# *POINT DE VUE ET HÉSITATION REPRÉSENTÉE : ÉTUDE D'UNE NOUVELLE INITIATIQUE : LE DIABLE AMOUREUX DE CAZOTTE*

**Asist. Univ. drd. Apostol Silvia Adriana**
**Universitatea din Pitești**

***Résumé :*** *Le titre du présent ouvrage pourrait donner naissance à une ambiguïté due au terme 'initiatique'. Pour anticiper ce piège nous précisons l'usage que nous en faisons ; 1. nous prenons le terme dans son sens du dictionnaire : qui relève de l'initiation, de pratiques secrètes, car le personnage de la nouvelle Le Diable amoureux sera initié à la cabale mais 2. nous le forçons pour l'adapter à un besoin propre, celui de rendre compte d'une œuvre qui ouvre la voie au genre fantastique.*

*Le Diable amoureux que Todorov prend pour la première manifestation du fantastique en tant que genre dans la Littérature Française a ceci de spécifique qu'il présente son personnage-narrateur dans l'incertitude de tirer une conclusion et une interprétation logique ou surnaturelle aux événements auxquels il participe et de plus, la fin ambiguë est la variante finale à laquelle l'auteur s'arrête après de longues quêtes. Notre but est de prouver que le problème du point de vue est intimement lié à l'ambiguïté spécifique au récit fantastique et Cazotte a l'intuition de ce qui fera fortune au siècle d'or de la nouvelle fantastique.*

***Mots-clés*** *:ambiguïté, point de vue, récit fantastique*

Bien que les essais de définition du fantastique varient selon les perspectives sous lesquelles on l'examine (approche historiciste, approche thématique, approche structurale), grand nombre des ouvrages théoriques sur le fantastique marque les débuts de la nouvelle fantastique en tant que genre littéraire à partir du *Diable amoureux*, nouvelle de Jacques Cazotte, parue en 1772. Déjà, lors de sa publication en avril 1772, le *Mercure de France* note :

« Une tragédie, un roman, un conte, une comédie ont en général un air de famille avec tel ouvrage du même genre qui les a précédés, et imposeront aux productions qui les suivront à peu près la même physionomie.
Les exceptions à cette observation sont trop rares. Cependant il s'en rencontre de temps à autre, et l'imagination de quelques écrivains moins susceptibles de la servile imitation jette dans un moule nouveau les ouvrages qu'elle aime à créer.
Telle est celle de l'auteur du *Diable amoureux*. » [1]

Le début du siècle d'or de la nouvelle, le XIX[e] siècle, ne tardera pas de faire des références à l'ouvrage de Cazotte, et, comme c'est souvent le cas de ce genre « élitiste »[2], le succès s'accroît avec l'intervention de Nerval, qui écrit la préface pour une réédition du *Diable amoureux* de 1845.

Un siècle plus tard, Todorov donne sa première définition du fantastique en partant de l'hésitation qu'éprouve Alvare, le personnage de notre livre, devant une situation qu'il a peine à interpréter comme réelle ou comme illusoire :



**BDD-A5450 © 2006 Universitatea din Pitești**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:39 UTC)**

« Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. » [3]

Voici donc le résumé du *Diable amoureux*: Lors d'une discussion entre camarades sur la cabale et les cabalistes, Don Alvare, capitaine des gardes du roi de Naples se laisse entraîner dans une expérience initiatique. Curieux de par sa nature, Don Alvare accepte et insiste même d'être instruit par Soberano, le plus âgé des camarades, qui s'y connaît et qui veut dévoiler à Alvare les secrets de la cabale. Comme il reste sceptique, il l'incite à invoquer le diable dans les ruines de Portici. Alvare invoque donc Belzébuth qui apparaît sous la forme grossière d'une tête de chameau, au col long, et dont les premiers mots sont : « Che vuoi ? ». Le chameau se transforme ensuite en chien. Le pari est qu'Alvare ose à « tirer les oreilles au grand Diable d'enfer », mais lorsqu'il est prêt à le faire, il découvre que le chien est une femelle, et il y renonce. Le chien/chienne se transforme ensuite en page au nom de Biondetto/Biondetta. Elle tente de le séduire et de le placer sous son influence.
Alvare et son page partent pour Venise. Il y mène une vie libertine, entretient une relation avec une certaine Olympia qui découvre que le page d'Alvare est en effet une femme et, folle de jalousie, essaie de faire tuer Biondetta.
Séduit par le malheur de Biondetta, par la preuve d'un corps en chair et os, qui a des blessures et qui en ressent les douleurs, Alvare accepte de se lier plus intimement avec elle, mais pas avant de l'annoncer à sa mère, dona Mencia. Voilà donc qu'il décide d'aller en Estrémadure. Mille obstacles l'empêchent dans son chemin : orages, problèmes de voitures : roues ou essieux cassés, réapparition de Biondetta. La rupture d'un essieu près du château de Maravillas les oblige à y passer la nuit, lors des noces d'un vassal du duc de Medina-Sidonia. Au cours de la nuit le rapprochement physique se produit. La sylphide, qui voit Alvare à sa merci, lui demande de prononcer la formule du pacte : « Mon cher Belzébuth… », en reprenant la forme de chameau.
Le réveil est brutal, car Biondetta a disparu, Alvare arrive au château, la mère pense que c'était seulement un rêve, le docte Don Quebracuernos tire les leçons morales de l'aventure.

Pourtant, ce qui nous attire l'attention c'est précisément ce dénouement, de par le caractère volontaire de la production, vu les commentaires qu'en fait l'auteur lui même dans l'épilogue. Il explique cette variante qu'il a préférée à deux autres où, soit par la demande du public, soit par celle de la critique, il proposerait une continuation du récit, dans ce qui serait une deuxième partie, présentant un Alvare pleinement possédé, entre les mains du Diable, imposant partout le désordre. Ou bien, une autre variante, où, le héros « tombât dans dans un piège couvert d'assez de fleurs pour qu'elles pussent lui sauver le désagrément de la chute ». Cazotte ne continue pourtant pas le récit, la fin est d'autant brusque qu'elle est ambiguë, car le héros reste dans l'hésitation, et, de plus, il y a deux interprétations des aventures d'Alvare : celle de sa mère, qui les prend pour un rêve, fruit de l'imagination, mais qu'un détail final empêche d'imposer son explication comme certaine : le muletier qu'Alvare prétend en avoir été le témoin s'était enfuit sans demander son salaire. Elle fait donc appel au docteur Quebracuernos, au courant avec les traités du genre : *Démonomanie* de Bodin, *Le Monde enchanté* de Bekker où pourtant il ne trouve rien de semblable avec l'aventure d'Alvare, mais n'exclut pas la possibilité que le Diable prenne les formes les plus



BDD-A5450 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:39 UTC)

séduisantes pour attraper sa victime. Don Quebracuernos réintroduit l'élément supranaturel dans son explication dont la conclusion, soutenue par le Savoir du docteur et ses lectures spécialisées, irait vers l'acceptation de ces lois supranaturelles, surtout le Diable qui guette l'homme à tout pas, mais il en tire une leçon morale qui redirectionne la lecture vers le côté de la simple imagination, ou conscience d'Alvare :

« Croyez-moi, formez des liens légitimes avec une personne du sexe ; que votre respectable mère préside à votre choix : et dût celle que vous tiendrez de sa main avoir des grâces et des talents célestes, vous ne serez jamais tenté de la prendre pour le Diable » [4]

Le dénouement définitif choisi par Cazotte conserve l'ambiguïté, et le fait que l'auteur y a pensé longuement, tout en tenant compte des exigences du lecteur, des droits du lecteur, montre qu'il a compris le secret, l'exigence du genre qu'il initie : le récit fantastique :

« L'âme est le champ de bataille ; la curiosité engage l'action, **l'allégorie est double**, et les lecteurs s'en apercevront aisément. On ne poursuivra pas l'explication plus loin : on se souvient qu'à vingt-cinq ans, en parcourant l'édition complète des œuvres du Tasse, on tomba sur un volume qui ne contenait que l'éclaircissement des allégories renfermées dans la Jérusalem délivrée. On se garda bien de l'ouvrir. On était amoureux passionné d'Armide, d'Herminie, de Clorinde ; on perdait des chimères trop agréables si ces princesses étaient réduites à n'être que de simples emblèmes. » p.128

Peut-être Cazotte, devine-t-il aussi ce type de lecture qu'impose le fantastique et dont parlera, évidemment à un niveau plus avancé, du point de vue du théoricien, Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* : une lecture qui ne soit ni poétique, ni allégorique, puisque, d'une part, le poétique refuse toute représentation, étant une pure combinaison sémantique, alors que le fantastique implique la fiction, et, d'autre part, l'allégorie tuerait par le fantastique par le sens figuré qu'elle indique de manière explicite. C'est donc sur l'ambiguïté que s'arrête Cazotte, ambiguïté à l'intérieur du récit, mais aussi, comme l'indique son épilogue, ambiguïté de la signification finale qu'en donne le lecteur. En effet il y a différence entre le début du récit, où les éléments supranaturels font irruption de manière directe dans le réel, et sa continuation qui semble en effacer toute trace directe pour n'en conserver que des indices bien cachés que le personnage-narrateur et par lui, le lecteur, ne manquera pas de saisir. Plus les indices sont voilés, plus l'hésitation s'accroît : est-elle vraiment le diable ?

*Hésitation entre naturel et surnaturel* (Todorov), *convergence de la narration thétique (roman des realia) et de la narration non-thétique (merveilleux), ambivalent, contradictoire, ambigu, paradoxal* (Irène Bessière), *contamination du réel et de l'imaginaire* (Jean Bellemin-Noël), *conflit entre deux ordres incompatibles* (Dieter Penning)5, ce sont les termes de la définition du fantastique qui relèvent d'une des conditions du fantastique, son ambiguïté.

Même si avec Le Diable amoureux, le fantastique n'en est encore qu'à ses débuts, il y a là un aspect énonciatif que le récit fantastique va fructifier au maximum, le narrateur-protagoniste. Todorov retient l'identification narrateur-personnage en tant que condition facultative du fantastique, mais qui lui convient au plus haut degré, puisque de cette



BDD-A5450 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:39 UTC)

manière, l'hésitation du lecteur entre explication naturelle et explication surnaturelle des événements est jouée à l'intérieur de l'histoire par le personnage, devenant ainsi thème de l'œuvre. Tzvetan Todorov ne fait que mentionner l'ambiguïté dans *Le Diable amoureux*, fondant son analyse sur le *Manuscrit de Saragosse*, qu'il considère matériel beaucoup plus riche. Par contre, nous considérons que, même si, au niveau de l'histoire, une fois l'élément surnaturel surgi, il n'y a pas beaucoup de situations ambiguës jusque vers la fin, le fait que l'auteur a choisi comme variante finale de garder cette indécision, cette ambivalence, montre le caractère volontaire de l'œuvre, et le choix du narrateur –personnage ne peut être que partie du projet littéraire.
L'incipit du Diable amoureux fixe le cadre réaliste dans lequel surgira l'élément surnaturel :

**J**'étais à vingt-cinq ans capitaine aux gardes du roi de Naples : **nous** vivions beaucoup entre camarades, et comme de jeunes gens, c'est-à-dire, des femmes, du jeu, tant que la bourse pouvait y suffire, et **nous** philosophions dans nos quartiers quand **nous** n'avions plus d'autre ressources . (p. 53)

Il s'agit d'un je narratif qui racontera ses propres aventures. Le lecteur se trouve d'emblée en présence d'un je qui narre. Toute œuvre de fiction a à la base un contrat fiduciaire minimal qui peut devenir plus ou moins fort selon le statut de celui qui dit 'je' et qui s'assume la responsabilité du discours. Mais A. Rabatel parle d'une *identification narratoriale primaire*[6] qui devient d'autant plus forte s'il s'agit, comme dans le cas du *Diable amoureux*, d'une narration homodiégétique.

Les avantages du point de vue du narrateur - personnage, ou, dans la terminologie de J. Lintvelt, de l'acteur - narrateur, pour le récit fantastique dérivent tant des caractéristiques énonciatives de la première personne ('je' appartient à tous, peut être 'je' tout individu qui dit *je*) qui permettent l'identification lecteur – personnage - narrateur, que du contrat fiduciaire, de l'autorité maximale du narrateur premier qui devient le garant de l'histoire.
Le statut du personnage sera double : acteur et narrateur (aucteur, Lintvelt). En tant que personnage (acteur), Alvare peut se tromper, ses perceptions et son savoir peuvent être faillibles. Par contre, en tant que narrateur, il est garant, il authentifie ce qui est raconté. En effet, selon la théorie de Rabatel, le narrateur homodiégétique ne dispose pas d'une omniscience moindre que celle du narrateur hétérodiégétique « sauf à considérer que ce dernier est omniscient en vertu des pouvoirs de la fiction, alors que le premier, en raison des mécanismes d'identification renforcés du fait de la première personne, serait plus 'homme', donc plus faillible, en vertu de grilles de lecture 'réalistes'. » [7]
La scène où Alvare se reveille après la nuit passée avec Biondetta se traduit en un essai désespéré de comprendre ce qui lui est arrivé, une lutte entre la preuve de ses perceptions qui pourtant semblaient vraies, puisque tout son corps les ressentait, surtout les perceptions visuelles, et les preuves qui tenaient l'épisode horrible de la transformation de Biondetta dans l'épouvantable chameau pour un rêve :

« Je ne puis pas évaluer le temps que je comptais avoir passé dans cette *inexprimable* situation, quand je me sens tirer par le bras ; mon épouvante s'accroît : forcé néanmoins d'ouvrir les yeux, une lumière frappante les aveugle.
Ce n'était point celle des escargots, il n'y en avait plus sur les corniches ; mais le soleil me donnait d'aplomb sur le visage. On me tire encore par le bras : on redouble ; je reconnais Marcos.



BDD-A5450 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:39 UTC)

(…)
Marcos sort. Machinalement je me frotte les yeux, et passe les mains sur ma tête pour y trouver ce filet dont mes cheveux devaient être enveloppés…Elle est nue, en désordre, ma cadenette est comme elle était la veille : la rosette y tient. Dormirais-je ? me dis-je alors. Ai-je dormi ? serais-je assez heureux pour que tout n'eût été qu'un songe ? je lui *ai vu* éteindre la lumière… Elle *l'a éteinte…La voilà…* » (p.120)

« Je ne puis pas évaluer », c'est un je narrant, qui dévoile *a posteriori* son impossibilité de qualifier ce qu'il a vécu en tant que personnage. Pourtant, par le fait que le protagoniste est aussi narrateur, son VOIR devient DIRE, une confusion de plus pour le lecteur. Par là même au niveau narratif c'est une répétition de l'attitude d'incertitude du héros, traduite au niveau textuel par les phrases interrogatives, le conditionnel, par définition le mode du doute : *'dormirais-je ?' Ai-je dormi ? 'serais-je assez heureux pour que tout n'eût été qu'un songe ?'* Et la continuation au passé composé, qui traduit une action dont le résultat est encore visible, réoriente le discours vers une conclusion contraire : 'je lui *ai vu* éteindre la lumière… Elle *l'a éteinte…La voilà…*', mais, au niveau graphique, les points de suspension restituent le doute.
Alvare aura une double fonction VOIR, en tant que protagoniste, et DIRE, en tant que narrateur, ce qui oriente la lecture dans la même hésitation. Dans son ouvrage *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Irène Bessière[8] analyse justement l'autorité du narrateur-protagoniste dans le sens d'une identification à la fois *nécessaire* et *paradoxale* ; nécessaire pour assurer la vraisemblance, car le narrateur est celui qui authentifie l'histoire et de par son statut de narrateur il est tenu pour un homme de bonne foi ; paradoxale, puisque, le héros en tant que narrateur devient le garant de ce qui suscite le doute chez le héros comme acteur.
C'est l'effet qu'a l'emploi du point de vue du narrateur-personnage au niveau de la lecture et de la signification globale du livre qui nous intéresse dans ce point de notre analyse. Car la définition de Todorov sur le fantastique implique cette prise en considération du lecteur inscrite dans le texte:
« *Il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués.* »[9]

Nous employons la terminologie de V. Jouve[10], qui distingue entre effet, déterminé par le texte, et réception, déterminée par le destinataire réel. Comme l'écrivait R. Barthes, 'je suis celui qui a la même place que moi'[11], c'est sur ce principe que s'effectue l'identification avec le narrateur ou avec le personnage, dans notre cas avec le narrateur-personnage et d'autant plus, l'identification se fait avec celui qui à le même savoir que moi, lecteur. Mais, comme l'identification est déjà assurée, de par l'emploi du 'je' et on vient d'en donner plusieurs exemples, nous considérons que le processus inverse soit valable : si c'est le point de vue du narrateur-personnage et donc identification avec lui, le lecteur saura autant que lui, et donc, le même questionnement que se fait Alvare, personnage et que répète Alvare narrateur, aura lieu chez le lecteur. Le lecteur lit le récit de la même manière qu'Alvare, narrateur, lit sa propre aventure, entre croire et ne pas croire.



BDD-A5450 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:39 UTC)

C’est cette ‘hésitation représentée’, comme la nomme Todorov qui oriente la lecture et qui fait prolonger le doute, l’ambiguïté hors de l’espace de la simple lecture du fantastique. Cazotte a eu l’intuition de ce qu’allait être le germe d’un nouveau genre, dont il est, comme l’on espère de l’avoir prouvé, l’initiateur en France. L’ambiguïté, cette incapacité de tirer une conclusion, cette hésitation entre croire et ne pas croire trouve dans l’emploi du point de vue du personnage-narrateur une de ces modalités narratives les plus productives et c’est là le charme spécifique du fantastique : ne pas savoir quelle interprétation en faire même après avoir fermé le livre.

**Notes :**

1. Milner, M., Préface de *Le Diable amoureux*, Flammarion, Paris, 1979, p. 9
2. Ozwald, T., *La nouvelle*, Hachette Supérieur, Paris, 1996, pp. 3-5
3. Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 27
4. Cazotte, J, *Le Diable amoureux*, Flammarion, Paris, 1979, p. 125
5. Dieter Penning, ‘*Die ordnung der unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik’*, in *Phantastik in Literatur und Kunst*,pp. 35-36, in Gregori, I., *Singura literatura esentiala. Povestirea fantastica*, Ed. Du Style, 1996, p. 32
6. Rabatel, A., *Une histoire de point de vue*, Université de Metz, Paris, 1997, p. 230
7. Rabatel, A., *Une histoire de point de vue*, Université de Metz, Paris, 1997, p.126
8. Bessière, I., *Le récit fantastique. La poétique de l’incertain*, Librairie Larousse, Paris, 1974, p. 168
9. Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 37
10. Jouve, V., *L’effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, pp. 19, 20
11. Barthes, R., in Rabatel, A., *Une histoire de point de vue*, Université de Metz, Paris, 1997, p. 230

**Bibliographie :**

Bessière, I., *Le récit fantastique. La poétique de l’incertain*, Librairie Larousse, Paris, 1974
Cazotte, J, *Le Diable amoureux*, Flammarion, Paris, 1979
Gregori, I., *Singura literatura esentiala. Povestirea fantastica*, Ed. Du Style, 1996
Milner, M., Préface de *Le Diable amoureux*, Flammarion, Paris, 1979
Ozwald, T., *La nouvelle*, Hachette Supérieur, Paris, 1996
Rabatel, A., *Une histoire de point de vue*, Université de Metz, Paris, 1997
Steinmetz, J.-L., *La littérature fantastique*, Coll. Que sais-je, PUF, Paris, 1990
Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, Paris, 1970
Jouve, V., *L’effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992



**BDD-A5450 © 2006 Universitatea din Pitești**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:51:39 UTC)**