

# L'optique d'un diable moraliste: Le Diable boiteux de Lesage

Christelle Bahier-Porte

► **To cite this version:**

Christelle Bahier-Porte. L'optique d'un diable moraliste: Le Diable boiteux de Lesage. Bernard Roukhomovsky L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort, Honoré Champion, pp.157-169, 2005. <ujm-01490362>

**HAL Id: ujm-01490362**

**<https://hal-ujm.archives-ouvertes.fr/ujm-01490362>**

Submitted on 16 Mar 2017

**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.



## L'optique d'un diable moraliste : *Le Diable boiteux* de Lesage

Christelle Bahier-Porte (Université de Lyon-Saint-Étienne)

Dans l'épître liminaire du *Diable boiteux*, Lesage prétend avoir retenu le « titre et l'idée » du roman qui lui sert de modèle, *El Diablo cojuelo* de Luis Velez de Guevara. Il reprend en effet le couple du diable initiateur et du jeune écolier invité à découvrir Madrid selon un nouveau point de vue, satirique et allégorique. Lesage transforme cependant la vision baroque de l'écrivain espagnol du siècle d'or en un « tableau des moeurs du siècle », en « petit » ajoute-t-il<sup>1</sup>. Le patronage de La Bruyère est ainsi clairement invoqué et, pour le lecteur français, se substitue à l'héritage de l'auteur espagnol inconnu. Inclus dans la fiction, le guide moraliste se présente donc sous le masque d'un démon. Quel regard sur la nature humaine ce nouveau Mentor peut-il porter ? Il semble qu'en fait Lesage n'oublie pas son modèle espagnol et *Le Diable boiteux* n'est pas un nouvel épigone des *Caractères*. Nous pourrions ainsi montrer que l'ambiguïté de l'enseignement de ce moraliste devenu diable naît de la rencontre de deux modèles optiques qui se corrigent ou se télescopent : la vision baroque qui transforme le monde en spectacle et fait de sa confusion une source de beauté et, d'autre part, le regard objectif, « anatomiste » du caractérologue ou du satirique. Cette dialectique constante met alors en question la possibilité même de donner un sens à l'observation de la nature humaine, foncièrement contradictoire, et rend compte de la nécessité de trouver une forme apte à exprimer ces contradictions. Le « tableau des moeurs du siècle » devient alors « tableau changeant », l'observation satirique étant complétée, ou contredite, par la fiction.

### De Guevara à Lesage : Le spectacle du monde

*El Diablo cojuelo* de Luis Velez de Guevara, « roman de l'autre vie traduite dans celle-ci » (1641) est atypique mais on le compare souvent au propos des *Songes* de Quevedo paru en 1627. Le couple de personnages serait ainsi emprunté à la quatrième partie des *Songes* intitulée « El mundo por dentro » dans laquelle le narrateur rencontre un vieil homme, le Détrompeur, lequel lui dévoile ce que cachent les apparences. Libéré de sa prison de verre, le Diable Boiteux conduit don Cléofas sur les tours de San Salvador pour lui découvrir « la chair à pâté » de Madrid. La satire se développe alors grâce à l'observation surplombante de multiples types sociaux. Un monde allégorique se superpose en outre à la réalité madrilène, c'est pourquoi on peut parler de « vision » plus que d'observation. Cléofas admire par exemple la Rue des grimaces, fréquentée par « les figures peintes sur ce jeu de cartes qu'est la cour » ; il découvre la grande braderie des noms, ou encore la fontaine du *Don* dans laquelle sont baptisés ceux qui arrivent à la cour sans particule<sup>2</sup>. On évolue donc dans un univers mi-réel mi-fantasmagorique. Les « enjambées » permettent une abolition des frontières spatiales et temporelles, un parcours fantastique de l'Espagne.

Lesage choisit, quant à lui, de respecter une unité de temps et ne quitte pas Madrid : le diable révèle le monde madrilène en une nuit et toujours depuis une position surplombante : les tours de San Salvador ou le toit des prisons, par exemple. À partir de son modèle, Lesage propose un « ouvrage nouveau sur le même plan »<sup>3</sup>. Il garde l'idée d'une observation en mouvement, mais l'exhibition pessimiste de la « fricassée humaine » de Guevara devient un « tableau des moeurs du siècle ». Ce croisement de deux modèles et de deux manières d'observer le monde permet à Lesage de s'inscrire dans un mouvement contemporain de « renouvellement de la forme de l'observation morale », selon une expression de Michel Gilot à propos du *Spectateur Français* de Marivaux<sup>4</sup>. Le renouvellement est thématique : l'observation morale se déplace de la Cour à la Ville ; mais il est surtout formel. Marc Escola le fonde sur une « ouverture de la [réflexion morale] au jeu de la fiction »<sup>5</sup>, on pourrait ajouter

<sup>1</sup> Lesage, *Le Diable boiteux*, Gallimard, Folio, Paris, 1984, p.27. Toutes les références renvoient à cette édition.

<sup>2</sup> Guevara, *El Diablo cojuelo*, Fayard, Paris, 1996, p.88-90.

<sup>3</sup> Lesage, *Le Diable boiteux*, *op.cit.*, p.28.

<sup>4</sup> Marivaux, *Le Spectateur Français, Journaux et œuvres diverses*, Garnier, Paris, 1988, p.109.

<sup>5</sup> Marc Escola, *Morale et Fiction aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, RSH, 254, 1999, Introduction.

que cette ouverture semble s'accomplir au sein d'une esthétique de la variété, prônée aussi bien par Dufresny que par Marivaux avec ses rhapsodies journalistiques.

La structure itinérante et la reprise du couple de l'initiateur et du disciple engagent une entreprise de déchiffrement dont un diable, boiteux qui plus est, est le nouveau guide. Lesage profite certainement du succès du *Comte de Gabalis* paru en 1671 mais le diable Asmodée lui permet surtout d'accomplir de manière fort ironique ce « saut de la figure à la fiction » analysé par Marc Escola. Non seulement, l'observateur, le « spectateur » est intégré dans la fiction et n'est plus seulement une « figure » comme le Siamois de Dufresny, mais du fait de sa nature diabolique, il parodie le Mentor divin (et peut-être directement celui de Fénelon) et donc pose question quant à la nature de l'enseignement délivré. Fort de son omniscience et de son ubiquité, le diable propose de révéler l'envers du décor madrilène, ce qui est destiné à être caché. Il instaure alors avec son disciple d'une nuit une sorte de maïeutique infernale dont l'objectif n'est pas tant d'apprendre à penser que d'apprendre à voir. La figure de Socrate est explicitement convoquée au moment même où le diable promet la connaissance en récompense de sa libération :

Je vous apprendrai tout ce que vous voudrez savoir. Je vous instruirai de tout ce qui se passe dans le monde. Je vous découvrirai les défauts des hommes. Je serai votre démon tutélaire ; et, plus éclairé que le génie de Socrate, je prétends vous rendre encore plus savant que ce grand philosophe. (p.33)

Le portrait initial du diable, petit boiteux envers de Cupidon - Cléofas le trouve « un peu laid »-, pourrait d'ailleurs rappeler le portrait de Socrate par Alcibiade, la laideur cachant l'infinie sagesse. S'instaure alors une dialectique diabolique entre l'ignorance et la connaissance et entre l'observation et sa signification : le diable, comme Socrate, révèle ce que nous savons déjà : les vices éternels des hommes, mais il apprend à les voir autrement. La « parfaite connaissance » promise va donc reposer sur l'observation. Le diable promet : « je prétends vous montrer tout ce qui se passe dans Madrid » et ajoute « je veux vous expliquer ce que font toutes les personnes que vous voyez. Je vais vous découvrir le motif de leurs actions et vous révéler jusqu'à leurs plus secrètes pensées » (p.40).

De la vision allégorique de Guevara, outre le diable-mentor, Lesage a conservé la représentation du monde comme un spectacle. La première fonction du diable, avant même de proposer un enseignement, est de diriger le regard du jeune homme à un rythme très rapide et depuis une position surplombante qui rappelle celle de Dieu, premier observateur des hommes et premier maître du spectacle. Quelques verbes empruntés au chapitre 3 suffiront à montrer le mode opératoire du diable : « *Observons* d'abord [...] ce vieillard qui compte de l'or et de l'argent », « *jetez les yeux* sur cet hôtel magnifique », « *regardez* un peu au-delà », « continuons plutôt d'examiner ce qui se présente à notre vue », « *portez la vue* au-delà sur la droite », « il faut encore que je vous présente des images tristes » et immédiatement après : « changeons de spectacle, [...] j'en ai de plus divertissants à vous montrer » etc. Le spectacle suscite d'abord la curiosité : le désordre et la confusion peuvent être contemplés en tant que tels, c'était aussi une leçon du diable espagnol et cette dimension esthétique du désordre de la vie humaine n'est pas totalement occultée par Lesage. Elle est d'abord illustrée par un contraste entre la nuit et la lumière projetée par le diable. Lorsque Cléofas découvre l'intérieur des maisons « comme en plein midi », il est d'abord subjugué par le spectacle qui s'offre à lui : « Le spectacle était trop nouveau pour ne pas attirer son attention tout entière. Il promena sa vue de toutes parts, et la diversité des choses qui l'environnaient eut de quoi occuper longtemps sa curiosité ». Le diable confirme la beauté du spectacle avant de lui donner un sens : « [...] cette confusion d'objets que vous regardez avec tant de plaisir est à la vérité très agréable à contempler [...] mais pour vous donner une parfaite connaissance de la vie humaine, je veux vous expliquer ce que font toutes ces personnes que vous voyez » (p.41).

Cependant, l'image du théâtre du monde, essentielle chez Guevara, est peu utilisée par Lesage qui préfère insister sur la relation « pédagogique » entre les deux protagonistes, foyers de l'observation. Les images traditionnelles du « miroir » ou du « portrait » semblent alors moins opératoires pour définir le modèle optique du diable moraliste de Lesage, il faudrait alors parler de tableau en mouvement ou peut-être de kaléidoscope pour rendre compte de ce spectacle désordonné qui doit changer le regard sur le monde.

## La leçon du diable : apprendre à voir

Si l'on s'intéresse non plus au modèle optique, kaléidoscopique, choisi par le diable mais à la teneur de son enseignement, on remarque que ce dernier est bien moins subversif qu'on aurait pu d'abord le croire. Asmodée n'est pas Méphisto et ne propose pas un éloge du vice. Si Lesage prend à rebours la figure du Mentor divin ou du moraliste, il en modifie à peine l'enseignement. En héritier des moralistes classiques, le diable se fait « nomenclateur » des vices des madrilènes et propose, grâce à son omniscience, un décryptage des comportements humains.

Le diable impose une direction au regard mais il lui donne aussi un sens. L'image n'a d'intérêt que si elle est accompagnée d'un commentaire. Le savoir du diable est un savoir de caractérologie. Il dégage sous des apparences nouvelles des vices éternels, des « traits », une nature humaine que l'on pourrait fixer, une fois qu'on a levé les masques : « On dirait que les mêmes hommes renaissent de temps en temps sous de nouveaux traits », dit le diable à son disciple (p.166). Il retrouve parfois la forme de la maxime pour commenter son entreprise de décryptage : « Il faut bien couvrir le vice d'une apparence agréable, autrement il ne plairait pas » (p.36). L'avarice, la vanité, la coquetterie, l'amour-propre surtout, capable comme la montré La Rochefoucauld de prendre les formes les plus inattendues, sont les victimes du regard perçant du diable. Cette visée caractérologique est fort différente de la perspective baroque de Guevara, lequel s'attachait surtout à révéler, dans un pessimisme foncier, la laideur et la misère de l'homme ici-bas, usant de métaphores ou d'allégories fort éloquentes : Madrid est une « fricassée humaine », une « Babylone espagnole », dans laquelle on croise tour à tour un « rhinocéros femelle en chemise [...]qui ronfle en faisant plus de bruit que les tempêtes des Bermudes » ou encore « une sorte d'échalas un homme dont on voit la couenne de l'âme »<sup>6</sup>.

Le diable de Lesage ne méprise pas forcément le genre humain, il apprend à ne pas en être dupe. Ainsi, il corrige la vision de l'écolier. Par exemple au sujet d'un homme qui fait l'important à la cour, Cléofas déclare : « à juger de sa condition par l'orgueil qu'il y a dans son maintien, il faut que ce soit quelque riche seigneur. Ce n'est rien moins que cela, repartit Asmodée. C'est un *hidalgo* des plus pauvres, qui pour subsister donne à jouer sous la protection d'un grand » (p.278). L'orgueil peut être un rempart contre la pauvreté. Voici un autre exemple : « Si je m'en fie à mes yeux, dit Zambullo, je vois dans cette maison une grande et jeune fille faite à peindre ». Le diable corrige : « Sa taille, que vous admirez, est une machine qui a épuisé les mécaniques. Sa gorge et ses hanches sont artificielles ; et il n'y a pas longtemps qu'étant allée au sermon, elle laissa tomber ses fesses dans l'auditoire. » (p.42). C'est en fait contre ces artifices de l'apparence, le refus de l'âge qui ne peut même plus s'appeler coquetterie, que Lesage retrouve les images sans complaisance de son modèle espagnol. Il s'agit donc de ne pas se « fier à ses yeux » mais de repérer les traits éternels cachés sous une nouvelle apparence, ainsi le diable n'hésite pas à généraliser : « il en est de même de toutes les coquettes » : « elles ont le cœur plus fardé que le visage » (p.51).

Le propos d'Asmodée est de révéler les « folles occupations des hommes », leur « manie », leur « folie singulière » qui peuvent être « marquées de noir » ou « marquées de blanc » (p.164). La nature humaine serait aisément identifiable à qui sait voir, et on peut déceler dans le bref chapitre consacré à la Cour un véritable hommage à La Bruyère. Le diable présente les différents courtisans à Cléofas et Lesage précise : « il ne se contentait pas de les nommer. Il faisait leur éloge mais ce malin esprit y ajoutait toujours quelque trait satirique ». Le diable démonte en effet la mécanique du courtisan et pratique un art de la pointe qui pouvait déjà caractériser certaines remarques de La Bruyère. Asmodée sait faire usage de l'art du portrait dans son entreprise de « nomenclateur » de la nature humaine. Il n'hésite pas pourtant à se moquer de cette entreprise quand elle est le fait des humains, tels les moralistes ; il se sert pour cela de l'image du microscope : « J'admire messieurs les hommes : leurs propres défauts leur paraissent des minuties, au lieu qu'ils regardent ceux d'autrui avec un microscope » (p.49). On retrouve une question que nous soulevions déjà à propos du choix d'un diable comme guide moraliste : un homme peut-il révéler les défauts des autres hommes, n'est-ce pas pur orgueil ou démesure ? Réciproquement, quel crédit accorder à l'enseignement d'un diable, quelque effort qu'il fasse pour se présenter sous le masque du caractérologue ? Depuis la Bible, le diable est celui qui instaure le doute.

---

<sup>6</sup> Guevara, *Diablo cojuelo*, p.77.

En effet, si le diable promet à son libérateur, et au lecteur, une « parfaite connaissance de la vie humaine », il n'affirme pas moins vouloir « troubler les consciences » (p.51). Roger Zuber a montré que cette dialectique était caractéristique de « l'esprit satirique » : pour propager l'inquiétude morale, le satiriste se fonde sur la croyance en l'unité du genre humain<sup>7</sup>. Le Mentor diable a promis de révéler ce qui est habituellement caché. Ainsi, si le décryptage des comportements humains se fonde toujours sur une cartographie, elle ne doit pas se limiter à la Cour, la Ville, le cœur ou encore la Chaire mais elle passe aussi par la prison, le cimetière ou la maison des fous. Grâce à ces métonymies ironiques de la nature humaine, le diable nous invite, par « un prestige » qui est sans doute celui de la fiction, de l'autre côté du miroir.

Le diable commence la visite des prisons par un avertissement : « Il y a dans ces prisons un grand nombre de coupables et d'innocents. C'est un séjour qui sert à commencer le châtement des uns et à purifier la vertu des autres » (p.101) et précise quel est l'effet que doit produire cette visite sur l'écolier : « ces cachots affreux vous paraissent autant de tombeaux. Vous êtes justement étonnés de la misère que vous y remarquez, et vous déplorez le sort des malheureux que la justice y retient. Cependant ils ne sont pas tous également à plaindre. C'est ce que nous allons examiner » (p.102). L'enseignement du diable se fonde bien sur une déconstruction des faux-semblants : la misère des prisons ne doit pas faire illusion, il faut distinguer les prisonniers qui méritent effectivement d'être plaints de ceux qui ne le méritent pas. En effet, à côté d'un assassin de profession, on rencontre un galant qui préfère passer pour un voleur plutôt que de déshonorer sa dame ; un chirurgien cruel qui blesse lui-même ses patients côtoie un cadet accusé à tort d'avoir voulu tuer son frère aîné. Le chapitre n'est peut-être alors qu'un prétexte à la satire éternelle de la justice. Cependant, cet « horrible lieu » ne doit pas susciter une compassion sans réserves et demande un discernement.

Le chapitre « Des tombeaux, des ombres et de la mort » se fonde sur une structure initiatique et se rapproche de la vision baroque<sup>8</sup>. Le diable et l'écolier commencent par visiter des tombeaux dans une église. La seconde étape de l'initiation permet à l'écolier de voir les ombres des morts qui circulent entre les tombeaux et dont le diable peut « li[re] dans leur silence toutes leurs pensées ». Grâce à un « prestige », Cléofas peut à son tour voir un « grand nombre de fantômes blancs ». Le diable révèle alors l'inutilité des tombeaux et donc de la vanité des vivants, puisque dans le royaume des morts, les âmes se confondent :

Celles qui ont des mausolées sont confondues avec celles qui n'ont qu'une misérable bière pour tout monument. La subordination, qui les distinguait les unes des autres pendant leur vie, ne subsiste plus. [...] La grandeur de ces nobles mânes a fini avec leurs jours, comme celle d'un héros de théâtre finit avec la pièce<sup>9</sup>.

L'image de l'homme acteur retrouve ici tout son sens : la grandeur et la subordination ne sont qu'un simulacre que la mort annule. Après la coexistence du coupable et de l'innocent en prison, les ombres des morts mettent en question l'ordre hiérarchique de la société. Cependant, il ne faudrait pas voir ici une critique sociale subversive, le diable, et Lesage, ne peuvent se départir d'ironie : dans cette indistinction égalitaire, une ombre « se promène toute seule et semble fuir la compagnie des autres ». Il s'agit de celle d'un vieux notaire « qui a eu la vanité de se faire enterrer dans un cercueil de plomb ». Les autres mânes, choqués, refusent de la côtoyer pour « mortifier son orgueil » : l'égalité n'est pas si parfaite. Le royaume des morts n'est donc pas un monde renversé mais le reflet ironique du monde tel qu'il est : il révèle certes la vanité de la « subordination », mais aussi la permanence de l'amour-propre. La dernière étape de l'initiation est la vision de la mort elle-même. Le diable promet à son disciple : « un nouveau spectacle qui doit faire sur vous une impression encore plus forte » (p.182). Or, si Lesage reprend le *topos* de la mort « noire », faucheuse de la vie des hommes, il en fait

---

<sup>7</sup> R. Zuber, « Esprit satirique et satire en vers », *La Satire en vers au XVII<sup>e</sup> siècle, Littératures classiques*, 24, 1995.

<sup>8</sup> Cette visite au royaume des morts rappelle également un passage de *Icaroménippe* de Lucien. Ce qui montre la prégnance de la perspective satirique chez Lesage.

<sup>9</sup> Lesage, *Le Diable boiteux*, p.180. Lesage s'inspire peut-être du chant 11 de *l'Odyssée*, lorsqu'Ulysse se rend au royaume des morts pour rencontrer Tirésias. L'âme d'Achille lui tient un discours similaire : « ne me console donc pas de la mort, illustre Ulysse ; j'aimerais mieux serf attaché à la glèbe, être aux gages d'autrui [...], que de régner sur des morts qui ne sont plus rien ! », Homère, *L'Odyssée*, Garnier Flammarion, 1965, p.171.

une allégorie burlesque<sup>10</sup>. La représentation de la mort, mi-tragique, mi-comique est à l'image du propos de cet ouvrage placé sous l'égide d'un diable boiteux, envers de Cupidon. Le romancier reprend des schémas épiques, comme la visite du royaume des morts, ou baroques, comme le théâtre du monde ou la mort noire, pour donner un enseignement satirique duquel toute prétention tragique ou pessimiste est plaisamment écartée. L'initiation qui conduit des tombeaux à la vision de la mort elle-même, invite à la suspension du jugement : après la visite de la prison, elle confirme la coexistence du bien et du mal, de la présomption et de la sincérité. L'entreprise de classement des hommes semble alors bien vaine. C'est pourquoi le lieu le plus représentatif de la vision de l'humanité proposée par le diable semble être la maison des fous qui, dans l'édition de 1726, se trouve au centre du roman. Cette maison représente la diversité de l'humanité : « En voilà de l'un et de l'autre sexe. En voilà de tristes et de gais, de jeunes et de vieux » (p.136). Le chapitre suivant « dont la matière est inépuisable » montre que la folie ne se cantonne pas à un lieu mais révèle qu'elle explique, pour une bonne part, les comportements étranges des madrilènes.

La cartographie morale du *Diable boiteux* : la prison, les tombeaux et la maison des fous révèlent une vision ironique de l'humanité et la pérennité des contradictions et des injustices, même après la mort. Loin de vouloir rétablir l'ordre en classant et « marquant » les hommes, le diable moraliste révèle surtout le désordre du monde et par conséquent la vanité de toute prétention caractérologique : les contradictions font l'essence de l'humanité. Et Socrate devient alors Démocrite.

Ce parcours dans le monde in-humain invite à reconsidérer la perspective que nous qualifions peut-être trop vite de moraliste ou caractérologique de ce nouveau Mentor. Pour cela, nous pouvons rapprocher l'expression « tableau des moeurs du siècle » utilisée par Lesage dans son épître liminaire de 1726 de celle de « tableau de la vie humaine » utilisée dans la préface de *Guzman d'Alfarache* six ans plus tard. Lesage y critique les digressions morales de Matéo Aléman : « il me semble qu'un pareil précepteur de morale [...] n'est pas un de ces habiles peintres qui cachent leurs leçons sous des ombres »<sup>11</sup>. Le « tableau de la vie humaine » ou « des moeurs du siècle » doit savoir ménager cette part d'ombre. Cet art du contraste atteint la définition même du genre du *Diable boiteux*. Si Lesage appartient bien à cette période de renouvellement de la « forme de l'observation morale » qui conduit à une mise en fiction de la réflexion morale, il se devait de réfléchir sur la nature et la fonction de cette fiction. Une réflexion, qui dans l'optique qui est la nôtre, peut se traduire par le choix, au delà du cliché, du mot « tableau » pour qualifier une œuvre littéraire.

### **Du « tableau des moeurs du siècle » au « tableau changeant »**

À l'image du miroir utilisée par Guevara, du portrait, du microscope, Lesage préfère celle du « tableau » pour désigner l'entreprise du diable. Le tableau suggère une certaine mise à distance puisqu'il fige, pour l'éternité, les traits du modèle qu'il représente. Mais *Le Diable boiteux* n'est pas une galerie de portraits ni même un cabinet de curiosités. Le pari d'Asmodée, et de Lesage, est de proposer un tableau de la diversité humaine. C'est pourquoi le peintre ne cache pas ses difficultés à saisir le modèle, les contradictions qu'il rencontre, ou recourt à des « prestiges » pour faire apparaître ce qui ne se voit pas. Pour saisir la fluctuante, et folle, nature humaine, il est alors besoin d'un « tableau changeant ». On retrouve la tension entre la séduction du spectacle du monde et son nécessaire déchiffrement.

De nombreuses saynètes sont présentées comme des tableaux qui peuvent être « plaisants » (p.42) ou « jolis ». Au chapitre 6, on lit encore : « Revenons au *tableau* que je voulais offrir à vos regards » (p.96) pour présenter un auteur au travail. Le terme désigne le plus souvent des scènes muettes : un mariage, un auteur au travail, une jeune femme entre deux hommes. Deux occurrences sont plus originales. Le diable parle de « tableaux changeants » pour introduire le récit des songes. Cette expression conduit Cléofas, et le lecteur, dans le monde des anamorphoses : les rêveurs se voient tels qu'ils ne sont pas, ce sont toujours eux mais vus avec les yeux du désir ou de l'imagination. En guise de transition vers de nouvelles observations, Asmodée déclare enfin : « Vous allez voir *un tableau* des soins, des mouvements, des peines que les pauvres mortels se donnent pendant cette vie,

<sup>10</sup> Lesage, *Le Diable boiteux*, p.182.

<sup>11</sup> Lesage, *Histoire de Guzman d'Alfarache*, E.Ganeau, 1732.

pour remplir le plus agréablement qu'il leur est possible, ce petit espace qui est entre leur naissance et leur mort » (p.265). Ici, le tableau est sans conteste une « image » de l'ensemble du livre : un tableau en mouvement de la folie des hommes.

L'image du tableau est ainsi à la croisée du spectacle baroque de la confusion et de l'enseignement moraliste : la confusion prend un sens nouveau grâce à l'œil averti du diable, mais elle peut aussi s'apprécier pour elle-même. Cette confusion est alors traduite par l'instabilité générique de cet ouvrage atypique : des histoires, parfois tout droit sorties de la Romancie, viennent équilibrer les observations satiriques. Le « tableau des mœurs du siècle » serait-il alors un diptyque juxtaposant la vision du satiriste et celle du romancier, le monde tel qu'il est et le monde tel qu'il devrait être ? Ce serait bien plutôt un trompe l'œil, dont une autre occurrence du mot « tableau » peut nous aider à rendre compte. L'introduction de la deuxième histoire insérée, « La Force de l'amitié », est assez complexe. Le diable attire l'attention de Cléofas sur « la plus triste scène que l'on puisse voir sur le théâtre du monde » et l'invite à « arrêter ses yeux sur ce déplorable spectacle ». Il explique alors l'image : une jeune femme est en train de perdre son mari. Le diable propose alors de raconter l'histoire de ce couple, laquelle « est touchante et mériterait d'être écrite ». L'écolier accepte, lassé des observations : « je suis plus curieux d'entendre l'histoire dont vous me faites fête que de voir périr tous les humains l'un après l'autre » (p.185). Les oreilles vont donc prendre le relais des yeux. C'est un peu trivialement dit, mais Lesage lui-même utilise cette image. Les yeux sont le foyer de l'observation satirique, les oreilles celui des belles histoires. Ils sont parfois contradictoires, ainsi Cléofas interrompt la première histoire du diable en disant : « une chose que j'aperçois m'empêche de vous écouter » (p.75). Parfois, ils se confondent : en découvrant Séraphine et le magnifique compliment qu'elle lui adresse, Cléofas « fut pris en même temps par les yeux et par les oreilles » (p.311). Peut-être avons-nous alors la clé de ce roman atypique, tableau en mouvement des mœurs du siècle, attentif aux ombres de la nature humaine dont le roman serait plus apte à rendre compte que la satire. La fiction, que ce soit celle qui termine la version de 1726 en offrant à Cléofas un beau mariage, ou celles qui s'insinuent « au beau milieu » des observations du diable n'est en aucun cas un prétexte de la critique éternelle des mœurs, elle met en question cette critique et peut-être sa possibilité même.

Ainsi, la confusion générique est sans cesse entretenue par l'insertion d'histoires courtes ou plus longues, qui semble supposer que chacun des caractères repérés par le diable a aussi un destin, une histoire qu'on pourrait prendre le temps d'écouter. Le point de vue romanesque contamine l'observation satirique des mœurs du siècle : celui que l'on prenait pour un type, un « caractère » sans âme, devient héros de roman. Bien sûr ces histoires ne sont pas inédites, elles révèlent d'autant mieux leur statut « littéraire » pour ne pas dire livresque. Ces histoires<sup>12</sup> s'enchevêtrent dans les « remarques » satiriques du diable comme pour maintenir le lecteur dans une incertitude permanente. Faut-il accorder plus de crédit aux observations des mœurs madrilènes sous prétexte qu'elles dévoilent des défauts éternels ? L'intrusion de la narration romanesque semble au contraire suggérer qu'elles sont tout aussi codées que les « belles histoires ». Inversement, Lesage montre que le romanesque peut surgir au détour d'une rue, fût elle une Rue des Grimaces, et refuse la séparation des genres. C'est sans doute pourquoi il modifie le dénouement de son roman en 1726. En 1707, le diable retourne dans sa bouteille et Cléofas se retrouve dans sa chambre. En 1726, le diable lui offre un mariage et un rang social. C'est dire que l'enseignement moraliste ne suffit pas à « rétablir » le jeune libertin, c'est donner aussi le dernier mot à la fiction. Le « roman de Cléofas » rend plus équivoque le « tableau de mœurs » puisque le personnage n'est plus le support commode de la satire, mais un héros de roman. La fiction ne se contente pas de prendre en charge l'observation morale, elle la met en question.

Le roman de Lesage est sans conteste un « tableau changeant » : des types satiriques peuvent tout à coup se voir dotés d'un destin romanesque extraordinaire et réciproquement alors que nous croyons être dans une belle histoire, la satire ou le ridicule d'une scène « change » notre regard. L'anamorphose a passionné les écrivains du siècle classique, Philippe Sellier a montré la fécondité de

---

<sup>12</sup>Viktor Chklovski qualifie ces histoires de « tableaux-nouvelles », associant immédiatement l'image au commentaire, « La construction de la nouvelle et du roman », dans *Théorie de la littérature*, dir. T.Todorov, Seuil, 2001, [1965], p.176.

cette image pour La Rochefoucauld : le tableau en anamorphose permet de dévoiler la confusion du monde mais surtout de lui donner un sens. « Celui qui a le secret » du tableau est celui qui sait voir, qui sait discerner l'ordre sous le désordre. L'image sert alors une intention religieuse, seul le point focal de la Foi fera découvrir l'ordre du monde sous le chaos apparent<sup>13</sup>. Chez Lesage, celui qui détient le « secret du tableau » est un diable qui certes invite au décryptage sous couvert d'une optique « moraliste », mais en tant que diable, avatar de Socrate et de Démocrite, se rit de la folie des hommes, telle qu'elle est. *Le Diable boiteux*, kaléidoscope ironique des « mœurs du siècle », serait ainsi une œuvre en anamorphose, qui change en fonction du regard que l'on veut bien y porter.

---

<sup>13</sup> Ph.Sellier, « La Rochefoucauld ou l'anamorphose des grands hommes », *Op.Cit.*, n°6, 1996.