

Le héros en guise de genèse du texte. *Les mémoires du Diable* (Frédéric Soulié 1837/38)

Jörg Türschmann
Université de Göttingen

Les romans qui font allusion au diable sont légion. Au XIX^e siècle, les auteurs s'alignent à une tradition bien répandue. *Les Mémoires du Diable* (Frédéric Soulié 1837/38) ne représentent pas d'exception. Ce chef-d'œuvre de Soulié —son seul roman qui profite même aujourd'hui d'une certaine reconnaissance— reflète déjà les attentes des lecteurs par son titre. En pensant à des précurseurs comme *Le diable boiteux* (Lesage 1707) dont l'auteur s'inspire du roman espagnol *El diablo cojuelo* (Vélez de Guevara y Dueñas 1641), il est facile de tirer cette lignée au clair.¹

Mais tout cela, c'est plutôt de l'art littéraire. On ne se retrouve pas encore vis-à-vis du roman-feuilleton réputé faire un exemple du déclin de l'art littéraire indépendant du critère impitoyable qui est le succès commercial. Les contraintes du sujet indiquent à l'époque quand-même une affinité des

¹ V. aussi Max Milner, *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, 1971, Corti, t. II, p. 55 ss.; et bien sûr Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, Paris, 1998, Gallimard, de même Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, 8ième éd., Stuttgart, 1992, Kröner, p. 702-707. — Même si les relations restent cachées parce que le titre ne nomme pas explicitement le diable, il faut penser au *Faust* de Johann Wolfgang Goethe (1790/1808/1832) qui prépare en Allemagne une forte tradition jusqu'au XXe siècle, et qui insuffle son sujet à la littérature au-delà des frontières allemandes, en France par Nerval et Berlioz. Autres exemples tirés de la littérature allemande: *Auswahl aus des Teufels Papieren* (Jean Paul 1789) et *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* (Wilhelm Hauff 1825/27); en Angleterre: *Melmoth, the Wanderer* (Charles Robert Maturin 1820) et *The Monk* (Matthew Gregory Lewis 1795). — Reste à mentionner l'influence par Voltaire et Laclos que Soulié nomme plusieurs fois dans *Les mémoires du Diable*, et de la novela picaresca, précisément par *Lazarillo de Tormes*, qui est en France le premier roman publié en tranches; v. Angela Bianchini, *Il romanzo d'appendice*, Turin, 1969, ERI, p. 13: "[...] il romanzo cinquecento spagnolo riproduce quella stessa visione tormentata della società qui attirerà i Soulié e i Sue."

ambitions artistiques avec les formes populaires de raconter une histoire librement inventée et d'expliquer l'histoire vécue. Les exemples romanesques qui préfigurent le sujet des *Mémoires du Diable* appartiennent à ce genre qui sera après coup intitulé "la littérature fantastique". Tzvetan Todorov² choisit *Le diable amoureux* (Cazotte 1772) pour expliquer ce qui ne pourrait être pas seulement un genre littéraire, mais aussi le principe fondamental d'engendrer suspense, hésitation et peur par des procédés littéraires généraux. Todorov continue son analyse typologique en préférant le *Manuscrit trouvé à Saragosse* (Potocki 1804) au *Diable amoureux* parce que le roman de Potocki lui permet d'élargir la perspective et d'élaborer au moins trois critères définitoires de la littérature fantastique.³

D'abord, 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. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte: il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique".⁴

La citation propose un outil provisoire pour pouvoir s'approcher de la question du personnage principal des *Mémoires du Diable* de Soulié. Bien sûr, en parlant du personnage principal, on suggère de parler du héros. Même si cette équivalence ne s'avérerait pas fallacieuse, il resterait à identifier le personnage qui peut être considéré comme le héros du roman.

A la recherche d'un personnage principal, il faut retenir que celui-ci doit être quelqu'un qui est indispensable et pour le déroulement de l'action et pour la lecture du roman. La dissémination et l'envergure des occurrences de sa présence peuvent prouver la position prépondérante d'un personnage. Le titre force à diriger l'attention vers le diable que, souvent, incorpore une vague apparence anthropomorphe. En effet, le Diable⁵ apparaît "en une robe de chambre [...], qui ne disait rien du sexe de l'individu qui le portait."⁶ Il ne manque d'autres indices qui précisent le genre littéraire auquel le lecteur sera confronté. Sauf l'apparition énigmatique du Diable, il y a l'ambiance "qui

² *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970, Seuil.

³ Le manuscrit trouvé à Saragosse est même actuellement un point de référence pour la théorie des médias audiovisuels, v. Hans J. Wulff, *Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films*, Tübingen, 1999, Narr, p. 71 s.

⁴ Todorov, *op. cit.*, p. 37 s.

⁵ Soulié préfère "Diable" au "diable". Cette orthographe sera respectée d'ici le cas échéant.

⁶ Frédéric Soulié, *Les mémoires du Diable*, Paris, 1888, Calmann Lévy, t. I, p. 5.

nous paraît un peu fantastique”⁷. Le diable n’est jamais seul, il apparaît toujours à quelqu’un d’autre, à un être humain. Ces informations suffisent à prévoir le développement de l’action. Le diable et l’homme signent un pacte. Ainsi les conditions sont figées. L’homme dispose d’un certain délai pendant lequel il peut profiter du pouvoir diabolique. Après, il est obligé de rendre son âme au diable.

En effet, le lecteur hésite toujours à expliquer les événements par une simple causalité. D’un côté, ce pacte ressemble à une formule au niveau d’une théorie de la réception. Mais de l’autre côté, cette préfiguration actionnelle concerne surtout la dissémination retardée de l’information laquelle ne permet pas de vérifier tout de suite les hypothèses lancées pendant la lecture. Car le Diable peut être partout. Donc, il faut retenir deux systèmes de communication.⁸ Le système de communication intrinsèque comprend la relation dialogique entre l’homme, le baron Luizzi, et le Diable. Le système de communication extrinsèque comprend la relation entre le savoir du lecteur et le savoir du ou des héros. Todorov constate que l’identification du lecteur avec le héros n’est pas une condition *sine qua non*, mais qu’elle est une condition facultative de la littérature fantastique. Acceptons quand même que l’identification —au sens provisoire— détermine la relation entre le lecteur des *Mémoires du Diable* avec le roman au moyen de la mise en relation du lecteur avec le héros. Et supposons en plus que l’identification ne peut qu’avoir lieu si elle est dirigée vers un personnage sympathique et positif. Celui qui mérite toujours la sympathie, c’est la victime, le menacé. Il représente dans une structure narrative conflictuelle le protagoniste qui rencontre un antagoniste puissant.⁹ Quant à l’exemple des *Mémoires du Diable*, le lecteur suit l’action du roman en se plaçant dans la position de l’homme, du baron Luizzi. Par contre, le Diable menace la vie du baron et exige son âme.¹⁰ Donc, les systèmes communicatifs —intrinsèque et

⁷ *Op. cit.*, t. I, p. 3.

⁸ Pour cette différenciation prolifique v. toujours Max Pfister, *Das Drama*, 10ième éd., München, 2000, Fink, p. 20 ss. et 67 ss. Le modèle de Pfister n’intègre pas l’aspect de l’interactivité qui imprègne la mise en feuilleton et dans la littérature et dans la télévision; v. Stéphane Benassi, “Du roman-feuilleton au feuilleton télévisé”, in: *CinémAction*, N° 79, 1996, p. 162-168. Cet échange entre auteur et lecteur revêt une autre forme au cas du roman de Soulié. Il le décrit, mais il ne le pratique pas. Quoique le devenir du roman soit essentiel il ressemble plutôt à une machine que le lecteur ne peut pas diriger.

⁹ Il resterait à consulter les travaux de Propp, Souriau et Greimas pour s’engager en détail dans l’analyse des constellations conflictuelles, ce qui n’est pas mon propos.

¹⁰ Mais je ne suis pas d’avis que le roman soit pessimiste, comme le constate H. Hofer in: “Les mémoires du Diable de Frédéric Soulié”, in: René Guise et Hans-Jörg Neuschäfer (éd.), *Richesses du roman populaire*, Nancy, Sarrebruck, 1986, Univ. de Nancy II et al., p. 281-291. Le comique, l’ironie dans le roman et l’attitude de Luizzi, de temps en temps tout à fait morale, montrent autre chose, même si la fin du roman et la faiblesse de Luizzi n’engendrent pas d’image univoque.

extrinsèque— sont également touchés par les informations disponibles au lecteur et au héros, ce qui relie l'un à l'autre.

La divergence entre le savoir du lecteur et celui du protagoniste est d'une importance éminente. Elle est le moteur de l'identification. Le roman-feuilleton est typique de la relation suivante: le lecteur sait toujours plus que le héros. Ainsi, il peut se réjouir de se soucier du destin du protagoniste, et il peut soupçonner le risque que le héros court dans une certaine situation.¹¹ C'est surtout la prémonition de l'action qui, sous une forme mythique —c'est-à-dire culturellement préformée comme le pacte de l'homme avec le diable—, renforce la tension résultant de la divergence informationnelle entre les deux systèmes communicatifs. Car, le malheur que devaient subir dans la littérature les héros qui essayaient de marchander avec le diable était bien connu.¹²

Il est indispensable de préciser le fait que les lecteurs sont confrontés à un phénomène médiatique tout à fait nouveau aux années trente du XIX^e siècle. La littérature populaire ne se présente pas encore comme littérature de masse. Il importe que la connaissance du roman-feuilleton ne touche pas encore pleinement les attentes qui imprègnent la lecture. Pour cette raison, il faut se demander si le public d'origine bourgeoise se souvient de l'héritage culturel qui est la "littérature diabolique", ou s'il n'attend pas déjà à goûter à une littérature condamnée, dédaignée et "dégénérée". Les explications qui suivent ne tentent qu'à éclaircir un peu de plus près le jeu narratologique qui, à l'époque, a peut-être servi de se rendre compte de ce que pourrait être le roman-feuilleton. La voie choisie par l'auteur, c'est que le héros incarne la genèse du texte. Ce qui reste à écrire correspond à ce qui reste à vivre. Donc, la progression de la vie et celle du texte sont mises en parallèles. Vivre, écouter, écrire ne se laissent plus différencier.

Le succès des *Mémoires du Diable* était remarquable.¹³ Plusieurs journaux, parmi eux *La Revue de Paris*, *La Presse* et *Le Journal des Débats*, publiaient le roman qui est aujourd'hui reconnu comme un des premiers succès du roman-feuilleton.¹⁴ Les *Mémoires du Diable* sont, d'après le titre du roman, les souvenirs du Diable conservés par écrit. Mais le devoir, la

¹¹ Il s'agit du "topos du faux inconnu" déjà décrit par Eco in: *De Superman au surhomme*, Paris, 1993, Grasset.

¹² Le succès du diable n'est pas toujours garanti: v. l'analyse concluante de la nouvelle *El pacto de José Echegaray* par Harald Weinrich in: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 2ième éd., Stuttgart et al., 1971, Kohlhammer, p. 123 s., où Weinrich démontre la disparition du diable de la première rangée de l'action à l'aide de l'emploi des temps du verbe.

¹³ Les autres grands romans parus en feuilletons sont *Confession générale* (1840-1847), *Les drames inconnus* (1844/45) et *Si la jeunesse savait!* (1841-1844). Le titre du dernier fait penser à l'exclamation lancée dans *Les mystères de Paris* de Sue: "Si les riches savaient!"

¹⁴ V. Lise Queffélec, *Le roman-feuilleton au XIXe siècle*, Paris, 1989, P.U.F., p. 22.

commande qui est posée à un héros, un problème aventureux qui reste à résoudre, n'est pas facile à définir. Bien sûr, il y a une histoire: Le baron François-Armand de Luizzi attend dans son château près des Pyrénées le Diable. C'est un 1er janvier aux années vingt du XIX^e siècle. Luizzi n'est rentré qu'à cause de la mort de son père. Chaque héritier ne séjourne qu'une seule fois dans sa vie dans le château, c'est quand son père est mort. Et chaque héritier y rencontre le Diable pour changer sa vie, pour trouver le bonheur. Mais il faut savoir ce que c'est, le bonheur dans la vie. Au lieu de définir le bonheur, le Diable explique le sens de "vivre" à Luizzi:

Deux très-différents. Vivre, pour beaucoup de gens, c'est donner sa vie à toutes les exigences qui les entourent. Celui qui vit ainsi, se nomme, tant qu'il est jeune, *un bon enfant*; quand il devient mûr, on l'appelle *un brave homme*, et on le qualifie de *bonhomme* quand il est vieux: Ces trois noms ont un synonyme commun: c'est le mot dupe.¹⁵

L'aventure consiste à essayer de trouver le sens de la vie non dupe. On se retrouve vis-à-vis d'une construction narrative assez complexe: Pour échapper au Diable à l'heure de la mort, tous les barons de Luizzi font le même marché. Le Diable doit leur donner ce qu'ils demandent, Luizzi commente ainsi cette situation: "En échange de ce don, chacun de nous t'appartient, à moins qu'il ne puisse prouver qu'il a été heureux durant dix années de sa vie."¹⁶ Mais il n'y avait jamais un des Luizzi qui eût trouvé le bonheur. L'argent, la gloire, la science, le pouvoir, rien n'a correspondu aux attentes des ancêtres. Le Diable confirme qu'il existe une chose qui peut rendre Luizzi heureux, mais il lui faut la trouver. Le Diable ne peut que raconter les passions, et les vices des autres. Même à ce moment-là, le pacte n'est pas encore achevé. Le Diable explique: "Vois cet acte: j'ai laissé en blanc le nom de la chose que tu me demanderas, signe-le; puis, après m'avoir entendu, tu écriras toi-même ce que tu désires être ou ce que tu désires avoir."¹⁷ Après la signature Luizzi veut écouter —pour trouver ce qui pourrait le rendre heureux— ce que le Diable a à raconter. Mais le Diable ne veut pas accepter tout de suite, parce qu'il craint que Luizzi va s'ennuyer en ne l'écoutant que raconter dans la situation présente. Donc, Luizzi ne doit pas rester dans son château, il peut appeler le Diable n'importe où avec une sonnette pour le faire lui expliquer le passé de chaque personne qui lui intéresse. Mais Luizzi doit toujours écouter l'histoire entière, sinon il est obligé de payer avec des pièces de monnaie qui valent chaque fois une certaine durée de sa vie. A la fin du premier chapitre voici le dialogue suivant où Luizzi pose la question:

¹⁵ Soulié, *op. cit.*, t. I, p. 10.

¹⁶ *Op. cit.*, t. I, p. 12.

¹⁷ *Op. cit.*, t. I, p. 13.

Je te demande le droit d'écrire tout ce que tu me diras? —Tu pourras le faire. —Le droit de révéler tes confidences sur le présent? —Tu les révéleras. —De les imprimer? —Tu les imprimeras. —De les signer de ton nom. —Tu les signeras de mon nom.¹⁸

Donc, les ancêtres de Luizzi avaient d'abord demandé ce qui pourrait être leur bonheur, et après ils devaient prouver qu'ils avaient été heureux pendant dix années. Mais le Diable dit à Luizzi: "Souviens-toi seulement qu'à partir de ce jour, tu n'as que dix ans pour faire ton choix."¹⁹ De cette façon, le pèlerinage du héros-auteur commence.

Ce qui reste un peu flou, c'est le rôle que le personnage principal joue exactement. Si l'on essaie de résumer le cadre temporel et les conditions du pacte, il faut constater que la durée du pacte comprend dix années, et que le service du Diable consiste à informer son "partenaire". Il n'est pas très clair ce que Luizzi doit faire. Est-ce qu'il lui faut chercher le bonheur et être capable de le nommer après dix ans? Ou est-ce qu'il doit sans cesse éprouver le bonheur au cours de ces dix années? La demande de Luizzi de pouvoir publier les confidences du Diable ne peut se rapporter qu'à ces dix années. Sinon, Luizzi risque à mourir avant de décéder ce que le Diable lui a confié. Et pourquoi Luizzi prie-t-il au Diable la permission de signer l'écrit du nom du Diable?

Luizzi lui-même ne fait rien d'autre que de traverser le pays pour rencontrer des gens dont il aime bien connaître le destin et la condition de vie. Chaque fois que le Diable raconte le passé d'un nouveau personnage, Luizzi s'aperçoit du fait qu'il a joué un rôle important dans la vie de ce personnage et qu'il est même responsable de sa misérable situation actuelle. Il n'est pas un héros au sens propre. Il n'agit pas, il ne se bat pas physiquement. Il apprend les conséquences de ses actions après avoir agi. Lorsqu'il esquisse des projets favorables à d'autres, mais il ne cause après tout que le contraire, le mal. Ce résultat négatif reste caché jusqu'à ce que le Diable le lui révèle.

Pour pousser l'irritation encore plus loin: Tout au début du roman, on peut, comme deuxième phrase, lire concernant le château: "Quoique je n'aie pas vu ce château depuis vingt ans, je me le rappelle parfaitement."²⁰ On n'apprend pas le nom du personnage ou de l'instance, qui dit "je". Le chapitre est intitulé "Le château de Ronquerolles", et le Diable explique à Luizzi: "Mais songe que c'est ici seulement que tu peux me revoir sous ma

¹⁸ *Op. cit.*, t. I, p. 14.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Op. cit.*, t. I, p. 1.

véritable forme.”²¹ Au début du deuxième chapitre, on peut lire la phrase: “Le lendemain de ce jour, Luizzi quitta Ronquerolles.”²² Luizzi veut se rendre à Paris, et juste dans le même paragraphe, on s’adresse directement au lecteur en le prévenant des dangers à Paris, plus précisément des femmes dangereuses à Paris: “[...] s’il vous semble que c’est une douce chose que d’attacher votre âme à une vie aimée pour la suivre et l’adorer, ah! ne venez pas à Paris!”²³ Le lecteur est traité comme auteur lui-même. Car la prévention se rapporte à un engagement éventuel du lecteur dans l’art littéraire: “[...] quand vous aurez demandé au peuple une oreille attentive pour celui qui parle bien et honnêtement, vous le verrez suspendu aux récits grossiers d’un trivial écrivain [...]”²⁴ Ce sont exactement les mots de Frédéric Soulié lui-même, publiés ailleurs en 1837, dans l’introduction à ses *Romans historiques du Languedoc*.²⁵ Et tout de suite encore une fois un changement d’adresse. Cette fois-ci, on prononce quelques conseils à la Muse. Cela doit être le papier qui parle:

Allons, courtisane, va-t’en ou amuse-moi; [...] as-tu des incestes ou des adultères [...] à me raconter? Alors parle, je t’écouterai une heure, le temps durant lequel je sentirai ta plume âcre et envenimée courir sur ma sensibilité calleuse ou gangrenée; sinon, tais-toi, va mourir dans la misère et l’obscurité.²⁶

Et de retour de cet appel à la Muse, le lecteur devient de nouveau la victime des propositions de l’instance narrante, qui lui conseille pour éviter la misère:

[...] alors, que ferez-vous, jeunes gens? Vous prendrez une plume, une feuille de papier, vous écrirez en tête: *Mémoires du Diable*, et vous direz au siècle: Ah! vous voulez de cruelles choses pour vous en réjouir; soit, monseigneur, voici un coin de ton histoire.²⁷

Presque toutes les instances qui participent à la production d’un texte populaire, sont au moins métaphoriquement présentes dans cette exposition du roman. Il y a la capitale, l’auteur réel, le narrateur implicite, l’auditeur implicite, le papier, l’art en tant que la Muse corrompue et le lecteur réel comme auteur futur. Il n’y reste aucun doute qu’on parle du roman-feuilleton. Au début, le Diable parle des feuilletons dans les grands journaux et Luizzi

²¹ *Op. cit.*, t. I, p. 13.

²² *Op. cit.*, t. I, p. 14.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Op. cit.*, p. 15.

²⁵ V. Margarethe Tanguy-Baum, *Der historische Roman im Frankreich der Juli-Monarchie*, Frankfurt am Main, 1981, Lang, p. 61.

²⁶ Soulié, *op. cit.*, t. I, p. 15.

²⁷ *Ibid.*

lui demande: “Tu les a lus? Eh bien! qu’en penses-tu? —Pourquoi voulez-vous que je pense quelque chose de gens qui ne pensent pas?”²⁸

La morale consiste dans la confession qu’on est lecteur de romans populaires. Soulié le dit en métaphore:

Toutes les femmes agissent vis-à-vis d’un livre immoral comme la comtesse des *Liaisons dangereuses* vis-à-vis de Préal: elles s’abandonnent à lui tout entières... puis sonnent leur laquais pour le mettre à la porte comme un insolent qui a voulu les violer. Que Dieu nous garde donc, non pas d’être coupables, mais d’être dupes! Etre dupes, c’est la dernière des sottises à une époque où le succès est la première des recommandations.²⁹

Dieu participe au jeu, même si le Diable raconte. De l’autre côté, en parlant des femmes représentées par la littérature populaire, est-ce qu’il s’agit surtout d’une littérature de femmes perdues et maltraitées? Dans les *Mémoires du Diable*, il y a les femmes violées, emprisonnées, celles qui se suicident, qui se prostituent, dont la réputation est compromise ou qui sont, par calomnie, tenues pour être folles.³⁰ Il semble que les histoires soient racontées au lecteur masculin, mais ailleurs on peut lire que les histoires sont directement annoncées aux lectrices, p. e. à la pauvre Henriette Buré, enceinte, enfermée, presque folle, qui exclame: “peut-être [...] y aura-t-il un cœur de femme qui me comprendra, me pleurera, et priera le ciel pour que les douleurs de ce monde me soient comptées dans un autre.”³¹

Le topos de la femme importe aussi au sens plus large. Le Diable annonce à Luizzi “une littérature qui fera fureur dans quelques années.” —“En France? demanda Luizzi”.³² Et le Diable répond:

Il en sera de cette littérature comme d’une femme galante, on la méprise et court après elle. [...] c’est le privilège des plaisirs faciles. Pour se plaire à l’amour d’une femme distinguée, il faut de la hauteur dans le cœur et dans les idées [...]. Avec une fille de joie, au contraire, le plaisir vient au galop [...]. [...] Le lendemain au matin on en rougit, le soir on recommence.³³

Le roman-feuilleton est ici comparé à un pilier constitutif de la morale ambiguë de l’idéologie bourgeoise.

Luizzi est destinataire et destinataire, agent et patient en même temps, et Luizzi ne sait pas vraiment échapper à “la loi commune de l’humanité, qui est

²⁸ *Op. cit.*, t. I, p. 9.

²⁹ *Op. cit.*, t. I, p. 16.

³⁰ V. Anette Pieper-Branch, *Das Bild der Frau in den Sittenromanen von Frédéric Soulié*, Frankfurt am Main, 1988, Lang.

³¹ Soulié, *op. cit.*, t. I, p. 135.

³² *Op. cit.*, t. I, p. 285.

³³ *Op. cit.*, t. I, p. 286 s.

de subir la vie avant de la juger.”³⁴ Subir la vie, c’est subir les femmes qui se vengent, les femmes fatales, “étourdi[es] et gâté[es] par une mauvaise littérature: voilà tout”³⁵, c’est-à-dire subir la littérature populaire. La vie était à l’époque la stupéfaction que “tant de *charmes* eussent résisté à tant de larmes.”³⁶ Pourquoi la littérature est-elle attirante, séduisante en narrant surtout de mauvaises choses? Le héros doit apprendre à accepter l’indispensabilité des vices comme spectacle attrayant. Et c’est le vrai malheur, il n’y réussit pas. Il sait très bien vivre sa volupté en écoutant les histoires du Diable, mais il ne sait pas en tirer les conséquences, à savoir aimer ses propres désirs quoiqu’il cause partout à son insu le malheur, car il se mêle des histoires des autres pour apprendre après par le Diable qu’il est lui-même l’auteur des événements.

Il y a toujours ce même décalage temporel. Pour cette raison, le protagoniste oublie à la fin du roman de formuler ce qu’il désire. Il ne peut pas consciemment agir. Le dernier chapitre est intitulé „La lanterne magique“. Luizzi séjourne dans son château. Le Diable lui offre un spectacle sur une scène, un drame où il voit que les vices ne sont pas punis. Et quand Luizzi croit pouvoir parler de son sauvetage aux protagonistes féminines de ce drame, il s’aperçoit de sa défaillance, car il a raté après dix ans le moment où il lui aurait fallu prononcer ce qu’il veut. Le Diable détruit le château et emmène Luizzi à l’enfer.

Ce qui est bizarre, c’est que le héros ne peut plus voir son échec qu’il ne peut que subir. Le dernier paragraphe raconte la destruction du château et la rumeur, que trois figures blanches se sont élevées pour prier “l’âme du baron FRANÇOIS-ARMAND DE LUIZZI”.³⁷ Ces derniers mots du roman sont imprimés en capitales comme les signatures imprimées à la fin des lettres que le héros a écrit au cours des multiples historiettes et qu’on peut lire de temps en temps dans le roman.

Est-ce que Luizzi est vraiment l’auteur du roman comme il est l’auteur de ses lettres tout en étant victime? Le Diable explique ailleurs à Luizzi les problèmes d’un auteur: “Pour commencer tout de suite, c’est la moindre des choses, mais c’est finir qui est diabolique. Je suis tout prêt à commencer si tu veux me dire quand tu veux que j’aie fini.”³⁸ Ces paroles énigmatiques restent à éclaircir comme indices à l’organisation narratologique du roman. Si le héros soulignait vraiment le roman comme s’il finit une longue lettre, il

³⁴ *Op. cit.*, t. I, p. 204.

³⁵ *Op. cit.*, t. I, p. 181.

³⁶ *Op. cit.*, t. I, p. 208.

³⁷ *Op. cit.*, t. III, p. 298.

³⁸ *Op. cit.*, t. I, p. 238.

devrait exister d'une façon quelconque. Si le Diable est responsable de la fin de la narration, le roman est plutôt une autobiographie. Le Diable connaît les femmes, il a séduit Ève, et il est le père de Caïn, comme il prétend.³⁹ Et il termine violemment les nombreuses anecdotes en menant Luizzi à l'enfer.

Mais pourquoi est-ce que le Diable se voit de l'extérieur et délègue la responsabilité de la rédaction de ses mémoires à son "maître", le baron de Luizzi qui sera sa victime? Si Frédéric Soulié est l'auteur, s'il donne des repères pour l'identifier comme l'auteur, il doit avoir écrit les mémoires du Diable d'une perspective future, parce qu'il se réfère au "1^{er} janvier 182." et prononce les mots déjà cités "Quoique je n'aie vu ce château depuis vingt ans, je me le rappelle parfaitement." Cela peut être au plus tôt en 1840, au plus tard en 1850, en tout cas de cause, le roman n'était pas encore publié. Si on prend la construction narratologique au sérieux —ce qui est dangereux, parce qu'il s'agit d'un roman-feuilleton—, il faut supposer comme auteur quelqu'un qui cache son identité en participant aux aventures racontées sans renoncer totalement à son status comme narrateur. Voilà trois instances égales qui contribuent à un roman qui doit contenir des souvenirs, mais qui décrit le devenir du roman par le souvenu en pleine action pour démontrer la fatalité comme destin prémédité, une littérature quasi orale, vraiment évanescence, parce qu'elle est en train de se produire.

Une certaine présence totale de l'acte de l'écriture et de la lecture détermine implacablement la structure du roman en lui affligeant la concaténation d'aventures minuscules. C'est très souvent que le héros ne doit pas lui-même les subir, plutôt il est un voyeur. Voici un exemple très impressionnant: Luizzi est à la campagne, il rend visite à la famille Buré. Il se trouve dans une chambre. "A ce moment, la fenêtre, qui était restée ouverte, sembla devenir la porte d'une autre chambre donnant de plain-pied dans la sienne."⁴⁰ Soudainement, Luizzi dispose d'une "vision surhumaine". Il voit la fille Henriette Buré qui tient *Justine* du Marquis de Sade entre ses mains. Mais elle ne lit pas le livre. Elle explique:

Ceci est mon histoire: je l'écris sur ce livre et avec mon sang, parce que je n'ai ni papier ni encre. Si je n'ai pas effacé ligne à ligne le livre abominable sur lequel j'écris [...], c'est que mon sang est devenu rare et qu'à peine il m'en reste assez pour raconter mes malheurs et demander vengeance...⁴¹

Donc, le héros voit quelqu'un lire ses propres mémoires chastes entre les lignes d'un texte imprimé et plein de mots effroyables. Le vu, le vécu et le lu

³⁹ *Op. cit.*, t. I, p. 307.

⁴⁰ *Op. cit.*, t. I, p. 87.

⁴¹ *Op. cit.*, t. I, p. 90.

sont entremêlés. Voir lire quelqu'un qui évite à éprouver l'effroi causé par une pièce de littérature redoutée, c'est ce qui arrive à Luizzi.

Le cadre narratologique qui joue partout son jeu, est ici d'une tradition littéraire inévitable, infligée par une littérature déjà imprimée. On trouve aussi dans les *Mémoires du Diable* une allusion aux contes de Shéhérazade qu'elle offre au sultan dans *Mille et une nuits* —chaque nuit une histoire pour pouvoir vivre un jour de plus.⁴² Ce que Luizzi peut voir, c'est la démonstration exemplaire du procédé de la reproduction de variations qui définit la structure entière du roman. Il doit y avoir quelqu'un qui est violemment confronté aux épisodes. Sinon, les histoires ne sont pas des histoires, elles ne seraient que de simples expériences personnelles. Cela semble être le noyau crucial du roman: il faut lire ses propres mémoires en vivant le passé au présent. Il faut toujours franchir le seuil qui existe entre les événements qui font semblant de se passer sans s'intéresser à être communiqués à un lecteur ou à un voyeur. Il ne peuvent faire cela qu'en se donnant la forme de l'enchevêtrement, de l'imbrication, d'une mise en abyme. On soupçonne le texte de vouloir être lu en faisant en même temps semblant d'être un produit inachevé. Donc, ce n'est ni simplement la relation récit encadrant / récit encadré, ni l'interactivité, ni "l'effet-feuilleton"⁴³ qui comptent, mais le processus de la vision et de la lecture.

Sur ce plan, Les *Mémoires du Diable* montrent tous les traits spécifiques d'un roman d'aventure. C'est Georg Simmel qui a énuméré les critères définitoires:⁴⁴ jeunesse, érotique, vivre. D'après lui, ce qui importe dans l'aventure, c'est "la forme de vivre",⁴⁵ non pas son contenu. Il l'appelle aussi "une certaine tension du sentiment de vivre".⁴⁶ Les aventures érotiques sont une forme de vivre dans la processualité de la vie. Simmel prétend, que seulement la jeunesse connaît la "prépondérance du processus de la vie vis-à-vis les contenus de la vie".⁴⁷ Et il fait allusion au romantisme qui définit

⁴² *Op. cit.*, t. I, p. 209. Cette structure temporelle est essentielle dans *Mille et une nuits*. Elle ressemble à la grille d'un programme télévisé; v. Günter Giesenfeld, "Serialität als Erzählstrategie in der Literatur", in: Günter Giesenfeld (éd.), *Endlose Geschichten*, Hildesheim et al., 1994, Olms-Weidmann, p. 6. Dans les *Mémoires du Diable*, ce phénomène se borne plutôt au niveau du "dit" au lieu du "dire".

⁴³ V. Stéphane Benassi, "Innovations et emprunts de la fiction télévisuelle", in: Jacques Migozzi (éd.), *De l'écrit à l'écran*, Limoges, 2000, PULIM, p. 203.

⁴⁴ Georg Simmel, "Das Abenteuer", in: Georg Simmel, *Philosophische Kultur*, Berlin, 1998, Wagenbach, p. 25-38.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 34: "Form des Erlebens".

⁴⁶ *Ibid.*: "eine gewisse Gespanntheit des Lebensgefühls".

⁴⁷ *Ibid.*: "Nur die Jugend kennt im allgemeinen solches Übergewicht des Lebensprozesses über die Lebensinhalte [...]."

l'aventure par "l'immédiat", "individualité" et la façon de vivre *hic et nunc*.⁴⁸

Mais le roman entier montre néanmoins l'intention d'être une œuvre littéraire. Cela veut dire qu'il raconte une histoire bien circonscrite qui consiste dans une construction ferme, "achevée" dix années après le pacte avec le Diable. A la fin, on peut lire mot par mot, imprimée en capitales, la signature, qui est selon les accords du pacte la signature du Diable. Ce qui, au début, a été laissé en blanc dans le contrat de Luizzi avec le Diable, c'était le roman lui-même, le roman que le lecteur a voulu. Le geste de la signature n'est vraiment achevé qu'avec les lettres en capitales qui désignent le nom du héros: FRANÇOIS ARMAND DE LUIZZI.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 35.