*, p. 215.
216 *Ibid.*, p. 227.

train de lire. L'illusion narrative du récepteur, qui est au cœur du pacte du conte merveilleux traditionnel, s'en trouve donc perturbée.

Au niveau des personnages surnaturels, Bibiena et Cazotte jouent également sur les topoï rattachés aux figures de la poupée, de la sylphide et du diable. Par exemple chez Bibiena, c'est une poupée, donc un jouet, qui devient la préceptrice d'un abbé. L'homme religieux, qui n'a ni l'âge ni le sexe pour jouer à la poupée reçoit donc ses ordres d'une miniature envers laquelle il éprouve désir et admiration : « Je me sentis humilié mais point offensé de ce qu'elle me dit. Sa petite bouche m'enchantait quelque mot qu'elle prononçât : je brûlais déjà du désir d'en recevoir des instructions.[217] ». Si la lecture du titre de *La Poupée* nous laissait sous-entendre qu'il serait question d'un simple jouet pour enfants, Bibiena déconstruit notre attente en faisant de ce jouet le réceptacle d'une sylphide dont le but est de réformer les « travers » et les « ridicules » de son nouvel élève[218]. Et le but de cette correction est de « réaliser avec un humain une union parfaite[219] » afin de « gagner l'immortalité par le plaisir[220] ». De même en fusionnant les figures de la poupée et de la sylphide, Bibiena fait se mêler dans son texte le ludique et l'érotique. Cette figure de la sylphide, perçue comme érotique depuis le texte de Crébillon et dont le potentiel sensuel se retrouve chez Bibiena, gagne toutefois une autre coloration avec Cazotte.

En effet, dans *Le Diable amoureux*, la sylphide de Cazotte partage sa nature avec celle du diable. Le corps de l'androgyne Biondetta serait alors le réceptacle de la sylphide et du démon. Elle est donc plus qu'hybride, entre diable et sylphide, entre humain et animal[221], entre homme et femme. Et cette hybridité complexe joue également sur les attentes du lecteur puisque la figure effrayante du diable se mêle à la figure sensuelle de la sylphide. Comment appréhender alors le personnage de Biondetta ? Concernant la figure du diable, sa définition est également ambiguë. Chez les Grecs, la définition du démon, *daemonos*, semble de pas être inconnue aux auteurs du corpus. Par exemple, avec le démon de Socrate, on ne sait pas si c'est une métaphore du surmoi intellectuel; il vient dire ce qui vient distinguer le bien et le mal, donc il n'est pas uniquement négatif. Pareillement, le mot diable, dans le *Dictionnaire critique de la langue française* signifie, dans le tome 1 de 1787 : « Diable, malin esprit » ou encore « génie, esprit soit bon soit mauvais », ex : le démon de la guerre / le démon de la

217 *La Poupée*, p. 38.
218 *Ibid.*, p. 232.
219 GAILLARD, Aurélia, *Le Corps des statues. Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Honoré Champion, Paris, 2003, p. 232.
220 *La Poupée*, p. 42.
221 Sans oublier que les deux animaux dans lesquels le diable s'incarne ont des apparences diamétralement opposées: le chameau effrayant et l'adorable épagneul.

France. Le diable ne serait donc pas que négatif à en croire cette définition et c'est sur cette ambivalence que joue Cazottte. Chez l'auteur du *Diable amoureux*, le diable est à dédoublements multiples, ses métamorphoses vont à l'infini. Cela crée un jeu sur plusieurs strates. Le récit de Cazotte présente une nouveauté : dans *Le Diable amoureux*, le diable se fait femme ; il ne possède pas la femme mais il en devient une et c'est aussi en cela que devient indécidable la relation entre Alvare et Biondetta. Toute cette dualité a l'air de n'avoir pour but qu'un brouillage des pistes de lecture ou ne servirait qu'à démultiplier ces pistes et rajouter de la profondeur à ce récit et à ce diable.

De même, dans *La Patte du chat*, bien que ce texte appartienne davantage à l'archétype du conte de fées, les fées que présente ce texte apportent de la nouveauté. En effet, dans le royaume de la fée Bluâtre, les habitants nommés les Camayeuls sont décrits comme un peuple obnubilé par la philosophie, cette dernière étant dans « tous les plaisirs[222] » sur « un fond de ridicule invariable[223] ». À travers cette description, d'ailleurs plus proche de la critique, le texte pourrait représenter, à travers le peuple bleu, les philosophes des Lumières que supporte peu Cazotte. Cela ferait donc de son conte un texte à clé ayant un côté satirique. De plus, la fée Vengeance apporte une facette héroïque à la fée. En effet, dans cette histoire, elle sauve la princesse Amandine de son mariage avec le détestable Colifichet et elle trouve également un stratagème pour délivrer Amadil du maléfice concernant son nez. En effet, Vengeance plonge la princesse dans un sommeil magique et la place dans un appartement où pour la voir, Amadil doit se rapprocher des fenêtres. Cependant, à cause de la taille excessive de son nez il ne le peut pas. Ce n'est qu'en arrêtant de se mentir à lui-même et en admettant que son nez est plus long que la normale qu'il parvient à se libérer de ce sort.

De même, comme la fée Vengeance, la fée aux glaçons apporte une nouvelle facette à la fée. Premièrement, elle se rapproche davantage de la sorcière que de la fée par son apparence puisqu'elle est vieille, laide et que son royaume est horriblement glacé. D'abord décrite comme une « petite femme assise sur un tas de neige[224] », ses traits se révèlent ensuite à Amadil :

> […] elle était vieille, et semblait toujours violette de froid ; ses yeux étaient éteints et enfoncés, une toupie de glace lui pendait du nez, la salive se gelait sur ses lèvres, dès qu'elle les ouvrait pour parler, et la fraîcheur excessive de son haleine eût fait mourir les fleurs, quand l'intempérie du

222 *La Patte du chat*, p. 208.
223 *Ibid.*, p. 206.
224 *Ibid.*, p.217

> climat ne les eût pas empêchées de naître. Ses cheveux déjà blanchis par l'effort des ans étaient encore surchargés d'une neige légère. Une peau d'ours blanc lui servait d'enveloppe[225]

Toutefois, la fée aux glaçons se montre néanmoins tout aussi bienveillante que Vengeance avec le héros puisqu'elle l'accueille dans son palais, lui donne à manger et lui conte son histoire. Ce qui est intéressant, dans un second temps, c'est que la fée devient elle aussi conteuse dans ce conte ; une conteuse ennuyante puisqu'elle donne sommeil à Amadil : « Effectivement le prince bâillait. La fée lui allait parler de ses opéras, mais elle crut devoir réserver sa prose et ses vers pour le lendemain, et se retira par bienséance pour le laisser dormir.[226] ». Cet extrait n'est pas sans rappeler le passage d'un autre conte de Cazotte, *Les Mille et une fadaises*, sous-titré « Contes à dormir debout », où les services d'un abbé conteur sont requis par une baronne et une marquise car cette dernière n'arrive pas à dormir. Après que l'abbé ait raconté la première partie de l'histoire de la princesse Riante, le résultat de son contage se fait sentir : « Comme les dames commençaient à sentir les premières approches du sommeil à cet endroit du conte de l'abbé, il se retira dans le dessein de le continuer les jours suivants.[227] ».

Mais nous verrons dans la suite de cette étude que les textes de notre corpus sont loin d'être des contes à dormir debout.

225 *Ibid.*, pp. 218-219.
226 *Ibid.*, pp. 225-226.
227 CAZOTTE, *Les Mille et une fadaises. Contes à dormir debout.*, p. 49.

C] L'ambiguïté du pacte de lecture mène peu à peu à l'ambiguïté des textes

1) Genre incertain des personnages

Comme nous l'avons vu précédemment, les protagonistes de notre corpus sont à facettes multiples, ce qui interroge la notion de l'identité. Dans *Le Diable amoureux*, « la question de l'identité est posée, mise en mouvement par l'amour[228] ».

« L'une des transformations les plus ultimes est celle qui franchit la barrière des espèces et amène l'être humain à revêtir l'apparence d'un animal »[229], dit France-Marie Frémeaux dans son analyse de *La Belle et la bête* de Mme Leprince de Beaumont. Concernant le corpus étudié, l'exemple plus marquant est sans nul doute le personnage de Biondetta qui, non seulement franchit la barrière des espèces, mais transcende également la frontière du genre, passant du sexe masculin au sexe féminin d'abord en tant qu'animal, puis en tant qu'être humain. Biondetta est à la fois la Belle et la Bête puisqu'elle réunit en un même corps deux polarités. Ce trouble dans le genre se manifeste dès les deux principaux hypotextes mettant en scène – non le diable mais – le personnage du sylphe. Ainsi *Le Sopha* (en 1737) présente les métamorphoses incongrues du sylphe. L'aérien devient polymorphe, décloisonné de sa transparence immatérielle pour devenir concret, matériel et moins objet quotidien qu'objet de désir. En plus de l'hybridité du statut des sylphes, ni tout à fait ange ni tout à fait bête mythologique, une autre ambiguïté se noue avec l'ouvrage de Montfaucon de Villard puisque peu après la publication de ses *Entretiens*, en 1670, son public se met à le confondre avec son personnage. Une porosité des frontières se crée donc entre corps et imaginaire, entre sérieux et plaisanterie, entre mâle et femelle.

La question du trouble dans le genre se pose alors et s'exacerbera avec le roman de *Le Diable amoureux*. L'angélisme premier du sylphe fait face au diabolisme de la sensualité avec un Biondetto qui devient une Biondetta sans crier gare et sans pour autant que cela ne change le désire qu'éprouve Don Alvare face à ce diable réincarné. Biondetto est lui-même un peu ambigu ; du moins le regard d'Alvare l'est-il à son sujet. Par exemple, Alvare trouve à Biondetto des « grâces » qui frappent « les spectateurs »[230]. À la page suivante, ce même

228 FONTANA-VIALA, Marie, « Le Diable amoureux de Jacques Cazotte », p. 1.
229 FRÉMEAUX, France-Marie, *L'univers des contes de fées*, Paris, Ellipses, « Réseau, les thématiques », 2006, p. 124.
230 *DA*, p. 66.

Biondetto avoue qu'il est une femme et avance qu'Alvare ignore qui il est véritablement. Le « page » devient le « prétendu page[231] » dans l'épisode de la nuit passée dans la chambre d'Alvare, ce qui souligne le doute quant au sexe du page. Cependant, cette incertitude identitaire n'empêche pas le jeune espagnol de ressentir une certaine obsession comme le prouve le passage suivant : « Il semblait que le portrait du page fût attaché au ciel du lit et aux quatre colonnes ; je ne voyais que lui.[232] ». Aux lignes suivantes, Alvare nomme son page par le nom féminin de Biondetta et est ému lorsque celle-ci le serre dans ses bras après que les planches du lit de ce dernier ne tombent. Le « lui » devient « elle » et le lecteur pourrait penser que le narrateur a finalement tranché sur le genre de son page. Sauf que lorsque don Avare regarde son invité se démêler les cheveux dans un coin de sa chambre, il emploie de nouveau le pronom « il » : « il démêlait sa chevelure avec ses doigts[233] » avant de se décider de nouveau pour le féminin dans la phrase suivante « elle écarte avec ses doigts les boucles qui lui ombrageait le visage[234] ». Cette indécidabilité esquissée dans le premier tiers du roman continuera de planer sur le reste du récit et cette ombre au visage de Biondetta continuera de s'épaissir, rappelant le voile posé à la fois sur les yeux et sur la voix de la cantatrice Fiorentina[235]. Il est beaucoup question du « voile » et de la « gaze » dans ce début de récit après la mise en lien d'Alvare et de Belzébuth. Ce dernier sous la forme d'un page « se multiplie[236] », empruntant une succession de visages dont deux finissent par se chevaucher : celui de Biondetta et celui de Biondetto. Une question se pose : Biondetta devient-elle Biondetto par un simple travestissement vestimentaire, comme elle le fera au cours de l'épisode vénitien, ou le devient-elle par une réelle métamorphose, comme elle l'avait fait dans les ruines de Portici en passant du chameau à la chienne ? Et ces transformations posent beaucoup d'interrogations puisque dans la diégèse se métamorphoser en femme ou en animal sont mis sur le même plan. Ces questions d'essence et de vérité ontologique s'en retrouvent bouleversées. Si le chien parvient à réfléchir et à parler comme un humain, cela signifie-t-il qu'au niveau ontologique le diable devenu femme reste Belzébuth ? Suivant cette hypothèse, cela voudrait dire que Biondetta n'est aucunement fragile, que ses émotions et ses blessures sont des impostures et, plus encore, qu'elle ne peut pas tomber amoureuse. Ces questions éveillent un certain vertige chez le lecteur.

---

231 *Ibid*. p. 68.
232 *Ibid*., p. 69.
233 *Ibid*., p. 70.
234 *Loc. cit*.
235 *Ibid*., p. 64.
236 *Ibid*., p. 63.

Toutefois, un certain équilibre se crée entre « le feu de ses regards » qui « perc[ent] à travers le voile[237] » et l'« apparence si naïve » de « l'objet ravissant[238] ». Si bien qu'Alvare se met peu à peu à croire (ou en tout cas il en a envie) à l'imposture dont il est lui-même le créateur. Alvare apparaît ainsi comme un Pygmalion confus face à une Galatée à identité multiple.

Selon l'autre hypothèse de la mutation ontologique, cette métamorphose de Biondetta fait passer le seigneur des ténèbres d'être tout puissant à être élémentaire ambigu qui se rapproche de l'humain par sa corporalité, mais qui demeure mystérieux par son androgynie. La fin énigmatique du roman ramène ce sylphe mutant à l'une de ses caractéristiques premières : la tromperie. Ainsi le narrateur se fait avoir par l'image polymorphe de ce diable-sylphe. Encore une fois le rêve vient à la rencontre du réel et fait planer sur le roman l'atmosphère des prémices du genre fantastique qui atteindra son apogée au siècle suivant.

Le mystère qui imprègne la sylphide contamine le reste de l'œuvre et pose la question de la moralité et de la finalité du texte. Cette double allégorie est-elle au service de la morale (hypothèse de la victoire de l'Église sur le diable) ou au contraire sert-elle de brouillage du sens et du genre du texte ?

Si l'on prend l'exemple du *Diable amoureux*, le lecteur se rend compte après quelques pages que le merveilleux du texte est loin d'être sage et qu'à part l'explication onirique, il n'est pas vraisemblable.

Tout d'abord, l'apparition de Belzébuth se fait grâce à une « formule d'évocation[239] » dans les ruines de Portici. Le lieu est assez sombre et, pour ne pas être en danger, Alvare doit rester dans un cercle de protection, un pentacle autour duquel sont tracés « quelques caractères[240] ». D'entrée de jeu, l'atmosphère du texte se rapproche du gothique, genre né en Angleterre durant la seconde moitié du XVIII[e] siècle, et désigne d'après Nathalie Prince, « une sorte de roman de la terreur, encore appelé roman macabre[241] ». D'après Francis Dubost, cité par N. Prince, le gothique répond à trois caractères essentiels : « l'ailleurs (la « demeure noire »), l'autre (le monstre) et l'autrefois (la plongée dans un temps révolu). Et cette scène d'invocation du *Diable amoureux* réunit les trois caractères essentiels du gothique : Alvare se

237 *Ibid.*, p. 64.
238 *Ibid.,* p. 69.
239 *DA*, p. 58.
240 *Loc. cit.*
241 PRINCE, Nathalie, *Le Fantastique*, Armand Colin, Paris, 2008, p. 44.

retrouve « dans un lieu si obscur » au cœur de « restes des monuments les plus augustes[242] » et il est sur le point de faire face à l'Autre par excellence : le diable. Même si ce dernier n'apparaît pas sous sa forme traditionnelle de satyre cornu aux ailes de chauve-souris mais sous les traits d'un chameau, le merveilleux du *Diable amoureux* n'en est pas plus féerique ni plus vraisemblable. En effet, ce chameau est décrit comme étant « horrible[243] » et « épouvantable[244] ». Et plus qu'un animal aux attributs démesurés, il est qualifié par Alvare de « fantôme[245] » et d'« esprit[246] ». De même à la fin du récit, le diable, avant de reprendre son apparence du chameau passe par une métamorphose intermédiaire qui est celle des « gros limaçons [à] cornes […] devenues des jets de lumière phosphorique[247] ». Le diable retrouve donc ses cornes. Et ce rapport de la monstruosité au vraisemblable est d'ailleurs interrogé par D. Arasse qui dit ceci : « le diable monstrueux [...] rappelle paradoxalement qu'on ne le reconnaît pas dans la réalité[248] ». Ce qui signifie que la monstruosité exacerbée de la créature diabolique souligne l'invraisemblance de son existence.

Ainsi, le lecteur constate que le merveilleux apparent de Cazotte flirte avec le gothique qui apparaît à la même période que *Le Diable amoureux*. Chez Cazotte, Belzébuth est plus grotesque qu'effrayant, mais c'est toutefois un diable dont la mouvance ontologique inquiète. La présence de l'occulte, des mises en garde, de l'incertitude donnent une autre couleur au merveilleux du texte : celui d'un fantastique naissant empreint d'une atmosphère gothique. Mais pas que. En effet, outre l'aspect inquiétant de ce diable, c'est également le côté libertin de ce dernier que le texte met en avant. Toute la relation ambiguë qui se construit entre les deux protagonistes, l'attirance que ressent le héros pour Biondetta, leurs déclarations passionnées et les lignes de suspension suggérant leur union charnelle ; le texte semble basculer du côté du roman badin, si ce n'est libertin. Don Alvare qui se compromet avec une femme, notamment dans Venise, la Babylone italienne, relèverait *a priori* du libertinage de mœurs. De ce fait, il intègre toute une littérature qui, de *Dom Juan* à *Point de lendemain* de Vivant Denon, se centrent sur un héros « qui est déréglé dans ses mœurs, sa conduite ». Mais à l'instar de ce dernier, on pourrait arguer que le pauvre jeune homme se trouve manipulé par une femme plus habile. Inversement, à l'image du premier, il pose en fanfaron provocateur ; tel Dom Juan défiant Dieu, il provoque le Diable. De cette manière, il peut évoquer le

242 *DA*, p. 57.
243 *Ibid*., p. 59
244 *Loc. cit.*
245 *Ibid*., p. 90.
246 *Ibid*., p. 75.
247 *Ibid.,* p. 119.
248 ARASSE, D., *Le portrait du diable*, p. 65.

libertinage érudit, cette démarche d'affranchissement intellectuel devant les dogmes et les vérités révélées, cette libre-pensée devenue par la suite caractéristique des Lumières. D'ailleurs, « libre penseur » et « esprit fort » sont devenus au XVIII^{e} siècle des insultes dans la bouche des dévots à l'encontre des philosophes, toujours soupçonnés de libertinage de mœurs, d'une corruption liant le corps et l'esprit (ou l'âme) : et n'est-ce pas d'une certaine manière le cas d'Alvare dans les bras de Biondetta ?

De plus, le côté manichéen du *Diable amoureux* apporté par la morale de fin de Quebracuernos n'est pas sans rappeler le côté moralisateur des fables du siècle précédent. La morale serait de ne pas se compromettre avec les forces du mal. À la fin de l'histoire, le héros est libéré de Biondetta redevenue Belzébuth et Alvare retrouve sa terre natale, sa mère et l'aura religieuse de cette dernière. Dona Mencia, la mère d'Alvare, est posée par Cazotte comme l'allégorie de l'Église dans le texte ; mère protectrice dont la présence fait se dissoudre l'horrible apparition de la tête de chameau. Le texte de Cazotte, en plus d'être réaliste, romanesque et merveilleux se révèle aussi allégorique, onirique et symbolique. La mère serait l'allégorie de l'Église et la tête de chameau le symbole d'un désir interdit.

En employant tant de visages différents qui créent une ambiguïté ontologique et genrée, le diable de Cazotte génère un trouble tour à tour chez le personnage d'Alvare et chez le lecteur puisque l'ambiguïté se retrouve également aussi bien dans le genre du personnage que dans le genre du texte.

Tout d'abord, les personnages de Biondetta et de Zamire apparaissent comme deux sylphides au genre et à l'identité ambigus.

Dans le *Diable amoureux*, nul ne sait véritablement qui est Biondetta, pas même Alvare. Elle dit d'ailleurs à ce dernier : « Vous ne me connaissez pas maître[249] ». Pour le jeune espagnol, Biondetta est tantôt un « esprit », un « lutin » et un « fantôme »[250]. C'est surtout dans le langage d'Alvare que l'identité de Biondetta demeure indécidable. Celui-ci a par moment des doutes sur la véritable origine[251] de Biondetta mais ne peut ou ne veut pas la nommer par son vrai nom. Elle qui apparaît déjà avec sa nature plurielle dans les premières pages de la diégèse se multiplie davantage et ce dédoublement passe par les appellations d'Alvare. De manière contradictoire, lui qui voudrait se retrouver avec une humaine rend Biondetta plus diable qu'elle ne l'est déjà – le diable se définissant par sa duplicité.

---

249 *DA*, p. 60.
250 *Ibid.*, p. 115.
251 *Ibid.*, p. 69.

Plus loin dans le texte, Alvare va mentir à Olympia sur le sexe de Biondetta : « Mon page […] est un jeune homme bien né, de l'éducation duquel je suis chargé par devoir. C'est…[252] ». Cette interruption qui suit le présentatif « c'est » apparaît comme l'aposiopèse « Est-il » des bohémiennes et laisserait sous-entendre que l'identité diabolique de Biondetta repose sous ces points de suspension qui constellent le récit, surtout lorsqu'il est question de l'identité de l'étrange sylphide.

En plus du statut ontologique de Biondetta, c'est aussi son genre qui reste à identifier. Alvare avoue lui-même qu'il y avait un doute pendant un moment : « Je lui avais donné deux femmes pour la servir, dès le premier instant où son sexe fut avéré[253] », ce qui veut dire qu'avant ce moment, son sexe était toujours incertain. À la page suivante, le narrateur s'exclame « Qui êtes-vous ! » ce à quoi Biondetta lui répond « Je suis sylphide d'origine », ce qui laisse planer le doute suite à l'apparition initiale de la tête de chameau. Le lecteur en conclut qu'Alvare ne saura jamais qui est Biondetta, même s'il aime se créer une image d'elle, comme Pygmalion avec Galatée. À ce propos, le *Pigmalion ou la Statue animée*[254] de Boureau-Deslandes adopte une pensée sensualité et matérialiste dont la tonalité érotique rappelle l'épisode du supposé rapport charnel entre Alvare et Biondetta. En effet, l'histoire du sculpteur tombé amoureux de son ouvrage, expose ici la théorie de l'éveil à la conscience de l'objet animé par le toucher. C'est-à-dire que c'est en donnant des baisers à sa statue nouvellement réveillée que Pygmalion déclenche en elle l'émotion, et par ce biais, la connaissance : « Quels mouvements inconnus me faites-vous sentir ? […] Parlez : arrêtez-vous : ne vous arrêtez pas : je cede à vos transports, mais quel nom leur donnez-vous ? […] « Plaisir, plaisir », répondit Pigmalion d'une voix entrecoupée, et le plus grand de tous les plaisirs.[255] » Ainsi, comme l'écrit Gaillard, « c'est donc par l'apprentissage du plaisir et du plaisir amoureux que s'effectue l'acquisition des connaissances.[256] ». Après avoir fait l'amour avec son créateur, Galatée dit ceci « je ne puis douter que je ne vive. Ce que vous appelez plaisir acheve de me convaincre de mon être, et de me persuader sa réalité. Je vis certainement, puisque j'en suis enyvrée.[257] »

Du côté du *Diable amoureux*, c'est un érotisme malsain et blasphématoire qui émerge puisqu'il est question de coucher avec le diable. Se mêlent alors pulsion de vie, désir, et

252 *Ibid.*, p. 81.
253 *Ibid.*, p. 91.
254 DESLANDES, André-François (dit BOUREAU-DESLANDES), *Pigmalion ou la Statue animée*, Londres, S. Harding, 1741
255 *Ibid.*, pp. 53-54.
256 GAILLARD, *Le Corps des statues*, p. 90.
257 *Op. cit.*, p. 56.

pulsion de mort, attraction pour le danger[258]. De plus, l'androgynie de Biondetta rend ce texte encore plus licencieux puisqu'Alvare couche avec un être dont il n'est pas sûr du genre sexuel, lui qui ressentait déjà une attirance étrange pour Biondetto : « le portrait du page […] je ne voyais que lui […] cet objet ravissant[259] ».

Cependant, bien que la sylphide relève du personnage érotique[260], Biondetta, bien loin du figement de la belle statue animée par Vénus, se révèle par ses métamorphoses dans toute sa pluralité et affirme à Alvare « vous ne me connaissez pas[261] ». Plus loin, la compagne d'Alvare avoue à ce dernier « Biondetta ne doit pas te suffire : ce n'est pas là mon nom : tu me l'avais donné : il me flattait ; je le portais avec plaisir : mais il faut que tu saches qui je suis… Je suis le diable, mon cher Alvare, je suis le diable…[262] » Nous retrouvons encore ici les points de suspension suivant la révélation concernant l'identité de Biondetta, comme si une facette de cette identité restait en suspens, ou en tout cas dans l'ombre puisque aucun rayon ne viendra mettre en lumière la vérité de son identité entière. Cette aposiopèse apparaît comme étant presque une surcharge de sous-entendus qui provoque un certain vertige. Les deux lignes de points de suspension[263] retirent la subtilité du moment supposé sensuel, ce qui amène le lecteur à se questionner, quitte à se demander s'il peut véritablement faire confiance au conteur.

Le doute sur le genre de Biondetta est également mis en avant par les pronoms et plus particulièrement par les passages du « il » au « elle » (au début de la diégèse) et du « elle » au « il » à la fin de la diégèse, comme : « Elle me livra sans défense à mon ennemi : il en abuse et me rend aisément sa conquête[264]». Nous pourrions supposer qu'Alvare refuse tellement de croire que Biondetta est Belzébuth que pour lui il s'agit de deux personnes différentes. Pour Alvare, « diable » tout comme « Belzébuth » est un « nom fatal » qu'il ne veut ni entendre, ni prononcer. Biondetta est alors un androgyne. Au XVIII[e] siècle, les figures de l'androgyne et de l'homosexuel sont mal vus. C'est un mythe que l'on rattache à la Bible. « Homme et femme il le créa... », l'homme primitif serait androgyne. Mais différent de l'androgyne évoqué par Aristophane dans *Le Banquet*. Le point de vue européen sur androgyne rapproche ce dernier du monstre. Il n'en demeure pas moins que ce même européen peuple ses utopies

258 Éros et Thanatos.
259 *DA*, p. 69.
260 Comme elle apparaît avec CRÉBILLON dans *Le Sylphe*.
261 *Ibid*., p. 95.
262 *Ibid*., p. 118.
263 *Ibid*., p. 117.
264 *Ibid*., p. 118.

d'êtres androgynes, comme par exemple celle de *La Terre australe connue* de Gabriel de Foigny.

Et cette notion d'androgynie se retrouve dans la figure de Zamire. Puisque la sylphide mentionne Gabalis en disant que certes, cet « homme illustre » n'a pas assez développé la nature de leur être [celui des sylphes et des sylphides], ni les conditions qu'ils doivent observer pour se procurer l'immortalité[265]. Peut-être que la description physique qu'a fait Gabalis des sylphides est juste : « Leurs femmes et leurs filles [aux sylphes] sont des beautés mâles, telles qu'ont dépeint les Amazones». De plus, Zamire est subjuguée par la beauté de Julie, l'amante de Damis : « Sa beauté m'éblouit » et elle dit, au sujet de cette même beauté « Je m'en sentis émue moi-même qui étais de son sexe. »

Mais Biondetta n'est pas la seule à avoir une identité complexe. Dans la deuxième moitié de la diégèse, cette dernière prononce ces mots à Alvare : « vous ne vous connaissez pas[266] ». Ce seul segment suffit à questionner non seulement l'identité de Biondetta mais aussi celle d'Alvare. Et cette interrogation rejoint la dualité naissante du jeune espagnol qu'il souligne lui-même : « Je suis, madame, le seul ennemi redoutable pour moi.[267] ». Le mot « ennemi » étant employé à la fin de la diégèse par Don Quebracuernos pour désigner le diable, le lecteur est en mesure de se questionner sur la véritable identité du protagoniste. De plus, Alvare, les idées de plus en plus brouillées, avoue : « J'étais moins un homme qu'un automate[268] ». Cela rejoint une inquiétante étrangeté, celle de l'hypothèse de la possession diabolique. Se voilant de plus en plus la face et accomplissant des actions qui vont dans le sens du contrat avec Biondetta – comme le fait de prononcer ses formules ou de coucher avec elle – Alvare semble perdre le contrôle sur sa réalité ainsi que sur ses actions. Il est bel et bien conscient, dans son inconscience, de ne plus être maître de lui-même. Et si cette hypothèse est la bonne, la fin du récit semble marquer une sorte de rédemption de Satan avant le mouvement romantique du siècle suivant : « J'y retrouverai avec les sentiments de la nature les principes salutaires dont je m'étais écarté, je m'en ferai un rempart contre vous[269] ». Et cette envie de se couper du monde pour se garder de tout pêché et de toute tentation n'est pas sans rappeler le récit du *Moine* de Lewis où le diable prend également une apparence féminine afin de séduire l'homme religieux. Alvare prononce : « Prenons l'état ecclésiastique. Sexe charmant, il faut

265 *La Poupée*, p. 40.
266 *Ibid*, p. 95.
267 *Ibid*, p. 107.
268 *Ibid*, p. 21.
269 *Ibid*, p. 121.

que je renonce à vous[270] ». Toutefois, ce que nous retenons d'Alvare est la capacité étonnante de ce dernier à être aveugle et sourd. Bien qu'ayant été explicitement averti par Soberano sur le danger du commerce avec les esprits pour un néophyte, Alvare fait preuve d'une certaine vanité adolescente et bien que d'autres mises en garde comme la chanson des bohémiennes ou la vision qu'il a de sa mère, Alvare ne voudra ni ne pourra se détacher pleinement de Biondetta. Le jeune Espagnol ne saurait donc pas lire les signes ni les interpréter, ce qui ferait d'Alvare un mauvais lecteur[271]. Toutefois, il s'agit certainement plus que de la naïveté ou qu'un simple aveuglement. Alvare est peut-être vraiment amoureux de Biondetta ou alors, compte tenu du jeu ironique de l'auteur, cet aveuglement serait peut-être une représentation de l'éblouissement des Lumières ; le diable étant le porteur de lumière, le rapprochement entre les Lumières et Lucifer est vite fait.

En analysant à présent l'identité profonde d'Amadil, nous pouvons souligner que le point commun qui rapproche le prince de Zinzim et le fanfaron espagnol réside dans leur acharnement à se mentir à eux-mêmes, non pas sur l'identité véritable de sa compagne concernant Amadil, mais plutôt sur un détail de son apparence physique qui le rapproche de Cyrano : son long nez qui est son seul défaut. Lorsque le jeune prince sera exilé hors du royaume de Zinzim, il ira sans le savoir en quête de sa propre identité puisque, grâce à sa rencontre avec la sirène de la fontaine, il retrouvera sa mère, la fée Bluâtre et son frère Azurin, dont il ignorait l'existence. Sa mère lui apprendra également l'existence de son père Andremir. À la suite de son épopée, Amadil trouvera sa bien aimée, qu'il avait laissée derrière lui au royaume, chez la fée Vengeance. Et c'est face à son amour pour sa bien-aimée, dans le désir de la voir, que le prince admettra enfin la taille exagérée de son nez. Cette prise de conscience fera tomber le sortilège qui lui avait été infligé à la naissance par l'enchanteur Tortillon et Amadil perd son seul défaut et épouse la princesse Amandine. Cela fait du conte de fées de Cazotte une réécriture du *gnoti seauton* (« connais-toi toi-même »), qui implique que pour pouvoir comprendre le monde et l'univers qui l'entoure, l'Homme doit avant tout se connaître lui-même, c'est-à-dire être honnête et ne pas se mentir. Or, si ce n'est qu'à la toute fin qu'Amadil cesse de se mentir, c'est que tout au long de son épopée, il aurait mal lu le monde ou l'aurait mal interprété. Cela laisse au lecteur l'interrogation suivante : le conte est-il l'histoire de l'exil et de la quête d'Amadil ou est-il la mauvaise lecture que le jeune prince se

---

270 *DA*, *Loc. cit*.
271 Nous étudierons ce jeu de miroir entre lecteur et personnage autour de la notion de lecture active dans la troisième partie de notre étude au point B).

fait de l'environnement qui l'entoure ? La deuxième hypothèse ajouterait encore de la métatextualité à ce conte puisque le lecteur lirait un conte qui serait lui aussi une mauvaise lecture faite par un mauvais lecteur du monde. Ce conte de fées serait alors un simulacre d'épopée merveilleuse.

Et nous verrons dans la sous-partie qui suit que le simulacre peut prendre d'autres formes à l'intérieur du conte.

2) Simulacre, métamorphose et magie

Nous l'avons vu plus haut, le thème de la métamorphose se retrouve dans les trois textes du corpus : dans *La Poupée* avec Zamire, dans *La Patte du chat* avec Tortillon, Bluâtre, Andremir et Amadil et dans *Le Diable amoureux* avec Biondetta. Toutefois, ce thème est inséparable d'une autre notion soulignée par Aurélia Gaillard : celle du « simulacre[272] ». Le simulacre, dont «le mot désigne d'abord à l'âge classique […] une statue d'une divinité païenne[273]» signale, explique A. Gaillard, « la fragilité des limites, entre le vivant et le mort, l'animé et le pétrifié et suggère une possible illisibilité de la nature[274]». Le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 définit ainsi le simulacre : « Image, statue, idole, représentation d'une fausse divinité. […] Il signifie aussi spectre, fantosme […] se dit d'une vaine représentation de quelque chose. » Ainsi, le simulacre désigne l'imposture, le masque et le double, la statue répliquant les traits de vraies personnes.

Dans *La Poupée*, le simulacre concerne la poupée elle-même, forme qu'a choisi de prendre la sylphide Zamire. Sans oublier que lorsqu'elle était avec Damis, abbé qu'elle a tenté de corriger avant Philandre, le simulacre consistait en l'apparence du chat qu'elle a prise. Cela signifie que l'objet de la poupée, proche de celui de la statue, car répliquant un être humain, se situe à la limite entre la vie et la mort, passant de l'immobilité à la mobilité, entre l'humain et l'objet. Et cette porosité des frontières est soulignée par le passage où Philandre voit pour la première fois la poupée dans une boutique du Palais Royal :

> Je fus frappé du coloris de son petit visage ; il était plus naturel que le teint que nos dames prennent sur leurs toilettes. Figurez-vous les couleurs d'une jolie femme qui a la peau d'une blancheur éclatante, et les joues nuancées par une rougeur délicate, sans le secours de l'art :

272 GAILLARD, Aurélia, *Le Corps des statues*, p. 9.
273 *Loc. cit.*
274 *Loc. cit.*

représentez-vous bien des couleurs aussi rares et aussi séduisantes, c'était le teint de cette poupée. Ce n'est pas encore tout, ce teint était aussi animé que le serait celui d'une femme telle que je viens de vous la dépeindre[275].

Cette comparaison initiale pose d'entrée de jeu l'objet artificiel comme étant plus réussi qu'une vraie personne, ce qui en fait un objet d'art plus vrai que vrai. Toutefois, cette comparaison fait pourtant écho à une critique des artifices du maquillage chez les coquettes. L'expression « sans le secours de l'art » est on ne peut plus paradoxal : il s'agit d'une poupée, donc d'un objet qui a été conçu par un artisan. Le point de bascule opère ici puisqu'il ne la considère déjà plus comme un objet alors qu'elle ne s'est pas encore animée. Et s'ensuit une progression dans le discours de Philandre : il voit la poupée, il est frappé, il compare et la met sur un pied d'égalité, puis pose l'équivalence à la toute fin : « aussi animé ». L'abbé parle d'une représentation, d'où les deux impératifs : « figuez-vous […] représentez-vous » qui répond à une forme d'*ut pictura* et recrée, dans son texte une *ekphrasis*. Mais « animé », qui dit très bien la réussite du simulacre, sera finalement à prendre au premier degré de l'ironie puisque la poupée n'est encore qu'un objet à partir duquel l'abbé se représente un portrait de femme réelle. De plus, « animé » évoque le duo latin *animus* (l'esprit) et *anima* (l'âme), ce qui est déjà l'indice de l'être élémentaire, esprit de l'air qui toutefois n'a pas d'âme, que s'apprête à rencontrer Alvare.

Comme l'écrit A. Gaillard, la poupée « Comme tout simulacre […] est [...] présentée comme un objet ambigu, inerte et vivant à la fois et dont l'attrait réside précisément dans cette hésitation entre les contraires, froid et chaud, blancheur et incarnat, matière artificielle et naturelle, immobilité et mobilité.[276]». Si l'on suit cette logique, cela voudrait dire que Philandre est attiré par la poupée et non par la marchande fardée de la boutique parce que la poupée arrive mieux à donner l'illusion de vie que l'humaine. C'est cette parfaite maîtrise de l'illusion qui séduit l'abbé, lui qui précise n'avoir ni l'âge, ni le sexe, ni l'habit pour jouet à la poupée. Ce n'est donc pas un jouet qu'il cherche mais un corps, même si celui qui l'attire ni humain, ni à taille humaine. La question qui se pose est la suivante : Pourquoi un jeune homme serait plus attiré par un jouet (même si ce dernier finit par s'animer et grandir) que par une vraie femme ? Le simulacre serait-il plus accessible que la réalité ? À cette dernière question, la réponse de Pygmalion serait adaptée. Dans son atelier, l'artiste sculpte une femme dont la beauté le séduit et il prie Aphrodite, déesse de l'amour, de donner vie à sa création. Pygmalion crée ainsi lui-même son idéal féminin grâce à un bloc d'ivoire et à son ciseau, et il

275 BIBIENA, *La Poupée*, p. 30.
276 GAILLARD, A., *Le Corps des statues*, p. 228.

tombe amoureux d'un être inanimé qu'il voudrait animé. Aphrodite réalise ensuite son vœu et Galatée prend vie, devenant humaine. Cela dit, cette histoire concerne celle des *Métamorphoses* d'Ovide. Du côté de Boureau Deslandes, nous avons vu plus haut qu'à son réveil, la statue n'est pas tout à fait consciente. Le passage de son état de statue à son état d'humaine se fait graduellement, au fur et à mesure que le plaisir lui fait prendre conscience d'elle-même. Durant cet état intermédiaire, nous pouvons dire que Gatatée est une morte-vivante, oscillant entre objet inanimé et être animé. Le simulacre semble donc aller de pair avec la notion d'ambiguïté. Ambiguïté qui est accentuée dans *La Poupée* lorsque Philandre éprouve du désir pour un objet ayant la taille d'un enfant. Deux travers sont ici mis en filigrane : le fétichisme et la pédophilie[277], la pédophilie s'éclairant par la connaissance ultérieure de la vie de l'auteur, ce qui constitue une gêne du côté du lecteur. Toutefois, le texte révèle les autres apparences que la sylphide a revêtues au cours de sa mission. Elle-même avoue : « Pour me délasser de mes ennuis, j'ai pris mille et mille figures différentes[278] ». Et ces figures précédant celles de la poupée, les voici : avant de rencontrer Damis elle était « métamorphosée en bergère[279] » et lorsqu'elle le rencontre elle décide de se « métamorphos[er] en chatte grise la plus jolie qu'on saurait se figurer[280] ».

Dans *Le Diable amoureux*, l'imposture concerne bien évidemment Belzébuth dont le premier simulacre est la métamorphose en épagneul qui fait baisser sa garde à Alvare qui sort du cercle de protection : « l'épouvantable chameau allonge le col de seize pieds de longueur, baisse la tête jusqu'au milieu du salon, et vomit un épagneul blanc à soies fines et brillantes, les oreilles traînantes jusqu'à terre[281] ». Le deuxième simulacre prend forme avec le personnage androgyne de Biondetto/Biondetta : « je vois sortir un page à ma livrée, lestement vêtu […] Le page se multiplie […] Je jette l'œil sur lui à la dérobée : figurez-vous l'Amour en trousse de page[282] ». La beauté du nouveau Biondetto se retrouve dans la figure de Fiorentina qu'adopte le nouveau page : « Fiorentina entre tenant sa harpe ; elle était dans un déshabillé étoffé et modeste[283] ». Cependant, la métamorphose du jeune homme en femme n'est pas complète ; comme le remarque Alvare : « ces yeux ne m'étaient pas inconnus [...] je reconnus

277 Question qui se pose chez l'auteur puisqu'en 1763, BIBIENA a été « convaincu de viol commis en la personne d'une fille de deux ans et neuf mois » et condamné à mort puisqu'il s'est enfui.
278 *La Poupée*, p. 44.
279 *Ibid.*, p. 47.
280 *Ibid.*, p. 52.
281 *DA*, pp. 59-60.
282 *Ibid.*, pp. 62-63.
283 *Ibid.*, p. 63.

dans Fiorentina le fripon de Biondetto[284] ». Enfin, Biondetto se change peu à peu en Biondetta. Le « prétendu page » s'exprime lui-même comme une femme : « je suis venue ici, vos soldats, vos gens m'ont vue ici et deviné mon sexe. Si j'étais une vile courtisane […][285] ». C'est à partir de la page 72 qu'Alvare va appeler le simulacre du diable par le prénom féminin qu'il a choisi : Biondetta. L'un des états de Biondetta, au moment du rapport charnel avec Alvare, interpelle puisque le corps de cette dernière se pétrifie comme celui d'une statue : « une froideur suspecte s'est répandue sur toute sa peau, le pouls n'a plus de mouvement sensible, et le corps paraîtrait entièrement inanimé, si les pleurs ne coulaient pas avec la même abondance.[286].» Cet état rapproche alors Biondetta à la fois de la statue Galatée et de la poupée Zamire, toutes deux s'animant et se métamorphosant par leur relation avec leur compagnon masculin. Ainsi Biondetta se pétrifie avant le rapport sexuel et ses exclamations qui suivent les lignes de points de suspension la font paraître comblée et ainsi plus animée. Si Biondetta n'accède pas à la conscience par ce moment charnel, comme la Galatée de Deslandes, elle semble avoir accédé à un « triomph[e][287] ». Qu'a-t-elle donc gagné ? La satisfaction charnelle, le corps d'Alvare ou la volonté de ce dernier ? Le texte reste flou à ce sujet.

Le troisième simulacre apparaît au dernier tiers de la diégèse avec l'apparition des limaçons à cornes : « la corniche qui surmonte le lambris de la chambre s'est toute chargée de gros limaçons : leurs cornes, qu'ils font mouvoir vivement et en manière de bascule, sont devenues des jets de lumière phosphorique[288] ». Et à la fin le diable retrouve son vrai visage, celui de « l'effroyable tête de chameau[289] ».

Dans *La Patte du chat*, nous avons vu précédemment qu'une partie du simulacre concerne la mauvaise connaissance de lui-même d'Amadil. Toutefois, le simulacre de ce conte de fées se situe également dans la conséquence des sortilèges du sorcier Tortillon sur le prince Amadil et sur la famille de ce dernier. Tout d'abord, le nez, détail distinctif du protagoniste, est dû à un enchantement comme le précise Bluâtre : « ce nez, mon fils, dont l'excessive longueur efface en quelque façon, tout l'agrément de votre figure, est un présent que vous tenez de lui [du sorcier Tortillon][290]».

---

284 *Ibid.*, p. 64.
285 *Ibid.*, p. 67.
286 *Ibid.*, p. 116.
287 *Ibid.*, p. 117.
288 *Ibid.*, p. 119.
289 *Ibid.*, p. 119.
290 *La Patte du chat*, p. 199.

L'un des indices du simulacre, rattaché à l'univers féerique et merveilleux, réside également dans le chant ensorceleur de la sirène de la fontaine qui fait se mouvoir les statues du jardin : « Les accents de la sirène émurent le jardin, les statues s'animèrent, les arbres formèrent entre eux un ballet […] ». Comme l'écrit A. Gaillard, « les statues ou autres simulacres anthropomorphes […] occupent une place décisive : elles sont le « lien » entre la créature surnaturelle (fée, démon, lutin) et l'humain, le « lieu » par où l'invisible se donne à voir[291] ». Cela nous laisse penser que le simulacre des personnages serait un indice du simulacre du texte.

TROISIÈME PARTIE : UN RENOUVELLEMENT DE L'ESTHÉTIQUE ET DE LA LECTURE DES CONTES

291 *Op. cit.*, p. 167.

Nous avons vu dans la partie précédente que le lecteur est tiraillé, au cours de sa lecture des textes du corpus, entre le désir de croire et le recul critique que lui impose le ton joueur des auteurs de ces textes. Tous ces jeux d'ambiguïtés et ces échos entre les contrats et les pactes signalent bien un renouvellement de l'esthétique des contes, en particulier par un changement de la posture du lecteur. Ainsi, et c'est ce que nous verrons au sein de cette dernière partie de notre étude, le pacte de lecture est toujours en train de se faire du côté du lecteur, ce qui veut dire qu'il n'y a pas qu'une seule posture du lecteur mais un jeu de basculement d'une posture à une autre, de l'adhésion au doute. Cela rejoint ce que dit Todorov sur *l'hésitation fantastique*, à savoir hésiter entre deux interprétations possibles. Ici, l'adhésion ou le doute portent sur le récit lui-même, sur le lien au narrateur. De là prend forme un pacte de lecture qui ne cesse de se nouer et de se dénouer pour se renouer différemment, et qui agit comme une sorte de provocation sur le lecteur qui est amené à dialoguer, non plus avec le narrateur ou le conteur, mais avec l'auteur du texte.

De même, du côté des personnages des contes du corpus, le contrat surnaturel est toujours en cours. Nous pourrions aller jusqu'à nous demander si cette structure en abyme créant des échos entre le lecteur et le personnage ne serait pas propre à un nouveau genre de conte : un conte dont l'esthétique se baserait sur l'ambiguïté même[292] : une ambiguïté littéraire.

Ce renouvellement du genre du conte, par ces jeux sur le pacte de lecture signale bien que le conte est – après tous les écrits parus depuis Perrault et d'Aulnoy – devenu un genre littéraire qui se distingue du conte oral. Le rôle du conteur dans le conte écrit se renouvelle lui aussi et le narrateur du conte écrit apparaît davantage comme un passeur (depuis Perrault) qu'un auteur (*auctoritas*, créateur). L'auteur de contes de fées feint de s'effacer comme autorité (auteur/créateur), sans faire oublier sa voix de conteur oral par diverses interventions. Il joue sur deux aspects : sur l'acte de conter et sur la narration au sens littéraire. Le conteur apparaît alors comme une fiction, une feinte de l'auteur pour mieux interagir avec son lecteur. Mais au-delà de ses ressemblances avec le conte oral, le conte écrit devient un vrai texte littéraire, d'où la notion de pacte de lecture qui lui est rattachée.

Le renouvellement passe donc en partie par le fait d'assumer que le conte écrit soit un vrai texte littéraire, dont l'oralité s'est mue en convention depuis Perrault et D'Aulnoy. En effet, le conteur ne fait que raconter une histoire qui existe déjà alors que l'auteur est celui qui crée cette histoire. L'auteur du conte écrit adopte donc deux postures : celle du conteur et celle du narrateur. Et sa fonction de créateur fait écho à la notion de poétique. Les auteurs de notre

---

292 Une ambiguïté plus littéraire au XVIII^e^ qu'au XIX^e^ siècle avec TODOROV.

corpus ont créé des contes qui jouent avec la posture du lecteur. Paradoxalement, Bibiena et Cazotte placent leur lecteur dans une situation d'inconfort, mais ce dernier éprouve un certain plaisir face à cet inconfort. L'essentiel demeure dans le jeu et dans la façon de jouer. Dans les textes du corpus, nous retrouvons ce jeu de l'auteur, d'où l'implication du lecteur en tant que *lecteur*, qui provient de l'étymologie *lego*, *lectum* signifiant « lire, cueillir, choisir ». Le lecteur peut donc choisir sa posture : soit lire/écouter comme un enfant, soit *lire*, c'est-à-dire interpréter, ce qui pourrait aller jusqu'à remettre en doute jusqu'au récit lui-même. Toutefois le choix du lecteur ne met pas fin à l'ambiguïté des textes puisque ces derniers ne possèdent pas qu'un seul sens. En vérité les textes du corpus apparaissent comme des contes à plusieurs serrures et à plusieurs clés.

Avec Cazotte et Bibiena, le conte apparaît comme une réflexion sur le genre même du conte, ce qui en fait par conséquent un genre métatextuel[293]. Il sera question ici de souligner précisément ce qui définit la nouvelle esthétique de ces contes, voir au niveau du fond et de la forme ce qui pose les bases de ce renouveau du conte.

293 Merveilleux : suspension jugement/plaisir lecture, pourquoi nous faire penser ?

A. Lecture active : le lecteur lucide

Il sera question dans cette première sous-partie de montrer en quoi la nature métamorphe du texte conduit au basculement de la posture du lecteur du simple spectateur, qui assiste à une histoire merveilleuse, à l'acteur qui doit être en quête d'indices pour élucider le véritable sens du texte, *la clé* de ce dernier, ou en tout cas celle, parmi les nombreuses propositions du « conteur », qui paraît la plus adéquate.

1) Le genre des textes : autres métamorphoses

Comme nous l'avons vu précédemment, le thème de la métamorphose est l'un des leitmotivs des textes du corpus et ce concept s'applique aussi bien au personnage du récit merveilleux qu'au texte merveilleux lui-même. Comme le contrat diabolique est la mise en abyme du pacte littéraire, la métamorphose des protagonistes est aussi une mise en abyme, ou du moins fait écho à la métamorphose du texte qui en découle. Comme l'a dit A. Gaillard, le pouvoir du récit : « c'est un pouvoir de métamorphose[294] ».

Texte métamorphe, *Le Diable amoureux,* selon F. Schuerewegen[295], « refuse de trancher entre les différentes catégories que distingue *L'introduction à la littérature fantastique* ». En vérité il se situe « sur la ligne médiane qui sépare l'étrange du merveilleux ». Selon J.-P. Sermain, qui analyse le récit de certains contes de fées : « Le conte de fées prend ainsi une dimension fantastique par des effets analogues à ceux de l'anamorphose : donnant, selon le point de vue, l'impression du non-sens, ou d'une vérité profonde.[296] ». Une anamorphose est, selon le CNRTL, une « déformation d'images, de telle sorte que des images bizarres redeviennent normales ou bien que des images normales deviennent bizarres quand elles sont vues à une certaine distance et réfléchies dans un miroir courbe ». Cela signifie que le texte est lui aussi métamorphe et qu'il fait muter en lui certaines images qui gagnent alors un nouvel éclairage.

Le renouvellement merveilleux passerait donc par un doute proche du fantastique, mais pas comme dans *La Vénus d'Ille* où il n'y a que deux possibilités, à savoir le rêve ou la réalité : la

---

294 GAILLARD, A., *Fables, mythes, contes*, pp. 361-362.

295 SCHEREWEGEN, Franc, « Pragmatique et fantastique dans *Le Diable amoureux* de CAZOTTE » in : *Littérature*, n°60, 1985. *Corps empêché, corps énoncé*. pp. 56-72.

296 SERMAIN, Jean-Paul, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Éditions Desjonquères, 2005, p. 243.

statue qui s'est vraiment animée et qui a vraiment tué le mari, ou non. Dans *Le Diable amoureux*, plusieurs interprétations rationnelles et irrationnelles se succèdent, voire se superposent. Mais peu importe puisque nous avons affaire à des textes de fiction.

Ces notions de métamorphose et d'anamorphose soulignent le *chef-d'œuvre d'ambiguïté* que constitue *Le Diable amoureux*. Et cela s'explique par de nombreux éléments, à commencer par le genre du texte. Qu'est-ce ? Un roman, une nouvelle ou un conte ? Le sous-titre nous donne un potentiel indice : « Nouvelle ». Il est vrai que par la concentration et l'intensité des actions du texte, il se rapproche du genre de la nouvelle qui est difficile à définir et n'est pas encore théorisé au XVIII[e] siècle. En effet, la nouvelle est un « genre dont le XVIII[e] siècle s'est assez peu soucié de préciser les contours[297] », par exemple les textes courts de Nicolas Bricaire de La Dixmerie publiés dans le journal périodique *Mercure* possédaient des « sous-titres aussi divers que 'trait d'histoire arabe', 'nouvelle', 'conte' ou encore 'anecdote historique'[298] ». La nouvelle du XVIII[e] siècle apparaît donc comme une « pratique ouverte[299] » dont l'univers est constitué d'une « diversité des sujets et des formes[300] ».

Cependant, concernant *Le Diable amoureux*, la voix de la première personne, le nombre de ses personnages et la longueur du récit le rapprochent du roman. Le genre de la nouvelle implique un code de lecture réaliste. Le texte utilise également une ambiguïté au niveau du registre. Tout d'abord il mélange le réalisme, le romanesque et le merveilleux, cette pluralité entraînant des glissements entre le réel et le rêve qui vont jouer sur la conscience du personnage. Cela créée une incertitude permanente au sein de l'histoire puisque l'onirisme n'est pas toujours repérable. Le lecteur ignore si le protagoniste rêve les apparitions de Belzébuth et ses péripéties où s'il les vit *pour de vrai*. Et de nombreuses interventions du narrateur vont appuyer ce trouble. Dès le départ, Alvare commence à douter : « j'oubliais presque que j'étais le créateur du charme qui me ravissait[301] ». C'est lorsqu'il se dit créateur qu'il se rassure, mais cela est vrai puisqu'il ordonne (donne des ordres) et la magie (le charme) s'opère. Toutefois, Alvare a l'air d'un jouet du premier ordonnateur (le diable dont la mise en scène du décor avec des limaçons est la preuve d'une puissance supérieure et difficilement compréhensible) qui lui laisse croire qu'il a le pouvoir. Un paradoxe se crée

297 BERIER, Marc André, OUELLET, Réal, *Nouvelles françaises du XVIII[e] siècle*, Éditions de L'instant même, 2006, p. 8.
298 *Loc. cit.*
299 *Ibid.*, p. 10.
300 *Ibid.*, p. 11.
301 *DA*, p. 64.

puisqu'avec l'expression : « le charme qui me ravissait », Alvare se retrouve piégé par sa propre *création. S*on geste est-il bien *créateur* ? Du point de vue de l'imaginaire, sans doute. Alvare apparaît donc comme un apprenti sorcier qui devient la victime de ce qu'il croit être *sa* magie, quand on sait bien que le charme est bien celui du Malin ou de la belle sylphide.

De même, concernant le trouble d'Alvare, ce dernier avoue « Tout ceci me paraît un songe […] mais la vie humaine est-elle autre chose ? je rêve plus extraordinairement qu'un autre voilà tout […] Où est le possible ?... Où est l'impossible ?[302] », ce qui prouve qu'à ce moment, tout se confond dans l'esprit d'Alvare. Ainsi, le lecteur se rend vite compte que le narrateur déambule entre rêve et réalité. Il a par moment des soubresauts de conscience d'être avec un être surnaturel « Quelle douceur puis-je en attendre ? Ne tiendrait-il pas toujours de son origine ?[303] » ou encore « Être fantastique, dangereuse imposture ![304] » mais il finit par sombrer dans le brouillard de l'illusion. Le protagoniste admet que ses pensées sont confuses[305] », trouble qui se change peu à peu en totale incertitude quant au fait d'être éveillé ou non : « Dormirais-je me dis-je alors. Ai-je dormi ? serais-je assez heureux pour que tout n'eût été qu'un songe ?[306] ». Et la thématique onirique est très présente au sein du récit : « Je crus voir ma mère en rêve […] Mais ce songe est l'effet du trouble de mon imagination[307] », « vous y avez donc passé quatorze heures sans vous éveiller ?[308] », « Tout serait-il faux dans le songe affreux que je viens de faire ? Mais il est possible…[309] ». Dès lors la porosité apparaît nettement entre les frontières du réel et du rêvé puisque le narrateur même qui conte l'histoire ne peut se décider lui-même sur ce qu'il a réellement vécu ou non. C'est finalement le personnage secondaire de Quebracuernos qui propose une version de la vérité : « Après vous avoir ébloui autant que vous avez voulu l'être […][310] ». Il semblerait donc que même si le diable avait réellement croisé la route du narrateur, toutes ces péripéties diaboliques auraient été en grande partie créées ou en tout cas souhaitées par Alvare. Et une nouvelle hésitation se profile puisque nous ignorons si les péripéties d'Alvare ont été créées par son imagination ou s'il les a vécues pour de bon, lui qui confond fantasme et réalité.

---

302 *Ibid*, p. 93.
303 *Ibid*, p. 69.
304 *Ibid*, p. 88.
305 *Ibid*, p. 120.
306 *Loc. Cit.*
307 *Ibid*, p. 90.
308 *Ibid*, p. 120.
309 *Ibid*, p. 122.
310 *Ibid*, p. 124.

C'est parce que le cadre est réaliste que le merveilleux pose problème. Cette tête de chameau démesurée surgit au milieu des ténèbres dans un éclat de lumière aveuglante et se change en femme envers laquelle Alvare ressent un amour qui l'aveuglera tout autant. D'un côté, l'hypothèse onirique serait rassurante. Le héros retrouve à la fin sa terre natale et tout le mal disparaît. Si l'hypothèse du rêve est invalidée, toute cette histoire à un côté inquiétant. À commencer par la mauvaise foi d'Alvare qui est d'admettre qu'il a invité le diable dans sa chambre et qu'il ressent du désir pour lui. L'absence de châtiment de l'histoire aussi, laisse le lecteur perplexe et le fait s'interroger sur une possible suite démoniaque. S'il ne se passe rien pour l'instant, c'est que le châtiment arrivera plus tard. Sûrement dans une prochaine vie. Il y a un double voilement du texte : l'incertitude générale et la volonté d'Alvare à se voiler la face et à se persuader que Biondetta est autre chose que cette créature hermaphrodite d'essence diabolique. Par exemple, au moment où Biondetta se fait poignarder à Venise, Alvare, voyant sa compagne baignant dans son sang confie « Je ne vois plus qu'une femme adorée, victime d'une prévention ridicule, sacrifiée [...][311] » alors qu'à la page précédente, il la considérait encore comme une « dangereuse imposture[312] ». Ce passage sentimental et quelque peu niais où Alvare reconnaît l'humanité de Biondetta apparaît comme parodique. De même, à la fin du récit, lorsque Biondetta rappelle au jeune homme qu'elle est le diable, celui-ci lui répond : « Cesse […] ma chère Biondetta, ou qui que tu sois, de prononcer ce nom fatal et de me rappeler une erreur abjurée depuis longtemps[313] ». Mais le récit parle-t-il d'abjuration ? Abjurer signifie renoncer, mais à quoi Alvare a-t-il renoncé ? À l'invocation ? Cela impliquerait qu'en effet, le passage de la mort à Venise soit interprété par le narrateur comme une vraie mort et la renaissance du diable en sylphide comme un véritable changement ontologique. Or, le texte n'en fait pas mention. Le texte présente une succession quasi paratactique des épisodes, qui peut laisser penser à ce changement radical. Mais au niveau du tissu textuel, cela produit davantage l'effet d'une superposition de sens, d'autant plus qu'il n'y a pas dans ce passage d'abjuration. Cette phrase d'Alvare est-elle un mensonge qu'il se fait à lui-même ? Ce faisant il rappelle au lecteur qu'il n'a – effectivement – rien abjuré. Peut-être pourrait-il s'agir d'une ellipse ou encore d'une aporie, s'ajoutant aux autres non-dits dont on ne comprend le sens que lorsque réapparaît la tête de chameau.

311 *DA*, p. 89
312 *Op.cit*., p. 88.
313 *Op.cit.*, p. 118.

Tout ce trouble et cette hésitation instaurée par le texte révèle bien que *Le Diable amoureux* est le précurseur du genre fantastique. En effet, le fantastique de Cazotte permet au pacte littéraire et au contrat diabolique de se côtoyer, voire de se faire face.

Roger Caillois définit le fantastique comme « un scandale, une déchirure, une irruption, presque insupportable dans le monde réel[314] », alors que Pierre-Georges Castex parle d'une « intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ». Selon François Raymond et Daniel Compère, dans leur avant-propos des *Maîtres du fantastique en littérature*, les thèmes traditionnels du fantastique seraient « tous apparus au cours du XIX^e^ siècle. Certains viennent du fond folklorique (le loup-garou, le revenant, le diable, la magie), d'autres ont une origine mythologique (la statue qui s'anime, la métamorphose, l'invisibilité)[315] ». Ce sont donc des thèmes importés qui « participent au mécanisme » de ce genre fantastique. Selon eux, le diable « est l'un des personnages majeurs du fantastique. Il […] cherche toujours à signer un pacte avec un être humain auquel il accorde un avantage en échange de son âme[316] ». Le diable disposerait également d'intercesseurs tels que des magiciens et des sorciers mais également d'animaux aux « pouvoirs démoniaques[317] ». Cela nous rappelle aisément le chameau de Cazotte, animal étonnant représentant le diable, ou encore le chat de Bibiena, forme qu'a choisie Zamire pour passer inaperçu. De même, les auteurs des *Maîtres du fantastique* affirment que le thème de la métamorphose « trouve dans le fantastique une expression privilégiée » puisqu'elle « permet le passage du réel à un autre état[318] ». Et ce moment de transformation participe d'un basculement « d'un monde dans un autre[319] ». Ainsi, nous pouvons émettre l'hypothèse que c'est au moment où Béelzébuth prend forme humaine que le texte bascule lui aussi du registre merveilleux au registre fantastique. De même, chez Bibiena, lorsque la poupée se métamorphose en chat, le texte est également susceptible de basculer dans le registre fantastique. De surcroît, cette poupée ne cesse de grandir tout au long de la diégèse, ce qui signifie qu'elle est en transformation constante. Et même si le registre de *La Poupée* s'apparente plus à un registre merveilleux par la visée édifiante, il n'en demeure pas moins que cette poupée demeure inquiétante et que la morale de ce texte reste discutable.

F. Raymond et D. Compère traitent également du thème du double qu'ils associent au fantastique. Le diable, disent-ils « est le grand Autre. Il joue parfois le rôle du double,

314 CAILLOIS, Roger, « De la féérie à la science-fiction », dans *Anthologie du fantastique*, tome 1, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 8.
315 RAYMOND, François, COMPÈRE, Daniel, *Les maîtres du fantastique en littérature*, Bordas, 1994, p. 46.
316 *Loc. cit.*
317 *Loc. cit.*
318 *Ibid*, p. 81.
319 Loc. *cit.*

acceptant volontiers de prendre une apparence humaine.[320]». En effet, chez Cazotte, Béelzébuth prend forme humaine sous les ordres d'Alvare et au cours de la diégèse elle devient un double d'Olympia, l'amante d'Alvare. Ce thème du double se retrouve également chez Bibiena avec les modèles (Julie et Clitandre) et les anti-modèles (Damis). Il y a donc dans ce récit un dédoublement des personnages secondaires comparés aux protagonistes posant la question de la moralité, ce qui rejoint l'effet des deux morales proposées dans les deux fins de Cazotte. C'est comme si par sa nature ambiguë, la figure double de l'être surnaturel déteignait sur le récit où tout devient double : tout, incluant le registre du texte. De plus, *Le Diable amoureux* possède certes deux fins, il n'en demeure pas moins que le lecteur se retrouve face à plus de deux interprétations. Ainsi, l'ambiguïté n'est pas binaire, elle est encore plus profonde, à l'instar des nombreuses figures que peut prendre le diable.

D'après M. Fontana-Viala, la nouvelle de Cazotte est marquée par le merveilleux des contes car elle en possède différents motifs : l'entrée d'Alvare en aventure, la terreur surmontée, l'apparition de l'horrible tête de chameau, la transformation, le banquet et les vœux d'Alvare qui font changer Belzébuth peu à peu en Biondetta [comme Aladin avec son génie]. Comme le dit M. Fontana-Viala : « C'est l'univers des contes qui domine [dans *Le Diable amoureux*], à travers les transformations, l'abondance, la puissance mystérieuse des paroles.[321] » Selon ce point de vue, *Le Diable amoureux* se rapprocherait du conte merveilleux sans pour autant s'éloigner du roman. Les contes merveilleux possèdent également plusieurs sous-genres et plusieurs publics (« bonnes femmes » et enfants), ce qui n'est guère le cas pour *Le Diable amoureux*. En revanche, pour *La Patte du Chat*, où sont mis en texte l'entrée en aventure d'Amadil, l'apparition de créatures telles que la sirène et les fées, les métamorphoses : celle du sorcier Tatillon en chat et celle du père du héros en plante, le banquet féerique et la fin où le héros revient en terre natale, ce conte (possédant toutes les caractéristiques du conte de fées énumérées plus haut) pourrait très bien être lu par un public naïf ou enfantin. Rien d'occulte ni d'inquiétant ne s'y trouve. Toutefois, l'auteur joue beaucoup et il vise aussi clairement un public de lecteurs plus avertis.

Du côté de *La Poupée*, le texte pourrait se rapprocher du conte galant, au vu des sentiments que les protagonistes développent l'un pour l'autre et du choix de la figure sensuelle de la

320 *Ibid*, p. 49.
321 FONTANA-VIALA, Marie, « Le Diable amoureux de Jacques Cazotte », p. 2.

sylphide. Toutefois, ce texte pourrait également être considéré comme un conte moral, puisque la poupée va instruire le jeune abbé et lui apprendre comment bien se comporter.

D'après l'autrice de l'article, le récit de Cazotte appartient à deux veines du roman pratiquées à l'époque de l'auteur : le roman d'apprentissage et le roman d'intrigue amoureuse. Alvare est jeune et innocent, et Soberano apparaît comme une figure d'initiateur aidant à l'acquisition d'un savoir. Le lecteur pourrait se demander pourquoi il ferait confiance à Alvare puisque celui-ci a du mal à discerner le réel du rêve. Don Quebracuenos dit même que son « esprit confus ne distingue rien. » Peut-être bien que « Cazotte a voulu plonger le lecteur dans la même incertitude que son personnage […] cette mise en échec de la raison et des certitudes[322] » L'auteur serait « en réaction contre le rationalisme de la pensée des Lumières.[323] ». De plus, Cazotte pourrait bien s'adresser à son lecteur dans le passage où Biondetta tente de justifier son travestissement : « Il fallait bien te tromper pour te rendre enfin raisonnable. Votre espèce échappe à la vérité ; ce n'est qu'en vous aveuglant qu'on peut vous rendre heureux.[324] ». Si cela est avéré, il se pourrait, comme le dit M. Fontana-Viala, que « la nouvelle de Cazotte soit une fiction qui engendre elle-même des fictions et des songes, et dont les personnages, à commencer par le héros narrateur sont, autant que les victimes, les proies consentantes, pour ne pas dire les créateurs.[325] » *Le Diable amoureux* serait donc une œuvre elle-même diabolique qui échappe à la raison.

Comme le remarque F. Schuerewegen à propos du *Diable amoureux* : « le texte déborde de ses limites typographiques » car il « modifie la vie de l'auteur[326]». En effet Cazotte « consacre les dernières années de sa vie à des recherches ésotériques [ainsi] l'œuvre empiète sur la vie.[327] »

Ainsi, et nous le verrons plus en détail plus loin dans l'analyse, l'horizon d'attente est à la fois englobé et dépassé.

---

322 *Ibid*., p. 3.
323 *Art. cit.*
324 *DA*, p. 118.
325 FONTANA-VIALA, M., « Le Diable amoureux de Jacques Cazotte », p. 4.
326 « Pragmatique et fantastique », p. 70.
327 *Ibid*., p. 69.

2. Rupture avec la tradition comme condition au renouvellement

Dans un premier temps, le lecteur, comme nous l'avons dit dans la première partie de notre étude, suspend sa raison logique pour pouvoir entrer dans l'univers merveilleux du conte et adhérer à la crédibilité du récit. Et ce qui permet cette adhésion, souligne Jeanne Demers, c'est la « *magie* du récit »[328]. Magie qui tient autant au fond merveilleux qu'exploite le conte, qu'à la forme, c'est-à-dire à la manière dont ce dernier est raconté. Ainsi que le dit Jean-Paul Sartre, «… pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter.[329]» Et pour que la relation s'établisse entre le conteur/auteur et l'auditeur/lecteur il faut, précise Jeanne Demers, « que quelqu'un s'adresse à quelqu'un[330]», autrement dit que le conteur interpelle son auditeur. Et cela passe, dans le conte écrit, par des procédés qui le rapprochent du conte oral, mais aussi par un jeu propre au littéraire : avec la préface, du côté de Bibiena, et avec la postface du côté de Cazotte. Avec ce procédé, c'est le littéraire qui encadre l'oral.

Et J. Demers, en s'appuyant sur l'exemple des *Cent nouvelles nouvelles* d'Antoine de La Sale (1732), met en exergue trois grandes fonctions types du conte écrit visant : « à fermer et à maintenir le cercle » immatériel des lecteurs autour du conteur, « à préparer l'aire de farine grillée[331]» et « à provoquer l'apparition des traces de sabots.[332]»

Tout d'abord, concernant « la fermeture et le maintien du cercle », il est question de différents éléments qui permettent au lecteur de rompre avec le monde réel tels que : la lecture du titre du livre par le lecteur, le geste de ce dernier qui ouvre le livre et ce que J. Demers appelle le « cercle dans le cercle[333]». Cette dernière occurrence fait référence aux autres récits entamés dans le récit initial. Nous pouvons prendre comme exemple les textes de notre corpus. Dans *La Poupée* de Bibiena, il est question d'un récit enchâssé où un homme entend et retranscrit un récit qu'il a entendu à sa maîtresse. De plus, Zamire, à l'intérieur de cet enchâssement, fait entendre la voix de Montfaucon de Villars et réécrit son propos en y

---

328 DEMERS, Jeanne, (1973). « L'art du conte écrit ou le lecteur complice ». *Études françaises*, *9*(1), 3–13., p. 3.
329 SARTRE, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 57.
330 *Art. cit.*, « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », p. 4.
331 Fait référence à la tradition Tibétaine de la récitation des chants épiques lors de laquelle les auditeurs sont assis autour d'un espace saupoudré de farine d'orge grillée où on prétend qu'ils finissent par apercevoir des traces de sabots des chevaux dont il est question dans le chant. (Cf. Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.30, qui cite R. A. STEIN, *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet*, Paris, 1959.
332 « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », p. 4.
333 *Ibid*., p. 5.

superposant son propre avis. De même, dans *La Patte du chat* de Cazotte, les deux fées Bluâtre et la fée aux glaçons entament chacune leurs propres récits, faisant entendre leurs voix et ouvrant chacune un autre cercle à l'intérieur du cercle du conteur ironique.

La création de « cercle[s] dans le cercle » correspond à l'un des éléments du conte merveilleux et elle a pour objectif de « double[r] la fermeture au réel[334]». Ainsi, par ces cercles immatériels créés au sein du premier cercle du récit, l'adhésion du lecteur s'en retrouve renforcée, ou du moins interpelée. Derrière un seul conte peuvent donc se cacher plusieurs conteurs, ce qui crée des effets de chevauchement et quelques fois de palimpsestes, notamment dans le cas de *La Poupée*. Toutefois, concernant le texte de Bibiena, l'intertextualité avec *Le Comte de Gabalis* rappelle la fictionnalité, ce qui signifie qu'il joue de ce qui devrait fermer pour créer du jeu. Bibiena apporte donc de la porosité au cercle. Toutefois, dans La *Patte du chat*, au niveau de « la double fermeture au réel », il n'est pas sûr qu'elle fonctionne ici puisque les nombreuses interventions du « conteur » font osciller le texte entre perméabilité et imperméabilité du cercle.

Ce qui renforce également l'adhésion du lecteur ce sont aussi les interventions directes ou en filigrane du conteur à son lecteur avec des « formules de connivence[335]», avec des mots comme « notre », « nous », etc, ou encore avec de l'humour et/ou de l'ironie. Sur ce point, nous pensons bien sûr au conteur de *La Patte du chat* dont les neuf interventions en italique au début de chaque chapitre créent une certaine intimité intellectuelle avec le lecteur, même si paradoxalement le conteur rappelle au lecteur qu'il est dans un texte de fiction monté de toute pièce.

« L'aire de farine grillée[336] » correspond à la « valeur de connivence[337] », c'est-à-dire au fait de créer un effet de reconnaissance entre le lecteur et ce qui est raconté dans le conte. Comme le dit J. Demers : « Le conteur compte tantôt sur le bon sens de son auditoire, tantôt sur son expérience[338]». Par exemple dans *La Patte du chat*, le lecteur du XVIII[e] siècle se trouve d'ailleurs doublement interpellé par l'évocation du peuple des Camayeuls et leur assimilation aux philosophes de ce siècle des Lumières. En créant ce rapprochement, Cazotte s'appuie sur un élément qui « constitue [le] monde[339]» de son lecteur. De même, les sous-entendus renforcent également la connivence entre le lecteur et le conteur. Par exemple, les

334 *Loc. cit.*
335 *Ibid.,* p. 7.
336 *Loc. cit.*
337 *Loc. cit.*
338 *Loc. cit.*
339 *Loc. cit.*

lignes de points de suspension dans *Le Diable amoureu*x sont un clin d'œil au lecteur qui suppose aisément ce qui est censé se passer entre Alvare et Biondetta. Peut-être même que ce clin d'œil, par son évidence et son exagération serait l'indice de quelque chose qui va au-delà de la connivence et qui encourage le lecteur à être actif.

Enfin, ce que J. Demers appelle « les traces de sabots[340] » correspond aux « procédés qui poussent l'auditoire vers les événements racontés[341] », c'est-à-dire que le texte invite le lecteur à la plus grande attention afin qu'il ne laisse échapper aucun détail de l'histoire et qu'il ait l'impression d'y être. Ainsi, le lecteur « devient sensible aux moindres variations d'intonation et même aux mimiques qu'elles supposent[342] ». Par exemple, le fameux *Che vuoi ?* du chameau diabolique de Cazotte surprend tout autant Alvare que le lecteur et ce dernier peut aisément deviner le timbre de voix de Belzébuth qui est « assorti au reste de l'apparition[343] ». Nous l'imaginons grave et presque rocailleuse puisque la voix diabolique retentit dans « toutes les voûtes [et] tous les caveaux des environs[344] ». Il en est de même pour le chant de la sirène dans *La Patte du chat* qui est chanté « d'un ton de voix mélodieux[345] », si mélodieux qu'il en émeut tout le jardin. Et cet entre-deux où le monde du conte entre en contact avec celui du lecteur par le biais de l'imagination et de la projection est appelé « au-delà du verbal[346] » par J. Demers. Cela signifie que les contes de notre corpus créent tous trois un « au-delà du verbal » où le lecteur, par la connivence mise en place par le conteur et les mécanismes d'implication mis en place par le texte, doit se montrer plus attentif, car c'est une place active que ces textes lui accordent.

Et ces fonctions types du conte écrit décrites par J. Demers rejoignent la théorie d'Aurélia Gaillard sur le lecteur actif. Cette dernière parle d'un plaisir du texte fondé sur l'occultation : « de ce plaisir très particulier qui consiste à soulever les voiles et les masques.[347] ». Ce qui fait presque du lecteur un détective à l'affût des voiles qui pourraient dissimuler des non-dits. Le plaisir du texte apparaît donc comme fondé sur une zone d'ombre dont la mise en lumière demanderait un lecteur attentif aux signes textuels, comme la métatextualité, la parodie ou la prise de parole de l'auteur derrière le masque du conteur[348]. Mais cette mise en lumière n'est

340 *Ibid*., p. 9.
341 *Loc. cit.*
342 *Ibid*., p. 10.
343 *DA*, p. 59 .
344 *Loc. cit.*
345 *La Patte du chat*, p. 170.
346 « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », p. 10.
347 GAILLARD, Aurélia, *Fables, mythes, contes*, p. 292.
348 Nous y reviendrons ultérieurement.

pas si simple, comme le dit A. Gaillard : « Dans cette promenade initiatique qu'est la lecture, le livre sert de guide : la métaphore n'est pas gratuite ; on sait qu'à l'âge classique, le monde se donnait à comprendre et déchiffrer comme un livre et le livre à parcourir comme univers.[349] ». Cette même idée du déchiffrement se retrouve du côté de Jean-Paul Sermain. Reprenant ce qu'a voulu démontrer René Démoris dans *Le roman à la première personne du classicisme aux Lumières* (1975), Jean-Paul Sermain dit ceci :

> R. Démoris montre en particulier que ces œuvres cherchent à impliquer le lecteur grâce à des modes narratifs capables de susciter le soupçon : l'écriture du je est exhibée par le personnage mémorialiste et mise à distance d'un romancier parfaitement dissimulé. Les réflexions sur la place du sujet dans l'histoire, la figure et la fonction de l'auteur, l'expression de la subjectivité, sont ainsi problématisées et confiées à l'interprétation.[350]

Ce qui signifie que le lecteur du conte a sa part dans l'interprétation du sens du conte. Toutefois, ce dernier doit adopter une nouvelle posture face aux textes du corpus.

Puisque le lecteur est appelé à plus de vigilance face à ces contes merveilleux particuliers, il faudrait se pencher sur la profondeur de ces textes. Quelques indices du texte orientent le lecteur sur la piste de la profondeur métatextuelle du conte et parmi eux, le thème de la métamorphose, que nous avons étudié plus haut. En effet, comme l'écrit A. Gaillard, la métamorphose en animal ou autre sont des « indices, pour le lecteur, d'une transformation qui se faisait plus en profondeur, dans le cheminement même du récit.[351] ». Et puisque « La métamorphose apparaît ainsi comme le lieu exemplaire de toute inversion : des sexes, des rôles, des espèces, des valeurs et des croyances.[352] », le texte, pourvu du pouvoir de métamorphose selon A. Gaillard, devient lui aussi le lieu de tous ces renversements.

Lorsque Yves Citton postule dans *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*[353] pour une lecture « actualisante » et « affabulante[354] », il donne sa place au lecteur et en fait un acteur de la construction et de l'interprétation textuelle.

> Les fictions et leurs interprétations littéraires apparaîtront comme un espace unique de négociation de croyances, où peut se construire une culture proprement col-lective réfléchissant ensemble à ses lectures – qui déjoue à la fois les dangers d'une croyance rigidement bloquée (intégriste, fondamentaliste) et ceux d'une croyance excessivement labile (désengagée, désolidarisée, « opportuniste »)[355].

---

349 *Ibid*., p. 250.
350 SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions*, p. 10.
351 *Fables, mythes, contes*, p. 360.
352 *Ibid*., p. 339.
353 CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Éditions d'Amsterdam, 2007
354 Le terme d' « affabulation » étant emprunté par Y. CITTON à Marc ESCOLA.
355 *Ibid*., p. 28.

Y. Citton considère la lecture littéraire comme une exploration des « possibles[356] » du texte fictionnel. Comme le souligne F. Schuerewegen : « Pour Yves Citton, les « possibles » littéraires sont nécessairement – puisque la littérature est faite de mots – des possibles *verbaux*, c'est-à-dire qu'ils sont textuels et non seulement situationnels.[357] ». Cela veut dire que le texte, par sa nature ouverte aux possibles, permet une invention et même une réinvention de la part du lecteur. En effet, l'actualisation du texte littéraire supposerait une sorte de réécriture de la part du lecteur du texte qu'il vient de lire. L'interprétation de ce dernier se superposerait donc comme un palimpseste sur le texte original. En effet, comme le résume F. Schuerewegen : « La lecture actualisante est un télescopage ; le lecteur, en quelque sorte, voit double, il est dans plusieurs contextes à la fois.[358] ».

Si l'on transpose cette idée de lecture *actualisante* et de lecture *affabulante* aux textes du corpus, cela voudrait dire que le destinataire de ces textes a un rôle à jouer dans la reformulation de ce qu'il lit et donc dans le sens qui sera retenu de ces textes. Puisque certains passages apparaissent occultes, comme les apories et les non-dits du *Diable amoureux* et de *La Patte du chat*, il se pourrait que le lecteur, selon son contexte reformule à sa façon le texte et tranche sur le sens qui lui semble correct.

> […] les lectures actualisantes, au même titre que les lectures affabulantes, constituent la poursuite dans le présent d'un entretien commencé dans le passé, dont les variations et les adaptations possibles demandent encore à être explorées, à la fois pour éclairer l'avenir des suggestions esquissées hier, et pour se déniaiser des illusions dont on était victime jadis.[359]

Or, si nous revenons sur les points de la morale et de la double allégorie, puisque les contes du corpus se montrent flous sur ces aspects, cela signifie que le lecteur a la possibilité de choisir le sens de la morale et de l'allégorie. En cela, le lecteur deviendrait un co-conteur. Toutefois, le choix fait douter, justement parce qu'il est choix, et crée une instabilité de la décision. Rien ne prouve au lecteur que le choix qu'il a fait est le plus pertinent ni s'il a eu raison de faire ce choix. En somme, il semblerait que le conteur sorte vainqueur de ce dilemme puisque le lecteur attend toujours de lui qu'il le sorte de l'incertitude, quand bien même il aurait fait un choix.

---

356 *Ibid*., p. 303.
357 SCHUEREWEGEN, Franc, « La littérature, pour quoi faire ? (brèves réflexions au pas de course)», *Carnets* [En ligne], Première Série – 1 Numéro Spécial, 2009, mis en ligne le 16 juin 2018., p. 19.
358 *Ibid*., p. 20.
359 CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, p. 202.

3. Redirection des horizons d'attente

Umberto Eco s'interroge sur le rôle du lecteur : sur comment ce dernier comprend et coopère avec le texte. Il parle alors de « lecteur coopérant ». En effet, d'après U. Eco, le texte doit être actualisé par un destinataire qui, lui, va se confronter aux non-dits et aux blancs du texte. Selon U. Eco, « un texte est incomplet » puisque chaque mot qui le compose, même s'il trouve sa définition dans le dictionnaire, peut trouver d'autres sens et d'autres implicites que seul l'émetteur du texte connaît. De plus, si le texte est incomplet c'est qu'il est complexe car « il est un tissu de *non-dit*[360]». Pour lui, le « non-dit » signifie :

> […] non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur […] il est évident que le lecteur doit en actualiser le contenu à travers une série de mouvements coopératifs.[361]

Le lecteur doit ainsi être conscient, au moment de la lecture, des apories du texte, pour pouvoir l'actualiser grâce à des *mouvements coopératifs*. Dans un premier temps, le lecteur doit admettre, grâce à la « règle de conversation[362] » que le je et le tu se réfèrent bien à telle ou telle personne. Ensuite, le lecteur « doit déterminer une portion du monde habitée par deux individus […] dotés de la propriété d'être dans la même pièce.[363] ». Enfin, le lecteur doit déterminer si les personnages du texte sont « des entités du monde extérieur qu'il connaît à partir d'expériences partagées avec l'auteur, si l'auteur se réfère à des individus inconnus du lecteur[364] ». Ainsi, le texte est abordé à partir d'une grammaire de phrase, c'est-à-dire que la situation d'énonciation doit être prise en compte pour prendre une décision interprétative. Ce sont donc les contraintes structurelles du texte, pour U. Eco, qui régissent l'interprétation que va en faire le lecteur. Toutefois, le lecteur peut comprendre différemment la situation d'énonciation et trouver différents sens aux mots, et donc plusieurs interprétations possibles. Le lecteur ne doit donc pas uniquement se référer aux règles de grammaire, mais aussi au sens du mot dans le dictionnaire, ou plutôt de l'encyclopédie, afin d'englober un sens plus large.

Par exemple, dans *Le Diable amoureux*, l'épisode qui suit celui de la rencontre diabolique dans la grotte de Portici est celui où le diable, changé en Biondetto, passe la nuit dans la

---

360 ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Le Livre de Poche, Biblio essais, *Cf.* Ducros, 1972.
361 *Op. cit.*, p. 62.
362 *Ibid*. p. 63.
363 *Loc. Cit.*
364 Loc. Cit.

chambre d'Alvare : « Nous sommes seuls dans ma chambre, et Biondetto a fermé la porte sur nous[365] ». La situation d'énonciation se présente ainsi : deux personnages, Alvare, qui se réfère à un jeune espagnol, et Biondetto, qui se réfère au nouvel avatar du diable ayant l'apparence d'un beau jeune homme, se trouvent seuls dans une chambre d'un appartement à Naples. La situation paraît donc simple, deux jeunes hommes se trouvent dans la même pièce du même appartement. Ces deux personnages fictifs ont été inventés par Cazotte, le lecteur apprend tout juste à les connaître, il sait qu'Alvare a vingt-cinq ans, qu'il est capitaine aux gardes du roi de Naples et que c'est un fanfaron doté d'une grande curiosité et que Biondetto est un page à son service. Néanmoins pour ce dernier c'est un peu plus compliqué, puisque deux pages plus tôt, Biondetto était une belle cantatrice, et encore deux pages avant il était un page après avoir été une petite chienne du nom de Biondetta, crachée par le chameau. Cet aspect métamorphe du personnage vient dès lors perturber l'interprétation que se fait le lecteur du rapport qui se tisse entre Alvare et son nouveau compagnon. En effet, la situation sera interprétée différemment en fonction du sexe du personnage. Si Biondetto est un homme, il ne serait pas indécent qu'il dorme dans la même chambre qu'Alvare, en revanche si ce dernier est une femme, comme il le suggère lui-même : « Si j'étais une vile courtisane, vous auriez quelque égard pour les bienséances de mon état[366] », cela pourrait être indécent pour la morale de l'époque. Mais le problème n'est pas là. Le lecteur sait très bien que Biondetto a changé plusieurs fois de forme et que sa forme originelle est celle de l'horrible chameau qui se réfère à Belzébuth. Au niveau grammatical, Biondetto passe du masculin au féminin à la même page : « je ne voyais que lui » glisse doucement vers « je ne la perdais pas de vue »[367]. Notons toutefois que ce n'est pas parce que Biondetto est un homme aux yeux d'Alvare qu'il en devient moins attrayant. Aux yeux du jeune espagnol, le page est un « objet ravissant[368] ». Et bien qu'Alvare semble ne pas ignorer l'apparence originelle du page, comme en témoigne l'exclamation « Ah ! Biondetta ! […] si vous n'étiez pas un être fantastique, si vous n'étiez pas ce vilain dromadaire ![369] », il succombe toutefois à la crédulité après que Biondetta a été blessée à Venise : « Je ne vois plus qu'une femme adorée, victime[370] ».

Ainsi, le lecteur pourrait se montrer dans la même incertitude qu'Alvare, à se demander si Biondetta est un homme ou une femme, un humain ou un animal, une sylphide ou le diable.

365 *DA*, p. 67.
366 *Loc. Cit.*
367 *Ibid*. p. 69.
368 *Loc. Cit.*
369 *Loc. Cit.*
370 *DA*, p. 89.

Mais cette simple question embarque le lecteur dans une crédulité semblable à celle du jeune Espagnol[371]. Quoi qu'il en soit, la complexité du personnage de Biondetto/Biondetta rend ici la situation d'énonciation textuelle compliquée.

D'après U. Eco, le texte est « un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens[372] » élaborée par le destinataire. Le « lecteur modèle » d'Umberto Eco désigne le destinataire idéal, prévu et construit par un auteur empirique et inscrit dans un texte narratif. Ainsi, le lecteur modèle est celui qui est capable de coopérer à l'actualisation du texte. Cela voudrait dire que le texte est fait de creux et attend qu'un destinataire idéal soit capable de les remplir, contribuant alors à son actualisation ; « un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner.[373] ». Le destinataire du texte serait alors plus qu'un simple lecteur actif, il serait comme une sorte d'horloger, ajoutant, dès qu'un blanc se présente, une pièce à l'engrenage interprétatif du texte, ce qui permettrait de l'actualiser.

Au niveau de la coopération textuelle, l'auteur et le lecteur apparaissent comme des stratégies textuelles, c'est-à-dire que « l'auteur [est] capable d'établir des corrélations sémantiques » et que « le Lecteur Modèle est un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (felicity conditions), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel.[374] ». Ainsi, tout texte s'adresse à un destinataire, donc à un lecteur, qui doit être actif quant à l'élucidation des non-dits que le texte présuppose. Cela peut être appelé la « coopération interprétative du lecteur » et c'est ce qui va intéresser U. Eco.

Nous avons vu que dans *Le Diable amoureux*, le lecteur doit coopérer pour comprendre pleinement la profondeur du texte, en effet il doit se pencher sur les apories et sur les non-dits pour sonder ce qu'ils cachent. Par exemple, les points de suspension servent à cacher la véritable identité du diable – puisque personne à part lui ne prononce son véritable prénom – et à donner encore plus d'ambiguïté au personnage de Biondetta. Et les lignes de points de suspension[375] ancrent l'œuvre dans la lignée des textes libertins de l'époque, où ils servent à voiler l'acte sexuel. Toutefois, notre analyse a montré que cette exagération du voilé était l'indice d'une ironie de la part de l'auteur. En effet, si on nous pointe du doigt un voile avec

371 Nous y reviendrons ultérieurement.
372 ECO, U., *Lector in fabula*, p. 63.
373 *Ibid*. p. 64.
374 *Ibid*., pp. 76-77.
375 *DA*, p. 117.

autant d'insistance, c'est que peut-être le voile ne dissimule rien, ou encore que le dissimulé se trouve autre part. Il se pourrait que le voile ne soit qu'une imposture.

Dans *La Poupée*, le lecteur est face à un texte épistolaire enchâssé ayant l'apparence d'un court roman réaliste. Toutefois, le pacte de lecture se noue au moment où Philandre décrit la poupée avec une précision réaliste et surtout lorsque, quatre pages plus tard, celle-ci se met à s'animer. Philandre commence par avoir une réaction vraisemblable : « J'eus peur sérieusement […] Je fus saisi par un redoublement de frayeur[376] » et puis, une tout autre émotion le gagne, ou plutôt se mêle à sa peur, il est « pénétré tout ensemble d'étonnement, d'admiration, de plaisir, de crainte[377] ». Entre les lignes se profile déjà une union entre l'Eros et le Thanatos qui annonce la couleur des rapports qui se créeront entre les deux protagonistes. Et cette agitation émotionnelle se canalise bien vite à la page suivante puisque le jeune abbé *brûle d'un désir* de soumission[378] envers cette poupée qu'il considère d'office comme « une divinité[379] ». Dès lors le lecteur, avec ce désir de soumission qui se mute par la suite en désir sensuel, est face à un texte qui se présente, d'après la préface de Henri Lafon, comme une « leçon-modèle », mais qui a une tonalité libertine. H. Lafon parle également d'un enseignement de l'érotique par Zamire. Et ce double enseignement éthique et érotique pose question. En effet, il entre en contradiction avec la morale de l'époque puisque dans ce récit, c'est un homme religieux qui se fait éduquer par une femme surnaturelle et cette éducation doit se clore sur une alliance charnelle qui est un péché de chair. Le lecteur doit-il lire le personnage de Zamire comme un symbole de tentation charnelle, puisque la sylphide chez les libertins prend une couleur érotique – hypothèse à laquelle il pourrait trouver des indices, comme la métamorphose en chatte ou la réaction sceptique d'Oronte face à l'histoire de Philandre –, ou devrait-il plutôt considérer Zamire comme un personnage surnaturel inventé ou rêvé par Philandre ? Une autre hypothèse serait que la poupée soit une allégorie du désir, mais un désir découlant d'un fantasme plus que déplacé.

Le Lecteur Modèle de cette histoire doit-il réagir comme Oronte, c'est-à-dire avec scepticisme au départ et avec un peu plus de crédulité au fil de l'histoire ? La réaction finale de ce dernier résumerait alors assez bien l'état d'esprit du destinataire : « Prendrai-je votre récit pour un songe ? Non, je ne le puis : ce sont des faits trop suivis, un détail trop exact, une narration trop flatteuse. Le croirai-je, comme l'histoire d'un événement véritable ? La raison y

376 *La Poupée*, p. 36.
377 *Ibid*., p. 37.
378 *Ibid*., pp. 38-39.
379 *Ibid*., p. 38.

répugne[380] ». Le Lecteur Modèle devrait-il essayer de trouver, entre les lignes, un message caché de l'auteur ? La vie privée de ce dernier nous fait rester prudent sur les limites de cette interprétation.

380 *Ibid*., p. 139.

B. Le personnage de conte : un reflet du lecteur

Dans cette seconde sous-partie, nous analyserons les parallèles entre le personnage du conte et le lecteur puisque tous deux se retrouvent face à la même tentation de passer ou non le pacte et qu'ensemble, ils participent au jeu de l'auteur déguisé en conteur qui, par sa réécriture parfois parodique enclenche une nouvelle métamorphose du texte.

1. Un renouveau qui passe par la métatextualité et la réécriture

Comme nous l'avons vu précédemment, les textes du corpus regorgent d'une porosité métatextuelle qui accentue leur profondeur et tisse une discussion avec d'autres textes. L'exemple le plus flagrant reste la référence au texte de Montfaucon de Villars dans *La Poupée*, citée d'abord avec scepticisme par Philandre, puis repris comme argument d'autorité par la sylphide dans le texte de Bibiena. Le jeune abbé, venant de découvrir la véritable identité de la poupée qu'il vient d'acquérir, confie à cette dernière : « j'ai pensé dans cet instant que les sylphes et les sylphides et tous les esprits élémentaires n'avaient jamais existé que dans l'imagination burlesque du Comte de Gabalis.[381] », à la suite de quoi il se rectifie et affirme – comme Saint Thomas qui ne croit que ce qu'il voit – croire aux créatures élémentaires puisqu'il en a une sous les yeux. Suite à ce *mea culpa* de Philandre, Zamire va reprendre le discours de Gabalis, en s'en servant comme un argument légèrement erroné qu'elle corrige pour expliquer sa nature à l'abbé : « Le Comte de Gabalis […] n'a point assez développé la nature de notre être, ni les conditions que nous sommes obligés d'observer pour nous procurer l'immortalité.[382] ». Lorsque la poupée cite pour corriger, le conte feint d'oublier que le texte de Gabalis est faux. Cela fait un clin d'œil au lecteur, ainsi invité au surplomb ironique.

Jean-Paul Sermain le dit bien, le conte est un texte qui s'élabore comme un palimpseste, ce qui fait aussi sa spécificité : « Par son caractère d'artefact, le conte remplit sa fonction critique à l'égard des genres illusoirement mimétiques, mais par là aussi il laisse le sens se construire à l'intérieur même du texte par la mise en relation instable des éléments hétérogènes dont il est composé[383] ».

---

381 *La Poupée*, p. 39.
382 *Ibid*., p. 40.
383 SERMAIN, *Métafictions*

De même, suivant ce prisme métatextuel, dans *Le Diable amoureux*, le parcours de don Alvare pourrait se rapprocher d'un itinéraire christique, puisqu'il s'agit d'un jeune homme, fils d'une mère représentée comme étant l'allégorie de l'Église dans le texte, qui va sans cesse être tenté par un diable féminin à succomber au péché de chair. En effet, ce dernier voyage de Naples à Venise pour retourner ensuite en Espagne, et tout au long de son voyage semé de péripéties et de mises en garde, il sera suivi par un avatar du diable qui parviendra, momentanément, à lui faire oublier sa véritable nature afin de toucher aux sentiments de ce dernier.

Concernant *La Patte du chat*, la métatextualité ne concerne pas uniquement les interventions du narrateur/conteur puisqu'un un autre écho se crée autour du rôle du conteur. En effet, la sylphide Zamire dans *La Poupée* et la fée aux glaçons dans *La Patte du chat* apparaissent toutes les deux comme des conteuses à l'intérieur d'un texte lui-même conté par un conteur. Du côté de Zamire, celle-ci entame l'apprentissage de Philandre en lui contant l'histoire de Damis, ce dernier apparaissant dans son récit comme un exemple à ne pas suivre. La leçon-modèle de la sylphide laisse donc une importance à la vertu édifiante du conte. Du côté de la fée aux glaçons – tout comme la fée Bluâtre – cette dernière profite de la compagnie d'Amadil dans son royaume pour lui raconter quelques péripéties de sa longue vie. Elle commence par lui conter une idylle de jeunesse : « je veux, pour vous amuser seulement, vous faire cette histoire-là.[384] ». Et au cours de l'histoire viennent s'en ajouter d'autres qui rendent son propos confus. De digression en digression, elle finit par endormir Amadil, comme le ferait le conte d'un conteur pour un lecteur et « elle crut devoir réserver sa prose et ses vers pour le lendemain [385]». Ainsi, les deux protagonistes du corpus pourraient être considérées comme des personnages de conteuses à l'intérieur d'une fiction contée, ce qui redoublerait le statut du conteur. Comme le dit J.-P. Sermain : « Le conte de fées correspond exactement à l'idée de « métafiction » puisqu'il prend pour objet une fiction et se constitue comme réflexion à son égard.[386] ».

La notion de métatextualité se rapproche de celle de la métafiction étudiée par J.-P. Sermain. Le discours de ce dernier se rapproche de celui de U. Eco sur le fait que le texte, et en particulier le texte de fiction, est ouvert à l'interprétation du lecteur. Il dit ceci : « Le terme de métafiction est composé et implique un dédoublement : il définit une matière du roman –

384 *La Patte du chat*, p. 221.
385 *Ibid*., p. 225. Une des fonctions des contes pour enfants est d'endormir, d'où le topos des *Mille et Une Nuits*, ce que Guilhem Armand nomme l'« effet Shéhérazade ».
386 *Métafictions*, p. 358.

fiction – et le processus littéraire par lequel cette fiction devient visible s'offre à l'interprétation – le roman fonctionne alors comme métafiction, comme invitation à prendre le discours de la fiction en objet de réflexion.[387] ». Et ce dédoublement nous le retrouvons dans ces jeux de miroir entre le contrat diabolique et le contrat littéraire et, comme nous venons de le voir, entre l'auteur/conteur et la protagoniste conteuse. En étudiant le double discours de la fiction : « celui vécu par les personnages et celui mis en œuvre par le roman », J.-P. Sermain dit ceci :

> C'est cet ensemble double qui fait le matériau de la métafiction et détermine sa dynamique réflexive : il participe d'un dispositif textuel qui incite le lecteur à mettre en doute sa propre confiance dans l'énoncé romanesque, à nourrir son soupçon en passant d'un lieu ou d'un niveau de la fiction à l'autre, à faire retour sur sa propre expérience du texte, sur son fonctionnement, ses pouvoirs.[388]

Et cette double lecture fait aussi écho aux doubles que nous avions déjà évoqué plus haut à propos des personnages, notamment dans *La Patte du chat*, Julie et Damis qui seraient un reflet de Zamire et de Philandre, ou encore dans *Le Diable amoureux*, où le diable se démultiplie en avatars. Cela conduirait le lecteur à avoir une « réflexion double[389] » sur le texte qu'il lit. De plus, concernant le texte de Cazotte, il y a également les doubles fins prévues par l'auteur. À ce propos, l'auteur de *Métafictions* dit ceci :

> Dans une sorte de postface au *Diable amoureux*, Cazotte dit avoir caressé le projet de transformer ses trois personnages, le héros narrateur, Biondetta sa séductrice, et sa mère, une Espagnole dévote, en une image de la conscience partagée entre le mal et le bien. Il préparait ainsi une lecture psychanalytique de même ordre, remplaçant le mal par la libido ou le ça, transformant la mère en sur-moi. Cazotte s'est finalement écarté d'une telle voie qui aurait contribué à déréaliser son récit, et déplacé l'attention du lecteur vers son interprétation morale.[390]

Cazotte s'est donc refusé à adopter l'image traditionnelle du manichéisme du conte, s'éloignant du même coup de la psychanalyse (qui n'existe pas encore) et a préféré ouvrir son texte, encourageant son lecteur à lire et à penser au-delà de la binarité du bien et du mal.

Et en dépassant la binarité, les contes ont la possibilité de s'ouvrir à d'autres références et à un nouveau type de savoir.

---

387 *Ibid*. p. 87.
388 *Ibid*., p. 14.
389 *Loc. cit.*
390 *Ibid*., p. 247.

2. Le conte, lieu d'un savoir revisité

Le renouveau du conte passe également par une actualisation du savoir scientifique. Depuis la Querelle des Anciens et des Modernes s'opère, le souligne A. Gaillard, une « double refondation du merveilleux et de la science[391] » par l'émergence de nouveaux savoirs philosophiques et scientifiques. A. Gaillard, qui étudie l'articulation entre les savoirs et la littérature parle d'une « refondation d'un merveilleux propre à l'âge moderne[392] », merveilleux qui « entre alors en résonance avec les télescopes et microscopes[393] ». Ainsi, les contes modernes s'inscrivent dans un contexte, celui de la révolution astronomique, optique et physique. Et cette inscription passe par trois éléments soulignés par A. Gaillard : l'invention d'objets scientifico-magiques, les personnages (comme la fée Cicloïde du conte *Grigri* de Cahusac) et les jeux de renversement du grand et du petit (miniaturisation et gigantisme). En effet, « L'univers féérique accompagne et prolonge la découverte des deux infinis et l'idée d'un monde désormais en expansion.[394] »

D'après Fernand Hallyn « L'approche poétique […] explore la formation des représentations. Elle a pour objet la science en train de se faire[395] ».

A. Gaillard souligne quatre types de rapports entre savoirs et contes[396] :

- Un rapport *in praesentia* : le conte est considéré comme un « dispositif » à savoirs
- Un rapport *in absentia* : il s'agit d'occulter la matière du documentaire afin de lui substituer une matière merveilleuse
- Un rapport allégorique : qui repose sur un jeu entre voilé et dévoilé
- Un rapport d'invention ou de modélisation : le conte autorise une poétique de l'hypothèse et donc une expérimentation de ces hypothèses

Ainsi, le conte devient comme un laboratoire d'expériences, compatible avec la science, puisque la science aussi passe par l'imagination pour former ses hypothèses. Les deux domaines puisent donc dans la même matière. Toute une partie de la science moderne repose aussi, philosophiquement, sur le doute cartésien exposé dans le discours de la méthode. On sait qu'on ne sait rien. Le doute est au point de départ de l'hypothèse scientifique. Et

391 GAILLARD, Aurélia, *« Que peuvent les savoirs pour le conte – et le conte pour les savoirs ? »*, pp. 11-12.
392 *Ibid*., p. 12.
393 *Loc. cit*.
394 *Ibid*., p. 13.
395 HALLYN, Fernand, *Les Structures rhétoriques de la science*, Paris, Seuil, 2004, p. II.
396 GAILLARD, A., *Art. cit*., pp. 16-18.

l'expérience, surtout si elle n'est qu'imaginaire, ne peut rien prouver. De plus, le lecteur sait qu'il est dans un conte et donc dans une fiction. Le fait de jouer sur la séduction (faire comme si le diable existait par exemple) conduit une hypothèse à en créer d'autres.

Ainsi, A. Gaillard conclut : « Le conte contribue à l'élaboration du savoir conçu non comme contenu fermé […] mais comme un discours incarné et ancré.[397] ». De même, « les savoirs […] actualisent le conte et font bien de ce genre un genre renouvelé »[398]. La modernité du conte après la Querelle des Anciens et des Modernes passe donc par une actualisation du savoir scientifique, c'est-à-dire par une transposition poétique d'objets ou de théories scientifiques au sein de l'espace du conte, propice aux hypothèses et à la réécriture. Une vulgarisation du savoir scientifique s'opère alors, nous pouvons penser au texte de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, ou encore au *Micromégas* de Voltaire.

Cette *double refondation du merveilleux et de la science* se retrouve chez les deux auteurs du corpus. En effet, dans *La Poupée* de Bibiena, le lecteur retrouve un jeu de renversement du grand et du petit, notamment au moment de la métamorphose de la poupée-sylphide de Bibiena qui prend des centimètres à mesure que Philandre s'améliore moralement : « vous me verrez croître à mesure que je vous verrai renoncer à un travers, à un ridicule, à un sentiment faux[399] ». De même, au moment où Zamire est décrite avec minutie par Philandre dans la boutique au Palais royal, c'est comme si elle avait été passée au microscope :

> Figurez-vous les couleurs d'une jolie femme qui a la peau d'une blancheur éclatante, et les joues nuancées par une rougeur délicate, sans le secours de l'art : représentez-vous bien des couleurs aussi rares et aussi séduisantes […] Chaque trait de son petit minois était formé à ravir ; ils étaient ensemble d'une régularité parfaite, et composaient une physionomie la plus riante, la plus fine, la plus mignone que j'eusse vue.[400]

La précision descriptive se place en parallèle d'un savoir positif, mais il n'en demeure pas moins qu'elle reste un être merveilleux. À la suite de cela il décrit aussi « ses yeux », « sa petite coiffure » et « la blancheur de [sa] gorge »[401]. Toujours dans le registre de la science, Zamire va reprendre explicitement les mots de Montfaucon de Villars sur les sylphides, employant des mots encore plus scientifiques que l'auteur du *Comte de Gabalis* :

---

397 *Ibid*., p. 19.
398 *Loc. cit.*
399 *La Poupée*, p. 104.
400 *Ibid*., p. 30.
401 *Ibid*., p. 31.

> Formés des plus purs atomes conglobés et organisés par l'action de l'air, vous sentez combien nous vous surpassons en subtilité de matière. Mais cette grande subtilité nous devient pernicieuse. La même activité de l'air qui a englobé les atomes dont nous sommes composés peut les dissoudre lorsqu'elle devient trop violente, et les faire pour ainsi dire évaporer. Il nous faut quelque chose de moins spiritueux qui, mêlé dans nos parties trop déliées, les rendent mieux condensées. Par les doux liens que nous formons avec des hommes, et que les sylphes nos époux forment avec vos femmes, nous exprimons votre substance la plus subtile. Elle l'est cependant encore bien moins que la nôtre, mais elle est assez compacte à l'égard de notre essence. Elle nous donne la condensation nécessaire pour que nous ne nous trouvions jamais exposés à nous dissoudre.[402]

Toutefois ici, le jargon scientifique est emprunté autant aux fausses sciences (occultisme, alchimie) qu'à la science dite moderne[403]. Mais cela est paradoxal, puisqu'il s'agit d'un faux discours. La manière de décrire de façon précise est une parodie du langage scientifique qui toutefois n'est pas moqueuse puisque le discours original repris par la sylphide est celui de Montfaucon de Villars. Il est en effet question d'atomes, de substance et de condensation, mais ces mots sont utilisés pour ajouter de la vraisemblance à la fiction et non pour expliquer le véritable fonctionnement des atomes. Mais la vraisemblance du discours n'a aucune importance puisqu'il s'inscrit dans un texte de fiction et qu'il est au service de la fiction. Le lecteur est donc conscient que le discours de la sylphide n'a pas de réalité scientifique. *La Poupée* glisse vers la parodie. Cela veut dire que le savoir se trouve ailleurs : dans la posture et la réflexion du lecteur.

Selon Y. Citton, Zamire « analyse le discours du *Comte de Gabalis* d'un point de vue rhétorique et pragmatique qui met en lumière toute la marge de torsion que les discours humains peuvent imposer à la réalité[404] ». Ainsi, c'est un personnage qui pense au-delà du cadre textuel dans lequel il s'inscrit, entraînant alors la réflexion du lecteur. *La Poupée* se présente donc comme de la matière à penser, en plus d'être de la matière à rêver. De plus, Y. Citton souligne, en reprenant la condition d'innocuité proposée par Spinoza, qu'en « imaginant comme présente une sylphide qui n'existe pas » le lecteur du roman « sait parfaitement bien en même temps que les sylphides n'existent pas réellement »[405]. Le conte se présente ainsi comme *métafiction*, car il permet de dépasser le pacte de lecture, c'est-à-dire la suspension consentie de l'incrédulité, plaçant le lecteur dans un entre-deux où la passivité ne lui est pas permise. Comme le souligne Y. Citton :

---

402 *Ibid*., pp. 40-41.
403 Sur ces questions, voir notamment G. Armand, *Les fictions à vocation scientifique de Cyrano de Bergerac à Diderot : Vers une poétique hybride*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013.
404 CITTON, Yves, « Merveille littéraire et esprit scientifique : une sylphide spinoziste ? ». Poétiques des fictions d'Ancien Régime, Fabula, pp. 1-12, 2006, p. 10
405 *Loc. cit.*

> […] contes de fées et sylphides ne se contentent pas de neutraliser l'adhésion crédule du lecteur en la réalité de la surnature […] les contes permettent parfois de comprendre les causes nécessaires des croyances dont font l'objet les fables, mais ils tendent aussi à fournir les paramètres d'une légitimation de cette crédulité.[406]

Dans *La Patte du chat* de Cazotte, au moment où Amadil arrive au royaume de Bluâtre, il décrit les Camayeuls ainsi que certains de leurs objets, qui apparaissent comme des outils scientifiques : « Leur curiosité industrieuse [celle des Camayeuls] s'était approprié l'usage de la lorgnette ; ils s'en servaient pour entrer dans le détail d'une infinité de petites choses qui échappent en gros, ou qui se perdent dans l'éloignement.[407] ». Ce passage n'est pas sans rappeler l'usage du télescope, outil qui accompagne la révolution scientifique du siècle des Lumières. Toutefois, cet outil est ici tourné en dérision, puisque le peuple des Camayeuls n'est qu'une parodie des philosophes de ce siècle éclairé. Le peuple bleu se sert d'ailleurs de la lorgnette pour mieux observer Amadil, le nouveau venu de leur Cour : « toutes les lorgnettes se réunirent pour se braquer contre lui, comme contre un phénomène[408] ». Ce passage crée un comique de situation et l'attitude des Camayeuls est décrite par le conteur comme « une coutume […] bizarre[409] ». De plus, les Camayeuls utilisent leurs lorgnettes pour pouvoir mieux se moquer du nez d'Amadil : « les Camayeuls riaient de sa longueur, et [ils] en badinaient tout bas[410] ». Les Camayeuls sont donc parodiques et ce n'est pas parce que leur lorgnette se rapproche d'un objet scientifique que cela enlève du doute au récit. Toutefois le doute est le point de départ de l'hypothèse scientifique, mais l'hypothèse ne peut rien prouver, surtout si elle se trouve dans un conte merveilleux. Mais cette notion de doute, parce qu'elle est proche de l'hypothèse scientifique, est importante dans cette partie sur le savoir revisité.

Les deux textes de Cazotte et de Bibiena réactualisent donc un savoir scientifique en le vulgarisant, ce qui fait leur nouveauté au sein de ce siècle des Lumières où le savoir détient une place primordiale.

Dans son article « Merveille littéraire et esprit scientifique : une sylphide spinoziste ?[411]», Y. Citton analyse le rôle constitutif de la merveille fictive dans le texte de Spinoza et le récit de Bibiena l'illustre. Bien que le texte de Spinoza, *Traité théologico-politique*, condamne les méfaits de l'imagination au même titre que la surnature et la merveille, ce dernier reconnaît que les fictions qui adoptent un discours métafictionnel ne sont pas nuisibles au lecteur. En

406 *Loc. cit.*
407 *La Patte du chat*, p. 209.
408 *Ibid*., p. 210
409 *Loc. cit.*
410 *Loc. cit.*
411 CITTON, Yves, « Merveille littéraire et esprit scientifique : une sylphide spinoziste ? »

effet « pour être innocente, la fiction doit se faire métafiction[412] ». Si la merveille des contes de fées est inoffensive, c'est qu'elle « se dénonce elle-même comme une 'fable' [et] s'efforce de penser également 'sa raison interne' […] en affichant sa visée moralisatrice.[413] ». À l'inverse du discours religieux, le discours merveilleux n'exige pas de ses destinataires une croyance aveugle aux événements surnaturels (miracles divins dans les textes religieux). Comme l'exprime Y. Citton, « la fiction cesse d'être un mensonge dès lors qu'elle se présente comme tel et qu'elle nous permet de comprendre pourquoi elle juge bon de nous mentir[414] ». Cela fait écho à une réplique de Biondetta, dans *Le Diable amoureux*, qui explique à Alvare pourquoi elle doit lui mentir : « j'ai dû te le faire croire, cher petit homme. Il fallait bien te tromper pour te rendre enfin raisonnable. Votre espèce échappe à la vérité : ce n'est qu'en vous aveuglant qu'on peut vous rendre heureux.[415] ». Et ces mots de la protagoniste pourraient être les mots du conteur qui s'adresse à son destinataire, comme en témoigne le passage du « tu » au « vous », comme si d'un coup le destinataire s'élargissait pour englober l'ensemble des lecteurs. Ces mots qui peuvent faire écho aux obscurantistes (le savoir nuit au bonheur de l'homme, le tourmente) peuvent aussi être interprétés à l'inverse comme ceux des Lumières aveuglantes de faux savoir (cf. J.-M. Racault). En tout cas, ils ont une grande valeur métatextuelle.

Y. Citton dit du *Comte de Gabalis* que ce texte qui mentionne les sciences présente un ensemble de superstitions mystico-religieuses et, en analysant les travaux de J.-P. Sermain, il remarque que « le récit de Bibiena se dénonce lui-même comme un songe et une rêverie[416] » et qu'il y a une :

> […] mise à distance par un jeu de dénivellement énonciatifs qui font porter l'attention du lecteur sur l'écran des ouïs-dires et appellent donc doublement son incrédulité [...] Tout est donc fait pour dénoncer *La Poupée* comme un artifice de l'imagination – situant le lecteur sur un plan radicalement différent de celui où il se place lorsqu'il fait usage de son 'esprit scientifique'.[417]

Y. Citton suggère qu'on « peut lire *La Poupée* comme représentant […] un moment crucial du devenir philosophe et du devenir scientifique mis en scène et mis en mouvement par le spinozisme.[418] » et il expose trois points qui rapprochent le texte de Bibiena de la définition

412 *Ibid*., p. 6.
413 *Loc. cit.*
414 *Loc. cit.*
415 *DA*, p. 118.
416 « Merveille littéraire et esprit scientifique : une sylphide spinoziste ? », p. 2.
417 *Loc. cit.*
418 *Loc. cit.*

spinozienne du « rôle du modèle[419] » : dans un premier temps ce récit est celui d'une réforme morale, dans un second temps ce récit repose sur l'exemplarité, notamment au moment où Zamire utilise le contre-exemple de Damis pour dissuader Philandre de mal agir et dans un dernier temps il est question de « l'*exemplar* du Bien et du Mal[420] ».

Un des éléments qui fait de *La Poupée* une fiction *métafictionnelle* est le suivant : la narration « démonte la machine à spectacle pour révéler au lecteur que [la machination dont a été victime Damis a été produite par] une bonne dose d'ingéniosité humaine[421] ». De plus, « En modélisant le moulage de l'amant libertin en sujet sentimental comme relevant d'une pure stratégie maximisatrice du plaisir, Bibiena figure de façon frappante la refondation éthique que propose le spinozisme (et avec lui la modernité) depuis trois siècles[422] ».

Selon Y. Citton, qui reconnaît *La Poupée* comme une métafiction au sens où l'entend J.-P. Sermain, « le double niveau du cadrage narratif permet de multiplier les marquages de distance critique face au caractère incroyable et 'romanesque' de l'histoire de Philandre, qualifiée de 'songe'[423] ».

La sylphide devient, selon les mots de Y. Citton : « métonymie vide et vague de notre capacité à produire des fictions et êtres d'imagination[424] » et même plus encore, elle serait l'équivalent de la « parole humaine ». En effet, la description même de la sylphide pourrait désigner la parole, elle est décrite comme une matière aérienne d'une grande subtilité devant se mêler à un sage humain. La parole est en effet un art subtil que l'homme doit maîtriser. Il en est de même pour la fée. Y. Citton conclut ainsi : « La conglobulation de la parole fictionnelle apparaît ainsi comme un facteur d'auto-organisation par lequel l'ordre commun de la nature peut s'auto-constituer en surnaturation humaine et humanisante[425] ».

Ainsi nous pouvons nous poser la question suivante : Où est le réel, où est la fiction ? Question qui ferait écho à la question que se pose Alvare : « Où est le possible, où est l'impossible ?[426] ».

---

419 *Ibid*., p. 6.
420 *Ibid*., p. 7.
421 *Loc. cit.*
422 *Ibid*., p. 9.
423 *Ibid*., pp. 9-10.
424 *Ibid*., p. 11.
425 *Ibid*., p. 12.
426 *DA*, p. 94.

3. Jeux d'écho et de miroir

Nous avons vu précédemment que la lecture de ces œuvres du corpus est prise dans une stratégie textuelle qui fait du lecteur l'outil de l'actualisation des textes. Le fait qu'il doive être actif implique que le lecteur prenne du recul et se place au-dessus de l'histoire pour en capter les subtilités. Toutefois, face au jeu textuel proposé par l'auteur, le lecteur se laisse embarquer parfois sans le savoir dans la croyance du récit et perd sa position surplombante. Par exemple dans *Le Diable amoureux*, au moment où Biondetta dit à Alvare qu'elle est une sylphide, le lecteur serait tenté de dire que non, elle a menti, elle est le diable puisque son apparence est l'un des avatars du chameau diabolique du nom de Belzébuth. Et en admettant cela, le lecteur oublie que c'est un texte et entre volontairement dans la fiction. En disant que Biondetta est le diable et non une sylphide, le lecteur s'éloigne de la nature textuelle de Biondetta : elle est un personnage de fiction mis en scène par Cazotte. Et cette crédulité qui nous fait penser que nous avons un recul critique face à Alvare puisque nous, nous croyons ne pas nous voiler pas la face sur la véritable identité de Biondetta, nous rapproche au contraire du jeune fanfaron. Ne fanfaronnons-nous pas à penser que nous avons mieux compris qu'Alvare les intentions du diable ? En vérité, nous ne sommes sûrs ni des intentions de Belzébuth ni des intentions de l'auteur. Ce que nous pouvons faire c'est essayer de cerner toutes les possibles interprétations du texte et leurs ressors, et c'est ce que nous allons analyser dans la suite de cette étude.

À propos de la tentation de s'autoriser à croire ou à ne pas croire au conte merveilleux, A. Gaillard dit ceci : « Il existe en effet une véritable stratégie des interventions : la prise de parole du conteur (différent d'une histoire à l'autre) est toujours fortement motivée et un lien se tisse entre conte et conteur. Celui-ci alterne séduction et mise en garde[427] ».

En effet, les conditions de séduction du lecteur ont été formées par l'auteur et en cela, c'est le texte, comme l'a dit U. Eco, qui forme son *Lecteur Modèle*, en lui indiquant où sont les creux à combler et quelles sont les interprétations qui pourraient être faites. Alors que le lectorat veut retrouver ce qu'il connaît mais en même temps réclame le renouvellement du conte, l'auteur, par le biais de son texte fabrique en quelque sorte son lecteur modèle, d'où l'importance de la lecture active.

---

427 GAILLARD, Aurélia, *Fables, mythes, contes*, p. 231.

U. Eco parle de la possibilité pour le lecteur de « tirer de subtiles jouissances[428] » d'un texte en lui faisant violence et en le dévorant. Il cite la notion de « texte de jouissance » de Roland Barthes qui envisage le texte comme un « espace de séduction » où se rencontrent les corps de l'auteur et du lecteur[429]. Nous pouvons nous demander si les textes du corpus sont des *textes de jouissance*. Si nous choisissons de répondre par l'affirmative, nous remarquons une nouvelle mise en abyme. Tout comme la séduction créée entre les corps d'Alvare et de Biondetta, de Philandre et de Zamire, de Julie et de Damis, d'Amadil et Amandine, se tisse également une séduction entre les corps de l'auteur et du lecteur. Et ce postulat donnerait plus de profondeur à la manière de lire ces textes du corpus puisque le lecteur y est mis sur le même plan que le protagoniste. Cet élément participe à l'élaboration de la nouvelle esthétique du conte.

C. L'ambiguïté comme nouvelle esthétique du conte merveilleux

Enfin, dans cette dernière sous-partie, nous analyserons le plaisir douteux que provoque la lecture des contes du corpus, plaisir qui découle de la nouvelle esthétique qu'apportent ces textes aux différentes clés de lecture.

1. La cristallisation du doute

Nous l'avons évoqué plus haut, si le lecteur a du mal à déduire une seule et unique interprétation aux textes du corpus, c'est parce que ces textes sont ouverts à de multiples interprétations. En effet dans *Le Diable amoureux* et *La Poupée*, le destinataire est face à plusieurs strates de croyance, d'adhésion et de suspension du doute, qui accentuent son hésitation. Dans son introduction de *Peau d'Âne*, Perrault insiste sur la nécessité pour la raison d'être « ingénieusement bercée ». Il ajoute également dans la dédicace des *Histoires* que la moralité « se découvre plus ou moins » en fonction du « degré de pénétration de ceux qui les [les contes] lisent. » Nous tenterons de savoir s'il en est de même pour les contes de Cazotte et de Bibiena.

Dans *Le Diable amoureux*, la première scène de la rencontre avec Belzébuth ne laisse aucun doute, ni au lecteur ni à Alvare quant à l'identité diabolique du chameau. C'est lorsque

428 ECO, U., *Lector in fabula*, p. 71.
429 BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Points (ed.), 1973

ce dernier se transforme en épagneul, en page Biondetto, en Fiorentina puis de nouveau en Biondetto et enfin en Biondetta que le trouble se crée chez Alvare et, un peu également du côté du lecteur qui a conclu le pacte de lecture. Comme vu précédemment, la scène de la première nuit passée entre Alvare et Biondetto/Biondetta dans l'appartement à Naples pose les bases de l'ambiguïté qui suivra l'ensemble du récit puisque le jeune page est androgyne. En effet dans les premiers échanges entre les deux protagonistes, Alvare n'est pas complètement sûr d'avoir affaire à une femme et l'une de ses interventions laisse penser que Biondetta est les deux à la fois : « je reconnus dans Fiorentina le fripon Biondetto[430] ». Peut-être que ce dernier avatar du diable n'a pas tranché entre le sexe masculin et le sexe féminin et qu'elle oscille entre les deux, d'où la réplique d'Alvare : « Il vous plaît à présent d'être femme[431] ». Ce qui indique que le page androgyne oscille, selon son choix, entre les deux sexes. Mais le simple fait de se demander si l'avatar du diable est une femme ou un homme détourne déjà l'attention d'Alvare sur la véritable nature de Belzébuth, même si au début il en a conscience : « Si vous étiez une femme[432] ». Il s'agit ici d'une proposition conditionnelle à valeur d'irréel. Toutefois, lors de l'épisode vénitien, lorsque Alvare ment à Olympia sur le sexe de Biondetta : « Mon page […] est un jeune homme bien né […] Je vous donne ma parole d'honneur que ce n'est pas une femme...[433] », son attention semble se détourner de la nature diabolique de sa compagne. Cette hypothèse se vérifie quelques pages plus loin lorsque Biondetta se fait agresser. Sa vulnérabilité apparente conduit Alvare à croire qu'elle est humaine : « Je ne vois plus qu'une femme adorée, victime […] sacrifiée[434] ». Ainsi, pour le jeune Espagnol, si Biondetta peut être blessée, c'est qu'elle est humaine. Ce sang versé le fait culpabiliser et voile dans son esprit la nature diabolique de la jeune femme. Deux pages plus loin, Biondetta avoue à Alvare : « Je suis Sylphide d'origine[435] », ce qui ajoute une facette ontologique supplémentaire à la liste des avatars de Belzébuth. Et suite à cette révélation, Biondetta se justifie et son discours fait écho à celui de Zamire, qui lui-même prend pour base le texte de Montfaucon de Villars :

> Il m'est permis de prendre un corps pour m'associer à un sage : le voilà. Si je me réduis au simple état de femme, si je perds par ce changement volontaire le droit naturel des Sylphides et l'assistance de mes compagnes, je jouirai du bonheur d'aimer et d'être aimée.[436]

430 *DA*, p. 64.
431 *Ibid*., p. 67.
432 *Ibid*., p. 73.
433 *Ibid*., p. 81.
434 *Ibid*., p. 89.
435 *Ibid*., p. 92.
436 *Ibid*., p. 93.

Lors de l'épisode du baiser sur la terrasse du jardin, le chien d'Alvare tire son maître « par la basque de [s]on habit, et secou[e] d'une étrange force…[437] ». Une hypothèse serait que le chien aurait senti la nature diabolique de Biondetta et qu'il essaie d'empêcher son maître d'embrasser la créature polymorphe. Si le lecteur décide de croire à cette hypothèse, cela signifie que la métamorphose du diable en Biondetta n'a pas affecté son statut ontologique et que sous ce masque de femme, Belzébuth est toujours tapi. Hypothèse qui se vérifie lorsque Biondetta avoue elle-même : « Je suis le diable, mon cher Alvare, je suis le diable…[438] » et se confirme lorsqu'à la page suivante Biondetta se redevient chameau. Plus de doutes possibles selon une lecture, mais selon une autre lecture, il se pourrait que Biondetta soit un partisan du diable qui disparaisse à l'apparition de ce dernier. Et à cette incertitude de statut ontologique, s'ajoute, nous l'avons analysé plus haut, une incertitude sur la réalité ou non de l'aventure vécue par Alvare. Et les nombreux indices oniriques vont dans le sens de cette possible lecture. Concernant la fin, plusieurs interprétations sont possibles. Comme le dit J.-P. Sermain, « Le conte de fées incite le lecteur à retrouver dans son déroulement énigmatique les intentions successives qui lui donnent des significations variées.[439] ». Ainsi après les deux interprétations littérales du rêve ou de la réalité apparaît celle qui nous est suggérée comme une des clés possibles par le texte avec l'hypothèse de Quebracuernos qui est que l'aventure qu'Alvare a vécue est vraie, mais reste sans conséquences : « son prétendu triomphe et votre défaite n'ont été pour vous et pour lui qu'une illusion dont le repentir achèvera de vous laver.[440] ». Toutefois l'hypothèse de la victoire du diable est elle aussi possible. Ainsi plusieurs strates de lecture se superposent et existent en même temps, mais aucune de ces interprétations n'est satisfaisante puisque le texte ne tranche pas.

Dans *La Poupée*, la poupée-sylphide pourrait aussi apparaître comme un rêve qu'aurait fait Philandre. Toutefois, le lecteur pourrait se demander de quoi cette femme surnaturelle est-elle le symbole. Il n'y a pas de parodie du *Comte de Gabalis* à priori, mais ce dernier est un texte de fiction cité dans un autre texte de fiction par un personnage surnaturel (qui n'est pas censé exister) et qui plus est qui a l'apparence d'une petite poupée, et donc d'un jouet pour enfant. De plus, cette sylphide est elle aussi un personnage ambigu, étant à la fois la préceptrice d'un abbé et l'amante de ce dernier. La morale de ce conte est donc immorale, ce qui signifierait

437 *Ibid*., p. 95.
438 *Ibid*., p. 118.
439 SERMAIN, Jean-Paul, *Le conte de fées*, p. 366.
440 *Ibid*., p. 124.

peut-être qu'elle se trouve autre part que dans la relation qui unit les deux personnages ou bien qu'il n'y en ait tout simplement pas. C'est ce qui en tout cas fonde la nouveauté de ce conte par rapport à d'autres contes traditionnels, comme celui du *Petit Poucet* par exemple.

Dans *La Patte du chat*, le lecteur pourrait s'interroger sur les intentions du conteur lors de ses interventions. Est-il ironique ? Les Camayeuls sont-ils la parodie des philosophes de l'époque ? Le doute que produit le texte porte sur la posture qu'on porte en tant que lecteur.

Et d'après J.-P. Sermain :

> Cette instabilité du sens résulte des propriétés mêmes de la métafiction, de ce qui la rend difficile à cerner et à décrire : elle n'est pas dans ce qu'elle dit, mais dans ce qu'elle fait, par conséquent dans ce qu'elle fait faire, dans les parcours interprétatifs qu'elle prépare et dans les réactions qu'elle suscite.[441]

L'hésitation du texte déteint donc sur le récepteur, de même que les deux avis de l'éditeur le désorientent. Il y aurait donc plus qu'une simple binarité dans ces textes du corpus, binarité que l'on retrouve dans les textes fantastiques du XIX^e^ siècle.

2. Le plaisir enfantin de la lecture se mue en plaisir coupable

Comme nous l'avons vu dans la première partie de notre étude, le conte avait d'abord été écrit pour les enfants et les « bonnes femmes » qui prenaient plaisir à lire ces histoires merveilleuses contenant traditionnellement une morale à la fin. Toutefois, après la Querelle des Anciens et des Modernes, le conte se renouvelle et propose plus d'une morale, ou une morale ambiguë à la fin. Le conte n'est donc plus lu par un public restreint, mais par un plus grand nombre de lecteurs qui prennent plaisir à entrer dans ces textes à l'intérieur desquels la fiction autorise des écarts. Toutefois, à l'intérieur de ces textes du corpus, le plaisir de la lecture vient aussi des apories, des ambiguïtés, des mises en abyme qu'ils mettent en place et de la métamorphose qu'ils subissent.

Le destinataire de ces textes prend toujours un plaisir enfantin à les lire, mais il est aussi appelé à être lucide et à détecter où se trouvent les blancs des textes afin de les combler. D'après A. Gaillard, « C'est de la succession presque infinie des dévoilements que provenait alors la jouissance[442] » et le livre est lui-même « conçu comme un spectacle[443] ».

---

441 SERMAIN, *Métafictions*
442 GAILLARD, *Fables, mythes et contes*, p. 175.

Certes le lecteur est pris au jeu au même statut que le personnage, mais il prend plaisir à être au cœur de ce jeu et à ne pas toujours être sûr de la morale du texte. Le plaisir des contes du corpus ne résiderait alors pas dans la trouvaille de la clé du sens, mais dans la découverte de plusieurs clés, amenant toutes à un sens possible. Et ces textes du corpus sont ce que U. Eco pourrait appeler des textes ouverts, c'est-à-dire qu'ils sont une « libre aventure interprétative[444] », mettant en relation des interprétations possibles qui se renforcent entre elles.

Au fil de la lecture des textes de Bibiena et de Cazotte, le lecteur prend le risque de développer un goût pour l'étrange et l'interdit. Selon A. Gaillard, le fabuleux est un jeu entre voilé et dévoilé :

> […] il voile et dévoile à la fois, dévoilant pour mieux dissimuler sous un autre voile etc. Le sens premier ne se résorbe pas dans un sens second : il y a un va-et-vient constant entre les deux sens […] au décodage succède un nouvel encodage et ainsi de suite. Il n'y a pas un chiffre à déchiffrer mais une multitude de chiffres qui, une fois déchiffrés, n'en restent pas moins obscurs[445].

Une part du plaisir des textes du corpus résiderait dans ce jeu entre le voilé et le dévoilé, le voile représentant un blanc ou un non-dit du texte. Et le lecteur trouvera toujours un voile sous le voile qu'il croit soulever puisque combler un creux du texte ne le rend pas plus compréhensible ni moins mystérieux. Par exemple, le lecteur du *Diable amoureux* pourrait essayer de mettre des mots sur les points de suspension qui, soit masquent l'identité de Biondetta, soit masquent les rapports charnels entre les deux protagonistes. Il n'en demeure pas moins que les mots choisis par le lecteur ne soient pas ceux de l'auteur et que donc l'hypothèse, même si elle est intéressante, n'est pas satisfaisante.

Ainsi, si la morale est floue du côté du *Diable amoureux*, qu'elle paraît immorale chez *La Poupée* et qu'elle est teintée d'ironie dans *La Patte du chat*, c'est peut-être tout simplement parce que ces textes sont dépourvus d'intentions morales ou que leur seule véritable finalité serait de toucher au plaisir du lecteur.

Lorsqu'il s'agit du double langage, qui rejoint le flou du texte, Y. Citton évoque le comportement de Clitandre et de Philandre, protagonistes de *La Poupée,* qui pourraient n'agir en gentilshommes et pratiquer la fin'amor que pour récolter les faveurs de leurs compagnes. Il y aurait alors une possibilité pour que Clitandre et Philandre ne soient pas sincères mais

---

443 *Loc. cit.*
444 ECO, *Lector in fabula*, p. 72.
445 GAILLARD, A., *Fables, mythes, contes*, p. 400.

jouent à ceux qui « se fondent dans le moule prétendument naturel d'un amant idéal[446] ». Dans ce cas, cela voudrait dire qu'un jeu de rôle s'inscrit dans la diégèse et que, comme le souligne Y. Citton, « le lecteur est amené à suspecter la sincérité de leur parole [à Clitandre et à Philandre] et à croire qu'ils ne mettent le masque de la vertu que comme moyen hypocrite d'assouvir leurs désirs les plus charnels[447] ». Ainsi, la morale de l'histoire pourrait être remise en question, entraînant un certain questionnement de la part du lecteur qui pourrait sentir de la culpabilité à lire un texte où la prétendue morale serait en fait transgressée par deux libertins. A cela, Y. Citton suggère : « De ce point de vue, le roman est aussi 'pervers', retors, cynique, ironique, amoral, désillusionné et désillusionnant – libertin – qu'on le souhaitera, à l'égard de tour discours sentimental ou moralisateur[448] ».

Toutefois, concernant le prototype de l'amant idéal visé par Julie et Zamire, il se pourrait bien que la fiction acquiert une nouvelle fonction. Pour Y. Citton, la fiction « joue un rôle décisif et constituant dans l'auto-façonnage de l'homme par l'homme[449] ». Il y aurait alors à nouveau un phénomène d'anamorphose puisque le texte façonnerait lui-même ses propres idéaux.

A. Gaillard souligne l'une des caractéristiques du conte qui passe par la « dégradation du sacré[450] ». Il y aurait sans doute plus qu'une dégradation du sacré dans les textes de notre corpus puisqu'il y est question (dans *Le Diable amoureux* et *La Poupée*) de diable et de sylphides sulfureuses. Ces textes font donc partie d'un genre de fabuleux qui a subi une mutation qui fait aussi subir une mutation à la manière de lire du lecteur. Ainsi, l'auteur, dissimulé dans son ouvrage, influence le lecteur à lire d'une certaine manière. Ils créent tous deux un lecteur modèle à travers des textes ouverts aux interprétations et font se rencontrer des paradoxes, des contraires et des corps à travers différents jeux de remplissage, de voiles et de miroirs. Et c'est cette impossibilité de trancher et cette porosité entre plusieurs frontières qui font de ces textes du corpus des contes à l'esthétique nouvelle, loin du conte binaire à morale claire et unique.

---

446 CITTON, Yves, « Merveille littéraire et esprit scientifique : une sylphide spinoziste ? », p. 8.
447 *Loc. cit.*
448 *Ibid.*, pp. 8-9.
449 *Ibid.*, p. 8.
450 *Fables, mythes, contes*, p. 245.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au départ, si ces textes du corpus ont été choisis, c'est que tous trois font se chevaucher pacte littéraire et contrat diabolique (pour *Le Diable amoureux* et *La Poupée*) et/ou interrogent le rapport du lecteur au pacte de lecture (explicitement dans *La Patte du chat*). L'un des fils rouges liant ces contes est la notion d'identité des personnages, dont l'ambiguïté déteint sur les textes, conduisant à un problème d'identification de ces derniers.

Nous avons commencé par constater, dans la première partie de cette étude, que le plaisir est inséparable du conte, genre qui gagne ses lettres de noblesse au XVIII^{e} siècle en renouvelant le rôle de l'imagination et par la même le rôle du lecteur. Si le merveilleux plaît autant à cette époque c'est qu'il autorise toutes les transgressions. Et cela se vérifie par les textes du corpus, dont les thèmes de l'entrée en aventure, de la rencontre avec la créature surnaturelle et du retour au pays natal les rapprochent des contes traditionnels, mais dont le merveilleux hybride cache autre chose. Par leur complexité, leur ironie et leur porosité, ces textes du corpus marquent une autre étape du conte. Ils forment à eux seuls une tout autre période, à cheval sur les 3es et 4es périodes délimitées par J.-P. Sermain (celle de la Diversification et de la Quête du conte de fées). Même si *Le Diable amoureux* a l'habitude d'être classé comme étant le précurseur du genre fantastique en France il demeure difficilement classable. Or, d'autres textes, assez rares, comme *La Poupée*, participent de ce renouvellement ambigu du genre qui ne cesse de se chercher et de "chercher" le lecteur. Ce qui se joue dans le fantastique des Lumières, ce registre à part dans l'histoire littéraire, selon E. Sempère, c'est un jeu ambigu avec la référence et la vérité. Croisant cette approche avec la perspective d'A. Gaillard, nous avons mis au jour des textes bien particuliers qui cristallisent ce rapport autour de la notion-clé de *pacte*.

Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons cerné le basculement qu'opéraient ces contes entre le pacte de lecture, qui élabore un jeu avec le lecteur, et le contrat diabolique qui tentent les personnages de Philandre et d'Alvare, exprimant en miroir la même tentation que subit le destinataire de ces textes d'éprouver un plaisir corrompu face au double interdit de l'occultisme et de la sensualité avec *Le Diable amoureux*, du blasphème libertin avec *La Poupée*, ou encore de remettre en question le rôle et la nature même du conte avec l'ironie de *La Patte du chat*. Nous avons fait le lien entre la notion de contrat et la notion omniprésente de métamorphose qui touche aussi bien les personnages que les textes merveilleux auxquels ils appartiennent. Le fait de souligner les zones d'ombre du corpus, passant par les apories, les non-dits, la perméabilité des frontières et le jeu de l'auteur, a permis de mettre en lumière les

artifices du conte nourrissant la part d'ombre qui fait se côtoyer le simulacre des personnages de conte à la parole oblique de ces derniers, rendant indécidable la morale des textes. Les textes jouent sur l'occulte et la parole voilée, tout comme les auteurs jouent sur la capacité du lecteur à être bien attentif aux indices de ce renouveau de l'esthétique du conte. Ils sont également iconoclastes, déplaçant et renouvelant les topoï classiques. Par exemple, la figure de la sylphide, traditionnellement rattachée au rêve et à la sensualité est rattachée, dans le conte du corpus, à la pédagogie et à un désir déplacé. De même, le diable de Cazotte renouvelle la figure diabolique en la féminisant et en lui prêtant une apparence et des sentiments en décalage avec la figure qui a été faite du diable depuis le Moyen Âge, jusqu'à ses parodies du début du XVIII^{e} siècle.

Et ce renouvellement du conte est mis en avant par la troisième partie de notre étude. Il part du constat que le conte écrit, partageant certes des similitudes avec le conte oral car empruntant les mêmes techniques d'adhésion, se distingue toutefois par son statut assumé de texte littéraire. L'émetteur de ces textes gagne donc une nouvelle posture, c'est-à-dire celle de conteur qui transmet une histoire et celui d'auteur qui est le créateur de ces histoires. Ces contes du corpus sont donc des textes possédant plusieurs clés de compréhension et plusieurs serrures, un conte pouvant en dissimuler d'autres et faisant entendre la voix de plusieurs conteurs (notamment Zamire lors de la leçon-modèle dans *La Poupée*, ainsi que la fée Bluâtre et la fée aux glaçons dans *La Patte du chat*). Et le lecteur se rend compte que le plaisir de la lecture de ces textes ne tient pas dans le fait de découvrir de qui se cache sous le verrou, mais de repérer les serrures des textes et de parvenir à élaborer lui-même ses propres clés. La nature plurielle de ces textes conduit le lecteur à adopter un nouveau rôle, celui de spectateur du conte, retrouvant un plaisir enfantin à se faire raconter des histoires, mais aussi celui d'acteur, en quête d'indices de sens et jouant au jeu de l'auteur, devenant un double du protagoniste de la fiction qu'il lit. Comme l'avance Y. Citton, le lecteur devient un auteur de la construction et de l'interprétation textuelle. Selon l'auteur de *Lire, interpréter, actualiser*, le texte littéraire demande à être actualisé et à être lu par un destinataire ayant une nouvelle vision. Les textes du corpus actualisent un savoir scientifique qui soit, ancre le texte dans une atmosphère assez réaliste, comme dans *La Poupée* où Zamire réécrit le discours de *Gabalis* sur les sylphes, soit, permet de critiquer Les Lumière sous couvert de fiction, comme chez Cazotte, se moquant des philosophes de son siècle à travers la figure des Camayeuls à lorgnettes dans *La Patte du chat*. Ces jeux de connivence entre le conte, l'auteur et le lecteur provoquent une certaine jouissance, au sens où l'entend Roland Barthes.

Le renouveau du conte merveilleux des Lumières passe donc par une exquise ambiguïté qui séduit le lecteur. Ce dernier acquiert un nouveau rôle, celui d'enquêteur et d'actualisateur de ces *textes de jouissance*. Le doute de ces textes apparaît comme étant plus complexe que celui des textes fantastiques du siècle suivant, puisque Bibiena et Cazotte dépassent, par leurs contes pluriels, la binarité du rêve et de la réalité, du bien et du mal, du moral et de l'immoral. Le sel de ces textes repose entre le voilé et le dévoilé, ce qui souligne leur mutation par rapport aux textes qui les ont précédés et ceux qui leur succéderont, car leurs métamorphoses contaminent les rôles du lecteur, de l'auteur et du conteur, pris au jeu de ces contes, bien loin de ceux de Perrault et de Mme D'Aulnoy.

Et autour de cette notion d'hybridité, les textes de Cazotte et de Bibiena contredisent la loi biologique de la stérilité des hybrides. Au contraire, cette ambiguïté particulière que nous avons étudiée ne relève que de ces œuvres du corpus qui sont certes représentatives, mais en même temps dépassent les autres contes par une nouvelle esthétique qui multiplie les serrures et les clés, pour un plaisir renouvelé du lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

A) Éditions de référence utilisées

- BIBIENA, Jean Galli de, *La Poupée*, [1747], Henri Lafon (éd.), Paris, Desjonquères, « XVIIIe siècle », 1987
- CAZOTTE, Jacques, *Le Diable Amoureux*, [1772], Max Milner (éd) Paris, Garnier Flammarion, 1979
- CAZOTTE, Jacques, *La patte du chat*, [1741], Genève, Édition de l'érable, 1969

B) Autres éditions utilisées

- BIBIENA, Jean Galli de, *Romans*, Francesca Pagani (éd), Classiques Garnier, Paris, 2014
- CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux*, [1772], Yves Giraud (éd.), Paris, Honoré Champion, « Classiques – Littératures », 2001
- CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux*, [1772], Seuil (éd), Paris, « L'école des lettres », 1997

CORPUS SECONDAIRE

- CAZOTTE, Jacques, Les *mille et une fadaises, contes à dormir debout*, [1742], Éditions Sillage, Paris, 2005
- CAZOTTE, Jacques, *La Veillée de la bonne femme*, 1753
- CAZOTTE, Jacques, *Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques*, [1817] Nabu Press, 2012
- DESLANDES, André-François (dit Boureau-Deslandes), *Pigmalion ou la Statue animée*, Londres, S. Harding, 1741
- GOETHE, *Faust*, [1808], Flammarion (éd), Paris, « Garnier Flammarion », 1999
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Les élixirs du diable*, [1815], Stock (éd), Paris, « La Cosmopolite », 2002
- LEWIS, Matthew Gregory, *Le Moine*, [1796], Editions Flammarion, Paris, « Garnier Flammarion », 2011

- MARLOWE, Christopher, *Le Docteur Faust*, (Bilingue), Trad. Laroque François, Villquin Jean-Pierre, Paris, Garnier Flammarion, 2010

- MONTFAUCON DE VILLARS, Henri de, *Le Comte de Gabalis : ou Entretiens sur les sciences secrètes*, [1670], Didier Kahn (éd.), Paris, Honoré Champion, 2010.

- SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938

CORPUS CRITIQUE

A) Livres

Le Conte

- CASTEX, Pierre Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Librairie José Corti, 1951

- FRÉMEAUX, France-Marie, *L'univers des contes de fées*, Ellipses, Paris, « Réseau, les thématiques », 2006

- GAILLARD, Aurélia, *Fable, mythes, contes, l'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Honoré Champion, Paris, « Lumière classique », 1996

- SERMAIN, Jean-Paul, *Le conte de fées du classicisme aux lumières*, Paris, Desjonquères, 2005

- SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, 2002

Le Diable

- ARASSE, Daniel, *Le portrait du diable*, Éditions Arkhê, 2009

- GOUNELLE, Rémi, « Le Diable », Revue *Otrante, Art et Littérature fantastiques*, n° 2, 1992.

- MILNER, Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, José Corti, 2007

- MINOIS, Georges, *Le Diable,* PUF, Paris, « Que sais-je », 1998

Fantastique et merveilleux

- CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Éditions Gallimard, 1965
- CAILLOIS, Roger, *« De la féérie à la science-fiction »*. In *Anthologie du fantastique*, tome 1, Paris, Éditions Gallimard, 1966
- CASTEX, Pierre Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Librairie José Corti, 1951
- CHELEBOURG, Christian, *Le Surnaturel, poétique et écriture,* Paris : Armand Colin, Malakoff, « U », 2006
- GAILLARD, Aurélia, *Le Corps des statues. Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Honoré Champion, Paris, 2003
- PRINCE, Nathalie, *Le Fantastique*, Armand Colin, Paris, 2008
- RAYMOND, François, COMPERE Daniel, *Les maîtres du fantastique en littérature*, Bordas, 1994
- SEMPÈRE, Emmanuelle, *De la merveille à l'inquiétude*, Presses Universitaires de Bordeaux, « Mirabilia », 2010
- SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730) La réflexivité dans la littérature*, Paris, Honoré Champion, 2002
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, [1970], Editions du Seuil, Paris, 2013

Autres

- BERNIER, Marc André, OUELLET, Réal, *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle*, Éditions de L'instant même, 2006
- CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Éditions d'Amsterdam, 2007
- DELON, Michel, *Sylphes et Sylphides,* Paris, Desjonquères, 1999
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, [1979], Le Livre de Poche (éd), Paris, « Biblio Essais », 1989
- ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, [1990], Le Livre de Poche (éd), Paris, « Biblio Essais », 1994
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966
- HALLYN, Fernand, *Les Structures rhétoriques de la science*, Paris, Seuil, 2004
- HUME, *Traité de la nature humaine*, [1739], I, III, VIII, trad. P. Folliot, 2006
- ROLAND, Barthes, *Le plaisir du texte*, Points (ed.), 1973
- VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Seuil, 1983

B) Articles

Le Conte

- ARMAND, Guilhem, « Quand le conte nous fait croire en la science : le cas de Boureau-Deslandes », *Féeries* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 20 mars 2015, consulté le 09 juin 2021. URL : http://journals.openedition.org/feeries/897 ; DOI : https://doi.org/10.4000/feeries.897

- BAHIER-PORTE, Christelle, Sempère, Emmanuelle, « L'univers sensible des contes », « Introduction », *Féeries*, n°15 | 2018, mis en ligne le 21 décembre 2018

URL : http://journals.openedition.org/feeries/1280 ; DOI : https://doi.org/10.4000/feeries.1280

- COUDERC, Fabrice, « Le conte merveilleux : une clé du libertinage au XVIIIe siècle. » In : Littérature 22, printemps 1991. Pp. 45-64.

- DEMERS, Jeanne, (1973). « L'art du conte écrit ou le lecteur complice ». *Études françaises*, *9*(1), 3–13., https://doi.org/10.7202/036534ar

- GAILLARD, Aurélia, « Les contes, un laboratoire des sens : augmentation sensorielle, polysensorialité et synesthésies », 2018, *Féeries*, n°15 | 2018, mis en ligne le 22 janvier 2019.

URL : http://journals.openedition.org/feeries/1276 ; DOI : https://doi.org/10.4000/feeries.1276

- GAILLARD, Aurélia, « La clé et le puits : à propos du déchiffrement des contes et des fables », *Féeries*, n°7 | 2010.

http://journals.openedition.org/feeries/767 ; DOI : https://doi.org/10.4000/feeries.767

- GAILLARD, Aurélia, « Que peuvent les savoirs pour le conte – et le conte pour les savoirs ? », *Féeries*, n°6 | 2009, mis en ligne le 15 septembre 2010.

URL : http://journals.openedition.org/feeries/696 ; DOI : https://doi.org/10.4000/feeries.696

- SEMPÈRE, Emmanuelle, « Je ne crois pas, mais quand même… Le paradoxal travail du conte », Préface à « Conte et croyance », 2013, *Féeries*, n°10 | 2013, mis en ligne le 20 mars 2015, consulté le 06 mai 2020.

URL : http://journals.openedition.org/feeries/879 ; DOI : https://doi.org/10.4000/feeries.879

- VEYSMAN, Nicolas, « Le rictus moral de Marmontel », 2008, *Féeries*, n°5 | 2008, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 06 mai 2020.

URL : http://journals.openedition.org/feeries/685 ; DOI : https://doi.org/10.4000/feeries.685

Le Diable

- FONTANA-VIALA, Marie, « Le Diable amoureux de Jacques Cazotte », in *Les monstres, impossibles possibles*, TDC n°1122
URL : https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/contenus-associes-le-diable-amoureux-de-jacques-cazotte,-marie-fontana-viala-N-21994-38516.pdf
- FOURNIER, Michel, « Le diable, le saint, le revenant et la fée : le conte de fées classique et la sécularisation de l'imaginaire merveilleux canadien-français », *Féeries*, 10 | 2013, 117-135, mis en ligne le 20 mars 2015.
URL : http://journals.openedition.org/feeries/884 ; DOI : https://doi.org/10.4000/feeries.884
- RACAULT, Jean-Michel, « Le paradoxe de Cazotte ou le diable tenté », *in* R. Marchal & F. Moureau (éds.), *Littérature et séduction*, *Mélanges offerts à Laurent Versini,* Paris : Klincksieck, 1997, p. 339-353.
- RUIZ, Luc, « Sur quelques scènes prophétiques dans *Le Diable amoureux* de Cazotte et *Le Moine* de Lewis », *Fabula / Les colloques*, « Une espèce de prédiction ». Dire et imaginer l'avenir dans la fiction d'Ancien Régime.
URL : http://www.fabula.org/colloques/document5706.php
- SCHUEREWEGEN, Franc, « Pragmatique et fantastique dans le *Diable amoureux* de Cazotte ». In : *Littérature*, n°60, 1985. *Corps empêché, corps énoncé*. pp.56-72
URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1985_num_60_4_1448 ; DOI : https://doi.org/10.3406/litt.1985.1448

Fantastique et merveilleux

- PERRIN, Jean-François, « Jean-Paul Sermain, Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination, », *Féeries*, 1 | 2004, 198-202., mis en ligne le 29 janvier 2007.
URL : http://journals.openedition.org/feeries/88 ; DOI : https://doi.org/10.4000/feeries.88

Autres

- CITTON, Yves, « Merveille littéraire et esprit scientifique : une sylphide spinoziste ? ». Poétiques des fictions d'Ancien Régime, Fabula, pp. 1-12, 2006
URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00847331/document
- GOSSEREZ, Laurence, « Une métamorphose allégorique, les bêtes féroces de Circé vues par les Pères de l'Église. » In: *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, numéro 7, 2003. pp. 447-459

URL : https://www.persee.fr/doc/gaia_1287-3349_2003_num_7_1_1437 ; DOI :DOI : https://doi.org/10.3406/gaia.2003.1437

- SCHUEREWEGEN, Franc, « La littérature, pour quoi faire ? (brèves réflexions au pas de course)», *Carnets* [En ligne], Première Série – 1 Numéro Spécial, 2009, mis en ligne le 16 juin 2018
URL : http://journals.openedition.org/carnets/3402 ; DOI : https://doi.org/10.4000/carnets.3402

- SOUILLER, Didier, « Circé après Jean Rousset : du corps maniériste à la théâtralité baroque », *Études Épistémè* [En ligne], 9 | 2006, mis en ligne le 01 avril 2006, consulté le 08 avril 2021.
URL : http://journals.openedition.org/episteme/2537 ; DOI : https://doi.org/10.4000/episteme.2537

Conférences non-publiées

- ARMAND, Guilhem, « Science et surnaturel au XVIIIe siècle : un problème épistémologique ou esthétique ? », Colloque de Cerisy sur « Le Surnaturel, du crépuscule des Lumières à l'aube du Romantisme », (C. Chelebourg, dir.), juillet 2007.

- RACAULT, Jean-Michel, « Un crépuscule des Lumières ? Le surnaturel diabolique chez Cazotte et chez Beckford, Colloque de Cerisy sur « Le Surnaturel, du crépuscule des Lumières à l'aube du Romantisme », (C. Chelebourg, dir.), juillet 2007.

Thèses

- LACOSTE, Sarah, *Lire le mal. Valeurs d'usage de la mystique pour le repérage d'une langue du mal chez Bataille et Bernanos*, dir. Jean-François Louette, 2012