



**HAL**  
open science

## L'ordre et le désordre dans *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet (1923)

Julia Rambert

► **To cite this version:**

Julia Rambert. L'ordre et le désordre dans *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet (1923). Litté-  
ratures. 2017. dumas-01715119

**HAL Id: dumas-01715119**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01715119>**

Submitted on 22 Feb 2018

**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'ordre et le désordre dans  
*Le Diable au corps* de Raymond Radiguet  
(1923)**

**RAMBERT**

**Julia**

Sous la direction de Claude Coste et Bertrand Vibert

UFR LLASIC  
Département de Lettres Modernes

---

Recherche

Master Arts, Lettres, Civilisation

Parcours : « Littérature : critique et création »

Années universitaires 2015-2017





**L'ordre et le désordre dans  
*Le Diable au corps* de Raymond Radiguet  
(1923)**

**RAMBERT**

**Julia**

Sous la direction de Claude Coste et Bertrand Vibert

UFR LLASIC  
Département de Lettres Modernes

---

Recherche

Master Arts, Lettres, Civilisation

Parcours : « Littérature : critique et création »

Années universitaires 2015-2017

### DÉCLARATION

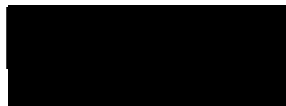
1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : RAMBERT

PRENOM : Julia

DATE : 1 er juin 2017

SIGNATURE :



# SOMMAIRE

|   |            |
|---|------------|
| Introduction .....  | 1          |
| Partie 1 – LA PARTIE DE L’ORDRE : UNE TRADITION CLASSIQUE .....                                   | 7          |
| <b>CHAPITRE 1. UNE VEINE CLASSIQUE</b> .....  | <b>8</b>   |
| 1. L’INFLUENCE DES MYTHES .....   | 8          |
| 2. SIMPLICITE DE LA FORME ET PERFECTION FORMELLE .....  | 14         |
| 3. LE NARRATEUR MORALISTE .....   | 18         |
| <b>CHAPITRE 2. L’« EFFET-THEATRE »</b> .....  | <b>22</b>  |
| 1. L’ARCHITECTURE D’UNE PIECE DE THEATRE.....   | 22         |
| 2. DES PERSONNAGES TRAGIQUES .....  | 25         |
| <b>CHAPITRE 3. UNE ESTHETIQUE DES LIEUX COMMUNS</b> .....   | <b>31</b>  |
| 1. ETUDE DES COMPARAISONS ET DES IMAGES .....   | 31         |
| 2. RETRAVAIL DES LIEUX COMMUNS : LE <i>LOCUS AMOENUS</i> ET L’ADULTERE EN TEMPS DE<br>GUERRE..... | 36         |
| 3. UN IMAGINAIRE DE L’AMOUR : CONSTRUCTION HARMONIEUSE D’UNE COURBE DE<br>L’AMOUR.....            | 41         |
| Partie 2 – UNE TEMPORALITE QUI BOULEVERSE L’ORDRE.....  | 47         |
| <b>CHAPITRE 1. L’ADOLESCENCE ET LE TELESCOPAGE DES AGES</b> .....                                 | <b>49</b>  |
| 1. BOULEVERSEMENTS DU STATUT DE LA FEMME.....   | 49         |
| 2. L’ADOLESCENCE : L’AGE DU DESORDRE.....   | 57         |
| 3. PUER SENILIS, SENEX PUERILIS .....   | 63         |
| <b>CHAPITRE 2. LA GUERRE</b> .....  | <b>74</b>  |
| 1. LA PAUVRETE DES REFERENCES HISTORIQUES.....  | 75         |
| 2. ROMAN DE L’ARRIERE .....   | 79         |
| 3. LA GUERRE : EVENEMENT POSITIF .....  | 83         |
| <b>CHAPITRE 3. UNE TEMPORALITE TRAGIQUE</b> .....   | <b>88</b>  |
| 1. UNE FIN INSCRITE DANS LE COMMENCEMENT.....   | 88         |
| 2. LA REPETITION D’UN DEPLAISIR .....   | 93         |
| Partie 3 – LE DESORDRE ET LE MODERNE .....  | 103        |
| <b>CHAPITRE 1. L’INCOMMUNICABILITE</b> .....  | <b>105</b> |
| 1. L’INCOMMUNICABILITE ENVERS L’AUTRE .....   | 105        |
| 2. PUISSANCE DE L’IMPUISSANCE : INCOMMUNICABILITE VIS-A-VIS DE SOI.....                           | 114        |
| <b>CHAPITRE 2. LA MORALE MALMENE</b> .....  | <b>119</b> |
| 1. LE MENSonge : AUTRE MODE DE PAROLE .....   | 119        |
| 2. LE CYNIQUE.....  | 125        |
| 3. IMMORAL OU AMORAL .....  | 131        |
| <b>CHAPITRE 3. PASSIONS SOUS TENSIONS</b> .....   | <b>145</b> |
| 1. UNE PASSION DEVASTATRICE .....   | 145        |
| 2. L’EROTISME ET/OU AMOUR .....   | 158        |
| Conclusion.....   | 169        |
| Bibliographie analytique .....  | 172        |
| Annexe.....   | 186        |

« Mon visage dans tes prunelles  
Et le tien dans les miennes éternelles  
Deux cœurs purs et sincères  
Dans ces visages paisibles se mirent  
Où trouver deux hémisphères plus enclin au bonheur  
Que jamais ne sépare la pâle ligne de l'équateur  
Seuls ceux qui souffrent d'un déséquilibre sont voués à périr  
Si jamais nos deux amours pareils en tout point  
S'égaux en importance et ne font qu'un  
Aucun d'eux ne serait ternir  
Ni ne serait mourir »

C. de TROYES. *Tristan et Iseult*

## INTRODUCTION

« Le premier livre d'un romancier de dix-sept ans » : cette brève phrase contient à elle-seule tout le thème de la campagne publicitaire d'envergure lancée par l'éditeur Bernard Grasset lors de la publication du *Diable au corps* de Raymond Radiguet en 1923. Au lendemain de la Première guerre mondiale, c'est en génie adolescent pourvu d'une étonnante précocité, hâtivement associé à Rimbaud, que Radiguet est présenté au public. Devenu l'ami de l'avant-garde cubiste et dadaïste, des surréalistes, ce « bébé Cadum de la littérature »<sup>1</sup> française fait ses premiers pas et ses premières armes auprès d'André Breton, de Tristan Tzara, de Pablo Picasso, d'Éric Satie, de Max Jacob et avant tout de Jean Cocteau. Les années folles, la butte Montmartre, les cabarets du Chat Noir ou du Bœuf sur le toit caractérisent tout l'univers de ces artistes aux pays et domaines artistiques différents, qui se retrouvent et évoluent ensemble. L'harmonie qui règne dans cet univers éclectique amène Cocteau, assurément le plus cher ami de Radiguet, à prononcer ces mots : « une génération n'est pas faite de gens du même âge, ce sont des gens qui vivent ensemble. Radiguet avait quatorze ans quand Satie en avait soixante »<sup>2</sup>. Il serait possible d'imaginer que c'est grâce et par cette variété réunie dans un même équilibre que Radiguet s'est construit comme « touche-à-tout » : il publie en 1920 *Les Joues en feu*, recueil de poèmes, donne en 1921 une comédie bouffe, *Les Pélican*, et rédige la même année un conte : *Denise*. « Oiseau blessé sur les trottoirs » à « la démarche sautillante »<sup>3</sup>, le jeune Radiguet prouve sa maîtrise des sentiments, du style, de la pensée qui rappellerait presque le classicisme, la tradition<sup>4</sup>. Il est l'élève qui a fini par devenir le maître<sup>5</sup>, jouant déjà à télescoper les âges. Il est le jeune homme à peine sorti de l'adolescence qui s'est créé des airs de grandes personnes dans le monde des intellectuels de l'entre-deux-guerres.

Paru en mars 1923, *Le Diable au corps*, son premier roman, lui offrira une notoriété, un scandale, une renommée sans précédent. Mais cette première publication figure être sa

---

<sup>1</sup> En référence à la marque française de savon qui commercialise des produits pour bébés depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle. L'alliance du terme « bébé » et du nom de la marque « Cadum » est devenue une expression popularisée par la marque désignant un charmant bambin. Cité in CASSAR, Séverine. *Histoire de l'amour 2/4* [En ligne]. Emission radiodiffusée, 53 min. Diffusée le 12 février 2013 à 9h06, France Culture, consulté le 25 novembre 2015. Disponible sur : <<http://www.franceculture.fr/emission-la-fabrique-de-l-histoire-histoire-de-l-amour-24-2013-02-12>>.

<sup>2</sup> INA. *Jean Cocteau et Raymond Radiguet, les heures chaudes de Montparnasse* [En ligne]. Diffusé le 2 janvier 1995, consulté le 7 janvier 2016. Disponible sur : <<http://www.ina.fr/video/I00006711>>.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> INA. *Raymond Radiguet par André Maurois* [En ligne]. Diffusé le 1<sup>er</sup> janvier 1970, consulté le 7 janvier 2016. Disponible sur <<http://www.ina.fr/video/CPF87012802>>.

<sup>5</sup> J. Cocteau. « Cet élève qui devint mon maître ». *Les nouvelles littéraires*, 5 juin 1952.



seule et unique, puisqu'il décédera de la typhoïde en décembre de la même année sans avoir vu paraître *Le Bal du compte d'Orgel*, son second roman, version moderne de *La Princesse de Clèves*.

*Le Diable au corps*, raconte cette passion presque démoniaque, d'une vivacité surhumaine qui s'empare de l'être. Au début du xx<sup>e</sup> siècle, ce qui n'était qu'une ancienne expression populaire pouvant qualifier quelqu'un d'agité, d'indiscipliné, aux valeurs amORALES, « avoir le diable au corps », prend une autre connotation en parallèle de la première : le « diable » est assimilé au désir et à l'érotisme, et le « corps » à la chair. Le titre seul nous plonge alors sans détour au cœur du roman : l'histoire d'un jeune garçon déraisonnable, enflammé et passionné en pleine découverte de soi et de son corps. Avril 1917, en région parisienne, le narrateur rencontre Marthe, jeune fille de deux ans son aînée et fille d'amis de la famille, fiancée à Jacques, un jeune homme mobilisé au front. Encore lycéen, éloigné des hommes qui ont été appelés au combat, puisqu'il a douze ans lorsque la guerre éclate, le jeune narrateur ne semble pas ressentir les troubles apportés par la guerre et mène une vie habituelle avec l'indulgence de ses parents. La guerre, qui est source de peur pour les adultes, ressemble à une échappatoire pour les enfants, « quatre années de grandes vacances »<sup>6</sup>. Une liaison se dessine entre les deux jeunes gens lorsque ceux-ci décident de se revoir chez la jeune femme après son mariage. La situation de cette dernière, habitant seule dans l'appartement conjugal, leur permet des rencontres de plus en plus rapprochées, si bien que le lycéen finit presque par vivre chez elle. Ils se lancent alors tous deux dans une relation risquée, scandaleuse, immorale et commettent mille imprudences. Les multiples lâchetés du narrateur, trop jeune pour comprendre et analyser entièrement les sentiments et l'aventure qu'il vit, n'atteignent pas l'amour que Marthe lui porte. Plus âgée que lui, déjà femme alors qu'il n'est qu'adolescent, elle ne s'étonne ni de ses faiblesses ni de son comportement inconstant, oscillant tantôt entre passion animée et abondante, tantôt entre impertinence et tromperie. Sans rien lui reprocher, elle prend en charge les maladresses voire l'arrogance du jeune garçon. Sort prévisible, Marthe s'aperçoit qu'elle est enceinte. Les premiers mois de bonheurs passés, le narrateur plie davantage sous le poids d'une responsabilité qu'il ne sait comment assumer. La famille de ce dernier ainsi que la mère de la jeune femme, au courant de la relation, comprennent qui est le père de l'enfant malgré les

---

<sup>6</sup>R. Radiguet. *Le Diable au corps* [1923]. Paris : éd. Libro, 2010. – p.9

Cette édition nous servira d'édition de référence pour les citations. Lors de la suite de notre étude, celle-ci sera abrégée par *Le Diable* suivi du numéro de page correspondant dans une volonté de clarifier les notes de bas de page.

quelques permissions de Jacques dans l'année, froidement accueilli par sa femme, qui permettront finalement de créer l'illusion. Tous désapprouvent cette grossesse sans prendre de réelles mesures pour séparer les deux amants qui fuiront une nuit à Paris pour dormir à l'hôtel. Leur projet échouera à cause de la faiblesse physique de Marthe qui ne peut déambuler davantage, au gré des caprices du jeune homme, à cause de sa grossesse. Cette nuit « fatale » à marcher dans tout Paris a rendu Marthe malade, ce qui l'oblige à rester alitée dans la maison familiale jusqu'à la délivrance alors que le narrateur reprend sa vie d'adolescent, fête l'Armistice et renoue avec sa famille. Marthe accouche d'un garçon, auquel elle donne le même prénom que le narrateur mais ce dernier doute d'être le vrai père du nourrisson au vu de la date de terme. Ses inquiétudes se dissipent lorsqu'il apprend que l'enfant est né prématurément, et l'angoisse laisse place à une grande fierté. Cette joie est de courte durée puisque Marthe décède quelques temps plus tard, probablement des suites de son accouchement. Dévasté et sous le choc, le narrateur est abattu par la nouvelle mais conserve son tempérament profondément jaloux : pourvu qu'il n'y est rien après la mort, afin que Marthe ne profite pas d'une nouvelle vie dans laquelle il ne serait pas présent. Il apprend peu de temps après que l'éducation de son enfant sera prise en charge par Jacques.

Ce que la critique de l'époque a retenu, et qui est toujours repris dans celle plus contemporaine, pourrait se résumer en trois grandes idées : l'aspect scandaleux de l'intrigue, le jeune âge de l'auteur qui, pourtant, a réussi à écrire une histoire de vie, et l'apparence autobiographique hâtivement attribuée. La guerre apparaît comme la condition même du bonheur des héros : une femme, à la sexualité assumée, qui trompe sans remord son mari au combat ; un jeune homme, presque un garçon, qui lui dicte les lettres, les seules agréables que son époux recevra. Ainsi, François Mauriac s'insurge contre l'immoralité du roman, lui accolant, comme beaucoup d'autres lors de sa sortie, une mauvaise critique :

On a reproché à l'éditeur du *Diable au corps* d'avoir lancé un ouvrage comme on lance un savon ou un produit pharmaceutique [...] Pour nous une seule question se pose : *Le Diable au corps* est-il un bon ou un mauvais roman ? <sup>7</sup>

Cynique et scandaleux, le roman l'est, mais avec toute l'innocence d'une aventure d'adolescents, et il serait réducteur de limiter cette œuvre à une simple histoire d'adultère entre un jeune garçon et une femme mariée trompant son mari parti combattre.

---

<sup>7</sup>F. Mauriac. « La querelle du *Diable au corps* ». *Les Nouvelles littéraires*, 24 mars 1923, n°23, p.2.

André Maurois<sup>8</sup> s'étonne à son tour : comment est-il possible qu'un si jeune homme ait écrit ce roman qui a tant intéressé, tant fait parler de lui et qui a surtout exigé un effort continu, une connaissance technique, du style, de l'écriture et surtout, une connaissance de la vie, des passions amoureuses, des relations entre les hommes ? L'expression est sobre, le récit est construit avec une vaine de simplicité, et c'est avec étonnement que celui qui côtoie les surréalistes, les dada, les cubistes, renoue avec la tradition des romanciers moralistes en faisant de son livre un véritable classique par son esthétique et sa valeur au sein de la société.

Mais l'aspect scandaleux a fait ressurgir un tabou qui a rapidement fait jaser : la nouvelle vie amoureuse et sexuelle des femmes pendant la guerre. Cela a parallèlement donné lieu à plusieurs théories sur la genèse de l'histoire. Ainsi, *Le Diable au corps* a été et peut être encore considéré comme une autobiographie : l'époque et le lieu où se déroule l'intrigue semblent concorder avec ceux où a grandi l'auteur, qui a lui-même eu une relation avec une femme mariée plus âgée que lui. Radiguet se défend et donne ainsi sa propre définition du roman tel un critique avisé : « le roman exigeant un relief qui se trouve rarement dans la vie, il est naturel que ce soit justement une fausse autobiographie qui semble la plus vraie »<sup>9</sup>. Il a fallu peu de choses pour que le roman bascule du côté de l'autobiographie selon certains, mais il serait problématique de voir en lui une succession de confessions puisque « le héros du *Diable au corps* (que malgré l'emploi du "je" il ne faudrait pas confondre avec l'auteur) [...] »<sup>10</sup> est un héros fictif qui évolue au sein d'une intrigue imaginaire. Le « je » du narrateur et le « je » de l'auteur ont certes le même âge et semblent présenter la même fougue, la même énergie, ils n'en sont pour autant pas moins distincts.

La critique et les études contemporaines sont rares, et reprennent régulièrement ces thèmes, associés à ceux de l'adolescence, de la guerre, des années folles et surtout de l'amour. Bien que peu nombreux, certains des travaux sur *Le Diable au corps* se détachent comme celui de Nadia Odouard, *Raymond Radiguet et l'amour*<sup>11</sup>, de Keith Goesch, *Radiguet avec des textes inédits*<sup>12</sup>, ou encore de Julien Cendres et de Chloé Radiguet (la nièce de

---

<sup>8</sup> INA. *Raymond Radiguet par André Maurois*, op. cit.

<sup>9</sup> R. Radiguet. « Mon premier roman ». *Les Nouvelles littéraires*, 10 mars 1923, n°21, p.1.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> N. Abdallah-Oudouard. *Raymond Radiguet et l'amour*. Thèse de doctorat : lettres. Université de Paris 7, 1974. – 792 p.

<sup>12</sup> K. Goesch. *Radiguet avec des textes inédits*. Paris : éd. La Palatine, 1955. – 196 p.

Raymond Radiguet) qui se sont attachés à publier toutes les œuvres de l'auteur dans un volume d'*Œuvres complètes*<sup>13</sup> en 2012.

Nous souhaitons souligner par cette étude l'ambiguïté de traitement et l'ambivalence de cette œuvre, sa composition classique opposée à l'intrigue scandaleuse, le contraste entre le style simple, qui rappelle celui des moralistes, et le monde immoral sous tensions qui est au cœur de l'histoire. Les thèmes principaux ne se développent donc que par l'articulation entre une maîtrise et une absence maîtrise, entre l'ordre et le désordre. L'équilibre est indéniablement instable et précaire. Ce contrôle de l'écriture, des mythes, de la vie permet au roman de se construire dans une certaine intelligibilité qui se voit rapidement ébranlée par un narrateur fougueux et enflammé. Le poste est assumé : le narrateur est un moraliste, témoin historique et social sachant dominer son écriture mais pas sa relation. La construction et l'enchaînement de l'histoire sont rationnels, l'auteur fait preuve de maîtrise pour son premier roman qui possède toutes les caractéristiques attendues du genre : destinée exceptionnelle, péripéties, aventures, caractère singulier et peu banal de l'histoire qui a su exciter l'imaginaire. Si l'ordre adopté par l'auteur est aussi remarquable, c'est qu'il contraste avec le désordre présent dans l'intrigue du roman. Alors que celui-ci présente une certaine cohérence, l'histoire même peint le mauvais fonctionnement d'un ensemble, d'un couple, un manque de logique, une oscillation arbitraire entre deux temps, deux relations, deux sentiments. La psychologie des personnages et leurs amours illicites (amours du désordre, amours non-maîtrisées) traduisent une absence de régularité, un manquement à l'ordre moral, social, spirituel, de la société de l'entre-deux-guerres, tranchant ainsi avec le cadre de l'écriture. Une des essences du *Diable au corps* serait alors l'alliance paradoxale mais équilibrée de l'ordre et du désordre : cette idée sera tout l'enjeu de notre réflexion.

L'œuvre d'art classique raconte le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur. L'œuvre est d'autant plus belle que la chose soumise était d'abord plus révoltée. Si la matière est soumise par avance, l'œuvre est froide et sans intérêt. J'ajoute que ne devient pas classique qui veut; et que les vrais classiques sont ceux qui le sont malgré eux, ceux qui le sont sans le savoir.<sup>14</sup>

André Gide, dont le retour du classicisme durant le premier quart du xx<sup>e</sup> siècle suscite l'admiration et la critique, adopte des propos qui coïncident parfaitement avec l'étude du *Diable au corps*. L'œuvre « triomphe » d'abord par son ordre et sa maîtrise, qui se détachent

---

<sup>13</sup> R. Radiguet. *Œuvres complètes*. Paris : éd. Omnibus, établie par Chloé RADIGUET et Julien CENDRES, 2012. – 883 p.

<sup>14</sup> A. Gide. *Incidences* [1924]. Paris : éd. Gallimard, 1999. – p.280. – (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »)

de la fouge et du scandale du fond. La forme s'aménage de façon rigoureuse mais étonnante au vu du jeune âge et de l'univers où évolue l'auteur ainsi que de la trame de l'histoire particulièrement « révoltée », indisciplinée. Cet ordre souligne un savoir-faire de l'esthétique classique mais également, une architecture romanesque presque théâtralisée rappelant les anciennes pièces classiques. Une écriture des lieux communs se développe, et c'est ainsi un roman structuré, à l'écriture cadrée, aux références normées qui est conçu. Cet ordre formel se voit par la suite bouleversé par une temporalité particulière. La société et les personnages grandissent, évoluent, durant une « mauvaise période ». Qu'il s'agisse de l'adolescence, âge spécifique de la vie, ou de la guerre, phase où la société est politiquement, économiquement et socialement instable, il ne s'agit plus d'être maître de soi, de sa vie, du pays. L'écriture ordonnée et particulière représentative d'un style classique se voit être la traductrice de ces temporalités variées et désordonnées. Ces dernières, délibérément choisies par l'auteur pour leur aspect bancal, sont indéniablement inscrites dans une veine tragique où règnent instabilité, mort, et tensions. Ces âges du monde et de la vie, qui sont des âges perturbateurs et perturbés, servent de liaison entre l'ordre formel et le désordre qui règne finalement dans le fond du roman. Les deux personnages malmènent à tour de rôle la morale qui n'a plus sa place, tantôt rejetée, tantôt attaquée, dans un monde aux girations et artifices constants. Les passions amplifiées participent en partie à la situation d'incommunicabilité dans laquelle s'enlise les deux jeunes gens. La difficulté à communiquer est un obstacle : il est impossible de parler à propos de soi, de ses sentiments personnels, ou à propos de l'autre, de la relation. La force du roman se situe ainsi dans le fait que l'auteur parvient à communiquer, au moyen d'une écriture au style maîtrisé, ordonné et d'une esthétique classique, d'une part, une intrigue qui n'est moralement, éthiquement, socialement pas dicible et acceptable, d'autre part, l'histoire d'un couple illégitime aux sentiments et à la psychologie fortement troublée.

## **PARTIE 1 : LA PART DE L'ORDRE : UNE TRADITION CLASSIQUE**

L'extrême rigueur dont fait preuve Radiguet peut étonner au vu de son jeune âge et de l'intrigue scandaleuse du roman. Les nombreuses références classiques illustrent sa maîtrise de l'histoire littéraire, de l'écriture et du style : il réécrit de manière construite à partir d'une tradition. L'auteur propose un « discours raisonné sur ce qui n'est pas raisonnable »<sup>15</sup>, faisant ainsi preuve d'une simplicité formelle (« discours raisonné », construit et équilibré) tout en ne s'immisçant pas dans la parole de ses personnages. Autrement dit, la parole du narrateur n'est pas celle de l'auteur qui, lui, est absent de l'intrigue. L'auteur confère à ses personnages un aspect plus noble qu'il n'y paraît de prime abord grâce à la présence marquée et étonnante d'un discours moral ou encore d'un « effet-théâtre ». Il retravaille les images pour offrir un nouvel angle de vision à l'histoire, établi sur un imaginaire de l'amour et de la nature tout employant des lieux communs bien connus. Radiguet inscrit alors son roman dans un certain ordre, propose un nouvel équilibre par ses références, sa forme et son style d'écriture. *Le Diable au corps*, roman des troubles et des agitations du cœur et du corps, se situerait alors dans un nouveau rapport rationnel et harmonieux, dans une tradition *a priori* classique.

---

<sup>15</sup> C. Savadoux. *Etude sur Raymond Radiguet : Le Diable au corps*. Paris : éd. Ellipses, 2007. – p.67. – (Coll. « Résonances »)

## Chapitre 1 : Une veine classique

Pour Nadia Odouard<sup>16</sup>, le classicisme de Radiguet répond à trois commandements. Le premier est l'imitation des anciens, de ses prédécesseurs. L'influence de Cocteau, qui a su redonner vie au xx<sup>e</sup> siècle aux grands mythes antiques, tels qu'Orphée ou Antigone, a très certainement participé à cette culture classique, presque mythologique, qui se retrouve dans le roman. Le deuxième commandement est la simplicité de la forme : l'important est d'écrire comme tout le monde, de ne pas exagérer la langue et d'éviter les longues dissertations. Le dernier, marqué par l'emploi de règles morales, renvoie à la volonté de l'auteur de se démarquer comme moraliste et voit ainsi le retour des maximes et réflexions morales.

### I – L'influence des mythes

Ciel ! les colonies.

Dénicheur de nids,

Un oiseau sans ailes.

Que fait Paul sans elle ?

Où est Virginie ?

Elle rajeunit.

Ciel des colonies,

Paul et Virginie :

Pour lui et pour elle,

C'était une ombrelle.<sup>17</sup>

Les références et lectures se croisent, elles sont pour le narrateur un moyen de réfléchir sur sa propre aventure en cherchant des similitudes à travers des histoires d'amour bien connues. En s'inspirant de *Paul et Virginie*, Radiguet reprend une des histoires les plus marquantes et fusionnelles, celle de deux jeunes gens développant depuis l'enfance un amour profond. La référence littéraire est directe, sans ambiguïté, le parallélisme est évident : « Comme l'aiguille touchée de l'aimant, elle a beau être agitée, dès qu'elle rentre dans son repos, elle se tourne vers le pôle qui l'attire »<sup>18</sup> pour *Paul et Virginie*, « Est-ce la faute de

---

<sup>16</sup> N. Abdallah-Oudouard. « Raymond Radiguet et l'amour ». Thèse de doctorat : lettres. Université de Paris 7, 1974. – 792 p.

<sup>17</sup> R. Radiguet. « Paul et Virginie » in *Les Joues en feu* [1920]. Paris : éd. Grasset, 2012. – p.33. – (Coll. « Les Cahiers Rouges »)

<sup>18</sup> J. Bernardin De Saint-Pierre. *Paul et Virginie* [1787]. Paris : éd. J'ai Lu, 1995. – p.87. – (Coll. « Librio n°65 »)

l'aimant ou de l'aiguille ? C'est ainsi que je sentis mes lèvres contre les siennes »<sup>19</sup> pour *Le Diable au corps*. Qui porte le premier baiser, qui assume le début de la liaison ? Est-ce le narrateur ou Marthe ? Cette référence est une réflexion ouverte, presque à voix haute, sur la genèse du couple. Il est ici question de savoir qui doit ou peut assumer le premier pas, et peut-être même de façon plus grave, qui est responsable de la suite de l'histoire, qui doit porter le poids de l'erreur, si erreur il y a. Citer de cette façon *Paul et Virginie* est presque ironique. En effet, la citation fait référence à une question, une ignorance surement simulé de la part du jeune garçon. Finalement, celui-ci ne répond pas à la question qu'il pose, elle est en réalité une fausse interrogation. Là où le narrateur de *Paul et Virginie* proposait un élément de réponse logique et poétique sur le processus de désir, celui du *Diable au corps* laisse la réponse en suspens. Le désir chez Radiguet ne se veut en réalité d'aucune logique, d'aucune raison puisque n'a aucune réponse.

Les références sont aussi un moyen pour l'écrivain d'établir une connivence avec le lecteur qui connaît ses classiques comme le narrateur. Le mythe littéraire est un moyen d'insertion, d'intellection, un moyen de compréhension. Le lecteur entre ainsi dans un nouveau mythe, un mythe réécrit, réinterprété. Finalement, la mort de Marthe n'apporterait-elle pas cette dimension mythique à l'aventure comme celle qu'a pu connaître Virginie, lui redonnant ainsi sa noblesse perdue à cause de son adultère ? L'analogie peut surprendre puisque les deux héroïnes s'opposent par leur conduite et leur caractère : Virginie, à l'amour pur, meurt à cause de sa vertu tandis que Marthe décède après l'accouchement de l'enfant qu'elle aura eu avec son jeune amant. Cependant, elles restent deux jeunes femmes bouleversées par leurs émotions, accompagnées d'un jeune homme qui s'interroge sur l'origine du sentiment. La tension est identique : l'attirance inexplicée et inexplicable que peuvent ressentir deux jeunes gens. La transposition dans le mythe apporte au roman, d'une part, la raison, la hauteur, qui peut parfois lui faire défaut à cause des amours illicites, et permet d'autre part, aux personnages de reprendre une certaine noblesse, une dignité littéraire qui leur fait défaut à cause de leur caractère immoral. Les personnages se rapprochent ainsi de ceux de l'héroï-comique : bas, immoraux, scandaleux ils deviennent nobles, idéalisés et embellis. A l'instar de Boileau dans son *Lutrin*, Radiguet « embouche la

---

<sup>19</sup> *Le Diable*, p. 35.



trompette épique; il prête à des personnages vulgaires ou grotesques des gestes et un langage de héros »<sup>20</sup>, apportant ainsi de l'estime à des personnages compromis et choquants.

Ainsi, l'auteur superpose des couches d'histoires, des trames de vie, voire des termes précis pour faire de son roman la résurgence d'un autre mythe littéraire. Il réécrit tout en gardant la force du roman initial comme il avait déjà pu le faire dans l'opéra-comique réalisé avec Cocteau en 1920, conservant le titre de *Paul et Virginie*<sup>21</sup>. Ainsi, l'immoral du roman paraît atténué puisque les personnages prennent une dimension de grandeur, de noblesse, au vue de leurs comparaisons avec de grands héros nobles et vertueux comme Paul et Virginie. Par ailleurs, l'illicite, le déraisonnable, le provocateur, s'adoucissent et trouvent une origine et une justification dans ces grands mythes. Ils apparaissent comme des valeurs sûres, attestées, et participent à une possible rédemption des personnages de Radiguet avec qui ces derniers sont assimilés.

La référence ne s'arrête pas là, c'est dans un tissage de références diverses que l'auteur écrit son roman. Transparaissent également les figures mythiques que sont *Daphnis et Chloé*, symbolisant de nouveau les tourments des sentiments. Le narrateur a le même âge que Daphnis et souffre comme lui de cette ignorance et du manque d'expérience dû à l'âge : « Je pensais à Daphnis. Ici c'est Chloé qui avait reçu quelques leçons, et Daphnis n'osait lui demander de les lui apprendre. »<sup>22</sup>. Les rôles changent par rapport à la trame initiale mais le lecteur a compris l'analogie, et la candeur du jeune garçon n'en est que plus remarquable. L'histoire et les personnages sont régis par le dieu Éros qui favorise ou désavantage les deux jeunes gens. Tout comme Daphnis est poussé par Gnaton, lui-même poussé par le dieu Eros pour déclarer son amour, le narrateur attend qu'une force supérieure le pousse, lui donne un motif, un ordre pour aller rejoindre sa maîtresse : « Le soir, seul dans mon lit j'appelais Marthe, m'en voulant, moi qui me croyais un homme, de ne l'être pas assez pour finir d'en faire ma maîtresse. Chaque jour, allant chez elle, je me promettais de ne pas sortir qu'elle ne le fût. »<sup>23</sup>. De nouveau, tout est question de justification et de caution. Grâce à ces mythes, le narrateur cherche des arguments, cherche la garantie de ses sentiments et le cautionnement de ses actions auprès d'une entité supérieure similaire. C'est sûrement pour rendre l'histoire

---

<sup>20</sup> C. Des Granges. *Histoire de la littérature française des origines à nos jours* [1900]. Paris : éd. Hatier, 1944. – p.567.

<sup>21</sup> J. Cocteau. R. Radiguet. *Paul et Virginie* [1920]. Paris : éd. Lattès, 1973. – 119 p.

<sup>22</sup> *Le Diable*, p.38

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.39.

moins immorale que cet amour interdit se superpose aux caractères des grandes figures mythiques issues de la littérature amoureuse, plus nobles et plus chastes.

Cette maîtrise des références littéraires classiques, presque antiques, comme justification se retrouve également avec Narcisse :

Sans doute sommes – nous tous des Narcisse, aimant et détestant leur image, mais à qui toute autre est indifférente. C'est cet instinct de ressemblance qui nous mène dans la vie, nous criant « halte ! » devant un paysage, une femme, un poème. Nous pouvons admirer d'autres, sans ressentir ce choc. L'instinct de ressemblance est la seule ligne de conduite qui ne soit pas artificielle. <sup>24</sup>

Quand l'autre nous renvoie notre propre image, il est alors possible d'y trouver l'explication du sentiment amoureux. Il n'est alors pas étonnant de voir que le narrateur et Marthe se ressemblent voire se confondent comme étant de la même famille :

Il arrive que cette ressemblance morale déborde sur le physique. Regard, démarche : plusieurs fois, des étrangers nous prirent pour frère et sœur. C'est qu'il existe en nous des germes de ressemblance que développe l'amour. Un geste, une inflexion de voix, tôt ou tard, trahissent les amants les plus prudents. <sup>25</sup>

Le narrateur voit en l'autre son reflet, et les autres voient en eux deux mêmes personnes. Narcisse se regardant dans l'eau, tombe amoureux de son image tout comme notre narrateur, retrouvant son reflet dans Marthe, s'éprend d'elle. Le mythe de Narcisse donne donc une justification mythique et classique à l'amour des jeunes gens. L'attirance entre eux est toujours bien de l'ordre du physique mais n'est plus sexuellement connoté, il s'agit d'aimer l'autre pour ce qu'il lui ressemble physiquement et moralement parlant.

Radiguet inscrit ainsi le *Diable au corps* dans le courant du néo-classicisme puisqu'il affiche la volonté et le besoin d'un retour aux anciens maîtres, aux anciens mythes parfois arrangés, pour justifier et expliciter les sentiments et comportements de ses personnages. Il rappelle alors un ordre traditionnel qu'il maîtrise et n'hésite pas à choisir dans toutes les époques, tous les genres, à user même de Ronsard en tombant dans le cliché : « Marthe disait : « Les roses n'ont qu'une saison. Après, ne crains-tu pas de trouver Mandres laide ? N'est-il pas sage de choisir un lieu moins beau, mais d'un charme plus égal ? » »<sup>26</sup>. Les lectures communes deviennent un tiers langage et un lieu de rencontre entre lecteur et narrateur, elles le sont également entre les deux personnages principaux : « c'est dans cette lecture

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.77.

commune que tout d'un coup ils découvrent l'amour. Un tiers langage devient le lieu de rencontre des amoureux »<sup>27</sup>. Une troisième écriture naît, celle qui réunit les lectures de Marthe et celles du narrateur. Ils écrivent leur histoire commune à travers d'autres textes connus, d'autres histoires qu'ils connaissent et partagent pour ne plus faire qu'un livre unique. C'est ainsi que Baudelaire, Verlaine et Rimbaud font surface et permettent aux deux jeunes gens de s'étonner positivement lors de leur première rencontre. La lecture commune de ces mythes littéraires, de ces classiques, est une nouvelle justification au coup de foudre des premiers instants, qui n'est plus expliqué par l'attirance sexuelle, physique, qui pourrait paraître basse.

L'histoire se rapproche ainsi de celle de Francesca de Polenta et de son amant Paolo Malatesta, immortalisés dans le Chant V de l'*Enfer* de Dante :

Je parlerais à ces deux qui vont ensemble [...]  
Il n'est pire douleur que se souvenir  
Du temps heureux dans la misère [...]  
Nous lisions un jour par plaisir  
De Lancelot et comment amour le saisit :  
Nous étions seuls et sans aucun soupçon.  
Plus d'une fois nous fit lever les yeux cette lecture,  
Et pâlir le visage :  
Mais seul fut un point qui nous vainquit.  
Quand nous lûmes le rire désiré  
Être baisé par un tel amant,  
Lui qui jamais de moi ne sera séparé,  
Me baisa la bouche tout tremblant <sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> R. Barthes. *Les discours amoureux : séminaire à l'école pratique des hautes études : 1974-1976* suivi de *Fragments d'un discours amoureux*. COSTE Claude éd. Paris : éd. du Seuil, 2007. – p.654. – (Coll. « Traces écrites »)

Cette édition nous servira d'édition de référence pour les citations. Lors de la suite de notre étude, celle-ci sera abrégée par *Le Discours amoureux* suivi du numéro de page correspondant dans une volonté de clarifier les notes de bas de page.

<sup>28</sup> Dante. « L'enfer » in *La Divine comédie* [1307-1321]. Trad. Lucienne PORTIER. Paris : éd. du Cerf, 1987. – pp.56-57, v.88-142.

Les amants, avant d'être surpris par le mari de Francesca, Gianciotto Malatesta, avaient pour habitude de lire *Lancelot*, roman d'amour courtois. La mise en abyme est évidente : un récit emboîté dans un second récit où l'amour des deux amants italiens est aussi tragique que celui de Lancelot avec Guenièvre, qui sera elle-même surprise par son mari Arthur. Tout comme chez Radiguet, la lecture a su réunir les amants qui ont transposé et retrouvé leur amour dans d'autres romans, plus classiques, nobles et courtois que ce que semble être leur relation.

Par une maîtrise affûtée de ces références littéraires, Radiguet comble la non-maîtrise du sentiment amoureux, tranchant ainsi avec l'indéfinissable, l'incompréhensible et l'inopiné.

Verlaine, Baudelaire et Rimbaud sont par ailleurs, et finalement, un moyen de critique, d'émancipation puisque le fiancé de Marthe lui reproche et lui interdit de lire ces livres. Ces auteurs apparaissent comme anticonformistes pour une jeune femme de son temps. Mais ces nouvelles références apportent plus de force et d'importance au personnage de Marthe qui peut parfois paraître trop soumise et faible. Elle en devient presque dangereuse et rappelle le personnage d'Emma Bovary aux lectures risquées : « Si Emma Bovary n'avait pas lu tous ces romans, il est possible que son sort aurait été différent [...] peut-être aurait-elle supporté son destin avec le même calme oublieux et la même complaisance que les autres matrones bourgeoises de Yonville. »<sup>29</sup>.

Ainsi, l'auteur exploite avec une certaine maîtrise les références littéraires, classiques et mythologiques dans un but argumentatif. L'auteur légitime le caractère et les choix de ses personnages, ces derniers tentent d'expliquer leurs sentiments et leurs actes. Cette influence apporte au roman un ordre, une unité logique qui se développe entre le lecteur et le texte.

Au travers du désordre extrême de nos mœurs, dans la confusion des morales et des immoralismes qui en vivent, aux moments les plus purs d'un drame, il arrive qu'on voie transparaître en filigrane cette forme mythique. Comme une grand image simple ; comme une sorte de type primitif de nos tourments les plus complexes.<sup>30</sup>

Cet ordre mythique, ces « images simples », sont d'autant plus marquantes, d'autant plus en relief, d'autant plus fortes qu'elles sont établies dans un contexte déraisonnable, de désordre, où se déroule un drame final que nous étudierons par la suite. Le mythe, selon

---

<sup>29</sup> M. Vargas Llosa. *L'orgie perpétuelle : Flaubert et « Madame Bovary »* [1975]. Trad. Albert BENSOUSSAN. Paris : éd. Gallimard, 1978. – 240 p. – (Coll. « Du monde entier »)

<sup>30</sup> D. de Rougemont. *L'Amour et l'occident*. Paris : éd. 10-18, 1972. – p.18 – (Coll. « Bibliothèque »)

Rougemont, antique ou littéraire, est au service du roman. Il permet de saisir des « types de relation »<sup>31</sup>. Pour le *Diable au corps*, le mythe définit effectivement la relation présente et à venir des personnages, un amour passionnel et fusionnel, difficile à comprendre, entre deux adolescents écartés de la société voués à des difficultés voire à la mort. Les personnages principaux du roman sont comparés de façon subtile à ces figures mythiques souvent plus vertueuses et sages. Le rapprochement entre les deux entités permet de rééquilibrer les personnages en les rapprochant davantage de la pureté mythique et en les éloignant quelque peu de l'immoralité réelle de l'histoire.

## II – Simplicité de la forme et perfection formelle

L'aspect classique de l'œuvre de Radiguet se retrouve également dans la simplicité et la concision de son écriture. Nous pouvons le classer comme un roman court puisque l'édition utilisée pour les références comporte 96 pages, sans annotation. Ce n'est pas parce que le roman contraste avec les romans fleuves, les romans-fresques ou encore les sommes romanesques que l'on a pu trouver chez Proust ou Duhamel au début du xx<sup>e</sup> siècle que la petite œuvre (en taille) de Radiguet ne possède pas les atouts et les armes pour être un roman intéressant. L'important chez lui ne se trouve pas dans la quantité mais dans la manière d'écrire, dans le choix adopté pour la narration.

En cela, il se rapproche de l'idée de Boileau : l'approche classique du dialogue romanesque ne doit pas tomber dans la l'inconstance, l'ornementation, l'inintérêt et surtout la dissertation peu solide. En étant précis et concis, comme dans le *Diable au corps*, le dialogue romanesque ne déborde pas :

Je ne me donnai point de repos que je n'eusse fait contre ces romans un dialogue à la manière de Lucien, où j'attaquais non seulement leur peu de solidité, mais leur afféterie précieuse de langage, leurs conversations vagues et frivoles, les portraits avantageux faits à chaque bout de champ de personnes de très médiocre beauté, et quelquefois même laides par excès, et tout ce long verbiage d'amour qui n'a point de fin.<sup>32</sup>

De nouveau, Radiguet se rapproche d'une veine classique où l'important est d'écrire naturellement et simplement. Jamais on ne trouve l'épanchement du sentiment amoureux ni de grande déclaration d'amour (« long verbiage d'amour »). Les portraits physiques des

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>32</sup> N. Boileau-Despréaux. « Les Héros de roman. Dialogue – à la manière de Lucien » in *Œuvres complètes* [1770]. Paris : éd. Gallimard, 1966. – 325 p. – (Coll. « La Pléiade »)

personnages sont succins (de quel couleur sont les cheveux du narrateur ? quel est donc la taille de Marthe ?) et leur portrait moral se devine au fur et à mesure qu'avance l'histoire. Selon Gide : « Le classicisme - et par là j'entends le classicisme français - tend tout entier vers la litote. C'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins. C'est un art de pudeur et de modestie. »<sup>33</sup>. L'écriture de Radiguet répond à cette définition dans le sens où elle se suffit à elle-même, c'est-à-dire qu'elle est simple, chargée de peu de détails qui sont laissés sous-entendus ou offerts à l'imagination du lecteur. L'auteur fait de sa parole une unité pure puisque non parasitée par certains ornements ou fioritures du langage : dialogue trop long, description, interjection, etc. De nouveau, il fait preuve d'une certaine raison et tempérance en adoptant ce style d'écriture.

La première règle du dialogue dramatique, c'est que les personnages s'expriment conformément à leur caractère et aux passions dont ils sont animés ; c'est que l'auteur ne prenne pas leur place et ne mette pas dans leur bouche, aux dépens du naturel, ses propres idées.<sup>34</sup>

Comme l'illustre cette définition, la parole des personnages doit être indépendante de celle de l'écrivain et en accord avec ce que les personnages sont ou le contexte dans lequel ils évoluent. Chez Radiguet, l'auteur ne s'engage pas, ni par le récit ni par le dialogue ou la parole qu'il prête à ses personnages. Contrairement à ses contemporains ou ses successeurs, l'après-guerre n'a pas développé en lui une crise de la parole qui passe par la dénonciation et la critique d'un temps. Chaque dialogue ou parole est à analyser dans le contexte romanesque et non au-delà. Il est difficile de trouver un exemple pertinent afin d'illustrer ce propos. Il faudrait, en effet, citer l'ensemble des dialogues du roman pour prouver que Radiguet ne fait pas parti de ces auteurs d'après-guerre qui, à cause du poids des événements, ont traduit leur engagement à travers les paroles de leurs personnages. Le discours appartient au narrateur qui est le « professionnel » et non pas à l'auteur :

Je rentrais un peu plus tard, maudissant mon âge. Il m'empêchait de m'appartenir. Mon père n'ouvrait pas la bouche, ni ma mère. Je fouillais le code sans trouver les articles de loi concernant les mineurs. Avec une remarquable inconscience, je ne croyais pas que ma conduite me pût mener en maison de correction. Enfin, après avoir épuisé vainement le code, j'en revins au grand Larousse, où je relus dix fois l'article : « Mineur », sans découvrir rien qui nous concernât.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> A. Gide. *Incidences* [1924]. Paris : éd. Gallimard, 1999. – p.280. – (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »)

<sup>34</sup> Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle : article « dialogue »

<sup>35</sup> *Le Diable*, p.45.

Nous remarquons bien que la guerre, qui, on peut le supposer, serait le thème dans lequel s'engager, n'est qu'en arrière-plan dans le roman. Les personnages relatent très rarement les événements du front, ni leur vie en temps de conflits. Seul compte leur passion et leur aventure, comme le prouve la citation ci-dessus et toutes celles qui pourront être présentées dans ce dossier. L'auteur pourrait porter un jugement sur ce narrateur enfant qui vient d'apprendre sa future paternité et cherche à connaître les risques de celle-ci, mais ne le fait pas, laissant le lecteur seul juge. Par ailleurs, nous pourrions penser (la critique l'a déjà pensé) que le « je » du narrateur était assimilable au « je » de l'auteur ne serait-ce que par l'âge qui concorde entre les deux hommes. L'introduction a déjà éclairé cette erreur qui serait de prendre ce roman comme une autobiographie. L'auteur ne prend pas place dans la bouche des personnages, il est neutre alors qu'il pourrait porter un jugement sur cet enfant qui souhaite se renseigner, par les lois, par les dictionnaires, sur les frontières réelles qu'il existe avec le monde adulte.

Tous ces éléments apportent une certaine simplicité au roman puisque le lecteur n'y trouve pas de double discours, de dénonciation sous-entendues, de « je » ambigu. Une cohérence narrative est mise en place et l'œuvre semble se dérouler dans un ordre apparent : le style est simple et reste le même du début à la fin. L'efficacité de l'intrigue et du roman lui-même en si peu de pages prouve bien la maîtrise et la maturité dont fait preuve l'auteur qui sait contrôler la forme de son œuvre. Cette forme, cette architecture est ordonnée presque normée, et n'est pas envahie par un style ornemental ou par d'autres éléments inopportuns. L'écriture et le style puisent leur force et leur énergie dans la brièveté du roman ou la pureté de la langue qui n'est ordonnée ne s'éparpille pas et reste centrée sur l'unique voix du narrateur.

La présence de l'épistolaire participe également à cette simplicité de la forme. En employant le genre de la lettre (il faut noter que nous n'en lisons jamais réellement, elles ne sont que relatées et non pas retranscrites) Radiguet apporte de l'élégance et de la noblesse au roman. Les lettres sont diverses et variées, elles débutent lorsque le narrateur, enfant, écrit à Carmen sa première lettre d'amour, « Jusqu'à douze ans, je ne me vois aucune amourette, sauf pour une petite fille, nommée Carmen, à qui je fis tenir, par un gamin plus jeune que moi, une lettre dans laquelle je lui exprimais mon amour. »<sup>36</sup>, et finissent lorsque Marthe lui annonce la naissance de l'enfant : « Mais, avant même que j'eusse fini ma lettre, j'en reçus

---

<sup>36</sup> *Le Diable*, pp. 9-10

une de Marthe, débordante de joie. – Ce fils était le nôtre, né deux mois avant terme.»<sup>37</sup>. Ces lettres ont une fonction référentielle dans le sens où elles permettent de manière déguisée d'en apprendre davantage sur l'histoire. Par exemple, les Martin avertissant Marthe des visites que reçoit son amant alimentent ainsi les tensions dans le couple : « Quelques jours après, je reçus une lettre de Marthe. Elle en contenait une de son propriétaire, lui disant que sa maison n'était pas une maison de rendez-vous, quel usage je faisais de la clef de son appartement, où j'avais emmené une femme. »<sup>38</sup>, ou encore Jacques informant Marthe de l'état des permissions de Jacques ce qui conduit le couple à bouleverser ses habitudes et son organisation :

« Le ciel nous récompense de n'avoir pas déchiré la lettre. Jacques m'y annonce que les permissions viennent d'être suspendues dans son secteur, il ne viendra pas avant un mois.» [...]

Ce mari commençait à me gêner, plus que s'il avait été là et que s'il avait fallu prendre garde. Une lettre de lui prenait soudain l'importance d'un spectre.<sup>39</sup>

Ainsi l'auteur adopte une autre forme d'écriture, particulière tout en restant dans la simplicité et la brièveté puisque ces lettres ne sont que résumées en quelques mots bien. Radiguet prouve de nouveau que l'intrigue peut garder son énergie, avancer ou reculer dans le temps, avec peu de mots et/ou des phrases brèves et condensées. La lettre n'a pas besoin d'être recopiée toute entière, il s'agit juste d'en extraire l'élément clef nécessaire au déroulement de l'histoire (la dénonciation des Marin, l'impossibilité pour Jacques de finalement rentrer voir sa femme) afin de conserver le plus important et ne pas s'étendre sur un autre élément que le sujet en question.

Ces lettres participent à la diversité de ton du discours dans le roman. Elles permettent de mettre en avant plusieurs éléments selon leurs objectifs. Elles peuvent ainsi avoir, d'une part, une fonction expressive : il s'agit là de toutes les lettres d'amour ou de colère que les deux amants peuvent s'envoyer : « J'avais commencé une lettre d'injures. Je croyais la lui devoir, par dignité ! Mais les mots ne venaient pas, car mon esprit était ailleurs, dans des régions plus nobles. »<sup>40</sup>. D'autre part, elles peuvent avoir une fonction conative, le but étant d'agir sur le destinataire : lettres des parents qui prient le narrateur de revenir vivre chez eux : « Je n'accordais plus beaucoup d'attention aux lettres que mon père faisait porter chez

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.93.



Marthe. C'est elle qui me suppliait de rentrer plus souvent à la maison, de mon montrer raisonnable.»<sup>41</sup>, ou lettres de rendez-vous.

Radiguet prouve sa volonté d'ordonner la forme de son roman, de la rendre noble, brève, simple. Il montre sa maîtrise du style en proposant en peu de page un roman solide dans la forme. Le but n'est pas à la dissertation et à l'épanchement des sentiments ou des détails, mais bien de faire vivre une intrigue de manière condensée et intense. L'auteur ne fait pas de son écriture une parole d'artefact et de subterfuge, elle reste naturelle et honnête bien que maîtrisée pour ne pas glisser dans l'incohérence ou la dissertation. Cette parole ordonnée contraste avec les troubles de l'intrigue et permet ainsi de recréer une harmonie entre forme et fond.

### III – Le narrateur moraliste

Foncièrement, ils sont des moralistes et leurs romans en apparence les plus romanesques tendront dangereusement vers la forme qu'illustrèrent Chamfort, La Rochefoucauld ou Vauvenargues.<sup>42</sup>

C'est ainsi que Claude-Edmonde Magny classe Radiguet dans son histoire du roman du xx<sup>e</sup> siècle, au sein de la catégorie des « romanciers moralistes »<sup>43</sup>, abordant des sujets universels, transhistoriques en les articulant avec son époque et sa propre réalité. Nous précisons de nouveau que celui qui porte et assume la morale est ici le narrateur, et non l'auteur, puisque comme nous l'avons vu précédemment nous considérons le « je » du texte comme étant uniquement celui du narrateur. Pourtant d'ordre général, la maxime est alors à analyser comme un enseignement qui découle des expériences personnelles (de la relation) qu'est en train de vivre le narrateur lui-même et non pas Radiguet, qui lui, n'est que l'intermédiaire, l'auteur, donnant voix au jeune garçon. Il serait facile de penser que le narrateur est un moralisateur (et non pas un moraliste) au vue de son caractère impertinent et cynique. Toutefois, dans ses discours, celui-ci ne fait jamais la leçon, n'emploie pas d'ordre déontique (« il faut, il ne faut pas », « on doit, on ne doit pas »). Il n'évoque pas des chemins à suivre ou à fuir mais va bien au-delà de ça. Il offre un discours sur les mœurs tout en décrivant une réalité qui n'énonce pas une conduite à tenir. A partir d'une matière commune, le narrateur adopte une visée cognitive, il fait « l'anatomie de tous les replis du

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>42</sup> C-E. Magny. *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris : éd. du Seuil, 1971. – p.70. – (Coll. « Points »)

<sup>43</sup> *Ibid.*, chap. : « Les Romancier moralistes », pp. 67-111.

cœur. »<sup>44</sup> pour en apprendre davantage sur celui-ci. Il s'agit donc d'une anatomie morale, une anatomie du cœur et des sentiments : « Pourtant, je commençai à me désespérer sérieusement de ce que seul l'amour nous donnât des droits sur une femme. »<sup>45</sup>. Dans cet extrait, les deux jeunes gens n'ont pas entamé leur relation amoureuse, ils se côtoient chaque soir sans s'avouer l'un l'autre leur sentiment. Mais le jeune homme, déjà attiré par Marthe, constate avec déception que pour arriver au corps il faut passer par le cœur. Pour pouvoir posséder Marthe, il doit utiliser une donnée sentimentale. Il analyse son cœur, et le cœur des hommes de façon générale pour en déduire un énoncé universel et global qui vient établir et fixer une expérience de vie.

Il est à première vue étrange de classer Radiguet dans cette catégorie de moraliste au vue de son livre plutôt tourné vers l'immoralité et la transgression. Mais ôter la morale « fausserait la structure »<sup>46</sup> de l'œuvre, rendrait la forme bancal. Avec l'emploi de la morale, notamment grâce aux nombreuses maximes, le narrateur se justifie et demande pardon pour sa conduite dès le départ : « Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre ? »<sup>47</sup>. Le fait qu'il se détache de toute faute permet et rend acceptable l'histoire immorale qui va suivre. Il y a bien une volonté de la part du narrateur d'expliquer, presque de défendre ses sentiments, ses pensées et ses actes. Il tire des conclusions sur les expériences de la vie de manière générale. Tout comme Cocteau le note dans *Le Testament d'Orphée* : « Je montre aux amoureux comment on peut s'enlacer tout en notant ce qu'on éprouve »<sup>48</sup>, le narrateur du *Diable* apprend à « enlacer », à aimer, et exprime ce qu'il éprouve par des maximes de vie. Les maximes ont donc un aspect didactique : de justification, d'apprentissage, d'argumentation : par exemple , lorsque le narrateur explique pourquoi il n'a pas aimé le premier baiser avec Marthe et pourquoi à l'inverse il aimera les suivants : « Ce n'est pas dans la nouveauté, c'est dans l'habitude que nous trouvons les plus grands plaisirs. »<sup>49</sup>, ou par exemple, lorsqu'il tente de justifier et de trouver une origine à son extase amoureuse : « Nous croyons être les premiers à ressentir certains troubles, ne sachant pas que l'amour est comme la poésie, et que tous les amants, même les plus

---

<sup>44</sup> Lettre de Larocheffoucauld au Père Thomas Esprit, du 6 février 1664, cité in VAN DELFT, Louis. *Les spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste*. Laval : éd. Les Presses de l'Université de Laval, 2005. – p.207.

<sup>45</sup> *Le Diable*, p.35.

<sup>46</sup> N. Abdallah-Oudouard, *op. cit.*

<sup>47</sup> *Le Diable*, p.9.

<sup>48</sup> J. Cocteau. *Le Testament d'Orphée*. Paris : éd. Stock, 1927. – p.70.

<sup>49</sup> *Le Diable*, p.36.

médiocres, s'imaginent qu'ils innoveront. »<sup>50</sup>. Les maximes adoptent la tournure restrictive où A n'est en réalité que B. La dimension générale et commune de ces énoncés permet à l'auteur d'inscrire son comportement et ses pensées dans un espace universel.

La maxime, censée démolir la notion de héros (« Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés. »<sup>51</sup>, chaque homme vertueux possède des défauts) atténue également celle d'anti-héros, car le narrateur passe du statut de jeune homme impertinent et pleins de vices à celui d'homme universel ni trop bon ni trop mauvais. Ces énoncés moraux incarnent la sagesse dans un monde déraisonnable, le narrateur en profite ainsi pour reprendre de la hauteur vis-à-vis des autres hommes et de la société. Il justifie ses actes ou pensées grâce à l'universalité et la grandeur de ses formules.

Les outils porteurs de la morale sont directement intégrés au texte et ont un caractère psychologique ou philosophique comme le souligne Catherine Savadoux<sup>52</sup>. Grâce à ces procédés Radiguet invoque les penseurs, les moralistes influents, qui viennent s'ajouter aux références mythiques, littéraires et classiques. La maxime apparaît comme une « goutte d'encre échappée à la plume du romancier au milieu d'une page de prose fluide ou mouvementée »<sup>53</sup>, elle atteste voire explique l'expérience vécue, elle est la remise en ordre d'une déviance : « Un jour, à midi, mes frères revinrent de l'école en nous criant que Marthe était morte. La foudre qui tombe sur un homme est si prompte qu'il ne souffre pas. Mais c'est pour celui qui l'accompagne un triste spectacle. »<sup>54</sup>. Lorsque Marthe décède, le narrateur nous transmet ses ressentis à l'aide d'une maxime : la mort de Marthe a été rapide comme l'éclair, elle ne souffre pas ou ne souffre plus mais son partenaire, son amour, le narrateur, lui, est abattu et affligé alors que lui vit toujours. Même dans la mort, cataclysme et élément dévastateur au plus haut point, le narrateur retrouve un équilibre dans son jugement, une règle raisonnable et ordonnée grâce aux mots et à l'emploi de la maxime. Brève, fragmentaire, la maxime dit le maximum dans le minimum, redresse le monde, la vie, notre personnage, par une phrase simple comme les fait Radiguet.

Il faut également noter que les lettres font parties des éléments qui apportent une forme de moralité, ce sont en partie celles du père, des Martin et de la mère de Marthe :

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>51</sup> F. de La Rochefoucauld, *Maximes* [1665]. Paris : éd. Imprimerie nationale, 1998. – p.5. – (Coll. «La Salamandre »)

<sup>52</sup> C. Savadoux, *op. cit.*, p.56.

<sup>53</sup> C-E. Magny, *op. cit.*, p.99.

<sup>54</sup> *Le Diable*, p.95.

« Quelques jours après, je reçus une lettre de Marthe. Elle en contenait une de son propriétaire, lui disant que sa maison n'était pas une maison de rendez-vous, quel usage je faisais de la clef de son appartement, où j'avais emmené une femme. »<sup>55</sup>. La morale se glisse ainsi de manière plus ou moins directe dans le texte, et peut emprunter quelques détours comme avec l'épistolaire, toujours dans une volonté didactique et de rééquilibrage entre le moral et l'immoral.

\*

Les références aux mythes, le style simple de l'écriture de Radiguet, et l'importance qu'il donne à la morale et aux maximes illustrent la simplicité et le style classique qu'il a choisi d'utiliser pour son roman à l'intrigue pourtant particulièrement scandaleuse. Selon lui, la « pensée commune peut devenir neuve si elle est conçue et présentée sous un nouveau point de vue sous une image qui la rende frappante »<sup>56</sup> et c'est ainsi qu'il remet au goût de son intrigue et de son époque d'écriture ces inspirations classiques. Il élargit son projet esthétique, et rajeunit le roman d'amour en transposant l'ancien dans le moderne, c'est-à-dire en faisant du neuf avec de l'ancien, en réduisant la forme, et en revisitant les classiques reconnus.

Cette veine classique apparaît comme une force pour ce roman d'amour que l'on pourrait qualifier de roman psychologique, mais également comme un moyen de donner un peu de hauteur aux personnages aux comportements bien irréguliers et choquants. Ces derniers tentent de se justifier, d'expliquer, auprès du lecteur (ou auprès d'eux-mêmes), de solliciter une certaine indulgence, grâce aux arguments moraux dont ils semblent faire preuve et grâce aux personnages héroïques et/ou admirables auxquels ils s'assimilent.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>56</sup> R. Radiguet. « Désordre » in *Œuvres complètes*. Paris : éd. Stock, 1993. – p. 855-856.

## Chapitre 2 : L' « effet-théâtre »<sup>57</sup>

« J'ai souhaité [...] qu'il eût fait des tragédies, car il me paraît que le langage des passions est sa langue naturelle »<sup>58</sup>, c'est ainsi que Voltaire atteste de la capacité de Prévost à être aussi bien romancier que dramaturge et à manier l'univers tragique. Il illustre la porosité qui peut exister entre le genre romanesque et celui du théâtre. Nous évoquerons ainsi un « effet-théâtre », des caractéristiques théâtrales indépendantes d'un contexte énonciatif narratif. Les passions de l'humanité, les personnages, les intérêts choisis par l'auteur peuvent orienter l'œuvre vers une certaine théâtralité voire vers le tragique. Par le genre romanesque, le narrateur fait le choix de la voix unique, mais aborde l'architecture d'une pièce de théâtre dans sa structure mais également choisir d'utiliser le type des personnages tragiques. De manière indirecte le roman de Radiguet peut être perçu comme la construction maîtrisée d'une tragédie moderne où tout coïncide avec le théâtre classique.

### **I – L'architecture d'une pièce de théâtre**

*Le Diable au corps* arbore une architecture chronologiquement structurée, rappelant celle des pièces de théâtres classiques avec une exposition, un drame central et un dénouement fatal. L'exposition est symbolisée par la rencontre, point de bascule fatal :

« Quand le train entra en gare, Marthe était debout sur le marchepied du wagon. « Attends bien que le train s'arrête », lui cria sa mère... Cette imprudente me charma »<sup>59</sup>. Les deux jeunes gens sont présentés, le narrateur est un jeune lycéen, Marthe une jeune femme fiancée puis mariée, l'attirance est presque immédiate et dès le départ, le lecteur comprend le conflit qui se prépare. Le nœud dramatique constitue le deuxième temps, il apparaît quand la tension est à son paroxysme et quand l'action bascule. C'est le cas lorsque l'amour se réalise enfin et se développe entre les deux jeunes gens : « Je l'embrassai, stupéfait de mon audace, alors qu'en réalité c'était elle qui, lorsque j'approchais de son visage, avait attiré ma tête contre sa bouche. »<sup>60</sup>. Enfin, le livre s'achève sur le dénouement fatal propre aux tragédies avec la fin de l'amour et la mort : « Un jour à midi, mes frères revinrent de l'école en nous criant que Marthe était morte. »<sup>61</sup>. Cette structure ternaire et tragique est porteuse de sens. Elle

---

<sup>57</sup> A. Novak-Lechevalier. *La Théâtralité dans le roman*. Thèse de doctorat : Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2007 – 789 p.

<sup>58</sup> Lettre à Thiérot, du 28 décembre 1735, cité par Jean SGARD, *Prévost romancier*, Paris : éd. Corti, 1968. – p.284.

<sup>59</sup> *Le Diable*, p.20.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.95.

constitue le chemin de la jeunesse à la mort, chemin qui entraîne les nombreuses péripéties : doutes, angoisses, amours, désamours. L'*exodos* classique est expéditif, une phrase clef annonce la mort de Marthe, s'en suit alors la dernière page avant que le roman ne se termine. Le tragique arrive à un point de *climax*, de tension maximale, par cette mort avant de s'éteindre et le roman avec lui. Cette architecture apporte le suspense et la tension, laisse le lecteur en haleine qui ne connaît l'issue finale qu'à la page 95 sur 96 dans notre édition de référence. Radiguet opte pour un cheminement habituel et ordonné du tragique et prouve alors sa maîtrise de la tension. Il file le nœud dramatique et le développe jusqu'au point de tension maximal et final. Utiliser la forme théâtrale lui permet de mieux rendre compte de son histoire : le théâtre est à la fois la représentation d'une intrigue fictive aux moyens de présences réelles dans un lieu voué au spectacle, ici, le roman. Les personnages prennent une consistance presque matérielle et physique grâce à la structure théâtrale :

Mais pour disparaître derrière son ouvrage, pour séduire son public par la seule magie du spectacle, le romancier doit mettre en œuvre cette « intelligence » des effets dramatiques qui consiste à sélectionner les faits en fonction de l'action, à coordonner les scènes par un montage habile, à créer un unique point de mire vers lequel faire « converger tous ses acteurs ». <sup>62</sup>

Le *Diable au corps* propose dans son roman un frisson théâtral, un point de réunion des personnages et de l'intrigue qui se centrent autour de la relation adultérine, de l'amour et du sexe. Par la simplicité formelle dont il fait preuve et que nous avons étudiée dans la partie précédente, il trie et sélectionne les bribes d'intrigue qu'il souhaite garder pour ainsi rendre un final coordonné et efficace. Le plus important serait alors la manière dont s'articule dramatiquement l'intrigue, l'histoire et les personnages, et non plus uniquement l'immoral de l'intrigue. Le mécanisme que l'auteur met en place pour faire tenir son histoire et lui donner force et consistance s'opère par les aspects du théâtre.

Parmi les unités classiques prônées par Aristote dans *La Poétique*<sup>63</sup> celles de lieu et d'action sont respectées (manque celle de temps). Pour l'unité de lieu, le drame central est régulièrement présenté dans l'appartement de Marthe, plus largement en région parisienne. Concernant l'unité d'action, l'action unique se concentre autour de la fièvre de leur amour. Elle permet d'apporter une certaine cohérence dans l'œuvre pour ne pas que le lecteur soit dispersé entre plusieurs intrigues. Ces unités respectées permettent de créer un ensemble,

---

<sup>62</sup> E. Del Planta. « Images du théâtre dans le roman balzacien », *L'Année balzacienne*, 2004, n° 5, pp. 101-112.

<sup>63</sup> Aristote. *La Poétique*. Trad. MAGNIEN Michel. Paris : éd. Le Livre de Poche, 2012. – 216 p. – (Coll. « Classiques »)

une harmonie et une homogénéité dans une intrigue scandaleuse qui manque pourtant d'équilibre. A partir du trouble et du divers Radiguet parvient à élaborer un système d'unité. Il faut ainsi distinguer la volonté de créer une histoire *una* (composée de plusieurs éléments qui convergent vers un centre d'intérêt commun) et non une histoire *simplex* (intrigue pauvre avec un seul fil). La maladie de Jacques, la grossesse de Marthe, l'accouchement prématuré, l'irrégularité des sentiments du narrateur, ses tromperies, la guerre en arrière-plan, les troubles de l'adolescence sont autant de notions et fils qui viennent se croiser, se rejoindre, pour faire de ce roman une histoire complète à l'action unique mais aux péripéties variées. Tous les éléments convergent vers la relation des deux jeunes gens et vers le drame final que tout annonce.

La forme que l'auteur adopte passe donc par le théâtre, aussi bien au niveau de la structure qu'au niveau des usages habituels. Comme le note Sartre, le théâtre et ses attributs ressurgissent au début du xx<sup>e</sup> au sein d'autres genres littéraires :

Je citerai d'abord, parmi ces procédés, le recours curieux au style de théâtre qu'on trouve à la fin du siècle dernier et au début de celui-ci chez Gyp, Lavedan, Abel Hermant, etc. Le roman s'écrit en dialogues ; les gestes des personnages, leurs actes sont rapportés en italique et entre parenthèses. Il s'agit évidemment de rendre le lecteur contemporain de l'action comme le spectateur l'est pendant la représentation. Ce procédé manifeste certainement la prédominance de l'art dramatique dans la société policée des années 1900 [...].<sup>64</sup>

Au sein même du roman se trouvent des procédés tels que les didascalies, les monologues intérieurs, les quiproquos. Mais pourquoi Radiguet a-t-il voulu réutiliser ces procédés ? Grâce à ces stratagèmes dramatiques, il met au courant le lecteur de la réalité des faits (que les personnages ne connaissent pas forcément) comme l'évolution des sentiments. Il rend audible ce qui n'est pas dit entre les deux jeunes gens. Il comble un manque et répond à ce qui est caché ou tabou, par les commentaires privés, réflexions personnelles et traductions de la pensée que sont les monologues intérieurs : « Marthe ne m'intimide pas, me répétais-je. Donc seuls, ses parents et mon père m'empêchent de me pencher sur son cou et de l'embrasser. »<sup>65</sup>, « Après une conversation moins sentimentale, plus naturelle, pensai-je, je pourrais éblouir Marthe, et m'attirer la bienveillance de ses parents, en racontant le passé de ce village. »<sup>66</sup>. Ainsi, il avoue vouloir embrasser Marthe alors que celle-ci ne le sait pas ou encore, il dévoile son stratagème de communication pour

---

<sup>64</sup> J-P. Sartre. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : éd. Gallimard, 1948. – p.150 – (Collection « Folio/Essais »)

<sup>65</sup> *Le Diable*, p.22.

<sup>66</sup> *Id.*

séduire les parents de Marthe. Des informations privées sont dévoilées, la voix de l'esprit s'autonomise comme parfois au théâtre avec les apartés ou les monologues afin que le lecteur (spectateur) ait toutes les clefs en main pour comprendre l'intrigue, pour que tout soit expliqué. Les discours attributifs peuvent être abordés comme de véritables didascalies, ce sont le plus souvent des réactions psychologiques ou physiologiques (voix, gestuelle, expression) : « Alors, je m'écriais : « Vas-tu, toi aussi, prendre parti contre moi ? » »<sup>67</sup>. Ils apportent un complément bref, simple mais nécessaire pour comprendre l'enjeu du dialogue. : « je m'écriais ».

Radiguet emploie donc certains marqueurs pour faire de son texte, un texte théâtral : règles des trois unités, ressorts dramatiques et formes variées du discours. Il ajoute à ces éléments des scènes types et caractéristiques.

Radiguet s'empare et transpose ainsi les usages du théâtre pour s'inscrire dans une mouvance dramatique classique. Il aide le lecteur à en comprendre davantage sur son roman et ses personnages. Ces derniers prennent de la consistance, une forme singulière, s'individualisent par leurs pensées secrètes qui sont révélées. Le roman lui-même gagne en épaisseur, en force et en dynamisme grâce au cheminement dramatique : de la rencontre à la mort, grâce aux péripéties, aux nœuds dramatiques et aux scènes types de la passion qui ponctuent le roman. Le *Diable au corps* apparaît alors comme un roman empreint d'une théâtralité maîtrisée dans l'absolue (autant dans la structure que dans le contenu) permettant au lecteur devenu spectateur d'entrer au sein même de l'histoire et de la vivre intensément grâce à l'énergie des passions qui y sont développées et théâtralisées.

## **II – Des personnages tragiques**

Pour réfléchir sur le caractère tragique des personnages et sur ce que ceux-ci apportent au roman, il est d'abord bon d'établir une définition de ce que pourrait être un personnage tragique. Notre étude se centre sur les deux protagonistes : Marthe et le narrateur.

Une des premières spécificités du personnage tragique est son rapport insaisissable à l'action : « L'origine de l'action se situant à la fois dans l'homme et hors de lui, le même personnage apparaît tantôt agent, cause et source de ses actes, tantôt agi, immergé dans une

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.84.



force qui le dépasse et l'entraîne. »<sup>68</sup>. Le personnage est-il moteur de ses gestes ? Il n'apparaît ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent de ce qui l'entoure. Ainsi, lorsque le narrateur réfléchit sur l'origine de son histoire d'amour, il n'arrive pas à trouver de réponse cohérente : « Est-ce la faute de l'aimant ou de l'aiguille ? C'est ainsi que je sentis mes lèvres contre les siennes. [...] Je l'embrassai, stupéfait de mon audace, alors qu'en réalité c'était elle qui lorsque j'approchais de son visage, avait attiré ma tête contre sa bouche. »<sup>69</sup>. Qui de lui ou de Marthe a amorcé cette histoire fatale ? Qui est le coupable ? La contradiction est bien présente puisque le narrateur semble assumer l'action « je l'embrassai », puis s'en dédouane très vite par une proposition concessive qui marque une distorsion logique avec la proposition principale (« alors qu'en réalité c'était elle »). Même si, comme nous l'avons abordé, les mythes sont une justification possible à l'histoire et aux actes des personnages, leur caractère de héros tragique en est une autre. En effet, serait-ce plutôt une force supérieure, un autre personnage ou le héros lui-même qui anime l'intrigue et dirige la vie de nos personnages ? Jusqu'à quel point se situe l'irresponsabilité et/ou la responsabilité de héros ?

Racine souligne lui aussi, dans la préface d'*Andromaque*, le caractère inévitablement antithétique que possèdent les personnages tragiques, qui, en plus d'avoir un rapport insaisissable à l'action, ont également un rapport flou et ambigu vis-à-vis d'eux-mêmes : « Aristote, bien éloigné de nous demander des héros parfaits, veut au contraire que les personnages tragiques, c'est-à-dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie, ne soient ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants »<sup>70</sup>. Les héros de Radiguet répondent à cette caractéristique d'indétermination : le narrateur n'est ni entièrement heureux et comblé, ni entièrement insatisfait et indisposé lorsqu'il regarde Marthe dormir : « La voir dormir me procurait une volupté sans égale. Au bout de dix minutes, cette volupté me parut insupportable. »<sup>71</sup>. Il n'est ni entièrement heureux, ni entièrement embarrassé quand il rencontre Paul, le cousin de Marthe, dans la maison familiale de cette dernière :

Son cousin sourit de ma gêne. « Devant Paul, rien à craindre, mon chéri, dit-elle. Je lui ai tout raconté. » J'étais gêné, mais enchanté que Marthe eût avoué à son cousin qu'elle

---

<sup>68</sup> J-P. Vernant. P. Vidal-Naquet, « Ébauches de la volonté » in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* [1972], t. 1. Paris : éd. La Découverte, 2001. – p. 68.

<sup>69</sup> *Le Diable*, p.35.

<sup>70</sup> J. Racine. « Première préface d'*Andromaque* » in *Théâtre complet*. Paris : éd. Livre de Poche, 1998. – p.147.

<sup>71</sup> *Le Diable*, p.45.

m'aimait. [...] Je questionnais, avide de cette conversation qui me montrait Marthe sous un jour inattendu. En même temps, je ressentais de la tristesse.<sup>72</sup>

Le jeune homme est dans une problématique de personnage tragique qui est désigné comme paradoxal<sup>73</sup>, il n'est ni vertueux ni pervers, ne veut pas faire souffrir Marthe mais ne veut pas pour autant la ménager. Il est plutôt difficile à déterminer. Aristote conclut :

Reste par conséquent le cas intermédiaire ; c'est le cas d'un homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, mais à cause de quelque erreur – l'un des hommes qui jouissent d'une grande réputation et d'un grand bonheur, comme Œdipe, Thyeste et les membres illustres des familles de ce genre.<sup>74</sup>

L'auteur illustre sa maîtrise de la norme dramatique classique en faisant de ses personnages des héros énigmatiques, accablés par une force et ayant commis la faute qui a fait basculer leur stabilité. De nouveau le lecteur se demande : à qui la faute de cette tragédie ? Comment se définit véritablement le héros ? Quelle est la nature de ce manquement ?

C'est ainsi qu'apparaît une des deuxièmes spécificités du personnage tragique : son histoire se bouleverse à cause d'une faute. Le personnage doit être mythique, et ceux du *Diable au corps*, comme vu précédemment, le deviennent et jouissent d'une grande noblesse et hauteur (en particulier grâce aux mythes littéraires et classiques auxquelles ils s'assimilent et que nous avons étudiés précédemment), mais s'ils sont également imparfaits, d'où la présence d'une faute. Vis-à-vis de celle-ci, ils possèdent toujours ce caractère ambivalent à la fois actif et passif. Une faute se produit : les personnages ne sont ni vraiment innocentés ni vraiment accusés, ils ont à la fois participé, à la fois non. Elle représente le point de bascule de l'histoire. Nous choisirons ici le premier baiser entre le narrateur et Marthe : « Je l'embrassai, stupéfait de mon audace, alors qu'en réalité c'était elle qui, lorsque j'approchais de son visage, avait attiré ma tête contre sa bouche. »<sup>75</sup>. A partir de cet instant précis, la vie de l'un et de l'autre ne sera plus jamais comme avant.

On ignore le véritable rôle du héros tragique dans l'histoire, mais aussi sa nature profonde, son vrai caractère. Il est difficile de savoir si se sont les pulsions du narrateur à marcher toute une nuit dans Paris qui ont tué Marthe ou le seul poids du destin puisqu'il y

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>73</sup> F. Cavaille. « Trois réflexions sur les ambiguïtés du personnage tragique Aristote-Racine-Strehler », *Arzanà*, 2012, n°14, pp. 19-31.

<sup>74</sup> Aristote, *op. cit.*, p.113.

<sup>75</sup> *Le Diable*, p.35.

avait encore au début du xx<sup>e</sup> siècle un nombre important de décès post-accouchement. Les personnages du *Diable au corps* sont ainsi difficiles à cerner, et ce doute permet d'alléger le poids de leurs actes desquels ils ne sont, en partie, pas responsables puisque ces derniers résultent de la fatalité qui suit le personnage tragique. Marthe et le narrateur sont en quelque sorte dédouanés de leurs erreurs, qui ne sont pas réellement les leurs, mais celle du Dieu Tragique qui régit leurs pulsions et leurs destins.

En en faisant des personnages tragiques, l'auteur déculpabilise de nouveau et d'une certaine mesure ses personnages, il affaiblit le jugement qui peut être porté sur ces deux amants et sur leur faute (développer une relation ensemble, avoir un enfant). Ces derniers évoluent dans un monde tragique, la complexité et le poids du destin qui les accablent ne pouvaient mener qu'à cette faute et à la mort finale. Mais cette faute ne vient pas du héros lui-même, de son caractère plus ou moins actif, plus ou moins héroïque, elle vient d'une entité indéterminée qui touche indéniablement les grands personnages. A cause de cette faute, de ce premier baiser, les deux personnages se retrouvent suspendus entre deux caractères, deux vies, deux normes. Ainsi, l'ambivalence de leurs actions, de leurs vies, est réglée et ordonnée par le tragique. Ce paradoxe est une norme, il est en réalité une cohérence tragique puisqu'il est tout à fait normal que les personnages de ce genre, répondant à un « effet-tragique » aient des actes et sentiments ambigus.

C'est ainsi que s'introduit une dernière spécificité des personnages tragiques : nos deux protagonistes inspirent également deux sentiments distincts, la crainte et la pitié, comme ce que prône Aristote dans sa *Poétique* :

Appartient au domaine de la pensée tout ce qui doit être produit par les paroles on y trouve comme parties : démontrer, réfuter, produire des émotions comme la pitié, la crainte, la colère et toutes les autres de ce genre, ou encore amplifier et réduire. Il est évident que dans la présentation des actes accomplis, il faut aussi y avoir recours en partant des mêmes principes, chaque fois qu'il s'agit de produire des effets de pitié, de crainte, de grandeur ou de vraisemblance.<sup>76</sup>

Crainte, par les colères du narrateur, par cette relation qui risque d'être dévoilée au grand jour, par le viol de Svéa : « Elle subissait mes caresses, patiente victime, fermant cette bouche et les yeux. [...] J'étais assez naïf pour croire qu'il en irait de même ensuite et que

---

<sup>76</sup> Aristote, *op. cit.*, p.114.

je bénéficierais d'un viol facile. »<sup>77</sup>, pitié, par les nombreuses souffrances physiques ou psychologiques que peuvent endurer les héros :

J'entrai chez Marthe. Où était-elle ? La chambre était vide. Marthe pleurait, la tête cachée sous les couvertures. Le médecin la condamnait à garder la chambre, jusqu'à la délivrance. De plus, son état exigeait des soins ; il fallait qu'elle demeurât chez ses parents. On nous séparait.<sup>78</sup>

Les héros connaissent également l'histoire d'une chute : du début de l'amour à la mort, d'une déchéance de leur vie puisque le héros se sait vouer à la mort et au malheur comme l'illustre le cri d'Oreste, lucide de sa situation désespéré dans *Andromaque* : « J'étais né pour servir d'exemple à ta colère, / Pour être du malheur un modèle accompli »<sup>79</sup>. Cette chute illustre les phénomènes de crainte et de pitié : elle soulève l'effroi, l'angoisse, mais également la compassion et la clémence. Il est préoccupant de voir le couple se dégrader et se déchirer, mais aussi peinant de constater à quel point leur passion pourtant si forte apparaît comme dévastatrice. Dans le *Diable au corps*, le narrateur est lucide sur la situation et l'aboutissement de cette chute :

Cette nuit des hôtels fut décisive, ce dont je me rendis mal compte après tant d'autres extravagances. Mais si je croyais que toute une vie peut boiter de la sorte, Marthe, elle, dans le coin du wagon de retour, épuisée, atterrée, claquant des dents, comprit tout. Peut-être même vit-elle qu'au bout de cette course d'une année, dans une voiture, follement conduite, il ne pouvait y avoir d'autre issue que la mort.<sup>80</sup>

Tout comme Néron, époux d'Octavie, ne devrait pas être attiré par Junie et surtout ne devrait pas l'enlever, tout comme Rome s'oppose au mariage de Titus et Bérénice, les héros de Radiguet se rapprochent des personnages raciniens dans le sens où le héros, ou l'héroïne, s'opposent aux lois politiques, morales et/ou religieuses en aimant passionnément celui (ou celle) que ces lois interdisent. Le narrateur entretient une relation avec une femme mariée (lois morales et religieuses) à un soldat parti combattre au front (lois morales et politiques). Se développe alors une tension entre norme et transgression, entre loi et faute qui ne pouvait qu'être présente, qui était inévitable.

Les personnages du *Diable au corps* incarnent ainsi un ordre du tragique, ils sont des héros ambigus, subissent l'action tout en y participant. Leurs actes immoraux, signes d'une transgression des normes, sont un poids qu'ils portent du début de l'histoire jusqu'à la fin

---

<sup>77</sup> *Le Diable*, p.72.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>79</sup> J. Racine. *Andromaque* [1668]. Paris : éd. Flammarion, 2008. – p.92. – (Coll. « Librio »)

<sup>80</sup> *Le Diable*, p.87.

qui ne pouvait être que fatale. Le tragique apporte aux personnages la noblesse et la pitié qu'ils pourraient perdre par leurs comportements et par la relation adultérine. Ils ne sont ni parfaits ni imparfaits, se situent dans un certain équilibre de caractère, entre deux limites. Il serait possible de penser que l'entité supérieure qui régit en partie le tragique de l'histoire, les erreurs des personnages, n'est au fond qu'une excuse trop facile pour racheter les héros de leurs fautes. Le lecteur serait ainsi confronté à la mauvaise foi des personnages, ceux-ci rejetant leurs propres fautes sur une force tragique abstraite et anonyme. Leur jeune âge et leur caractère impertinent seraient des arguments qui appuieraient cette idée de mauvaise foi. Toutefois, et si l'auteur a préféré choisir la malhonnête au tragique, il faut également noter la maîtrise de ce style, le pouvoir de cette mauvaise foi, si bien défendue qu'elle n'apparaît qu'en hypothèse. Mais finalement, le personnage resterait bel et bien ambigu, jouet d'un concept supérieur qui serait cette mauvaise foi, et par conséquent, toujours victime de lui-même (mais cette fois-ci du mensonge) et de ses actes tel un personnage tragique.

\*

Radiguet s'inspire d'un héritage dramatique et tragique pour son roman qui peut reprendre l'architecture et les codes d'une pièce de théâtre. L'amour se développe, s'épanouit ou s'étiolé au fur et à mesure de plusieurs péripéties, retours en arrière ou avancés des sentiments. Les fausses didascalies et les faux monologues intérieurs permettent au lecteur de rentrer dans un autre cercle intime et privée que celui qu'il est déjà en train de découvrir. La forme tragique, mais aussi la forme épistolaire, apporte de la dignité et de la noblesse dans un roman (une pièce) qui semble en manquer cruellement de par son intrigue principale centrée sur la relation adultérine. Elle permet également d'apporter une cohérence au roman, une certaine unité qui s'accroît et se développe jusqu'au point de tension finale, conduisant ainsi le lecteur à suivre les personnages jusqu'au bout de l'intrigue. Personnages qui sont, par ailleurs, empreints de tragique, ni bons, ni mauvais, ni fautifs, ni innocents. Est-ce le mensonge qui les pousse à rejeter leurs fautes sur quelqu'un ou quelque chose d'autre ? Ou est-ce simplement cet être transcendant (peut-être l'auteur) qui leur impose leurs aventures ?

Tous ces éléments théâtraux permettent aux personnages de justifier en parti leurs actes, de demander implicitement pardon pour ce qu'ils ne maîtrisent pas mais qu'en réalité, l'auteur, lui, contrôle parfaitement : le tragique de l'intrigue et de leurs vies.

### **Chapitre 3 : Une esthétique des lieux communs**

Le lieu commun est un peu comme le phénix. On n'en a jamais fini avec lui ; il ne cesse de renaître de ses cendres. [...] Récemment, la fortune critique du lieu commun a été considérable : *topos*, stéréotype, cliché, poncif, *doxa*, intertextualité, réécriture ont suscité une abondante littérature. L'intérêt inépuisable du lieu commun semble venir de son ambivalence incorrigible. A la fois il a fait penser et il empêche de penser, il permet de parler ou d'écrire et il contraint la parole ou l'écriture. C'est la bête noire et en même temps, comme toute bête noire, un animal familier, apprivoisé, dont on ne pourrait pas se passer.<sup>81</sup>

Telle est la définition que propose Antoine Compagnon sur les lieux communs : analogies connues et compréhensibles de tous, réutilisables à l'infini et dans une multitude de contexte. Radiguet décide de travailler ou retravailler ces clichés, ces *topoi*, en les amenant dans le *Diable au corps* au moyen de comparaisons souvent poétiques. Ils sont au service des thèmes majeurs de l'œuvre : l'adolescence, le doute mais surtout l'amour, dont une courbe rigoureuse est créée autour d'un imaginaire stéréotypé. Ainsi, l'auteur développe une véritable esthétique du lieu commun et s'inscrit dans une réécriture des grands thèmes du monde dans le but d'éclairer davantage son œuvre, son intrigue et ses personnages. Les nombreuses images retravaillées et réutilisées se joignent de nouveau à une volonté didactique, c'est-à-dire qu'elles apportent une part d'enseignement, d'explication et de justification à certaines données romanes. Grâce à ces lieux communs, il est possible de parler à propos des personnages, de leur relation, de leurs actes, et ainsi de combler par des images stéréotypées et plus nobles les informations manquantes ou floues. Ils sont un moyen de réécrire l'intrigue de façon plus classique, avec des idées connues et maîtrisées de tous, permettant ainsi de combler ce qui est absent dans le roman.

#### **I – Etude des comparaisons et des images**

Les comparaisons chez Radiguet ont pour but de créer une analogie entre un thème plutôt imaginaire, abstrait et un autre plus grave et concret. Par des métaphores ou des comparaisons, l'auteur fait ressurgir certaines images, mais dans quel but ?

---

<sup>81</sup> A. Compagnon. « Théorie du lieu commun ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1997, vol.49, n°1, p.23.

Paul Ricoeur<sup>82</sup> s'attache à distinguer les comparaisons-quantitatives et les comparaisons-similitudes<sup>83</sup> et chez Radiguet, il s'agit bien de comparaison-similitude, autrement dit, d'un rapprochement d'égal à égal entre deux réalités. L'auteur superpose ainsi deux traits distincts pour n'en créer qu'un seul (n'est-ce pas ce qu'il réalise déjà en créant le couple du narrateur et de Marthe ?) dans le but d'illustrer au mieux, grâce au comparant, l'objet comparé. Il s'agit ainsi d'apporter plus de précisions tout en ne rentrant pas dans la dissertation et dans une longue description, l'analogie suffit : « Pendant un quart d'heure, je courus comme un fou jusqu'à sa maison. Alors, craignant de la déranger pendant son repas, j'attendis, en nage, dix minutes, devant la grille. »<sup>84</sup>. Après leur première rencontre, le narrateur souhaite revoir Marthe, et pris d'un élan il court jusqu'à chez elle. Sa course est comparée à celle d'un fou (à l'aide de l'outil comparatif « comme » qui permet de créer le lien d'égalité entre le narrateur et un fou), c'est-à-dire que sa course est effrénée, avec un but surement déraisonnable. Il a l'esprit troublé par ses sentiments et son émotion.

Les images sont alors un moyen poétique de traduire le dramatique de certaines données. L'histoire, l'intrigue et le monde sont perçus, vécus, à travers les yeux du narrateur qui est encore jeune, qui n'est encore qu'un adolescent à la limite du monde de l'enfance. Il n'est donc pas étonnant de voir que celui-ci emploie des analogies poétiques, proches de celles du rêve (ou du cauchemar) pour qualifier sa vie, ses émotions, ou plus généralement l'aventure qui l'entoure. La forme (la poétique, le style) crée un équilibre avec le fond (l'angoissant, le scandalisant). Les images référentielles choisies sont des *topoi* et entraînent des comparaisons faciles mais efficaces : « À force de penser à Marthe, j'y pensai de moins en moins. Mon esprit agissait, comme nos yeux agissent avec le papier des murs de notre chambre. À force de le voir, ils ne le voient plus. »<sup>85</sup>. Avec ses comparaisons, le narrateur est dans la comparaison mais aussi dans l'aphorisme<sup>86</sup>: il résumé par la comparaison une vérité fondamentale, « à force de le voir, ils ne le voient plus ». Il exprime avec une image, celle de la décoration qu'on ne remarque plus, ce qu'il ressent pour Marthe

---

<sup>82</sup> P. Ricoeur. Sixième étude : « Le travail de la ressemblance » in *La Métaphore vive*. Paris : éd. Seuil, 1975. – p.236.

<sup>83</sup> D'un point de vue rhétorique et grammatical, il est important de distinguer deux types de comparaisons. D'une part, la comparaison-similitude qui exprime une ressemblance d'une qualité (« comme », « tel que », « aussi...que », « autant...que »). D'autre part, la comparaison-quantitative, aussi appelée la dissimilitude, exprime une quantification positive ou négative, elle mesure (« plus...que », « moins...que »).

<sup>84</sup> *Le Diable*, p.24.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>86</sup> Genre argumentatif et rhétorique qui rappelle d'une part, les moralistes qui privilégiaient la forme brève comme La Bruyère dans ses *Caractères*, et donc d'autre part, PARTIE 1, chap.1, III, le narrateur en tant que moraliste pour ordonner et donner des explications sur sa vie grâce aux maximes.

et comment évolue ses sentiments. Avec une image simple et brève, que chacun peut facilement comprendre il apporte des compléments d'information sur son histoire, réécrit par-dessus l'originale en amenant un nouvel imaginaire qui permettra d'expliquer une réalité avec un rayonnement supérieur.

C'est ainsi que l'eau, définie par Bachelard comme un « saut dans l'inconnu »<sup>87</sup>, apparaît comme un élément angoissant, presque cauchemardesque. Il n'est pas directement qualifié d'hostile mais participe à la création d'un contexte qui, lui, peut être défini comme défavorable : « On le voit, je me trouvais dans un désordre incroyable, et comme jeté à l'eau en pleine nuit, sans savoir nager »<sup>88</sup>. Croyant que son enfant n'est pas de lui, le narrateur plonge dans la tristesse et le désespoir, l'eau lui permettant de créer un contexte terrorisant, puisqu'il se retrouve seul dans l'immense étendue de la mer et dans le noir de la nuit. L'image s'apparenterait presque à celle d'une suffocation, d'un profond malaise psychologique (« en pleine nuit ») et physique (« sans savoir nager »). Mais le narrateur est en train de devenir homme, il est dans une période de transition qui succède à l'enfance, apprend petit à petit à maîtriser ses angoisses et ses cauchemars : « comme, aux premiers symptômes du mal de mer, on se moque d'atteindre le port et on souhaite mourir sur place, je me préoccupais peu d'avenir. Au bout de quelques jours, le mal, moins tenace, me laissa le temps de penser à la terre ferme »<sup>89</sup>. Marthe, malade après la nuit des hôtels et peu de temps avant d'accoucher, doit rester alitée dans la maison familiale. Les deux amants sont séparés, la douleur et la tristesse première du narrateur laissent place à une certaine paix intérieure. Les images l'aident pour développer sa maturité. Les contextes hostiles deviennent des contextes d'accalmie et de paix où le jeune homme apprend à gérer les difficultés et, de nouveau, à tempérer ses émotions souvent trop vives.

Ainsi, les images amènent un retour d'une force onirique, qui traduit poétiquement ce que voit l'enfant et exprime avec un détour l'intensité de certaines situations. Les angoisses sont dissimulées derrière des tableaux dont le lecteur comprend rapidement l'analogie : « Je faillis lui sauter au cou, comme les gens qui se connaissent à peine, après avoir échappé au naufrage. »<sup>90</sup>. Lorsque le narrateur rend visite à Marthe pour la première fois, son bonheur, son soulagement est si intense qu'il ressemble à celui qui peut être ressenti

---

<sup>87</sup> G. Bachelard. *L'Eau et les rêves* [1942]. Paris : éd. J. Corti, 1970. – p.222.

<sup>88</sup> *Le Diable*, p.93.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.32.



lorsque quelqu'un évite la mort. Le but un tout autre visage aux sentiments et aux actes qui sont amplifiés. Les tensions et les émotions n'en sont que plus mises en relief, plus accentuées, lorsque le narrateur se compare avec un homme au bord de la noyade ou qui en a survécu. L'agonie et la souffrance, tout comme le manque et l'amour, sont mis en exergue grâce à une esthétique particulière, *a priori* plus simple au vue des images ordinaires employées (image de l'eau, image du fou, image de la décoration) mais qui, en réalité, est là pour accentuer le *pathos*, la terreur, et parfois créer du cauchemardesque. Il y a plus d'attendrissement lorsque le narrateur se compare à quelqu'un ayant frôlé la noyade à voir Marthe, plutôt qu'à quelqu'un de simplement très amoureux.

À travers les yeux du narrateur enfant, nous souhaitons également souligner la comparaison avec le spectacle. De nouveau, le narrateur plonge le lecteur dans une double lecture : entre rêve et réalité. Il crée un autre décor, propice à faire ressortir un nœud central de l'intrigue :

Croyant que c'était elle qu'on applaudissait, la folle saluait, un paquet de tuiles sous chaque bras car elle en jetait une chaque fois que miroitait un casque. [...] Cent torches éclairaient soudain la folle, comme, après la lumière douce des rampes, le magnésium éclate pour photographier une nouvelle étoile.<sup>91</sup>

À la suite du passage sur le suicide ratée de la bonne, le narrateur se rend compte que « plus que le pittoresque, me frappait la poésie des choses »<sup>92</sup>, et c'est bien à cette notion de monde poétique qui éveille une nouvelle perception, de nouveaux sentiments, que nous nous intéressons. La folle devient une actrice de renom, le feu amène la dimension spectaculaire et au-delà du suicide, c'est bien une mise en scène époustouflante que nous raconte le narrateur désormais attaché à peindre la vie de façon poétique et non de façon grave et strictement réaliste. Il se désigne alors, tantôt comme spectateur (épisode de la bonne), tantôt comme auteur de pièces de théâtre : « Je fus à la fois heureux et malheureux comme un dramaturge qui, voyant sa pièce, y découvre trop tard des fautes. »<sup>93</sup>. Il crée et recrée son propre monde à l'aide de comparaisons, de métaphores, d'images afin de donner à voir des réalités sous un autre œil enfantin, poétique, onirique. De nouveau, il réécrit une nouvelle histoire avec son propre regard sur les événements. Il réorganise l'intrigue en s'éloignant de

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.33.

ce monde réel désorganisé, fou, où sa relation est déraisonnable et scandaleuse, pour la transposer dans un imaginaire qui, lui, fait sens, explique, est cohérent avec ce qu'il vit.

La comparaison du végétal (et plus précisément la gourmandise du végétal) avec l'amour et le corps est la dernière qu'il est important de souligner. En effet, elle est celle qui permet de caractériser la transition entre l'enfance (la gourmandise, le fruit, l'appétit, le végétal) et le monde adulte (pulsion du corps, désir) : « La saveur du premier baiser m'avait déçu comme un fruit que l'on goûte pour la première fois. Ce n'est pas dans la nouveauté, c'est dans l'habitude que nous trouvons les plus grands plaisirs »<sup>94</sup>. Ainsi, le premier baiser, l'acte d'amour, est comparé à un fruit, la faim n'a pas été entièrement comblée et satisfaite, l'enfant gourmand parle à propos de sa première vraie histoire d'adulte. L'image est la même lorsque le narrateur trompe Marthe avec Svéa, la faim qui vient de l'estomac devient une faim sexuelle et corporelle :

Heureusement, elle était gourmande. Ma gourmandise à moi prenait une forme inédite. Je n'avais aucune faim pour la tarte, la glace à la framboise, mais souhaitais être tarte et glace dont elle approchât la bouche. Je faisais avec la mienne des grimaces involontaires. Ce n'est pas par vice que je convoitais Svéa, mais par gourmandise. Ses joues m'eussent suffi, à défaut de ses lèvres. [...] Je mordillais ses joues, m'attendant à ce qu'un jus sucré jaillisse, comme des pêches.<sup>95</sup>

Nous retrouvons ici l'idée de gourmandise associée à celle de la tromperie, non représentée comme un péché. La gravité est allégée par une image douce, bucolique et enfantine qu'est le plaisir de la nourriture. Le tabou devient en réalité un plaisir grâce à la comparaison. Cette dernière s'opère avec le végétal, le gourmand, et est présente pour corriger le cruel d'une situation inconvenante. Le narrateur se dédouane par et grâce à la comparaison.

En plus de voir le monde à travers les yeux d'un jeune adolescent, toutes ces images nous offrent une autre réflexion, tournée autour de la rhétorique. La *comparatio* est un moyen pédagogique qui a pour but de définir quelque chose, ici par exemple, les sentiments, l'angoisse, les doutes. Puisque nous avons vu que le narrateur avait de fortes tendances moralistes, il ne serait alors pas étonnant de le définir comme rhétoricien, comme pédagogue, ayant la volonté de définir au plus juste et avec les plus belles images la vie qui l'entoure. Ces images, comparaisons, métaphores, sont donc à définir d'une part, comme figures de délicatesse : ce n'est pas parce que le narrateur est pris d'angoisse, de colère ou de tout autre

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>95</sup> *Ibid.*, pp.71-72.

sentiment extrême qu'il doit tomber dans le grossier, le « pittoresque » ou dans l'explicit, et qu'il ne peut pas admirer ou subir le monde avec ses yeux d'enfants. C'est pourquoi ces figures apportent de l'ordre et de la raison pour parler de sujets qui pourraient appeler une certaine perte de contrôle (par exemple, l'engouement de revoir Marthe). D'autre part, elles sont également des figures de cryptage : il faut comprendre la chose désignée, se laisser aller au jeu de l'énigme et à l'imaginaire pour comprendre (assez simplement) ce que le narrateur évoque et qui va bien au-delà d'une réalité première. Le cryptage permet de redonner un peu de hauteur aux personnages et à leurs actions : le narrateur préfère parler de folie que d'enthousiasme pour un amour illicite, de pêche et d'appétit pour l'envie sexuelle, ou encore de spectacle éblouissant que de suicide ratée. Il redore ainsi grâce aux images ce qui peut paraître (volontairement ou involontairement) scandaleux.

## II – Retravail des lieux communs : *locus amoenus* et adultère pendant la guerre

Tu as condensé et réalisé, sous une forme aristocratique, une histoire commune et dont le fond est à tout le monde. Et c'est là, pour moi, la vraie marque de la force en littérature. Le lieu commun n'est manié que par les imbéciles ou par les très grands. Les natures médiocres l'évitent ; elles recherchent l'ingénieux, l'accidenté.<sup>96</sup>

Dans cette lettre à son amie Louise Colet, Flaubert écrit sur la force du lieu commun, sur l'appartenance absolue de ce dernier à l'homme et à l'histoire du monde. Nous l'avons étudié, Radiguet retravaille des images poétiques faciles à comprendre de tous, des mythes connus, mais il s'engage également à faire passer ses personnages et son intrigue plutôt hors du commun dans un cadre universel. Ainsi, les lieux communs, au sens strict et étymologique du terme, en prenant le nom « lieu » en tant que « portion déterminée dans l'espace »<sup>97</sup>, sont utilisés pour installer la fiction dans le réel mais surtout, pour créer des relations spécifiques entre une idée et un espace. Les lieux du roman ont une signification particulière, ils sont tantôt d'ordre positif, tantôt d'ordre négatif pour le couple, comme le distingue Calogero Giardina<sup>98</sup>. La campagne apparaît comme un lieu quasi idyllique :

Un de nos buts favoris était Ormesson, et de suivre le Morbras, rivière large d'un mètre, traversant des prairies où poussent des fleurs qu'on ne rencontre nulle part ailleurs, et

---

<sup>96</sup> G. Flaubert. Lettre à Louise Colet du 2 juillet 1853, in *Correspondance*. Paris : éd. Gallimard, 1980, t.II. – p.372. – (« Coll. Bibliothèque de la Pléiade »)

<sup>97</sup> Définition du mot « lieu », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/lieu>> (consulté le 08/02/2016).

<sup>98</sup> C. Giardina. « L'Imaginaire dans les romans de Raymond Radiguet ». Thèse de doctorat : lettres. Université de Lyon 3, 1987. – 399 p.

dont j'ai oublié le nom. Des touffes de cresson ou de menthe cachent au pied qui se hasarde l'endroit où commence l'eau. La rivière charrie au printemps des milliers de pétales blancs et roses. Ce sont les aubépines.<sup>99</sup>

C'est un lieu qui favorise la rêverie. La campagne n'apporte pas grand intérêt à l'intrigue. Il s'agit simplement d'un décor qui aide à définir, à comprendre mieux la relation des jeunes gens ou l'état d'esprit de ces derniers. Le jardin peut être rattaché à la campagne, il est un espace végétal et incarne le *topos* de la série d'épreuves pour rejoindre l'être aimé. Le narrateur fait le mur pour rejoindre Marthe en pleine nuit, et traverse ainsi le jardinet qui précède son appartement : « La grille de Marthe était fermée. Je pris la clef qu'on laissait toujours dans la boîte aux lettres. Je traversai le petit jardin sur la pointe des pieds, puis montai les marches du perron. »<sup>100</sup>. Mais le jardin est également le *locos amoenus* par excellence, le lieu où se développe le travail poétique et esthétique de l'auteur, contrastant avec la gravité de certaines situations. Il est un lieu idéal, mythique, de fertilité, ce n'est pas étonnant d'y voir Marthe heureuse et surtout enceinte dans le dernier tiers du roman. La scène inconvenante d'une jeune femme enceinte de son jeune amant, passant ses derniers instants de grossesse cachée dans le jardin de la maison familiale se transforme en une scène de pur et réel bonheur :

Nous nous couchions sur la pelouse, nous goûtions sous une tonnelle d'aristoloche, de chèvrefeuille, de vigne vierge. Bouche à bouche, nous nous disputons les prunes que je ramassais, toutes blessées, tièdes de soleil. Mon père n'avait jamais pu obtenir que je m'occupasse de mon jardin, comme mes frères, mais je soignais celui de Marthe.<sup>101</sup>

Il est vrai qu'il est paradoxal d'associer la série d'épreuve (qui sous-entend de la difficulté, du danger) au *locus amoenus* (qui sous-entend le repos et la quiétude). Pour comprendre cela il faut se rappeler le tableau<sup>102</sup> de Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*<sup>103</sup>. « Et moi, je vivais aussi en Arcadie », dit le titre. L'Arcadie était une région grecque somptueuse, idyllique reprise à la Renaissance comme un pays mythique, une terre de berger où chacun pouvait vivre d'amour et de poésie dans une végétation luxuriante. Mais quatre bergers sont réunis autour d'une tombe. En un même tableau se retrouve l'affirmation du bonheur et de la plénitude avec l'Arcadie représentée par la lettre « R » sur le tombeau, et l'affirmation de la mort et du malheur avec la tombe et l'épithaphe. Dans un pays idyllique,

---

<sup>99</sup> *Le Diable*, p.19.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>101</sup> *Ibid.*, pp.75-76.

<sup>102</sup> Voir Annexe 1.

<sup>103</sup> N. Poussin. *Et in Arcadia ego* dit aussi *Les Bergers d'Arcadie* (deuxième version), 1628-1630. Huile sur toile, 101 x 82 cm. Paris : Musée du Louvre.

nul ne peut échapper à son destin fatal. Revenons ainsi au *Diable au corps*, c'est bien cette idée que nous retrouvons chez Radiguet : même si le jardin est le lieu de bien-être par excellence, les deux amants continueront à subir les épreuves de vie. Les autres lieux, les lieux qui entourent le jardin le contaminent et même si le bonheur règne il est important de faire attention au malheur sous-jacent qui peut surgir caché derrière ce bien-être. Le jardin en apparence parfait, ne l'est pas entièrement.

Comme l'explique Roland Barthes : « Le paysage est détaché du lieu, car sa fonction est de constituer un signe universel, celui de la Nature : le paysage est le signe culturel de la Nature. »<sup>104</sup>, ainsi, le sens que contient ce *topos* du jardin reste identique à travers le temps, sa variation est minime. Pour preuve, entre le tableau de Poussin et le livre de Radiguet trois siècles ce sont écoulés mais la vision du jardin est similaire. Le lecteur connaît ou devine les significations qui s'échappent de ces scènes où le lieu possède une force majeure. De façon générale, la Nature est une unité condensatrice et cristallisatrice du plaisir et du bonheur. Par ces lieux topiques, il s'agit de rêver « d'un plaisir inscrit [...] d'une heure qui serait hors du cercle des heures »<sup>105</sup>. Dans ce jardin, les personnages voire le lecteur ont envie de dire : « reste encore, moment si beau »<sup>106</sup>, la Nature participe à cet arrêt du temps, à immobiliser un « moment parfait » qui peut rapidement basculer : « J'envisageais à seize ans un genre de vie qu'on souhaite à l'âge mûr. Nous vivrions, à la campagne ; nous y resterions éternellement jeunes. »<sup>107</sup>. Moment parfait puisque le narrateur qui fait souvent preuve de lâcheté et qui se défile devant ses responsabilités se met à rêver d'une vie solide à deux.

Le jardin, la forêt, le végétal, au sens large la Nature, sont une source d'inspiration pour le narrateur et d'écriture pour l'auteur qui forge et cristallise l'amour de ses personnages en ces espaces. Il inscrit alors la relation amoureuse et les sentiments dans une *doxa* sans pour autant tomber dans l'effusion du sentiment, puisque la tension reste présente dans l'intrigue plus ou moins intensément, du début à la fin. Ce *topos* poétique qu'est le jardin contrebalance avec la gravité de la relation qui serait bien trop sombre sans ces halos de bonheur et de sincérité. Comme il a déjà pu le faire, Radiguet anoblit quelque peu ses personnages en les faisant sortir de l'immoral et de l'impertinence pour les transposer dans

---

<sup>104</sup> R. Barthes. « L'ancienne rhétorique ». *Communications*, 1970, n°16, p.208.

<sup>105</sup> *Le Discours amoureux*, p.659.

<sup>106</sup> *Id.*

<sup>107</sup> *Le Diable* p.76.

un univers topique, onirique, où tous les héros qui y sont passés avant eux ont aussi connu le bonheur de l'aventure amoureuse comme Erec et Enide, symboles du *fin'amor* médiéval :

Autour du verger il n'y avait ni mur ni palissade, mais de l'air seulement. C'était de l'air qui de toutes parts formait par magie la clôture du jardin, si bien qu'on ne pouvait y pénétrer, sinon en volant par-dessus, comme s'il fût tout clos de fer. Et tout l'été comme tout l'hiver, il y avait là fleurs et fruits mûrs et ces fruits, par quelque sortilège, se laissaient manger sur place : interdiction était fait de les porter au dehors [...] Erec chevauchait, la lance en arrêt, à travers le verger, écoutant avec délice le ramage des oiseaux qui y chantaient ; ils lui figuraient sa joie, ce à quoi il aspirait le plus.<sup>108</sup>

Le jardin est un lieu noble, où les personnages, que ce soit notre narrateur impertinent ou le chevalier Erec, gagnent toute leur hauteur, noblesse et force. On s'imagine alors aisément que la ville (ici, Paris), en opposition à la campagne, apparaît comme un élément négatif et perturbateur. La fonction du lieu est de constituer un signe universel, celui de la Nature positive et de la ville négative : « Nous descendîmes à la Bastille. Le froid, que je supporte parce que je l'imagine la chose la plus propre du monde, était, dans ce hall de la gare, plus sale que la chaleur dans un port de mer, et sans la gaieté qui compense. »<sup>109</sup>. Plus l'endroit est éloigné de la ville, plus l'amour s'épanouit.

Le roman s'articule autour d'un second lieu commun qui est celui de l'enfant né de l'adultère de la femme mariée pendant la guerre. Radiguet ne fait que reprendre un thème qui a beaucoup fait parler et qui sera repris lors de la Seconde Guerre Mondiale. C'est un cliché universel, intemporel que nous propose donc l'auteur : l'enfant issu de l'infidélité de la femme mariée, souvent attribué au mari dès son retour du front grâce à l'aide des médecins. Le comportement des femmes pendant la guerre, bien que tabou, fait l'objet de nombreuses critiques de la part des hommes restés à l'arrière ou revenant du front :

Vie très animée en ville. Les usines travaillent à plein rendement. Toutes les fonderies travaillent à fabriquer des obus et des torpilles. [...] A l'arrière, l'ouvrier regorge d'argent, les ouvrières encaissent des salaires astronomiques. Les cafés regorgent de monde. [...] les épouses reçoivent des allocations lorsque leur mari est au front et le cocufient avec un patriotisme entrain. Mais parmi ce monde en folie seuls sont dignes les parents qui tremblent ou pleurent leur enfant, l'épouse fidèle, la fiancée qui ne trahit pas son « poilu ». Hélas, combien sont-ils ceux-là qui ne se laissent pas entraîner par le tourbillon de la folie ?<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Chretien De Troyes. *Erec et Enide*. Trad. Jean-Marie FRITZ. Paris : éd. La Livre de Poche, 2013. – p.439. – (Coll. « Lettres Gothiques »)

<sup>109</sup> *Le Diable*, p.86.

<sup>110</sup> V. Bes. *Journal de route 1914-1918, Le carnet d'un soldat castrais de la Grande Guerre*. Présenté par J. Faury, Castres, Société culturelle du pays castrais, 2010, 208 p.

Au fond, Marthe ne serait-elle pas une femme comme les autres ? N'aurait-elle pas vécu la même histoire que bon nombre d'autres femmes lors de la Grande Guerre ? Radiguet nous raconterait donc une histoire de vie, certes scandaleuse et immorale mais bien porteuse de sens et de vraisemblance. Clémentine Vidal-Naquet développe cette dimension de l'adultère comme *topos* : « La fidélité des femmes ou leur penchant pour l'adultère [...] sont autant de lieux communs répandus, décrits et répétés par les contemporains de la guerre. En somme, le couple est plongé pendant la guerre au cœur d'un système de représentations. »<sup>111</sup>. Radiguet ne fait que reprendre une idéologie, une pensée commune de la Grande Guerre. Où serait donc la faute de Marthe puisque d'autres ont agi pareillement avant elle et agiront pareillement après elle selon l'imagination collective ? L'infidélité des femmes de soldat, et les enfants nés de ces unions immorales sont devenus des clichés contemporains à la guerre et n'ont pas eu besoin du travail du temps pour se forger une place dans la pensée commune :

Chez les Grangier, aucun doute ne subsistait plus. Ils maudissaient Marthe, mais s'en faisaient les complices, afin que le scandale ne « rejailût » pas sur la famille. Le médecin, autre complice de l'ordre, cachant que cette naissance était prématurée, se chargerait d'expliquer au mari, par quelque fable, la nécessité d'une couveuse.<sup>112</sup>

En utilisant ce lieu commun qu'est l'infidélité de la femme de soldat, de laquelle résulte un enfant, Radiguet enlève quelque peu le poids qui pèse sur Marthe, atténué le caractère détestable et révoltant qui pourrait tourner autour d'elle. Les yeux ne sont pas uniquement braqués sur ses actes personnels mais sur ceux des femmes en général. Ainsi, l'auteur affaiblit la faute de son personnage en y sous-entendant un caractère non-spécifique, non-unique. Le scandale de l'intrigue n'est pas à analyser comme étant banal et ordinaire, mais comme un cliché de l'époque, une pensée collective qui résulte d'un amalgame et d'un imaginaire collectif. Radiguet grâce au lieu commun réajuste l'ordre dans son roman, qui a suscité de vives réflexions de la part de la critique en grande partie à cause de l'infidélité de la femme de poilu, en rappelant que l'adultère féminin peut parfaitement être intégré à une intrigue romanesque, puisqu'il a déjà su éveiller et exciter l'imagination de l'après-guerre.

Le lieu commun est donc un moyen de juger différemment l'intrigue plutôt scandaleuse et immorale du roman en la rapprochant d'une histoire tout à fait probable. Le lecteur reconnaît facilement les messages qui se cachent derrière certaines figures, la Nature

<sup>111</sup> C. Vidal-Naquet. Le Couple pendant la guerre : un sujet d'histoire ? [en ligne] Ajouté le 13/06/2013. URL : <<http://centenaire.org/fr/societe/le-couple-pendant-la-grande-guerre-un-sujet-dhistoire>>. (consulté le 08/02/2016)

<sup>112</sup> *Le Diable*, p.94.

devient un lieu de paix, la ville un lieu néfaste à la relation, et l'enfant un parmi de possibles autres. La relation perd de sa gravité, le jugement négatif que l'on peut y porter se voit adouci par des images légères, topiques, ou par des exemples sous-entendus de comportements similaires pour l'imaginaire de l'époque. Par les lieux communs, l'auteur tente de redonner une certaine maîtrise et un certain cadre à cette relation fougueuse et rebelle en reprenant des imaginaires bien connus.

### **III – Un imaginaire de l'amour : construction harmonieuse d'une courbe de l'amour**

Tout amour comporte sa jeunesse, son âge mûr, sa vieillesse.<sup>113</sup>

Radiguet travaille finalement l'esthétique et la poétique d'un des sujets moteurs de son roman qu'est l'amour. Il édifie une courbe de l'amour empruntant un cheminement bien ordonné. La construction est rigoureuse, mais pour dynamiser le cliché l'auteur se penche sur une histoire d'amour qui évolue difficilement. Le scénario oscille entre moments romantiques, cocon habituel et instabilité. Cette courbe débute de manière attendue, elle répond aux stéréotypes de la rencontre et de la passion, mais l'auteur réévalue l'histoire d'amour type des romans en apportant des éléments bancals.

Concernant la naissance de l'amour entre les deux jeunes gens, le narrateur recherche le désir physique, la soif de connaître ce qu'il ne connaît pas encore, il est attiré par le mystère de l'inconnu que représente Marthe, la femme. Cette idée concorde avec celle de Schopenhauer qui veut que « toute inclination amoureuse, en effet, pour éthérées que soient ses allures, prend racine uniquement dans l'instinct sexuel et n'est même qu'un instinct sexuel plus nettement déterminé, plus spécialisé et, rigoureusement parlant, plus individualisé »<sup>114</sup>. Mais réduire l'amour au sexuel dégraderait le narrateur que l'auteur essaie pourtant, comme nous l'avons abordé précédemment, d'anoblir et de légitimer quelque peu, lui, sa relation et son comportement. Le narrateur n'est qu'un adolescent, et l'amour peut également naître du besoin de s'affirmer, de moments d'hésitation, du chamboulement de plusieurs états d'âme incompréhensibles ou encore de l'autre qui donne à rêver : « Il suffit d'un simple petit degré d'espérance pour causer la naissance de

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.60.

<sup>114</sup> A. Schopenhauer. *Le monde comme volonté et comme représentation, Métaphysique de l'amour sexuel* : trad., notes et commentaires de Jean Lefranc [1818]. Paris: éd. Nathan, 2002. – 141 p. – (Coll. « Les intégrales de philo »)



l'amour. »<sup>115</sup>. Un simple signe ou un imaginaire qui donne à rêver sont les premiers éléments à la naissance de l'espoir amoureux. L'un rentre dans un processus d'attente de l'être aimé. Cette courbe de l'amour débute donc par une rencontre : « Quand le train entra en gare, Marthe était debout sur le marchepied du wagon. « Attends bien que le train s'arrête », lui cria sa mère... Cette imprudente me charma. »<sup>116</sup>, qui s'accompagne à la fois de fortes pulsions sexuelles et/ou de véritables et profondes émotions : « Depuis quatre mois, je disais l'aimer, et ne lui en donnais pas cette preuve dont les hommes sont si prodigues et qui souvent leur tient lieu d'amour. »<sup>117</sup>. Le but étant de mettre en avant que cet amour illicite possède une origine double (cœur et corps) qui pourra expliquer la suite délicate de l'histoire.

S'en suit alors la phase de progression du sentiment qui est la plus longue. Les manifestations de l'amour y sont de plus en plus fougueuses, les sentiments passent du passé au présent. Cette progression de l'amour dans le roman, se fait par des irrégularités, des sauts tantôt positifs, tantôt négatifs. Les va-et-vient de cette progression participent aux rebondissements de l'histoire et peuvent être justifiés par le caractère discontinu des sentiments du narrateur qui se modifient de façon désordonnée.

Chez Radiguet, cette progression arrive toutefois à être saisie, à se cristalliser à travers des éléments particulier comme celui du feu, qui n'est pas sans rappeler le titre du recueil de poèmes de l'auteur, *Les Joues en feu*. Cet élément est présent pour mettre les personnages face au concret. Il est celui qui brûle les lettres de Jacques, qui voit se creuser le fossé entre le mari et l'épouse, qui voit se rapprocher les amants : « Je ne souhaitais rien d'autre que ces fiançailles éternelles, nos corps étendus près de la cheminée, se touchant l'un l'autre, et moi, n'osant bouger, de peur qu'un seul de mes gestes suffît à chasser le bonheur. »<sup>118</sup>, mais aussi celui qui les éloigne : « Les parents de Marthe n'avaient plus à deviner grand-chose. Ils ne se contentaient pas d'escamoter mes lettres. Ils les brûlaient devant elle, dans la cheminée de sa chambre. »<sup>119</sup>. Le feu permet de faire ressortir une réalité mais également de faire ressortir la tension sexuelle : « Sa chevelure dénouée, elle aimait dormir près du feu. Ou plutôt je croyais qu'elle dormait. Son sommeil lui était prétexte, pour mettre ses bras autour de mon cou »<sup>120</sup>, « Quand elle dormait ainsi, sa tête appuyée contre

---

<sup>115</sup> H-B. Stendhal. *De l'amour* [1822]. Paris : éd. Gallimard, 1980. – Chap. III, 564 p. – (Coll. « Folio »)

<sup>116</sup> *Le Diable*, p.20.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.34.

un de mes bras, je me penchais sur elle pour voir son visage entouré de flammes. C'était jouer avec le feu. »<sup>121</sup>. Dans sa *Psychanalyse du Feu*<sup>122</sup>, Bachelard étudie la vision du feu selon Novalis, le mettant ainsi en exergue comme résultat du frottement de cailloux des premiers hommes. Cette notion de frottement qui entraîne le feu est sexualisée, elle se rapproche de l'idée de chaleur intime et de contact humain. Elle rend compte que le feu est un élément d'amour, de sexualité, de sensualité, mais également un élément dévorateur situé au sein de la progression amoureuse et qui apporte une poésie particulière située autour de la chaleur.

Au-delà du feu, le narrateur va attribuer à l'être aimé un nouvel imaginaire se rapprochant de la sanctification : « Son visage était transfiguré. Je m'étonnai même de ne pas pouvoir toucher l'auréole qui entourait vraiment sa figure, comme dans les tableaux religieux. »<sup>123</sup>. Les images comme celles du feu et de la sanctification aident à définir la relation, à lui donner un relief et à mettre en avant les avancées de la relation ou ses difficultés.

La passion suit, l'« amour qui s'empare de toute le corps »<sup>124</sup>, il s'agit d'un point de *climax* au niveau de l'émotivité. Le corps se trouve dans un état de sensibilité poussé, chez Radiguet, il s'agit de jouir de chaque moment sans se préoccuper des changements de plan. C'est alors un amour quasi accompli, presque absolu qui se développe lors de l'étape de la passion : « Je passais toutes mes nuits chez Marthe. J'y arrivais à dix heures et demie, j'en repartais le matin à cinq ou six. Je ne sautais plus par-dessus les murs. Je me contenais d'ouvrir la porte avec ma clef ; mais cette franchise exigeait quelques soins. »<sup>125</sup>. Les parents du narrateur, les propriétaires de Marthe et « la rumeur »<sup>126</sup> sont au courant de la liaison, la passion est à son apogée, elle s'accomplit désormais par le corps et l'esprit, ainsi qu'aux yeux de tous. Cette complétude n'est qu'apparente, bien que les deux jeunes gens se cachent de moins en moins, Jacques ne connaît pas la vérité, ce qui atténue considérablement le caractère établi de la relation. Par ailleurs, cette passion est plus ou moins marquée de noirceur, comme le note Freud dans ses *Trois essais sur la théorie de la sexualité*<sup>127</sup>, l'instinct sexuel contient toujours un élément sadique, amenant à la destruction de l'objet

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>122</sup> G. Bachelard. *Psychanalyse du feu*. Paris : éd. Gallimard, 1937. – 184 p. – (Coll. « Idées »)

<sup>123</sup> *Le Diable*, p.42.

<sup>124</sup> Dictionnaire le Littré : article « passion »

<sup>125</sup> *Le Diable*, p.50.

<sup>126</sup> *Id.*

<sup>127</sup> S. Freud. *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905]. Paris : éd. Payot & Rivages, 2014. – 235 p.

amoureux possédé. Le mélange entre tendresse excessive et agressivité se ressent, et la rudesse devient également objet de satisfaction de la part de celui qui en fait preuve, ici, le narrateur.

La décroissance de l'amour amorce la fin du livre, du couple, de l'intrigue. C'est ici que Radiguet se détache du cliché habituel et de la fin heureuse. Les habitudes néfastes sont une des raisons à ce *decrecendo* amoureux. S'en suit très rapidement un mince renouveau qui ne dure que le temps des vacances de ses parents : « Quand Marthe revint, aux derniers jours d'août, elle n'habita pas à J..., mais la maison de ses parents, qui prolongeaient leur villégiature. Ce nouveau décor où Marthe avait toujours vécu me servit d'aphrodisiaque »<sup>128</sup>, « A la fin de septembre, je sentis que quitter cette maison c'était quitter le bonheur. Encore quelques mois de grâce, et il nous faudrait choisir, vivre dans le mensonge ou dans la vérité, pas plus à l'aise ici que là.»<sup>129</sup>. Les confusions morales du jeune homme apportent une certaine instabilité, entre joie et mésaventure, remords et bonheur. Comme la mère de Meursault, les deux amants « jouent à recommencer »<sup>130</sup>, essaient de ressaisir leur vie de couple ainsi que leur vie personnelle à plusieurs reprises. Mais puisque pour « recommencer à aimer, il faut recommencer à souffrir... »<sup>131</sup>, la passion ne retombe jamais entièrement du côté du positif. Radiguet crée un équilibre des tensions au sein de la relation. Une de ces tensions l'emporte *in extremis*, s'en suit la mort sentimentale en lien avec la mort physique.

Par cette courbe, par ce cheminement jouant entre attendu et inattendu, l'auteur nous propose une vision et un imaginaire particulier de l'amour. Tout d'abord, un amour cliché qui se développe dans un univers onirique avec des scènes frappantes : première rencontre, premier baiser, première tromperie. La passion augmente jusqu'à un point élevé de bonheur et de plaisir charnel. Mais l'auteur ne se contente pas de réécrire les *topoi* des romans d'amour, il retravaille la fin et les péripéties pour apporter un équilibre entre le bonheur premier et le malheur final, et afin de ne pas tomber dans la pâle copie. Sa volonté d'ordonner son roman entre littérature sentimentale et tensions, entre feu du désir et feu dévastateur, permet à l'œuvre et aux personnages de pouvoir vivre en dehors de l'étiquette de roman d'amour, étiquette qui réduirait et restreindrait fortement la forme et le fond du roman.

<sup>128</sup> *Le Diable.*, p.75.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>130</sup> « Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un « fiancé », pourquoi elle avait joué à recommencer. ». A. Camus. *L'Étranger* [1942]. Paris : éd. Gallimard, 2009. – p.183 – (Coll. « Folio »)

<sup>131</sup> M. Proust. *La Prisonnière* [1923] Paris : éd. Gallimard, 2012. – p. 141. – (Coll. « Folio Classique »)

\*

Radiguet utilise les clichés, les lieux communs, les *topoi*, pour créer un univers parallèle à celui que le lecteur pourrait trouver à la première lecture. Il utilise de nouvelles images pour expliquer d'une autre manière qui sont réellement ses personnages, ce qu'ils sont en train de vivre : amour qui connaît des difficultés plus ou moins profondes, relation abordée avec des yeux d'enfants, lieux propices ou non à l'épanouissement du couple. Ce que nous croyons lire de prime abord mérite d'être approfondi et creusé. Il ne faut pas restreindre l'intrigue au scandale ou à l'amour ni les personnages à la relation adultérine ou clichée des amoureux, mais aller au-delà de ces idées pour découvrir toute la poétique qui peut entourer ces éléments. Radiguet rééquilibre la balance par les images, amenant de la légèreté dans la gravité, et du concret dans ce qui peut sembler trop idyllique. Grâce aux images et aux lieux communs, il rapporte de l'ordre là où le roman peut parfois se perdre dans une catégorie ou un genre. Les personnages et leurs actes sont réévalués, et le *Diable au corps* s'équilibre entre roman d'amour et roman indécent.

## **CONCLUSION PARTIELLE :**

Pourtant ami des surréalistes, Radiguet propose avec le *Diable au corps* un roman aux aspirations et inspirations classiques, reprenant les mythes et *topoi* les plus connus, à la limite du cliché. Le jardin redevient le lieu de bonheur des amants assimilés aux grandes figures amoureuses que peuvent être Paul et Virginie ou Daphnis et Chloé. La gravité et l'immoral de la relation s'effacent peu à peu dans ce roman où maximes et conclusions morales trouvent étrangement leur place. Le comportement scandaleux des personnages se justifie par les puissances qui les dépassent : celle des mythes qui les ont précédés, celle du tragique qui les conduit sur une relation qu'ils ne peuvent pas entièrement contrôler, celle de leur mauvaise-foi qui refuse d'assumer certaine situation. Le récit est bref, simple, la forme est classique, proche de la forme dramatique, de la forme épistolaire et de leurs usages, permettant ainsi de donner une dimension tragique aux personnages. Entre la norme et la faute, entre l'innocence et la culpabilité, les deux amants évoluent dans un monde enfantin et poétique où les images sont nombreuses. Les lieux communs deviennent des lieux de savoir, révélant des personnages sous un nouveau jour. Avec cette esthétique et écriture des images, l'auteur exprime le malaise d'une façon moins directe, les personnages vivent alors dans un autre monde, un monde qui semble régir par le rêve ou le cauchemar, par l'agréable, l'enfantin ou les stéréotypes universels. L'amour se développe, de la naissance à sa mort, le texte rend compte de cette progression plus ou moins intense, plus ou moins uniforme mais toujours équilibrée.

Ainsi, à partir d'une histoire scandaleuse, Radiguet écrit avant tout un texte fin, emplit de références, de rigueur, et, étonnamment de forces morales. Ces personnages ne seraient donc pas si noirs et si coupables, mais plutôt rêveurs, doux, et presque naïfs. Ce roman bref ne serait donc pas si simple et géo-centré sur l'adultère, mais plutôt complexe et complet par l'écriture et la volonté d'harmonie. Radiguet fait donc preuve d'une maîtrise du style, des classiques divers et variés, mais avant tout, élabore un certain ordre au sein de son histoire et intrigue puisqu'il tente de doser, d'alléger et de justifier la gravité, la fatalité, l'amour et les sentiments qui entourent ses personnages.

## **PARTIE 2 : UNE TEMPORALITE QUI BOULEVERSE L'ORDRE**

Radiguet a la volonté de redonner de la hauteur à des personnages et à une intrigue qui semblent foncièrement en manquer puisque déraisonnables et scandaleux. Toutefois, une donnée importante vient faire basculer l'œuvre d'ordre au désordre, c'est celle du temps. En ancrant sa fiction en pleine Grande Guerre et en pleine période de l'adolescence, Radiguet fait le choix délibéré d'inscrire son intrigue et ses héros dans des temporalités marquées et particulières, connotant un certain trouble.

L'adolescence, notion récente au début du xx<sup>e</sup> siècle, est une période située entre construction (il s'agit de grandir, de passer du côté de la maturité) et déconstruction de soi (refus des règles et des normes, recherche d'identité). Elle est une étape de la vie connotée péjorativement, puisque souvent synonyme de trouble. Elle est également située entre la maturité et l'enfance, deux idées que tout opposent mais qui attirent pourtant le narrateur. C'est une époque à part entière, puisque le narrateur l'étire et la vit au maximum pour échapper au monde adulte. L'éducation nouvelle qui se développe à partir des années 1900 (naissance de l'éducation sportive, allègement de la discipline dans les lycées et universités, diminution conséquente de l'exploitation des enfants dans les usines) participe à l'effervescence de ce nouveau mouvement, groupe social, de ce nouvel âge de la vie, terrain propice aux bouleversements physiques et sentimentaux.

La guerre, quant à elle, est abordée en filigrane, par des sous-entendus. L'auteur l'évoque davantage pour la liberté qu'elle permet aux deux jeunes gens que pour les troubles géopolitiques et socio-économiques qui en découlent dans le pays et dans le monde. Elle apparaît comme un spectacle et non comme une lutte armée, bouleversant ainsi les attentes la concernant. Elle reste un élément perturbateur, une période dans le temps qui altère et renverse en réalité la paix intérieure des protagonistes et leur permet la faute. La période de la guerre permet ainsi la transgression d'un ordre qui paraissait bien établi. Elle n'est pas évoquée comme le lecteur pourrait l'attendre, c'est-à-dire, d'un point de vue territorial, armé ou de conquête. Mais elle est plutôt comme un auxiliaire, un adjuvant des deux jeunes gens car si le mari est absent, c'est bien parce qu'il est parti au front.

Mais, ce désordre qui semble poindre à cause des temporalités particulières que sont la période de l'adolescence et celle de la guerre n'était-il pas déjà programmé par la notion de tragique ? Ces différentes périodes (de la vie d'un individu ou de la vie d'un pays) sont

marquées par la notion d'inéluctable, autrement dit, par le fait qu'elles sont déterminées à l'avance selon les lois du tragique et qu'elles sont impossibles à dévier, éviter, qu'il est impensable de lutter contre.

Les personnages sont inscrits dans une spirale temporelle à trois niveaux, celui de leur âge et de leur identité, celui de l'époque et du contexte mondial avec la guerre, et celui du tragique avec un destin global qui leur est inévitable. Chaque palier participe au basculement et à l'effritement de l'ordre *a priori* établi, les périodes choisies par le narrateur sont synonymes de troubles, de fatalité, de violence, et par conséquent, d'un manque de contrôle de soi et des événements.

## **Chapitre 1 : L'adolescence et le télescopage des âges**

Quel âge ont nos personnages ? Marthe est une jeune femme de 19 ans, le narrateur en a 15. La différence d'âge n'est pas si grande sur le papier, mais est en réalité bien plus prononcée par les statuts et les modes de vie de chacun. Le narrateur, adolescent, se situe dans un entre-deux, entre l'enfance et le monde adulte, dans une période difficile à cerner aussi bien pour lui que pour le lecteur. Marthe, quant à elle, endosse les rôles de mère, de jeune femme, de femme mariée, tant de personnages aux frontières poreuses. Les deux héros ne sont pas caractérisés et définis par une période précise de la vie mais par plusieurs. Les statuts attendus de chacun sont bouleversés, les âges sont télescopés, se confondent, s'interpénètrent comme si aucun ne semblait convenir aux protagonistes. L'enfant grandit trop vite, la jeune femme devient une mère de substitution, l'adolescent agit comme un vieillard, la femme mariée se met à rêver comme une enfant, les repères se brouillent et la notion d'âge devient un sujet trouble et porteur d'un conflit intérieur, l'ordre s'effrite.

### **I – Bouleversements du statut de la femme**

Qui est véritablement Marthe ? Une femme, une adolescente, une jeune femme, une enfant, une mère ? Elle-même ne semble pas maîtrisée son âge et la période de sa vie. Femme qui s'assume ou femme-enfant, mère de substitution du narrateur ou véritable mère de leur enfant : voilà tout ce qui la caractérise. Le narrateur et Marthe semblent alors avoir des rôles ambigus par rapport à leur âge et statut.

Par le fait qu'elle soit mariée, même à 19 ans, Marthe est considérée comme une femme : « Et, quelles que soient les passions que j'éprouve dans la suite, jamais ne sera plus possible l'émotion adorable de voir une fille de dix-neuf ans pleurer parce qu'elle se trouve trop vieille. »<sup>132</sup>. Elle a quitté le monde de l'enfance, semble avoir sauté celui de l'adolescence pour avoir posé pied directement dans un âge mature qui ne semble pas lui convenir, qu'elle ne semble pas assumer.

Pour le narrateur, elle est tout d'abord celle qui l'initie. Selon Barthes dans son *Discours amoureux* et selon la figure de « L'initiation », elle est la figure amoureuse qui offre la vérité à l'autre<sup>133</sup>, de nouveau synonyme d'initiation. Le narrateur va savoir en son

---

<sup>132</sup> *Le Diable*, p.36.

<sup>133</sup> *Le Discours amoureux*, p.646.



for intérieur, ce qu'est la passion, ce qu'est le jeu des corps. Il va aussi pouvoir développer son identité, mieux se connaître lui-même grâce à Marthe qui va lui apprendre et lui transmettre une expérience. Quand il la rencontre, le jeune homme reçoit « la pleine vision de la vérité (la vérité de mon désir), tout comme le néophyte, au cours de l'époptie, voyait le rideau s'ouvrir. »<sup>134</sup>.

Dans le roman, Marthe offre des vérités, qui sont des savoirs personnels et intimes, au narrateur qui est dans une perpétuelle expérience de découverte du corps : « Soulagé de mes craintes, il m'en venait d'autres. C'est que, comprenant enfin la puissance des gestes que ma timidité n'avait osés jusqu'alors, je tremblais que Marthe appartînt à son mari plus qu'elle ne voulait le prétendre. »<sup>135</sup>. Lors de leur première nuit ensemble le narrateur se rend compte que son inexpérience et sa timidité l'embarrassent face à cette femme qui, elle, n'est pas dans le même cas : « Marthe appartînt à son mari ». S'il arrive à surmonter cette épreuve et cette gêne c'est bien parce que Marthe ne l'a pas. Elle connaît déjà ce qu'est la sexualité puisqu'elle est mariée : « Je maudissais l'homme qui avait avant moi éveillé son corps. »<sup>136</sup>.

Par ailleurs Marthe offre au narrateur la possibilité de réfléchir sur ses sentiments et ses émotions. Lorsque le narrateur se prépare à passer la nuit chez Marthe pour la première fois, l'appréhension se mêle à la passion : il est à la fois inquiet : « je redoutai de ressembler au mari », à la fois excité « mon imagination se promettait de telles voluptés ». Il peut enfin découvrir ce qu'est vraiment l'amour naissant :

Je me retrouvai avec le trouble de tout à l'heure, avant d'entrer chez Marthe. Mais comme l'attente devant la porte, celle devant l'amour ne pouvait être bien longue. Du reste, mon imagination se promettait de telles voluptés qu'elle n'arrivait plus à les concevoir. Pour la première fois aussi, je redoutai de ressembler au mari et de laisser à Marthe un mauvais souvenir de nos premiers moments d'amour.<sup>137</sup>,

Mais le narrateur peut également appréhender un amour renaissant. La nuance est que la passion originelle s'est développée, s'est modifiée. Il a su faire face à ces changements sentimentaux et intérieurs qui l'ont forgé. Ces sentiments ne sont pas linéaires, et c'est Marthe, et plus spécifiquement la relation avec celle-ci, qui lui fait prendre conscience que l'amour n'est pas une émotion stable :

---

<sup>134</sup>*Ibid.*, p.648.

<sup>135</sup> *Le Diable*, pp.42-43.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.42.

Les fleurs s'épanouissant grâce à mes soins, les poules dormant à l'ombre après que je leur avais jeté des graines : que de bonté ? – Que d'égoïsme ! Des fleurs mortes, des poules maigres eussent mis de la tristesse dans notre île d'amour. Eau et graines venant de moi s'adressaient plus à moi qu'aux fleurs et qu'aux poules.

Dans ce renouveau du cœur, j'oubliais ou je méprisais mes récentes découvertes. Je prenais le libertinage provoqué par le contact avec cette maison de famille pour la fin du libertinage. Aussi, cette dernière semaine d'août et ce mois de septembre furent-ils ma seule époque de vrai bonheur.<sup>138</sup>,

Après une période de troubles où le narrateur a trompé à deux reprises Marthe, où il a eu des différends plus importants avec ses parents et où la grossesse de Marthe a bouleversé sa vision des choses, les deux amants se retrouvent enfin dans le calme et la sérénité dans le jardin de la maison familiale de la jeune femme. Cet épisode du jardin sonne l'arrivée d'une phase de bonheur qui contraste avec les tensions précédentes : « j'oubliais ou je méprisais mes récentes découvertes. ». Marthe initie pour la première le narrateur au « vrai bonheur », à la volupté et au calme. Il ne semble plus avoir « le diable au corps » mais être en paix avec lui-même et son amour.

Marthe apparaît ainsi comme une figure mythique formée de plusieurs facettes stéréotypées, et comme tout mythe, a pour but de transmettre un savoir, une vérité de façon volontaire (pour la sexualité) ou involontaire (pour l'amour qui s'appréhende surtout grâce à la relation en elle-même). Marthe représente le *topos* de l'initiatrice sexuelle mais les repères sont brouillés car elle va au-delà de cette idée en permettant au jeune homme à se connaître lui-même, de grandir, de mieux saisir ses émotions. Elle est une figure d'incarnation puisqu'elle permet de rendre visible et d'établir pour le jeune homme une notion abstraite comme celle de l'amour, de la connaissance, de la sexualité. Selon Barthes : « Parfois – le plus souvent, selon la culture ancienne – c'est le sujet amoureux qui initie l'autre ; il est l'Inspirateur, celui qui souffle (*eisnélas*) »<sup>139</sup>, et c'est bien la figure de l'Inspiratrice que Marthe endosse par et grâce à son statut de femme plus âgée et surtout mariée. Elle entretient avec le narrateur une relation de l'ordre du pédagogique qui bouleverse ainsi ce que le lecteur pourrait attendre de son statut de maîtresse. Leur relation dépasse les notions d'amour et de plaisir pour se tourner également du côté de l'apprentissage. Marthe est à la fois l'amante jeune et fougueuse, et la formatrice plus âgée du jeune homme, son rôle n'est donc pas clairement défini, il est poreux. La relation ne peut donc pas s'établir sur un ordre stable et immuable puisque le rôle de Marthe change en

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.76.

<sup>139</sup> *Le Discours amoureux*, p.647.

permanence et ne se fixe pas dans le temps. D'une part, elle lui apporte une expérience sur le plan sexuel voire sur le plan amoureux (rôle de maîtresse), d'autre part, elle lui enseigne l'autonomie, la construction de soi (rôle de pédagogue voire de mère). Nous parlons de rôle de mère puisque c'est grâce à Marthe que le narrateur grandit et évolue vers le monde adulte. La grossesse de sa maîtresse lui fait prendre conscience de certains éléments auxquels sa vie d'enfant n'avait pas prêté attention, par exemple : « des craintes d'ordre matériel ». Il bascule du côté de la raison en ayant conscience que l'avenir risque d'être difficile avec un enfant à son âge et dans sa situation :

À notre âge, il me semblait impossible, injuste, que nous eussions un enfant qui entraverait notre jeunesse. Pour la première fois, je me rendais à des craintes d'ordre matériel : nous serions abandonnés de nos familles.

Aimant déjà cet enfant, c'est par amour que je le repoussais. Je ne me voulais pas responsable de son existence dramatique.<sup>140</sup>

Par sa grossesse, Marthe a donc mis le narrateur face à une situation d'homme et non d'enfant. Elle est une mère qui éduque le plus jeune à grandir et à prendre ses responsabilités en cas de situations complexes.

Marthe possède donc un rôle flottant, puisqu'en plus d'être la maîtresse, elle peut être la mère de substitution du narrateur, une femme protectrice :

Mais mon pauvre chéri, tu vas prendre mal ! Déshabille-toi vite.

Elle courut ranimer le feu dans le salon. A son retour dans la chambre, comme je ne bougeais pas, elle dit :

- Veux-tu que je t'aide ?

Moi qui redoutais par-dessus tout le moment où je devrais me déshabiller et qui envisageais le ridicule, je ne bénissais la pluie grâce à quoi ce déshabillage prenait un sens maternel. Mais Marthe repartait, revenait, repartait dans la cuisine, pour voir si l'eau de mon grog était chaude.<sup>141</sup>

Dans cet extrait, la jeune femme apparaît comme une figure généreuse par ses actes, n'hésitant pas à se dévouer pour que le narrateur ne tombe pas malade. Elle est un symbole de force puisqu'elle est active (c'est elle qui le déshabille et lui prépare le grog) alors que le narrateur est passif (il ne fait et ne dit rien) et se laisse faire comme un enfant. Il fait preuve de pudeur tandis que la jeune femme fait preuve d'assurance.

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>141</sup> *Le Diable*, pp. 41-42.

Finalement, Marthe deviendra une autre mère, celle de leur enfant, assumant définitivement et incontestablement le rôle de mère au sein du couple :

Je l'obligeais à regarder fixement une autre image d'elle, bébé, pour que notre enfant lui ressemblât. Je rôdais, ravi, dans cette maison qui l'avait vue naître et s'épanouir. Dans une chambre de débarras, je touchais son berceau, dont je voulais qu'il servît encore, et je lui faisais sortir ses brassières, ses petites culottes, reliques des Grangier.<sup>142</sup>

Son rôle d'éducatrice et son rôle de mère sont d'autant plus accentués qu'elle insiste à creuser l'écart d'âge (pourtant faible en vérité) qui les sépare : « Marthe m'explique pourquoi elle se trouvait trop vieille. Dans quinze ans, la vie ne fera encore que commencer pour moi, des femmes m'aimeront, qui auront l'âge qu'elle a. »<sup>143</sup>. Le narrateur, puisque c'est un homme, peut se permettre l'amour plus longtemps qu'une femme qui, elle, doit vite s'établir (cette situation est aussi un fait de société pour l'époque). L'âge de l'homme en quête de relation n'est pas un obstacle puisqu'il peut se permettre d'aimer des femmes beaucoup plus jeunes que lui. En revanche, Marthe fait de son âge un frein à la relation, enfermant son statut de femme jeune dans un court laps de temps. L'amour ne serait possible pour une femme que pendant les quelques faibles années que représentent sa jeunesse (et Marthe semble les avoir déjà perdues même à 19 ans), alors qu'un homme, lui, peut se permettre l'amour sur un temps beaucoup long. Elle fait de son sexe et de son âge une entrave à l'amour et creuse elle-même une différence avec le narrateur : ils n'ont que quatre ans d'écart mais elle semble déjà vieille, bientôt interdite à l'amour, alors que lui, par son statut d'homme, restera jeune et enclin aux sentiments sur un temps beaucoup plus large. Elle se doit alors endosser des rôles plus matures puisque son statut de femme (mariée) lui dicte.

En une seule année de relation, son statut change diamétralement, de jeune femme fiancée, à mariée, puis maîtresse d'un tout jeune homme qui joue le rôle d'éducatrice. Les périodes de vie se succèdent en un laps de temps réduit, renforçant l'aspect désordonné de la vie de Marthe (et des deux jeunes gens) qui se cherche constamment. Mais au fond, n'est-elle pas plus jeune que l'image qu'elle donne à voir ? Son apparente audace et son rôle d'initiatrice ne seraient-ils pas faibles et bancals ? De prime abord, c'est une femme qui semble pourtant avoir un caractère allant contre les goûts de la société et qui ose désobéir à sa mère :

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.43.

Quand le train entra en gare, Marthe était debout sur le marchepied du wagon. « Attends bien que le train s'arrête » lui cria sa mère... Cette imprudente me charma.

Sa robe, son chapeau, très simple, prouvaient son peu d'estime pour l'opinion des inconnus. <sup>144</sup>

D'une part, elle paraît intrépide et énergique en étant sur le point de quitter le train à peine arrêté. D'autre part, elle ne s'habille pas pour les autres, la simplicité de sa tenue met en avance le fait qu'elle ne souhaite pas se démarquer par ses habits, par son apparence extérieure. Elle semble alors hardie, allant contre ce que peut penser ou dicter la société, et causant quelques frayeurs à sa mère en ne respectant quelques petites règles.

Ses lectures dénotent également une attitude anticonformiste. En lisant Baudelaire, Verlaine, elle va à l'encontre des goûts de la bourgeoise locale qui est frileuse de ces auteurs qui inspirent la modernité et parfois l'indécence.

J'essayais de deviner ses goûts en littérature ; je fus heureux qu'elle connût Baudelaire et Verlaine, charmé de la façon elle aimait Baudelaire, qui n'était pourtant pas la mienne. J'y discernais une révolte. Ses parents avaient fini par admettre ses goûts. Marthe leur en voulait que ce fût par tendresse. Son fiancé, dans ses lettres, lui parlait de ce qu'il lisait, et s'il lui conseillait certains livres, il lui en défendait d'autres [...] je me réjouis de savoir qu'elle désobéissait à un soldat assez nigaud pour craindre Baudelaire. <sup>145</sup>

Cependant, plus son amour pour le narrateur augmente, plus elle devient une figure abstraite, rangée, qui ne se singularise plus. Elle prend le rôle de la Mère universelle, de la figure Initiatrice sans plus se démarquer. L'originalité de sa fougue qui caractérisait sa jeunesse s'évapore au profit d'une identité et d'un âge qui inspirent la maîtrise, la stabilité mais qui semblent plus fade. Cela sous-entendant un changement radical de situation qui ne lui est pas bénéfique puisque seul le narrateur tire les profits de ce changement grâce et par l'initiation qu'il reçoit, Marthe, elle, perd sa singularité. Elle devient la femme-mère-amante soumise aux caprices de son amant mais aussi infantine, sous le poids d'un narrateur qui la contrôle. Par exemple, lorsqu'elle souhaite être accompagnée par lui pour rendre visite à son mari malade : « Mais ce qu'exprimaient d'amour ses paroles, ses actes les plus choquants, me conduisait vite de la colère à la gratitude. Je me cabrai. Je me calmai. Je lui parlai doucement, ému par sa naïveté. Je la traitais comme un enfant qui demande la lune. »<sup>146</sup>. D'une part, elle ne peut pas prendre la décision seule et demande l'avis de son amant, d'autre part, elle ne veut pas y aller sans lui. Son attitude est irresponsable (elle ne prend pas ses

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p.63.

responsabilités, n'assume pas de prendre une décision seule) et immature en proposant que son amant l'accompagne voir son mari. Il n'est donc pas étonnant que le narrateur la juge en sous-entendant un caractère immature : « Il y a quelques mois, quand je rencontrais Marthe, mon prétendu amour ne m'empêchait pas de la juger, de trouver laides la plupart des choses qu'elle trouvait belles, la plupart des choses qu'elle disait, enfantines. »<sup>147</sup>. Marthe a bien une certaine audace vis-à-vis de la société, de son mari, de ses parents, lorsqu'elle nous est présentée pour la première fois dans le roman (vêtements simples, lectures peu appropriées, etc.) mais le narrateur a su déceler une autre facette, une plus légère et enfantine, qui fait de cette jeune femme de 19 ans encore une enfant dans certains de ses actes et de ses paroles.

La forte personnalité du narrateur prend rapidement le dessus sur Marthe. Barthes s'interroge alors : « À l'extrême, il se produira une psychagogie réciproque, mêlée : chacun est à la fois mère et enfant : « Je suis enfant et fils de Dieu et Dieu est mon enfant. Comment chacun peut-il donc être l'un et l'autre ? »<sup>148</sup>. C'est bien ce qui est observable dans le roman où la pédagogie devient double puisque Marthe enseigne bien au narrateur les vérités du cœur et du corps, mais parallèlement, le jeune homme lui dicte certains comportements à adopter et la fait sortir de son style de jeune fille presque enfantine : « Je lui représentai combien il était immoral qu'elle se fit accompagner par moi. »<sup>149</sup>. Ainsi, c'est le jeune garçon, le plus jeune du couple, qui lui explique le comportement juste à adopter pour rendre visite à son mari. De même, c'est le narrateur qui décide du contenu des lettres que Marthe doit envoyer à son mari, il régit la correspondance :

Marthe avait beau me répéter qu'il était moins inhumain de ne plus flatter l'espoir de Jacques, c'est moi qui l'obligeais de répondre avec douceur. C'est moi qui dictais à sa femme les seules lettres tendres qu'il en ait jamais reçues.<sup>150</sup>

C'est le jeune adolescent à peine sorti du monde de l'enfance qui prend le dessus sur la femme mariée. Marthe l'écoute, exécute ses conseils ou ses ordres. Ainsi, les rôles s'inversent. La Marthe initiatrice, éducatrice, amante et mère devient l'élève du narrateur qui se plait à éduquer à son tour sa maîtresse.

L'âge qu'elle s'attribue et qu'elle endosse résulte donc de son rapport avec le narrateur. Comme nous l'avons vu, Marthe est dans une relation pédagogique qui sous-entend donc un échange dans lequel l'initiateur (elle) comme l'initié (le narrateur) sont

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>148</sup> *Le Discours amoureux*, p.647.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.55.

interdépendants et se développent ensemble. Son âge est décousu, n'a de sens précis et inaltérable que dans ce qu'en fait le narrateur. Finalement, Marthe est presque dématérialisée, comme réduite au néant, le narrateur s'impose comme le maître et la pédagogie s'inverse presque définitivement :

Marthe ! Ma jalousie la suivant jusque dans la tombe, je souhaitais qu'il n'y eût rien après la mort. Ainsi, est-il insupportable que la personne que nous aimons se trouve en nombreuse compagnie dans une fête où nous ne sommes pas. Mon cœur était à l'âge où l'on ne pense pas encore à l'avenir. Oui, c'est bien le néant que je désirais pour Marthe, plutôt qu'un monde nouveau, où la rejoindre un jour.<sup>151</sup>

Même dans la mort, le narrateur interdit à Marthe d'avoir une perspective d'évolution, elle débute le roman avec une personnalité et un âge affirmés et assumés, avant de s'effacer petit à petit au profit de son amant. Son jeune âge lors du décès n'est pas évoqué et ne semble pas être l'élément à retenir. Au contraire, celui-ci doit disparaître, s'évaporer, afin que rien ne reste de la singularité de Marthe. Les âges se bousculent et se télescopent jusqu'au non-âge, mais toujours selon les volontés du narrateur qui a fait de Marthe son élément féminin personnel, sa maîtresse (au sens stricte comme au figuré) mais aussi son disciple. C'est bien pour et sous son regard que nous voyons évoluer la jeune femme qui est dépossédée peu à peu d'un élément clef de son identité : son âge.

Nous pouvons même ajouter que c'est le personnage de Marthe qui possède la plus grande amplitude au niveau des âges adoptés : elle est symbole de naissance (par son enfant), de jeunesse (lors de la rencontre), de maturité (par son mariage puis dans son rôle d'initiatrice dans la liaison) et de vieillesse (par sa mort). La relation et l'intrigue subissent ces télescopages, ceux-ci soulignant des identités instables, peu maîtrisées voire hors de contrôle. Ces dernières sont inconstantes, varient en fonction du narrateur qui apparaît presque comme un diktat, imposant à Marthe de manière détournée l'âge qu'elle doit ou peut adopter pour lui. La jeune femme n'hésite alors pas à perdre son indépendance, son identité, sa singularité, à perdre le contrôle qu'elle a sur elle, pour devenir une autre. Elle évolue pour le plaisir et les besoins de son amant qui contrôle le balancement de son identité, et par conséquent, les bouleversements de l'intrigue.

---

<sup>151</sup> *Le Diable*, p.95.

## II – L’adolescence : l’âge du désordre

LE SPHINX : Je l’interrogerai... je l’interrogerai... C’est bon. (*avec un dernier regard de surprise vers Anubis.*) Quel est l’animal qui marche sur quatre pattes le matin, sur deux pattes le midi, sur trois pattes le soir ?

OEDIPE : L’homme, parbleu ! qui se traîne à quatre pattes lorsqu’il est petit, qui marche sur deux pattes lorsqu’il est grand et qui, lorsqu’il est vieux, s’aide avec la troisième patte d’un bâton. <sup>152</sup>

Si une tranche d’âge manque à l’énigme du Sphinx, c’est bien celle de l’adolescence. Ni la sphinge ni Œdipe au temps de l’Antiquité ne pouvait distinguer cette période de la vie, où l’*adulescens* ne référerait à aucune catégorie d’âge, seulement à « celui qui est en train de croître ». Le garçon était considéré jeune homme entre 17 et 30 ans, vaste plage de croissance en comparaison aux femmes qui devenaient *uxor* (directement épouse) sans passer par cette étape de transition (comme nous l’avons vu plus haut avec Marthe qui, par son mariage, est considérée directement comme une femme adulte).

Au xx<sup>e</sup> siècle, le terme devient générique pour les filles et garçons avec la généralisation de la scolarisation, des activités hors temps scolaires (scoutisme, colonies, associations sportives), et des nouvelles institutions judiciaires adaptées aux plus jeunes (tribunaux pour enfants)<sup>153</sup>, mais l’emploi du terme reste faible puisqu’encore trop récent et peu compris. Il est important d’ajouter que selon Diana Derrez : « la notion d’adolescence, elle, varie selon les époques et reste toujours susceptible d’évoluer car elle est véhiculée par une société changeante. »<sup>154</sup>. Le roman relate une intrigue pendant la Grande Guerre et paraît cinq ans après cette dernière. La notion d’adolescence ne varie donc pas vraiment entre la publication du livre (1923) et le temps de l’intrigue (1914-1918), et ne présente alors pas de décalage ou d’incohérence. Le jeune homme qui se cherche dans le roman peut-être le même qui se cherche en 1923, date de publication.

Bien que le narrateur n’évoque jamais clairement la notion d’adolescence, ni son implication dans celle-ci, soit par manque d’information sur ce concept encore trop récent pour lui, soit par volonté de s’identifier à d’autres catégories (que nous étudierons par la suite), il semble répondre sur beaucoup de points aux caractéristiques établies sur cette

---

<sup>152</sup> J. Cocteau. *La Machine infernale* [1934]. Paris : éd. Grasset, 2009. – p.86. – (Coll. « Le Livre de Poche »)

<sup>153</sup> P. Huerre. « L’histoire de l’adolescence : rôles et fonctions d’un artifice. », *Journal français de psychiatrie*, 2001, n°14, pp. 6-8.

<sup>154</sup> D. Derrez. *La Littérature de l’adolescence de 1950 à nos jours : reflet d’une génération perdue*. Mémoire de fin de semestre : Université de Pau et des pays de l’Adour, 2010. – p.3.



période. L'adolescence apparaît comme un âge malléable, imprécis, rapidement vu comme une maladie entraînant des comportements antisociaux. En effet, le narrateur s'éloigne de ses amis :

Maintenant Marthe ne m'était pas seulement la plus aimée, ce qui ne veut pas dire la mieux aimée des maîtresses, mais elle me tenait lieu de tout. Je ne pensais même pas à mes amis ; je les redoutais, au contraire, sachant qu'ils croient nous rendre service en nous détournant de notre route. <sup>155</sup>

Le lendemain, au lycée, je n'éprouvai pas le besoin de raconter à René, à qui je disais tout, ma journée du dimanche. Mais je n'étais pas d'humeur à supporter qu'il me raillât de n'avoir pas embrassé Marthe en cachette. Autre chose m'étonnait ; c'est qu'aujourd'hui je trouvais René moins différent de mes camarades. Ressentant de l'amour pour Marthe, j'en ôtais à René, à mes parents, à mes sœurs. <sup>156</sup>

Le narrateur s'éloigne de son grand et unique ami, René. Marthe semble combler entièrement le jeune garçon qui n'a plus besoin de la compagnie des autres. Elle est un motif à cet éloignement, mais la seconde raison est que le narrateur grandit, évolue. L'adolescence, qui touche aussi les amis du narrateur (car nous pouvons supposer qu'ils ont environs le même âge), crée des tensions chez chacun : René se moque de la conduite amoureuse du narrateur, et inversement, René baisse dans l'estime du narrateur qui ne voit plus en lui qu'un camarade parmi d'autres. Le narrateur se dissocie du monde qui l'entoure, également de sa famille :

L'amour anesthésiait en moi tout ce qui n'était pas de Marthe. Je ne pensais pas que mon père pût souffrir. Je jugeais de tout si faussement et si petitement que je finissais par croire la guerre déclarée entre lui et moi. Aussi, n'était-ce plus seulement par amour pour Marthe que je piétinais mes devoirs filiaux, mais parfois, oserai-je l'avouer, par esprit de représailles. <sup>157</sup>

Le narrateur entre en conflit avec ses parents, et particulièrement avec son père qui est le seul qui ose aborder directement le sujet de la relation amoureuse avec lui. L'amour est encore une justification qu'il donne à ce trouble familial : « L'amour anesthésiait en moi tout ce qui n'était pas de Marthe. », mais le narrateur avoue toutefois qu'un second motif existe : « par esprit de représailles ». Il a l'envie d'aller à l'encontre de ses parents, de leur faire subir sa colère. Il riposte ainsi contre plusieurs individus : famille, ami, société.

---

<sup>155</sup> *Le Diable*, p.79.

<sup>156</sup> *Ibid.*, pp.23-24.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.84.

L'amour, ou le non-amour, est la justification première qu'il donne à ces éloignements, mais l'adolescence ne serait-il pas un autre motif ? Le dialogue semble de plus en plus difficile avec les autres personnes qui l'entourent. Au-delà de la mutation physique et sexuelle qui s'opère par et grâce à Marthe, c'est le changement psychologique dû à l'adolescence qui prend le dessus avec son entourage. Le narrateur n'est pas dans la vie active, n'a pas d'emploi, n'est pas chef de foyer, il ne peut pas être considéré comme adulte, mais il a quitté la petite école pour Henri IV, assume quelques libertés comme celles de se promener seul à Paris, ce qui ne permet également pas de le classer dans la catégorie des enfants.

Cette période intermédiaire est donc nécessaire au narrateur pour tenter de définir son identité, bien qu'il ne sache pas encore la développer et l'analyser. Mais la définition de l'adolescence pour lui se retrouve bloquée au stade de tentative et d'essai puisque cette période est une création difficile à cerner, selon Patrice Huerre :

Tout concourt à lui donner les allures d'un artifice. Tout d'abord, l'adolescence est une notion imprécise, impossible à définir d'un point de vue physiologique. Si les transformations physiques qui accompagnent la puberté marquent encore le début de l'adolescence [...], en revanche, sa limite supérieure, signant le passage à l'âge adulte, accuse un flou absolu.<sup>158</sup>

Comme le met en avant cet extrait, il est plus facile de comprendre le moment où un individu entre dans la période de l'adolescence (quitte le monde de l'enfance) que le moment où il en sort. Il est vrai que le narrateur peut encore – ou non – se considérer comme un enfant ou comme ayant les attitudes d'un enfant, mais le lecteur, lui, n'est pas dupe et sait bien qu'il a normalement quitté cet âge ne serait-ce que par sa relation avec Marthe. La frontière est assez franche. En revanche, ce que ni le jeune homme ni le lecteur ne peut affirmer, c'est où en est la progression vers l'âge adulte. Nous savons quand l'adolescence commence mais pas quand celle-ci se termine. Elle s'est créée pour répondre au besoin de nommer et d'expliquer ce moment d'entre-deux-âges plus détachée du monde de l'enfance (qui appartient à un passé normalement révolu) que de celui adulte (qui appartient à un futur, justement plus ou moins proche). L'adolescence lui permettrait de combler ce vide identitaire entre deux périodes, elles, bien connues. Mais au lieu d'emplir ce vide et de ramener un ordre identitaire, elle le creuse et développe une des périodes les plus imprécise et méconnue de la vie, largement associée à la perte de contrôle.

---

<sup>158</sup> P. Huerre, *op. cit.*, pp. 6-8.

Le narrateur fait partie des « jeunes à l'esprit complexe débordé de pensées nouvelles et de toutes sortes de contradictions, étrangers à eux-mêmes et qui peinent à se comprendre et se reconnaître. »<sup>159</sup>. Il est bien l'illustration de cette contradiction, de cette non-compréhension de soi, entre la lucidité et la mauvaise foi. Dans la citation suivant nous pouvons remarquer deux envies différentes et contradictoires : dire la vérité à Jacques sur la relation adultérine ou au contraire ne rien lui avouer.

Enfin ! il me rendait le service d'apprendre à Jacques ce qui importait qu'il sût. Je plaignais mon père de croire mon amour si faible. Et puis, ces lettres mettraient un terme à celles où Jacques s'attendrissait sur notre enfant. Ma fièvre m'empêchait de comprendre ce que cet acte avait de fou, d'impossible. Je commençai seulement à voir juste lorsque mon père, plus calme, le lendemain, me rassura, croyait-il, m'avouant son mensonge. Il l'estimait inhumain. Certes. Mais où se trouvent l'humain et l'inhumain ?

J'épuisais ma force nerveuse en lâcheté, en audace, éreinté par les mille contradictions de mon âge aux prises avec une aventure d'homme.<sup>160</sup>

Dans cet extrait, le narrateur souhaite que Jacques découvre enfin la supercherie par le biais de son père mais se sent soulagé quand celui-ci lui annonce qu'il ne dévoilera finalement rien. Ce « service » présente une deuxième incohérence : il souhaite réellement parler à Jacques et s'alléger d'un poids mais pas jusqu'au point de se lancer seul dans cette entreprise qui relève pourtant du domaine personnel. Il aime l'idée que ce soit son père qui s'en charge. Une dernière incohérence est laissée en suspens, est-ce plus inhumain de dévoiler à un soldat la dure vérité qui est qu'il est trompé par sa femme enceinte d'un autre ? Ou de ne rien lui dire et de voir la relation adultérine continuer de grandir ? D'autres moments, ingrats, de dualité, de balancement, symbolisent une irrégularité dans la manière d'être et caractérisent de nouveau l'adolescent qu'il est :

Comme un malade qui recherche le calme, je ne savais de quel côté me tourner. Je sentais ne plus aimer la même Marthe et que mon fils ne serait heureux qu'à la condition de se croire celui de Jacques. Certes, ce subterfuge me consternait. Il faudrait renoncer à Marthe. D'autre part, j'avais beau me trouver un homme, le fait actuel était trop grave pour que je me rengorgeasse jusqu'à croire possible une aussi folle (je pensais : une aussi sage) existence.<sup>161</sup>

Le narrateur est ici tiraillé à propos de l'avenir : assumer ou non sa paternité, définissant son aventure comme improbable et « folle » mais nécessitant tout de même une grande maturité. L'adolescence apparaît comme un âge de désordre par sa discontinuité, les

<sup>159</sup> D. Derrez, *op. cit.*, p.15.

<sup>160</sup> *Le Diable*, p.83.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p.66.

sentiments, les actes et les attitudes ne sont jamais stables. Elle est également une période contradictoire et ambiguë où les contraires se superposent et où le narrateur est en proie à de grands débats intérieurs.

Cette période si désordonnée, si difficile à définir apparaît comme un des atouts du personnage. Son identité se trouverait bel et bien dans sa dualité, dans son caractère foncièrement adolescent et pluriel, situé entre deux périodes. Diana Derrez note à propos d'Holden dans *L'Attrape-cœurs* de Salinger :

Pourtant, grâce à un savant dosage entre extravagance, fougue, accès de rage, de désespoir et de candeur, le jeune héros parvient dans sa vulnérabilité et son authenticité à toucher le lecteur. Derrière ses jugements définitifs, ses airs blasés, ses pitreries et tout son baratin, Holden dévoile ses faiblesses et ses failles, notamment grâce à la dualité de son caractère qui permet d'alterner les registres burlesques et tragiques, de passer de l'humour à l'émotion, de la plus extrême légèreté à la plus grande noirceur.<sup>162</sup>

Presque trente-ans après *Le Diable au corps*, un rapprochement peut facilement être établi avec notre narrateur : histoire d'un adolescent (Holden, lui, vrai fugueur) toujours aux lendemains d'une Grande Guerre (cette fois-ci, la Seconde) toutefois avec plusieurs essais sur l'adolescence établis depuis. Notre narrateur vit aussi une crise, il alterne entre registre tragique, (que nous avons pu étudier précédemment), où le poids du destin est un fardeau et où une entité anonyme régit les vies, et entre moments d'humours, par exemple lorsque son mensonge de pique-nique avec René sera démasqué. Lorsqu'il fugue la nuit pour rejoindre Marthe, le narrateur désobéit consciemment à l'autorité parentale, prêt à tout pour passer sa première avec sa maîtresse et enfin connaître ce qu'est la sexualité. Le moment est décisif, important presque grave pour le narrateur qui a prévu son escapade nocturne comme un stratège. Mais son plan est rapidement démasqué par sa mère qui apprend que le narrateur n'était en réalité pas avec René. Cette échappée importante et audacieuse se transforme en fugue découverte, le narrateur s'est fait avoir à son propre jeu :

Je revins à la maison à neuf heures et demie du soir. Mes parents m'interrogèrent sur ma promenade. Je leur décrivis avec enthousiasme la forêt de Sénart et ses fougères deux fois hautes comme moi. Je parlai aussi de Brunoy, charmant village où nous avions déjeuné. Tout à coup, ma mère, moqueuse, m'interrompant :

– À propos, René est venu cet après-midi à quatre heures, très étonné en apprenant qu'il faisait une grande promenade avec toi. J'étais rouge de dépit.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> D. Derrez, *op. cit.*, p.18.

<sup>163</sup> *Le Diable*, p.49.

La description animée et prolixe du narrateur sur sa balade (« Je décrivis avec enthousiasme la forêt de Sénart et ses fougères deux fois hautes comme moi. Je parlai aussi de Brunoy, charmant village ») le rend ridicule et appelle à l'humour et à la moquerie. Le narrateur possède bien un caractère double : grave, déterminé, en appétit, lorsqu'il fugue chez Marthe, mais faible, fâché, lorsqu'il se fait avoir.

Une autre précision sur la puberté et sur le comportement du narrateur peut être trouvée dans une des premières définitions précises et explicites de l'adolescence, qui est également une des plus violentes et tranchées, semble être celle de Durkheim en 1897 : « L'appétit sexuel de l'adolescent le porte à la violence, à la brutalité, voire au sadisme. Il a le goût du viol et du sang. »<sup>164</sup>. Au-delà de son aspect versatile, antisocial, contradictoire et changeant, l'adolescent serait un être aux pulsions violentes. Notre narrateur ne répond-il pas à cette définition lorsqu'il viole la jeune suédoise sans n'avoir aucun remord : « Cette résistance qui n'en était pas une flattait mon audace et ma paresse. J'étais assez naïf pour croire qu'il en irait de même ensuite et que je bénéficierais d'un viol facile. »<sup>165</sup>, « Mais je n'avais pas de remords. Et ce n'est pas en pensant à Marthe que je délaissai la petite Suédoise, mais parce que j'avais tiré d'elle tout le sucre. »<sup>166</sup> ? Ou lorsqu'il fait preuve de cruauté psychologique et de versatilité envers Marthe : « J'en vouais à Marthe d'avoir, avant notre amour, consenti à meubler la maison de Jacques à ma guise. Ces meubles me devinrent odieux, que je n'avais pas choisi pour mon plaisir, mais afin de déplaire à Jacques. Je m'en fatiguais, sans excuses. »<sup>167</sup>. Cette cruauté psychologique finit même par devenir une cruauté physique lors de la nuit à Paris : « Le voyage à onze heures du soir, fut interminable. [...] Le wagon n'était ni chauffé ni éclairé. Marthe appuyait sa tête contre la vitre humide. Elle subissait le caprice d'un jeune garçon cruel. »<sup>168</sup>. Le narrateur se définit lui-même par une périphrase (« jeune garçon cruel ») comme dur et inhumain envers Marthe et c'est finalement la grossesse de la jeune femme qui devient l'ultime marqueur de violence (toujours corporelle), l'adolescent voit dans le corps de Marthe la conséquence d'un acte agressif : « Je voulais profiter de Marthe avant que l'abîmât sa maternité. »<sup>169</sup>. Si son corps se déforme c'est bien entendu car l'enfant grandit et que les mois de grossesse passent. Mais

---

<sup>164</sup> E. Durkheim. *Le Suicide* [1897]. Cité in HEURRE Patrice, *L'Adolescence n'existe pas*. Paris : éd. O. Jacob, 1990. – p. 184.

<sup>165</sup> *Le Diable*, p.72.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p.85.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.75.

notre narrateur est en partie responsable de cette grossesse, de ce corps qui se modifie et qui garde une empreinte physiquement visible de la relation entre Marthe et le narrateur.

Ce dernier apparaît presque comme un prédateur en pleine crise de l'âge, de virilité. Cette violence est une traduction de l'adolescence mais aussi un moyen de devenir homme en gardant le contrôle sur Marthe. Dans cette période, le narrateur est en train de passer du statut d'enfant au statut d'homme, il recherche sa masculinité, sa virilité et l'exprime par une certaine agressivité. Selon Evelyne Lentendre, « la masculinité traditionnelle, élaborée à partir de la racine de *vir*, qui signifie force et virilité, autorise d'une certaine façon l'actualisation qu'est l'homme violent en associant le masculin à l'insensibilité, à la brutalité à et la froideur. »<sup>170</sup>. Notre narrateur se situe en effet dans ce postulat, il est en train de développer sa puissance, son énergie amoureuse, masculine, sexuelle et profite de Marthe, plus vulnérable que lui, faire preuve de violence. Il en devient presque cynique, faisant le mal et blessant Marthe sans en être troublé.

Notre narrateur semble donc répondre à toutes les caractéristiques de la notion émergente qu'est celle de l'adolescence au début du xx<sup>e</sup> siècle. Autoritaire, maladroit, ambivalent, violent, il est un individu pluriel, un individu de la négation en quête de soi. Cette période de la vie est trouble, floue, participe au balancement du roman entre volonté d'établir un ordre, de se forger une identité, de prendre le contrôle de sa vie, et présence d'un désordre qui est inévitable à cause de l'âge particulier du narrateur. En effet, l'adolescence est le moment clef, le passage charnière entre la maîtrise du texte et la non-maîtrise de soi. Le narrateur se retrouve projeté dans cette séquence temporelle initiatrice des tourments et moteur de l'intrigue de l'œuvre. Elle est l'axe central du roman autour duquel tout s'articule, tout se transforme (puisque'elle est une période où le corps et l'esprit changent, composée de polarités variées : bonheur, malheur, violence, quête, amour). Par cet âge de la vie le roman ne pouvait que basculer du côté de la non-maîtrise puisque'il est une invitation au lâcher prise, au désordre, qui commence au début de la guerre, c'est-à-dire au début du roman.

### III – *Puer senilis, senex puerilis* ?

L'ambivalence dans laquelle évolue le narrateur adolescent est une alternance marquée entre la fin du monde de l'enfance et le début du monde adulte. Le personnage

---

<sup>170</sup> E. Lentendre. *Figures de l'homme en prédateur : modèles et contre-modèles dans quatre romans québécois écrits par des femmes depuis 1980*. Mémoire de fin de maîtrise : Université de Sherbrooke, Août 2007. – p.12.

accentue particulièrement ces deux pôles (enfance et maturité), voire entre dans le monde des vieillards. Il ne correspond pas particulièrement à un âge, ne rentre dans aucun cadre, perd le contrôle de son adolescence, et par conséquent de son identité. Il est le même individu mais qui a la possibilité d'adopter tous les âges. Bien que le narrateur réponde aux caractéristiques de l'adolescence comme étudié précédemment, une faille apparaît.

Dans une aventure qu'il qualifie lui-même comme celle d'un homme, il ne semble pourtant pas prêt à se qualifier comme tel. Mais au début du xx<sup>e</sup> siècle, en pleine Grande Guerre, qu'est-ce qu'un homme ? La période de la guerre crée un repère visible pour le passage à l'âge adulte. : il s'agissait de vivre loin, entre hommes, sans famille ni femme. Pour donner une tranche d'âge, la loi du 27 juillet 1872, loi Cissey, note que « Tout Français [...] peut être appelé, depuis l'âge de vingt ans jusqu'à celui de quarante ans, à faire partie de l'armée active et des réserves »<sup>171</sup>. Pour la Première Guerre Mondiale, la tranche s'étendrait en réalité entre les 18 et 45 ans, mais notre narrateur reste loin de cette période, puisqu'il a douze ans lorsque commence la guerre et seize ans lorsque le roman se termine : « J'envisageais à seize ans un genre de vie qu'on souhaite à l'âge mûr. »<sup>172</sup>. L'accomplissement du service militaire permettait au garçon de devenir un homme aux yeux de la société comme le souligne Patrice Huerre : « Il y a encore peu de temps, dans nos sociétés, le service militaire ou l'entrée dans la vie active constituaient des repères visibles. »<sup>173</sup>. Barthes ajoute à ce sujet que la société « crée des âges, les classe, les nomme et incorpore cette structure à son fonctionnement par la voix de rites initiatiques, de servitudes miliaries »<sup>174</sup>. L'armée, l'engagement à la guerre, est donc bien un marqueur d'âge, un moyen de repérer où se situe notre narrateur, dans quelle tranche d'âge il évolue aux yeux de la population (qui serait plutôt celle de l'*adulescens* comme étudié ci-dessus). Nous pouvons déduire que puisqu'il n'est pas appelé à la guerre il ne peut donc pas être considéré comme un homme. Pourtant, il ne veut pas non plus correspondre à la période de l'adolescence, il va au-delà des conventions et normes sociétales en s'inscrivant dans des périodes inattendues pour son âge et bien opposées.

---

<sup>171</sup> Senat. Loi du 27 juillet 1872 [En ligne]. Consulté le 14 mars 2016. Disponible sur : <<http://www.senat.fr/rap/198-355/198-3553.html>>.

<sup>172</sup> *Le Diable*, p.76.

<sup>173</sup> P. Huerre, *op. cit.*, pp.6-8.

<sup>174</sup> *Le Discours amoureux*, p.613.

En effet, le terme d' « adolescence » n'est abordé qu'une seule et unique fois dans le roman, et le jeune homme ne s'y identifie pas, il a des aspirations et des goûts différents :

Je lisais, couché dans ce bateau. En 1913 et 1914, deux cents livres y passent. Point ce que l'on nomme de mauvais livres, mais plutôt les meilleurs, sinon pour l'esprit, du moins pour le mérite. Aussi, bien plus tard, à l'âge où l'adolescent méprise les livres de la Bibliothèque rose, je pris goût à leur charme enfantin, alors qu'à cette époque je ne les aurais voulu lire pour rien au monde.<sup>175</sup>

Nous remarquons dans cette citation que le jeune garçon connaît la possibilité d'être inscrit dans cette catégorie (« à l'âge où l'adolescent ») mais ne souhaite pas y être entièrement intégré. Il lit des livres qui ne correspondent pas à son âge (ceux de la Bibliothèque rose). La locution conjonction « alors qu' » a une valeur d'opposition, c'est-à-dire que le narrateur se détache des personnes, des comportements, des actions de l'adolescence. Son identité est poreuse, elle va de part et d'autre de l'adolescence d'un point de vue chronologique. Au niveau de son âge et de la plupart de ses actes, il est un adolescent dans une période de mutation physique et psychologique. Toutefois, il préfère se donner d'autres rôles, d'autres âges, beaucoup plus jeunes (comme avec l'épisode de la Bibliothèque rose qu'il aime lire) ou beaucoup plus vieux.

Le narrateur ne semble pas vouloir être un adolescent, ni être un homme, il ne semble pas avoir atteint l'âge adulte et pourtant, son comportement se rapproche de celui du *puer senilis*, *senex puerilis*, ni tout à fait enfant, ni tout à fait vieillard et surtout pas adulte. Il est le sujet amoureux qui a perdu son sentiment d'âge et qui ne perçoit plus, n'a plus conscience de qui il est vraiment. Il est alors le héros qui « n'est ni jeune ni vieux »<sup>176</sup>. Vouloir le classer dans une période, qui serait *a priori* celle de l'adolescence, serait en réalité lui imposer une trop grande contrainte. L'origine de l'absence de maîtrise ne se trouverait alors pas uniquement dans cette période trouble que nous avons précédemment étudiée (et qui lui correspond même s'il ne souhaite pas l'admettre et qu'il recherche autre chose), mais plutôt dans le fait que le narrateur ne souhaite pas être enfermé dans un âge unique et cohérent au sien. « Pas de plus grand désordre social que des âges flous, indifférenciés, réversibles : innommables, inclassables : pas de plus grande subversion de que vivre ou de penser contre la division des âges, de permuter librement les rôles humains »<sup>177</sup>, voilà bien ce que s'amuse à faire Radiguet avec son protagoniste, à le laisser aller à travers les époques d'une vie. C'est

---

<sup>175</sup> *Le Diable*, p.12.

<sup>176</sup> *Le Discours amoureux*, p.613.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p.614.



dans la permutation des temps, des attitudes, des attentes, ainsi que dans une temporalité instable, non fixe, non établie, que l'auteur développe le véritable désordre qui entoure ses personnages :

Mais la passion amoureuse ne fait pas acception d'âge [...] ; non seulement elle tombe sur vous à n'importe quel âge, mais encore elle opère une levée magique, une exonération de tout sentiment d'âge : le sujet amoureux, à la lettre, n'a aucun âge (il ne sait plus ce que c'est que ça : l'âge) – ou il a tous les âges à la fois ; il se balade à travers le temps, entremêle sans prévenir la tendresse enfantine et la lassitude crépusculaire.<sup>178</sup>

La définition que propose Barthes sur le rapport entre l'âge et l'amour est pertinente pour notre étude dans le sens où la relation du jeune homme peut passer de l'enfance à l'âge mature de manière récurrente et aisée. Tantôt sage, tantôt juvénile, il recoupe des « âges réputés contradictoires »<sup>179</sup>, il conserve une attitude enfantine, ou du moins, cherche à préserver son enfance, il s'agit du premier pôle de son balancement :

Sans doute, les troubles qui me vinrent de cette période extraordinaire furent d'une sorte qu'on n'éprouve jamais à cet âge ; mais comme il n'existe rien d'assez fort pour nous vieillir malgré les apparences, c'est en enfant que je devais me conduire dans une aventure où déjà un homme eût éprouvé de l'embarras.<sup>180</sup>

La guerre lui impose de rester du côté de la jeunesse (ou apporte une justification à son comportement enfantin, à son volonté de ne pas se détacher trop brutalement de ce monde), mais c'est bel et bien l'amour, le dieu Eros, qui pousse le narrateur dans les retranchements de ses âges : « Devant la maison de mes parents, je ne voulus pas laisser Marthe repartir seule, et l'accompagnai jusque chez elle. Sans doute ces enfantillages n'eussent-ils jamais pris fin, car elle voulait m'accompagner encore. J'acceptai, à condition qu'elle me laisserait à moitié route. »<sup>181</sup>. C'est avec Marthe qu'il apparaît le plus enfantin en contraste avec l'école où il semble être un des plus matures et paraît pourtant prendre de plus haut les autres enfants, se détacher d'eux : « À vrai dire, chacun se réjouissait en France. Les enfants, leurs livres de prix sous le bras, se pressaient devant les affiches »<sup>182</sup>. Sa précocité et ses facilités en classe peuvent expliquer cette sorte de dédain qu'il a pour les « enfants » de son âge, qui ne sont en réalité que des jeunes comme lui, il se croit supérieur à eux, plus mature, plus digne d'intérêt, plus virile (« des hommes ») :

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p.615.

<sup>179</sup> *Id.*

<sup>180</sup> *Le Diable*, p.9.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p.12.

Pour la première fois, je m'entendais avec un garçon aussi précoce que moi, admirant même sa beauté, son effronterie. Notre mépris commun pour ceux de notre âge nous rapprochait encore. Nous seuls, nous jugions capables de comprendre les choses ; et, enfin, nous seuls, nous trouvions dignes des femmes. Nous nous croyions des hommes.

183

Le narrateur fait donc quelques fois preuve d'une certaine lourdeur, de sérieux voire d'un jugement condescendant, en particulier envers les plus jeunes et leurs activités : « Son « Bonjour, Don Juan » et mon sourire entendu transformèrent la classe à mon égard. Peut-être avait-elle déjà su que j'avais chargé un enfant des petites classes de porter une lettre à une « fille », comme disent les écoliers dans leur dur langage.»<sup>184</sup>. Le jeune homme est à l'époque écolier, il n'a que douze ans et est cette fois-ci plus proche du monde de l'enfance que de celui de l'adolescence. Pourtant, il se permet de voir son camarade comme un « enfant » et un « écolier » (ce qu'il est bel et bien lui aussi) qui apparaissent comme des termes péjoratifs, s'en détachant ainsi indirectement des autres de son âge. Il semble vouloir se défaire des « filles », de la petite école, s'émanciper très jeune du langage et des centres d'intérêts de ses camarades.

L'amour pour Marthe, ou plus largement la découverte du sentiment amoureux, crée chez le jeune homme un retour à l'enfance qui se fait rapidement sentir comme gênant : « Nous pleurons ensemble de n'être que des enfants, disposant de peu. Enlever Marthe ! Comme elle n'appartient à personne qu'à moi, ce serait me l'enlever, puisqu'on nous séparerait. »<sup>185</sup>. Le narrateur lutte avec l'enfance, il semble l'aimer, la chérir mais aussi la dédaigner puisqu'elle l'empêche de s'épanouir complètement ou d'aller au bout de ses pensées et de ses actes : « Marthe sauvegardait les apparences, prenait un air surpris, disait à la femme de chambre qu'elle me remettrait l'enveloppe à ma première visite. Je rentrais un peu plus tard, maudissant mon âge. Il m'empêchait de m'appartenir. »<sup>186</sup>. Dans cet extrait, le père du narrateur envoie leur femme de chambre chez Marthe pour lui transmettre une lettre de menace : si le narrateur ne revient pas vivre à la maison il accusera Marthe de détournement de mineur. Le narrateur se sort de cette affaire et rentre chez ses parents, détestant son âge qui le rend faible et vulnérable. Sa minorité fait qu'il est encore sous la responsabilité de ses parents. Par ailleurs, lorsque Marthe part rendre visite à Jacques, elle envoie à la poste (et non directement chez le narrateur pour être discrète) des lettres à son

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 80.

amant. Ce dernier ne peut pas les retirer facilement, de nouveau à cause de son âge qui lui fait défaut :

J'attendis trois jours avant de me rendre à la poste restante, pour être sûr de trouver une lettre. Il y en avait déjà quatre. Je ne pus les prendre : il me manquait un des papiers d'identité nécessaires. J'étais d'autant moins à l'aise que j'avais falsifié mon bulletin de naissance, l'usage de la poste restante n'étant permis qu'à partir de dix-huit ans.<sup>187</sup>

Le second pôle de son balancement se situe dans un âge plus mûr puisque le narrateur est bien entre l'enfance et la vieillesse. Cet âge raisonnable est essentiellement retranscrit à travers ses maximes : « Ma clairvoyance n'était qu'une forme plus dangereuse de ma naïveté. Je me jugeais moins naïf, je l'étais sous une autre forme, puisque aucun âge n'échappe à la naïveté. Celle de la vieillesse n'est pas la moindre. »<sup>188</sup>. Par des relations logiques, des réflexions presque syllogistiques, il s'inclut dans la vieillesse, caractérisant ses qualités et défauts (et par conséquent lui-même) comme ceux d'un vieillard :

Notons aussi cette gravité qu'il manifeste constamment devant la vie, aux moments mêmes où il pourrait se livrer facilement à ces extravagances et à ces excentricités dont il a tant d'exemples sous les yeux. Jusque dans les bars et dans les cabarets, au milieu de ces « enfants lamentables » que décrit François Mauriac, pour lesquels « tout est occasion de se perdre et de s'anéantir », il garde un sérieux presque désolé.<sup>189</sup>

Dans sa thèse, Keith Goesch souligne bien le fait que le narrateur est un jeune garçon qui pourrait alors, par son âge, s'amuser, être plus léger, plus égayé. Mais cela n'est pas le cas, notre narrateur reste en effet souvent empreint de réflexion sur la vie, de lourdeur. Il recherche la vérité et ne profite pas de ce qui lui offre son vrai âge. Il se fonde ainsi dans un âge plus avancé que le sien, et plus avancé que celui de l'enfance qu'il aime parfois se prêter.

Nous nous demandons à présent dans quel moment, quel contexte précis s'établissent tantôt son aspiration à l'enfance, tantôt celle pour la vieillesse (celles-ci pourtant opposées sur la ligne du temps) ? Quand est-ce que le narrateur est *puer senilis* ? Quand est-ce que le narrateur est *senex puerilis* ? Maximilien Laroche répond à cette question en mettant en exergue le fait qu'un personnage peut être contradictoire, ambivalent, entre deux pôles (jeunesse et vieillesse) qui eux-mêmes se manifestent de deux manières différentes : d'une part, par la psychologie, l'esprit, la pensée, d'autre part par les actes, la manière d'agir, l'attitude, du personnage :

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>189</sup> K. Goesch. *Radiguet avec des textes inédits*. Paris : La Palatine, 1955. – p.23

Qu'il s'agisse d'une contradiction manifeste et soulignée par l'auteur, [...] ou d'une contradiction implicite que l'autre ne met point en évidence mais qui ne ressort pas moins de l'examen du comportement et des sentiments des personnages, [...] il y a une dichotomie, un hiatus dans la psychologie et le comportement du « personnage » qu'il ne parvient pas à combler et qui est à l'origine de son échec.<sup>190</sup>

Cela correspond bien à notre narrateur qui manque en effet de régularité, de continuité, dans ses actes et ses pensées (le « comportement » et les « sentiments »), ces deux données ne sont pas sur la même longueur d'onde. Dans ses réflexions ils pensent comme un vieillard, mais dans ses actes, il agit comme un enfant. Cette inconstance d'identité dans laquelle le jeune homme est entraîné provoque en partie les difficultés qu'il rencontre avec Marthe. Avec elle, il est lâche et menteur comme un enfant, puis réfléchit sur son amour passionné comme un vieillard expérimenté (qui ne l'est pas).

Tout d'abord, le narrateur est du côté de la maturité dans ses réflexions et dans son argumentation sur la vie et les sentiments : « A force de vivre dans les mêmes idées, de ne voir qu'une chose, si on la veut avec ardeur, on ne remarque plus le crime de ses désirs. »<sup>191</sup>. Ici, le narrateur a beaucoup manqué l'école pour suivre Marthe, mais aussi pour profiter d'une certaine liberté, seul. Il fait un retour sur son expérience et se rend compte avec une grande maturité que ce qu'il a fait ne peut être que condamnable. Le narrateur se doute alors que cette attitude ne va pas rester impunie et qu'il risque d'être renvoyé. Il n'a que quinze ans, sa relation avec Marthe à ce stade du roman n'a pas encore commencé mais il transmet pourtant dans son discours le fait d'avoir déjà assez vécu, de compter suffisamment d'expérience et de temps pour tirer des conclusions sur sa vie et ses aventures. Il sous-entend possédé le recul nécessaire pour réfléchir sur ses actes ainsi qu'une certaine sagesse acquise grâce au temps, ce qui étonne pour son jeune âge. De même, lorsque son amour pour Marthe vacille et s'affaiblit, il met cela sur le compte d'une habitude trop peu résistante face aux événements qui sortent de l'ordinaire :

Car si ma volupté s'appuyait sur l'habitude, elle s'avivait de ces mille riens, de ces légères corrections infligées à l'habitude. Ainsi, n'est-ce pas d'abord dans l'augmentation des doses, qui vite deviendraient mortelles, qu'un intoxiqué trouve l'extase, mais dans le rythme qu'il invente, soit en changeant ses heures, soit en usant de supercheries pour dérouter l'organisme.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> M. Laroche. « Le héros ambigu et le personnage contradictoire », *Voix et Images du pays*, vol.4, n°1, 1971, p.35.

<sup>191</sup> *Le Diable.*, p.29.

<sup>192</sup> *Ibid.*, pp.60-61.

Jeune, avec une relation récente, le narrateur prétend pourtant avoir déjà des habitudes, des manières usuelles de faire ou de penser. Son comportement serait cadré depuis un long moment, le temps de la vie s'est écoulé est a fait qu'il s'est accoutumer à fonctionner d'une manière précise qui ne supporte pas le changement. Mais pour qu'il y est habitude, il faut qu'un certain temps soit passé, que l'usage ce soit répété plusieurs fois. Or, comment est-ce possible étant que le narrateur n'a que 15 et vit sa première histoire d'amour depuis peu de temps ? Nous remarquons donc bien que le jeune homme se charge d'une expérience de vie comme s'il avait déjà assez vécu.

Son côté puéril, *a contrario*, se retrouve dans ses actes amoureux, il n'hésite pas à aller contre la nature et la vérité à l'aide d'un mensonge puéril pour pouvoir étonner Svéa :

Je rencontrais un jour sur le réseau cette jeune fille suédoise à laquelle ses correspondants défendaient de voir Marthe. Mon isolement me fit prendre goût aux enfantillages de cette petite personne. Je lui proposai de venir goûter à J..., en cachette, le lendemain. Je lui cachai l'absence de Marthe, pour qu'elle ne s'effarouchât pas, et ajoutai même combien elle serait heureuse de la revoir. J'affirme que je ne savais au juste ce que je comptais faire. J'agissais comme ces enfants qui, liant connaissance, cherchent à s'étonner entre eux. Je ne résistais pas à voir surprise ou colère sur la figure d'ange de Svéa, quand je serais tenu de lui apprendre l'absence de Marthe.

Oui, c'était sans doute ce plaisir puéril d'étonner, parce que je ne trouvais rien à lui dire de surprenant, tandis qu'elle bénéficiait d'une sorte d'exotisme et me surprenait à chaque phrase.<sup>193</sup>

Cette attitude est « puérile », d'une part car elle est conçue par un enfant, elle pourrait être le fait d'un enfant, mais d'autre part car elle manque de maturité et de sérieux, il s'agit de l'adulte qui joue à l'enfant. Avec l'emploi de l'imparfait du subjonctif (« elle ne s'effarouchât pas ») le narrateur apporte une tournure classique à ses propos, une tournure de bon élève distingué qu'il n'est absolument pas puisqu'il ment, dupe et trompe son monde. Il est à la fois l'adolescent et/ou l'adulte qui régresse dans sa manière d'agir, mais également l'enfant qui agit sans faire appel à la raison ou à la logique.

De même, dans un souci de mimétisme, il n'hésite pas à copier la commande de Marthe lors de leur première rencontre, à régresser, quitte à tomber dans le ridicule aux yeux de son père. Il ne commande pas une boisson alcoolisée, une boisson « d'homme », mais bien une boisson plus douce associée à l'enfance pour pouvoir faire bonne impression sur Marthe : « Marthe voulut boire de la grenadine ; j'en commandai aussi. Le matin encore, je

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, pp.70-71.

me serais cru déshonoré en buvant de la grenadine. Mon père n'y comprenait rien. Il me laissait toujours servir des apéritifs. »<sup>194</sup>. Le mimétisme dans le but de séduire serait la raison principale à cette boisson mais nous pouvons supposer qu'en commandant de la grenadine, le narrateur revient à l'enfance qu'il est en train de quitter. Dans les deux cas il agit de manière enfantine avec cette grenadine : soit dans un but de séduction, soit dans une dynamique nostalgique.

Ces deux contextes, qui correspondent aux deux âges, retranscrivent des contradictions au sein de l'identité, contradictions qui se retrouvent au sein même de la relation qui en pâtit jusqu'à la mort : en faisant marcher Marthe toute une nuit dans le froid de Paris le narrateur fait preuve de bêtise et d'immatunité (enfance), la réflexion mûre et raisonnable vient trop tard (sagesse): « Cette nuit des hôtels fut décisive, ce dont je me rendis mal compte après tant d'autres extravagances. »<sup>195</sup>.

Cet âge fluctuant est donc la cause de la dérive de son histoire d'amour mais peut aussi en être la conséquence. En tant que sujet amoureux, son âge social disparaît au profit d'autres âges. Lorsque l'amour disparaît, « l'âge social revient »<sup>196</sup>, la réalité éclate. La liberté et l'ordre semblent revenir lorsque Marthe est éloignée du narrateur durant la fin de sa grossesse, en effet, celui-ci semble retrouver son identité perdue. Le sujet amoureux retrouve sa famille : « Je reprenais les bonnes conversations avec mon père, le soir, devant le feu. En un an j'étais devenu un étranger pour mes sœurs. Elle se réapprovoisaient, se réhabituait à moi. Je prenais la plus petite sur mes genoux [...]. »<sup>197</sup>, il semble renouer avec une « normalité », avec une attitude correspondant socialement à son âge. Pour aller encore plus loin, c'est lorsque le second sujet amoureux disparaît (meurt, s'efface du monde) que tout se rééquilibre : « En voyant ce veuf si digne et dominant son désespoir, je compris que l'ordre, à la longue, se met de lui-même autour des choses. »<sup>198</sup>. C'est lorsque Marthe décède, lorsque l'intrigue amoureuse s'éteint définitivement avec elle, que le monde du narrateur reprend forme, y compris son âge et son identité.

Le narrateur, par sa pluralité, son âge variable et varié, bouleverse le lecteur qui ne sait plus quelle identité précise lui attribuer, le personnage lui-même ayant du mal à se

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>196</sup> *Le Discours amoureux*, p.616.

<sup>197</sup> *Le Diable*, p.89.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p.96.

qualifier et à se définir. Est-il déjà passé dans l'univers de l'homme adulte ou est-il resté du côté de l'enfance ? La question admet les deux réponses, et c'est en cela que l'intrigue bascule du côté du désordre puisque le personnage principal, le narrateur lui-même, ne présente toujours pas d'identité fixe et fiable. Quand il semble en avoir une, il s'agit de celle de l'adolescence, période trouble et violente, propice à la non-maitrise de soi mais quand il est en pleine crise identitaire, il se retrouve également du côté du désordre puisque ses comportements fluctuent en fonction des âges opposés qu'il s'attribue ou subit. Il recherche la maitrise par la vieillesse, mais celle-ci ne peut persister, elle est bancal à cause de son attrait pour le monde de l'enfance, et réciproquement. Cette instabilité identitaire, cette attirance pour deux mondes opposés, rend le narrateur complexe et difficile à cerner.

\*

A cause de tous les âges qu'ils parcourent, de l'enfance à la vieillesse en passant par l'adolescence, les personnages du *Diabole au corps* vivent une crise identitaire. Ancré dans une période réputée pour ses troubles, encore méconnue au moment de l'intrigue et de la parution du roman, le narrateur vit son adolescence entre construction et déconstruction de soi. La période est en elle-même désordonnée, elle justifie le laisser-aller, la fouge et les lâchetés que le jeune homme se permet. Située entre l'enfance et l'âge adulte, cette période est une transition entre le passé et l'avenir du héros. Contrairement au proverbe que l'on peut trouver dans le *Phèdre* de Platon : « on se plaît avec ceux de son âge »<sup>199</sup>, le narrateur, lui, se plaît, se complait et se confond avec tous les âges et avec Marthe, de quelques années son aînée, mais bien plus âgée aux yeux de la société et pour lui. Le narrateur et Marthe ne se contentent pas d'un âge (19 et 15 ans), celui d'une génération normée dans laquelle ils pourraient s'insérer, mais de plusieurs âges, de toutes les périodes de la vie qu'il est possible de côtoyer ou dans lesquels il est possible de se travestir. Le jeune homme ne s'enferme pas dans la période tumultueuse qu'on pourrait lui attribuer mais dans plusieurs tranches de vie. C'est en se libérant du diktat de l'âge et de ce qui est conformément attendu par la société qu'il mène une vie plus ou moins incohérente, entre enfance et vieillesse, deux notions qui tentent et essaient pourtant de s'équilibrer puisque la première caractérise sa manière d'agir et l'autre sa manière de penser. Déjà homme, voire vieux, mais cependant loin d'une

---

<sup>199</sup> Platon. *Phèdre*. Trad. et notes par L. Brisson. Paris : éd. Flammarion, 2012. – [240c], p.98. – (Coll. « GF ») Vieux proverbe dont la formulation complète serait : « A chaque âge, plais-toi avec qui est de ton âge ; mais, vieux, plais-toi avec un vieux ! ».

aventure adulte, le narrateur amoureux se voit doté d'un comportement évolutif en fonction de sa situation amoureuse, à l'instar de Marthe. Son rôle n'est pas défini, elle est à 18 puis 19 ans la femme qui n'a pas d'âge, qui tantôt régresse dans le monde de l'enfance par la soumission et la fragilité qu'elle a avec son amant, qui tantôt évolue dans un monde adulte, plus maternel et protecteur, toujours vis-à-vis du héros.

Les identités sont troublées, quand nous croyons pouvoir distinguer une période de vie pour le personnage, c'est une autre qui prend le dessus. Les âges sont bouleversés et télescopés, pour arriver à des points où Marthe n'a même plus le droit d'exister et où le narrateur arrive à un stade où l'âge de son état civil devient un fardeau à abandonner.

Radiguet, pour Cocteau, « se déguisa en père, en mère, en pion ou en proviseur pour ne pas avoir à se dire amoureux »<sup>200</sup>, tout comme notre narrateur se déguise en autre que lui, en une figure plus vieille et plus mature pour expliquer et tenter de maîtriser son amour. Bien que l'œuvre ne soit pas autobiographique, il ne serait pas étonnant d'y retrouver des traceurs de la vie de l'auteur, des applications des expériences qui lui ont été bénéfiques, comme celle qui fut de côtoyer et de s'enrichir d'artistes parfois bien plus âgés.

La période de l'adolescence a une double correspondance. Elle est à mettre en lien avec cette période de brouillage des âges, mais également avec la période de la guerre, quatre années. Le désordre est double, il se situe donc au niveau de l'identité des personnages (qui sont-ils vraiment ? des enfants, des vieillards ou des adolescents ?) mais également au niveau de la guerre, du cadre temporel choisit par l'auteur pour son intrigue (période politiquement, économiquement et socialement instable). A ces quatre années d'adolescence et de télescopage des âges se superposent quatre années de guerre, période également propice au désordre, au manque d'encadrement et à l'extravagance.

---

<sup>200</sup>C. Arnaud. *Jean Cocteau*. Paris : éd. Gallimard, 2003. – p.221. – (Coll. « Biographies nrf »)



## Chapitre 2 : La guerre

Sera-t-on surpris de ne point trouver dans un livre sur l'adolescence cette fameuse « inquiétude » si à la mode depuis quelques années ? Mais pour le héros du *Diable au corps* [...] son drame est ailleurs. Ce drame naît davantage des circonstances que du héros lui-même. On y voit la liberté, le désœuvrement, dus à la guerre, façonner un jeune homme et tuer une jeune femme.<sup>201</sup>

L'adolescence ainsi que les troubles qui lui sont propres, et de façon générale le travail sur les âges, est une des caractéristiques du roman, un de ses thèmes majeurs. Mais Radiguet nuance quand même ce thème bien particulier, en effet, la temporalité marquante de l'œuvre, celle qui influe le plus sur l'intrigue, serait en réalité la période de la guerre. Ce sont ces quatre années de Grande Guerre qui ont influencé les personnages, puis l'intrigue. Elles sont le point de départ : « Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre ? »<sup>202</sup> et la ligne d'arrivée du roman : « A force de guetter des bruits qui pouvaient annoncer quelque chose, mes oreilles, un jour, entendirent des cloches. C'étaient celles de l'armistice. »<sup>203</sup>.

La guerre ouvre un horizon étonnamment synonyme de liberté : Marthe vit seule puisque son mari est au front et le jeune garçon se permet beaucoup de libertés, il est un des rares à être resté dans une société où le manque d'hommes se fait sentir. Lorsque l'on parle de guerre, la pensée devrait se tourner vers l'idée d'une lutte armée, or, le roman ne retranscrit pas le conflit, la lutte des territoires, les tensions politiques. Les références historiques à cette guerre sont presque inexistantes. Seul le meurtre de François-Ferdinand d'Autriche est brièvement mentionné dans le roman. D'autres références ponctuent ce dernier : l'affaire Callas et les ciseaux de Fulbert, bien éloignées du thème de la guerre, permettant ainsi de donner un rythme à l'intrigue du couple plutôt que de se rendre compte de l'avancée de l'entreprise militaire.

Ce roman parle bien de la guerre, mais pas de ce que l'on pourrait attendre en premier lieu. Roman de l'arrière, roman hors-guerre, il dévoile en réalité un sujet tabou de l'époque :

---

<sup>201</sup> R. Radiguet. « Mon premier roman : Le Diable au corps ». *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 10 mars 1923, n°21, p.1.

<sup>202</sup> *Le Diable*, p.9.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.90.

la sexualité des femmes pendant la Grande Guerre<sup>204</sup>. Rien n'a été dit sur le sujet car rien ne devait être dit, et pourtant, Marthe incarne bien la figure de la femme rattrapée par son désir.

La guerre, synonyme de morts, de blessés, d'exil, est vécue, de façon paradoxale, comme un événement positif pour les deux jeunes gens. Elle a été leur libération personnelle, leur période idéale et passionnée : idée dérangeante (qui est pourtant le thème central) et politiquement non correcte que de voir deux jeunes gens s'épanouir dans ces quatre années d'hostilité.

### **I – La pauvreté des références historiques**

Les références historiques dans le roman se font rares. Hormis l'annonce du début et de la fin de la guerre, seulement deux événements, qui n'ont pas de rapport avec les combats, permettent au lecteur de se renvoyer dans un temps : la mention de l'affaire Caillaux et le rappel de la romance entre Abélard et Héloïse. Les lecteurs de 1923 restent en mesure d'identifier ces références.

Avec l'affaire Caillaux, Radiguet insère un événement historique contemporain, rareté dans le roman<sup>205</sup> : « Il est rare qu'un cataclysme se produise sans phénomènes avant-coureurs. L'attentat autrichien, l'orage du procès Caillaux répandaient une atmosphère irrespirable, propice à l'extravagance. Aussi mon vrai souvenir de guerre précède la guerre. »<sup>206</sup>. Le 16 mars 1914, Henriette Caillaux, femme de l'homme politique Joseph Caillaux tue Gaston Calmette, directeur du *Figaro*, pour défendre la réputation de son mari, attaqué maintes fois sur sa politique et son honnêteté mais surtout sur sa liaison hors mariage avec Henriette avant que ceux-ci soient mariés. « L'attentat autrichien », qui aura lieu en juin suivant, ne peut être, chronologiquement parlant, que le deuxième souvenir du narrateur, et n'est d'ailleurs même pas considéré comme « vrai souvenir de guerre » Cet attentat de Sarajevo a été l'élément déclencheur de la guerre puisqu'il a entraîné le démembrement et la chute des Empires allemand, ottoman, russe et austro-hongrois. L'Autriche-Hongrie accuse la Serbie d'avoir assassiné l'archiduc et finit par leur déclarer la guerre. La pression monte dans les autres pays européens entraînant par un jeu d'alliance et de non-alliance, le conflit mondial. Malgré cet événement majeur qui a amorcé le conflit et duquel ont découlé toutes les rivalités entre les pays européens, la guerre passe toujours, pour le narrateur, après

---

<sup>204</sup> S. Cassar, *op. cit.*

<sup>205</sup> C. Giardina, *op. cit.*

<sup>206</sup> *Le Diable*, pp. 13-14.

un fait divers et semble être rabaisée par une information certes grave mais qui n'a en rien le poids d'un conflit mondial. Pourquoi cette allusion au procès ? Car elle peut être un moyen d'illustrer « l'extravagance » de l'époque mais aussi de justifier celle de la relation du narrateur qui peut être considérée comme une folie de plus parmi d'autres dans la société. Et c'est bien la mise en place de cette extravagance qui est le « phénomène avant-coureur » propice à l'intrigue, à la relation des deux jeunes gens. Cette union est aussi une folie, dans le sens d'excentricité mais également dans le sens d'écart, de bêtise, de dérèglement voire de caprice. Le climat semble plus que propice à développer ce genre d'événement et ce genre d'énormité. Le désordre de la société pendant la guerre se concentre davantage sur les complications politiques ou militaires que sur deux jeunes gens anonymes restés à l'arrière. La guerre offre ainsi la possibilité aux deux héros de développer du début à la fin, de façon absolue et sans que celle-ci ne soit réellement freinée, leur relation déraisonnable jusqu'à un paroxysme où se produisent des événements plus considérables et graves que sont la grossesse de Marthe et sa mort.

Par ailleurs, Henriette Caillaux permet de rappeler les débuts du féminisme, avec un crime déclaré comme passionnel, c'est-à-dire résultant de passions féminines irresponsables. Le narrateur, jaloux de Jacques, possessif, ne se reconnaîtrait-il pas dans cet acte démesuré qu'est le meurtre passionnel : « À toute autre époque, souhaiter la mort de son mari, c'eût été chimère enfantine, mais ce vœu devenait presque aussi criminel que si j'eusse tué. Je devais à la guerre mon bonheur naissant ; j'en attendais l'apothéose. »<sup>207</sup> ? Le meurtre par amour est une option pour lui (bien qu'il soit impossible à réaliser, Jacques est absent, et le narrateur n'en a pas les capacités financières, physiques, psychiques, etc.). Il l'avoue lui-même, ce souhait est irréalisable, est une « chimère », un fantasme. Par conséquent, le simple fait de le vouloir ardemment remplace le meurtre en lui-même. Le narrateur est pris d'une envie violente, amoureuse et passionnelle, qui existe bel et bien mais qu'il ne peut pas, dans les faits, mettre à exécution. Il transpose et compare son histoire d'amour avec celle de l'affaire Caillaux et sous-entend ainsi la passion et la violence que l'amour peut engendrer. Sa relation est donc annoncée comme cruelle, passionnée, ardent voire dévastatrice.

La seconde référence historique est de nouveau détachée de la guerre, il s'agit de l'histoire d'Héloïse et Abélard au XII<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p.43.

Je lui promis de lui montrer le musée de l'Écu de France, le premier musée que j'avais vu, tout enfant, et qui m'avait ébloui. J'en parlais à Marthe comme d'une chose très intéressante. Mais quand nous constatâmes que ce musée était une farce, je ne voulus pas admettre que je m'étais trompé à ce point. Les ciseaux de Fulbert ! tout ! j'avais tout cru. Je prétendis avoir fait à Marthe une plaisanterie innocente. Elle ne comprenait pas, car il était peu dans mes habitudes de plaisanter.<sup>208</sup>

Le Chanoine Fulbert confie à Abélard, 36 ans, fils d'une famille noble, l'éducation de sa nièce Héloïse de 17 ans. Rapidement, Abélard et Héloïse sont bouleversés l'un l'autre et leur relation se concrétise. Abélard enlève la jeune fille en Bretagne où elle donne naissance à leur enfant. Après un mariage secret leur relation est dévoilée au grand jour. Fulbert fait émasculer le professeur mais finit par être relevé de ses fonctions. Les deux amants seront séparés mais leur amour continuera à s'exprimer dans des lettres. Cette référence est un moyen de renvoyer à une liaison amoureuse célèbre du Moyen-Âge avec une passion qui a tout régi. Comme Abélard, le narrateur est également pris d'une pulsion d'enlever Marthe : « Nous pleurons ensemble de n'être que des enfants, disposant de peu. Enlever Marthe ! »<sup>209</sup>. Tout comme le meurtre de Jacques, cet enlèvement est inconcevable dans les faits mais la référence offre de nouveau matière à réflexions.

Le roman de Radiguet de l'histoire d'Abélard et Héloïse se recoupe également sur le point de transgression d'une norme, au niveau de l'âge (bien que l'écart soit faible dans *Le Diable au corps*, le télescopage des âges le creuse) et de la religion (Marthe, elle, est une femme mariée à un autre alors qu'Abélard et Héloïse entament une relation alors qu'ils ne le sont pas).

Nous l'avons déjà vu, il n'est pas rare que le narrateur se compare avec des figures mythiques littéraires et classiques, alors pourquoi n'en serait-il pas de même avec d'autres personnages historiques ou publiques ? Comme Abélard et Héloïse, les deux jeunes individus entretiennent une relation par lettres lorsqu'ils sont éloignés :

En ouvrant la première lettre de Marthe, je me demandai comment elle exécuterait ce tour de force : écrire une lettre d'amour. J'oubliais qu'aucun genre épistolaire n'est moins difficile : il n'y est besoin que d'amour. Je trouvai les lettres de Marthe admirables, et dignes des plus belles que j'avais lues.<sup>210</sup>

Mais la référence est aussi ironique quand nous pensons à ce narrateur si violent et avide de sexualité, citant Abélard sage et sans organe sexuel. Bien que le lien avec l'histoire d'amour intense soit évident, celui avec les personnages l'est beaucoup moins. En mettant sous emphase (cit. 77) sa référence à Fulbert (« Les ciseaux de Fulbert ! »), le narrateur

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p.52.

renforce cette ironie et met en relief l'héroï-comique de la comparaison : lui, le jeune homme déraisonnable, immoral et indécent (bas), se compare à une personne noble, vertueuse et honnête (haute). L'impertinent adolescent devient l'intellectuel transi d'amour. La référence au couple Caillaux est également ironique : cette femme presque guerrière va tuer de sang-froid un de leurs ennemis tandis que Marthe n'a rien d'une aventurière ou d'une combattante, elle se laisserait plutôt abattre par ses adversaire si le narrateur n'était pas là (les propriétaires de l'appartement, leurs familles, le voisinage, etc.).

En ce qui concerne ces deux références, il s'agit pour elles de traduire et de mettre en exergue une absence de maîtrise des règles ainsi que l'énergie voire la violence que peut avoir la passion amoureuse. Le narrateur n'hésite pas à les citer en exemple, créant ainsi un rapprochement et une comparaison entre les deux relations qui peuvent converger (mais certainement pas entre les personnages qui eux ne sont pas adaptés à ceux du *Diable au corps*).

Ce qui étonne également, c'est que ces deux événements historiques n'ont pas de rapport avec la guerre. L'affaire Caillaux en a juste l'époque puisqu'elle se déroule quelques mois avant la guerre. Les références sont à mettre en lien directement avec l'intrigue amoureuse et les personnages, et non pas avec le conflit armé. La guerre est reléguée au second plan, voire est rabaissée, puisqu'il passe après deux scandales amoureux. L'oubli de cette guerre s'étend jusqu'à l'armistice. Pour seules vraies évocations de la guerre nous avons les délimitations chronologiques, le début et la fin : l'attentat contre François-Ferdinand et la suspension définitive des hostilités. En ce qui concerne le déroulement de cette guerre, nous n'avons aucune information. Mais nous pouvons encore nuancer ce propos puisque dans les faits l'armistice signifie justement que celle-ci est finie, et l'attentat n'est qu'un prémices, un élément déclencheur. Ce n'est pas la guerre qu'il évoque avec ces deux faits, mais l'avant-guerre et déjà presque l'après-guerre. L'armistice, fête pour la population, n'en est qu'un élément ennuyeux qui laisse de marbre le narrateur :

Avouerais-je qu'elle ne m'inspirât pas grande envie. [...] Je cherchais le patriotisme. Mon injustice, peut-être, ne me montrait que l'allégresse d'un congé inattendu : les cafés ouverts plus tard, le droit pour les militaires d'embrasser les midinettes. Ce spectacle, dont j'avais pensé qu'il m'affligerait, qu'il me rendrait jaloux, ou même qu'il me distrairait par la contagion d'un sentiment sublime, m'ennuya comme une Sainte-Catherine.<sup>211</sup>

En utilisant le terme péjoratif de « midinette » le narrateur fait preuve d'un jugement plutôt négatif sur cette festivité. Mais il faut également souligner comme manifestation de

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p.90.

sa lassitude et de son jugement la comparaison avec la fête de « Sainte-Catherine ». Cette fête est célèbre les femmes célibataires de 25 ans et plus. Cette comparaison rappelle le personnage de la vieille fille, type particulier dans la société et de la littérature, qui bien sûr ne peut qu'ennuyer notre narrateur qui apprécie particulièrement les jeunes femmes avec de l'expérience (Marthe), ou avec un certain appétit (Svéa).

C'est de manière indirecte que la guerre va être abordée, puisqu'elle est l'élément qui permet l'évolution du couple. Il ne faut pas attendre de renvoi direct à la guerre ou qu'elle donne lieu à des réflexions ou des émotions patriotiques, mais plutôt qu'elle soit l'adjuvant sous-entendu du couple. Les références historiques rappellent des scandales amoureux à la limite du fais divers, et celles qu'on pourrait attendre de la guerre sont absentes. Celle-ci, puisqu'elle est une période de tension et de réorganisation de la société, offrent aux protagonistes plus de liberté. Elle n'est qu'un « décor historique »<sup>212</sup>, propice à plus de transgressions, plus d'erreurs, puisque le monde n'a plus les yeux braqués sur le couple (sur l'arrière) mais sur le front. Ces erreurs peuvent trouver des similitudes dans celles dont ont fait preuve les personnages cités dans les deux seules références historiques : transgression des normes sociétales, morales, religieuses, amour passionnel qui en devient violent. Pour le narrateur, tout exemple est acceptable pour justifier ou trouver une origine aux actes et propos déraisonnables du couple. Pour les deux amants, la guerre ne représente pas un conflit armé au front, mais une vie de l'arrière, une vie dans les coulisses synonyme de bonheur.

## II – Roman de l'arrière

Qu'a été la vie affective et sexuelle des femmes pendant ces quatre années de guerre ? Telle est la question taboue, défendue, que pose le roman. Il s'agissait pour les femmes de quatre années sans corps, sans désirs, avec un retour possible – ou non – du mari, et si oui, avec un corps en quel état ?<sup>213</sup>

Radiguet, par son jeune âge, n'a pas pu se rendre à la guerre, et est donc resté dans la société de l'arrière. C'est dans une réalité, celle des non-mobilisés, qu'il tire la matière de son roman. D'un point de vue littéraire, la critique a parlé de « génération du feu » pour ceux partis au front, ayant vécu une expérience commune et revenus survivants plus ou moins blessés. Ils ont su retranscrire l'héroïsme et/ou la souffrance des soldats par la littérature, le

---

<sup>212</sup> M. Rieuneau. *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*. Paris : éd. Klincksieck, 1974. – p.109 – (Coll. « Biblio xx<sup>e</sup> »)

<sup>213</sup> S. Cassar, *op. cit.*

type même étant *Le Feu* d'Henri Barbusse. Mais Grasset, l'éditeur de Radiguet, a vendu le roman comme une œuvre issue de la « génération de la guerre » : « La guerre marque non seulement ceux qui l'ont fait mais aussi leurs descendants. »<sup>214</sup>. *Le Diable au corps* va donc au-delà des combattants pour se concentrer sur les éléments qui relèvent du non-dit, de l'arrière et des plus jeunes. Il prouve que la littérature de guerre ne se limite pas au front mais peut également s'ouvrir à la population restée.

Le roman illustre bel et bien un des aspects de ce qui a été caché à l'arrière. La liaison est pourtant connue de tous, des amis, de la famille, des propriétaires, des commerçants. Pourtant, jamais Jacques et sa famille ne l'apprendront. Tout est fait pour que la rumeur se propage pas jusqu'au mari, mais également pour que rien ne transparaisse aux soldats, une fois ceux-ci de retour. Radiguet illustre bien le fait que les adultères n'étaient pas si ignorés (Marthe se fait juger par les voisins), ils ne sont des secrets pour personne hormis pour ceux partis combattre (c'est ce que donne à comprendre le roman) : « Car ses parents et son mari étaient les seuls à ignorer notre liaison, les propriétaires n'osant rien apprendre à Jacques par respect pour l'uniforme. »<sup>215</sup>. L'uniforme désigne, par métonymie, l'armée, le corps militaire, respectable et respectée en ces temps de guerre. Tout doit être fait pour que ces soldats ne soient pas salis ou bafoués.

Lors de la publication en 1923, Radiguet dévoile donc au grand jour, par la liaison de Marthe et du narrateur, ce que la société a cherché à dissimuler pendant l'après-guerre : « Car, enfin, Jacques reviendrait. Après cette période extraordinaire, il retrouverait, comme tant d'autres soldats trompés à cause des circonstances exceptionnelles, une épouse triste, docile, dont rien ne décèlerait l'inconduite. »<sup>216</sup>. Ainsi, le narrateur sous-entend bien que Marthe n'est pas la seule femme dans son cas (« tant d'autres soldats trompés »), à avoir cédé au désir à cause de la période de guerre<sup>217</sup> (« à cause des circonstances exceptionnelles »). Il offre au spectateur le hors-champs, la scène qui a toujours été invisible et interdite, bien que connue. Il propose une intrigue où règne la transgression de la norme et des valeurs qui ne devaient être souillées au retour des soldats. Ainsi, il ne suit pas les

---

<sup>214</sup> B. Grasset, cité par Séverine Cassar, *id.*

<sup>215</sup> *Le Diable*, p.55.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>217</sup> Radiguet, Raymond, *op. cit.*, *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques* où le drame naît des « circonstances », c'est la guerre, par l'éloignement des maris et la déstabilisation de la société de l'arrière, qui a participé à ces relations extraconjugales : « Sera-t-on surpris de ne point trouver dans un livre sur l'adolescence cette fameuse « inquiétude » si à la mode depuis quelques années ? Mais pour le héros du Diable au corps [...] son drame est ailleurs. Ce drame naît davantage des circonstances que du héros lui-même. On y voit la liberté, le désœuvrement, dus à la guerre, façonner un jeune homme et tuer une jeune femme. »

habitudes traditionnelles qui seraient de parler des frontistes et de leurs vécus, mais dévie plutôt vers le scandaleux, vers les dessous (connus mais volontairement cachés) de cette guerre qui a également eu un impact fort sur la population restée à l'arrière.

Ainsi, l'élément choquant du roman s'articule autour de la sexualité de Marthe. Ce thème a été exposé négativement par la critique de l'époque lors de la parution du roman, mais le lecteur remarque bien qu'il est également motif à des attaques au sein même de l'intrigue : « C'est ainsi que pour avoir une maîtresse, dont le mari était soldat, je vis peu à peu, et sur l'injonction de leurs parents, s'éloigner mes camarades. Ils disparues par ordre hiérarchique : depuis le fils du notaire, jusqu'à celui de notre jardinier. »<sup>218</sup>. Tout le voisinage, quel qu'il soit, s'attaque à Marthe qui fait l'objet de ragots et de rumeurs. Mais les deux amants ne cachent pas vraiment leur relation aux yeux du monde et c'est ainsi que certains les surprennent dans des attitudes gênantes et inconvenantes : « La seule amie qu'elle chérît vraiment, une jeune fille suédoise, ne répondait pas à ses lettres. J'appris que le correspondant de cette jeune fille nous ayant un jour aperçus dans le train, enlacés, il lui avait conseillé de ne pas revoir Marthe. »<sup>219</sup>. Dans cette citation, les deux amants s'enlacent dans le train, qui est un transport en commun, c'est-à-dire où plusieurs personnes peuvent les apercevoir. Si les rumeurs se répandent c'est en partie parce qu'ils sont imprudents.

C'est alors que J... ouvrit le feu sur elle.

Les propriétaires affectaient de ne plus lui parler. Personne ne la saluait. Seuls les fournisseurs étaient professionnellement tenus à moins de morgue. [...]

L'étiquette des cours est assez simple, comme tout ce qui est noble. Mais rien n'égale en énigmes le protocole des petites gens. Leur folie des préséances se fonde, d'abord, sur l'âge. Rien ne les choquerait plus que la révérence d'une vieille duchesse à quelque jeune prince. On devine la haine du pâtissier, de la crémillère, à voir un gamin interrompre leurs rapports familiers avec Marthe. Ils lui eussent à elle trouvé mille excuses, à cause de ces conversations.

Les propriétaires avaient un fils de vingt-deux ans. Il vint en permission. Marthe l'invita à prendre le thé.

Le soir, nous entendîmes des éclats de voix : on lui défendait de revoir la locataire. Habitué à ce que mon père ne mît son veto à aucun de mes actes, rien ne m'étonna plus que l'obéissance du dadais.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> *Le Diable*, p.50.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>220</sup> *Ibid.*, pp.56-57.



Dans l'extrait ci-dessus, le narrateur emploie une métaphore de guerre pour désigner les mauvais bruits qui courent sur Marthe ainsi que le comportement détestable des gens à son égard. En plus de parler sur elle, ils agissent différemment en sa présence, la rejetant. Ainsi, le narrateur dénigre cette société perfide à ses yeux en la traitant de « petites gens », symbole d'une bourgeoisie locale et modeste qu'il déteste, et en parlant du fils des propriétaires comme d'un « dadais », terme péjoratif qui met en avant le caractère niais, influençable et sot qui écoute les instructions à tenir concernant Marthe. Cette société modeste est décriée, elle est manipulatrice, venimeuse et surtout, se prend pour ce qu'elle n'est pas. Le terme de « préséance » sous-entend que ces personnes de classes sociales modestes se sont octroyés des privilèges, des règles, qu'ils se sont élevés à un rang supérieur qui leur permet de juger ceux qu'ils pensent inférieurs à eux (ici, Marthe). C'est pourquoi le terme est qualifié de « folie », la préséance est en inadéquation avec ce qu'ils sont, leurs rumeurs les amènent à adopter un comportement troublant voire délirant.

La seconde donnée historique qui prouve que ce roman est un roman des coulisses qui s'éloigne des expériences du front, est celle du mariage de circonstance. Le narrateur l'explique :

Marthe, qui souvent maintenant me demandait s'il était vrai que je l'avais aimée dès notre première rencontre, me reprochait de ne le lui avoir pas dit avant son mariage. Elle ne se serait pas mariée, prétendait-elle ; car, si elle avait éprouvé pour Jacques une sorte d'amour au début de leurs fiançailles, celles-ci trop longues, par la faute de la guerre, avaient peu à peu effacé l'amour de son cœur. Elle n'aimait déjà plus Jacques quand elle l'épousa.<sup>221</sup>

Marthe n'est pas maîtresse de son mariage, puisqu'elle épouse finalement Jacques sans n'avoir plus de sentiment pour lui. Radiguet dévoile ainsi une autre facette des relations amoureuses d'avant-guerre, encore souvent régies par les familles des jeunes femmes bien que le contexte ait évolué en faveur de leur émancipation. Mais ce point de vue sociologique n'est pas la seule raison au fait que Marthe n'aime plus Jacques. La versatilité des sentiments de Marthe peut être en cause : il y a un moment pour aimer, un moment pour ne plus aimer, et le narrateur est apparu dans cette seconde période. Tout n'est pas si simple, l'ordre n'est qu'apparent et cache en réalité un sentiment et un mariage que Marthe n'a que partiellement contrôlé.

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, p.38.

D'une part, *Le Diable au corps* n'aborde jamais les sujets que l'on pourrai attendre d'un roman de 1923 traitant d'une intrigue en pleine Grande guerre, c'est-à-dire les notions de lutte armée, de jeunes morts pour le pays, d'héroïsme et de douleurs des familles et des combattants. D'autre part, le nouveau thème choisi n'est pas anodin, il choque. Il illustre les failles qui pouvaient exister à l'arrière et le fait que la guerre ait été une source de désordre aussi bien d'un point de vue politique que d'un point de vue sociale avec l'exemple de l'adultère. Radiguet met en avant l'absence de maîtrise qui a régné hors du front, dans cette société restée à l'arrière. Certains ont perdu le contrôle de leur corps (Marthe) mais aussi leur capacité à être sincère et décent (le voisinage, la population). *Le Diable au corps* est donc bien un roman qui dévoile quelque chose d'inattendue dans le sens qu'il révèle un tabou, un thème presque interdit, jugé comme impure. Il ne fait qu'écrire à propos d'un scandale sous-jacent dont la divulgation a voulu être contrôlée par la société d'après-guerre. Il dévoile alors publiquement ce thème de l'adultère dans une population qui a, au contraire, cherché à prôner la maîtrise de ce non-dit en le cachant.

### III – La guerre : événement positif

On pourra m'accuser de peindre, dans *Thomas*, la guerre sous des couleurs frivoles. Je m'en excuse comme la légende fait Watteau s'excuser, à son lit de mort, auprès du curé de Nogent pour l'avoir peint en costume de Gilles. Peu après le même Watteau refuse au même prêtre un crucifix dont il trouve le Christ mal sculpté. J'avoue que certaines atrocités sacrées me gênent. Je les repousse par respect du divin.<sup>222</sup>

Pour la critique, *Thomas l'imposteur* de Cocteau, histoire d'un jeune garçon allant à la guerre et se faisant passer pour un officier, représentait une « fausse guerre »<sup>223</sup>. Se détachant d'un récit grave, Cocteau a traité le thème avec frivolité et subjectivisme sans pour autant se détacher de ce qu'elle était vraiment.

Dans *Le Diable au corps*, Radiguet en fait de même. Son roman ne montre pas la guerre sous un ton grave, mais la développe en revanche comme la condition propice à l'amour des deux jeunes gens. La guerre est synonyme de liberté, de légèreté et de bonheur : « Je devais à la guerre mon bonheur naissant »<sup>224</sup>, et réciproquement, l'armistice sera synonyme du retour des troupes, du retour de Jacques au foyer, et par conséquent, de la fin

---

<sup>222</sup> J. Cocteau. « Autour de thomas l'Imposteur ». *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 27 octobre 1923.

<sup>223</sup> J. Cocteau, cité in M. Rieuneau,, *op. cit.*, p.107

<sup>224</sup> *Le Diable*, p.43.

de la liaison et du bien-être : « Déjà, nous envisageons la fin de la guerre, qui sera celle de notre amour. »<sup>225</sup>.

Puisque Marthe est mariée, elle peut vivre hors du foyer de ses parents, et comme son mari est au front, elle peut par conséquent vivre seule : « Mme Grangier se félicitait déjà de retrouver sa fille, et qu'elle vécût comme avant son mariage. Aussi les Grangier n'en revinrent-ils pas lorsque Marthe, le lendemain du départ de Jacques, annonça qu'elle retournait à J... »<sup>226</sup>. En effet, lorsque Jacques revient, Marthe s'arrange pour ne pas partager le même lit que lui, et retourne vivre chez ses parents en prétextant une poussée nostalgique, mais dès que Jacques repart, elle retourne vivre seule dans l'appartement pour retrouver la liberté de voir son amant.

La notion de paradoxe apparaît : le narrateur contredit les idées reçues et l'opinion courante sur la guerre communément vue comme un événement grave et malheureux, en affirmant que cette période est en réalité, pour lui, une période de passion, d'amour et de liberté. La guerre est définie comme « quatre ans de grandes vacances. »<sup>227</sup> :

Cette formule souvent citée, situe l'intrigue dans son cadre moral. Et nous nous apercevons que la guerre joue dans ce livre un tout autre rôle que celui de circonstance ou de commodité romanesques. Tout se déroule sur fond de guerre ; c'est elle qui rend (moralement) possible l'aventure de François et Marthe parce qu'au départ elle crée un déséquilibre moral par la brutale rupture des digues sociales, par la création d'un climat insolite d'extrême liberté pour ceux qui demeurent loin d'elle. <sup>228</sup>

Comme le note Maurice Rieuneau, la guerre est le facteur bénéfique au couple. Le lecteur retrouve même une part d'impudeur et d'impertinence dans cette présentation de la guerre comme source d'émancipation où la population qui a su rester gaie<sup>229</sup>. La guerre est comparée à des vacances, à une période inactive synonyme de repos. La comparaison choque par son caractère antithétique, il s'agit de rapprocher deux contraires. Radiguet nous offre l'envers des attentes classiques, la guerre devient le cadre temporel idéal, un appas (le fromage pour le chat), une nouvelle possibilité. Elle permet d'ouvrir sur un vaste champ des possibles :

Ce qui me semble rêve aux autres, plus crédules, me paraissait à moi aussi réel que le fromage au chat, malgré la cloche de verre. Pourtant la cloche existe.

---

<sup>225</sup> *Id.*

<sup>226</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>228</sup> M. Rieuneau, *op. cit.*, p.110.

<sup>229</sup> *Id.*

La cloche se cassant, le chat en profite, même si ce sont ses maîtres qui la cassent et s'y coupent les mains.<sup>230</sup>

C'est ainsi que la critique, comme Roland Dorgelès, se scandalise à propos du *Diable au corps* : « Pourquoi ? C'est qu'il étale de la première page à la dernière un manque de cœur absolu, et si je suis heureusement surpris qu'à vingt ans vous ayez pu écrire un pareil livre, je suis navré qu'à cet âge vous l'ayez conçu. »<sup>231</sup>. Mais ce qu'il faut comprendre, c'est que Radiguet ne fait pas l'apologie de l'adultère, ni ne fait preuve de mépris envers la guerre, mais met plutôt en exergue les possibilités que celle-ci pouvait offrir à ceux restés à l'arrière, en particulier aux plus jeunes. Il est important de noter que bien que le narrateur tire profit de la guerre en faveur de sa relation, elle reste un élément sérieux, qui n'est pas tournée en dérision :

Je comptais cacher mon panier dans un buisson et le reprendre le lendemain. La guerre rendait cette chose dangereuse. En effet, au seul endroit où il y eût des buissons et où il était possible de cacher le panier, se tenait une sentinelle, gardant le pont de J... J'hésitai longtemps, plus pâle qu'un homme qui pose une cartouche de dynamite.<sup>232</sup>

Lorsque qu'il fait le mur pour aller passer la nuit chez Marthe, cacher le panier pique-nique que sa mère lui a préparé ne lui inspire pas grande confiance. Les sentinelles lui inspirent une certaine peur. Il se compare ainsi avec « un homme qui pose une cartouche de dynamite » (donc avec les soldats de l'époque, avec les frontistes), analogie quelque peu osée quand on sait que lui est resté à l'arrière loin des hostilités et que d'autres se battent réellement (et posent réellement des cartouches de dynamites au péril de leur vie). Le panier pique-nique synonyme de détente, de repas agréable est rapproché d'une cartouche de dynamite qui renvoie aux armes, aux combats et à la mort. La comparaison est dérangeante dans le sens où le narrateur se permet de comparer sa vie et les choses agréables qui la composent avec un thème effroyable auquel il ne participe absolument pas.

Cette citation met donc en relief que le narrateur est entièrement détaché, éloigné, de la réalité au front. Il n'a pas conscience de la gravité des événements qu'ils transforment en fait léger.

Radiguet rompt alors avec les codes moraux en utilisant la guerre comme une période positive pour lui. Il est important de noter que l'aspect bénéfique ne se retrouve que pour sa

---

<sup>230</sup> *Le Diable*, p.9.

<sup>231</sup> Lettre inédite communiquée par M. René Radiguet in GOESCH, Keith, *op. cit.*, p.45.

<sup>232</sup> *Le Diable*, pp. 40-41.

relation. Il lie ainsi des notions paradoxales : celle de liberté avec celle de guerre, celle d'opération bénéfique avec celle d'opération meurtrière. Ainsi, ces quatre années de guerre permettent au narrateur de créer une intrigue inouïe pour l'époque, qui bouleverse l'ordre attendu par le lecteur contemporain comme moderne, et celui que la société de l'époque aimerait établir. On pourrait alors penser que Radiguet fait preuve d'un grand cynisme, voire d'un grand mépris comme la critique (cit. 100 de Dorgelès) a pu le penser, en allant contre les principes moraux et l'opinion commune en ce qui concerne la Grande Guerre. De nouveau, le roman bascule du côté du désordre par sa transgression aux normes attendues et son emploi du paradoxe.

La guerre est, pour le narrateur et Marthe, un moyen de développer leur histoire d'amour d'une manière absolue. Ils peuvent se voir sans se cacher, passer leurs nuits ensemble, faire passer la grossesse de Marthe comme le résultat d'une permission du mari. La guerre n'est pas dédaignée puisqu'elle reste une instance forte et marquante. Toutefois, Radiguet lui attribue avant tout un rôle *également*<sup>233</sup> important et positif, rôle paradoxal pour une période si trouble : celui d'assistant des amants. La guerre permet ainsi au jeune couple de se stabiliser, de maîtriser leur relation comme bon leur semble, en revanche, l'idée peut paraître moralement choquante et plus proche de la transgression des normes. Par ailleurs, la maîtrise de leur relation n'est que factice et s'apparente davantage à un château de cartes qui s'effondrera dès la fin de la guerre. Il y a donc l'existence d'un double paradoxe : d'une part, la guerre, ce conflit meurtrier qui a changé la phase du monde, est vécue comme une période bénéfique et favorable, pris avec beaucoup de légèreté ; d'autre part, cette guerre à première vue si positive pour le couple est en réalité dévastatrice, le couple est absolument dépendant de cette dernière, il lui est soumis et ne fait qu'attendre et retarder le moment de la séparation. La guerre est alors un motif de catastrophe et de désordre imminent : cette organisation de la relation et ce bonheur épanoui ne sont que des éléments perdus et condamnés.

\*

C'est grâce à la guerre que les deux jeunes gens peuvent se permettre d'entamer une relation ensemble : on peut supposer que jamais Marthe n'aurait entretenu, voir entamé, une relation aussi poussée avec le jeune homme si son mari était présent au quotidien. Relation

---

<sup>233</sup> Nous soulignons le terme. Il est important de préciser que Radiguet attribue deux rôles à la guerre : celui d'adjuvant mais aussi celui de lutte armée. Ce dernier est simplement mis à l'écart, non mentionné puisque n'étant pas l'objet principal et moteur de l'intrigue.

presque dévoilée au grand jour, connu des voisins et des familles, mais relation cachée par la société lors du retour des soldats, *Le Diable au corps* est ce qu'on peut appeler un roman de l'arrière. Il est un roman qui dévoile un sujet tabou, un sujet voulu garder secret : la relation extraconjugale d'une femme mariée à un frontiste, Marthe, mais aussi peut-être, la sexualité des femmes en général lorsque le mari était parti combattre. La guerre est un des éléments centraux du roman, c'est une période qui a permis la liberté et le bonheur d'un couple illégitime, qui a été vécue aussi bien à l'arrière (ce que souhaite développer le roman) qu'au front.

Pourtant, les références à celle-ci sont pauvres voire inexistantes. Le lecteur sait quand celle-ci débute et finit (ce qui correspond à peu de pages près, au début et à la fin du roman) mais n'y apprend rien de ce qui peut se passer d'un point de vue armée ou politique. Les autres références histoires, là encore peu nombreuses, restent en lien avec son histoire d'amour sans toucher directement à la guerre. L'affaire Caillaux et les ciseaux de Fulbert sont deux histoires qui, certes, sont synonymes de romances passionnées, mais qui peuvent paraître ironiques quand nous pensons aux personnages comparés avec ceux du *Diable au corps*. Intrépide presque aventurière pour Mme Caillaux, eunuque et finissant sa vie avec un amour platonique pour Abélard, ils sont en réalité les opposés de Marthe et du narrateur.

La guerre régit la vie des deux amants ainsi que l'intrigue : sans elle la relation serait impossible, avec elle tout est permis. Elle est présente de façon sous-jacente, très peu (voire pas) abordée, et représente l'élément qui fait basculer les deux jeunes gens dans la perte de contrôle, dans le lâcher-prise. Il serait facile de croire qu'elle est une période agitée, propice à l'absence de maîtrise à cause des luttes violentes et armées et des troubles politiques. Mais elle est en réalité une période de désordre absolu à cause de la liberté qu'elle permet à ceux rester à l'arrière qui vont pouvoir faire preuve d'extravagance sans être trop remarqués, sans être dénoncés. Propice à la légèreté également par les moments de bonheur qu'elle a pu offrir à ceux restés et qui ont profité<sup>234</sup> du manque d'homme, d'une domination paternelle allégée ; moments heureux qui ne sont que provisoires puisqu'inscrits dans la fatalité d'un destin tragique, c'est-à-dire, d'un futur immuable car la guerre est amenée à se terminer tôt ou tard.

---

<sup>234</sup> Au sens de tirer avantage et non d'abuser des circonstances, le but n'est pas de faire preuve de fourberie.

### **Chapitre 3 : Une temporalité tragique**

Concernant les temporalités choisies pour l'intrigue du roman, toutes répondent à une même caractéristique : leur inscription dans le tragique. Dans la première partie de notre étude, nous avons vu que les personnages répondaient au type classique et attendu du personnage tragique : ni tout à fait coupable ni à tout à fait innocent de ses actes et gestes, ni tout à fait bon, ni tout à fait mauvais.

Mais le tragique, comme le constate Thierry Hentsch, se situe au-delà de cette apparente non-maîtrise des états : « Dans *Jacques le fataliste*, Jacques ne cesse de constater qu'il ne maîtrise rien de sa vie, ce qui ne suffit pas à en faire un personnage tragique. Le tragique n'existe que par le malheur absolu, telle l'*atè* qui frappe Œdipe, Antigone, Phèdre, le malheur dont on ne se relève pas. »<sup>235</sup>. Ce « malheur » fatal est irrémédiable, personne ne peut le contrôler, encore moins le personnage tragique qui a, par définition, des luttes vaines. Le temps qui passe tout comme le temps dans lequel sont inscrits les personnages est une donnée nécessairement liée à la catastrophe. Le malheur n'est que question de temps.

Signalé dès le départ, ce malheur régit la vie du personnage tragique qui attend implicitement son arrivée. Ce sursis permet la création d'un rythme, d'une oscillation entre plaisir et déplaisir, bonheur et malheur qui s'achèvera bien entendu sur le second élément. C'est l'arrivée connue et rythmée de la mort et du funeste qui permet d'amener le personnage tragique au paroxysme de sa condition et de basculer le roman du côté du désordre. La mort est le point de bascule et de décrochage ultime dans un monde où les tentatives de ralentissements, par la création d'un tempo particulier, ne pourront s'achever que négativement. Le temps ne peut se contrôler dans l'absolu et indéfiniment, le cataclysme est proche.

#### **I – Une fin inscrite dans le commencement**

Nous avons étudié la guerre comme condition nécessaire au bonheur des deux jeunes gens, la relation prendra fin de manière irrévocable lorsque celle-ci se terminera. Dès les premières pages, l'intrigue semble alors être régie par une fin déterminée à l'avance : la fin

---

<sup>235</sup> T. Hentsch. *Le temps aboli : l'Occident et ses grands récits*. Paris : éd. Bréal, 2005. – p.154. – (Coll. « Les Presses de l'Université de Montréal »)

de la guerre et l'armistice. L'événement fatal, en accord avec ce moment particulier qui est également synonyme de conclusion de l'œuvre, est présagé dès le début.

Mais c'est surtout la mort de Marthe qui est prédite, elle fait l'objet d'annonces : « Peut-être même vit-elle qu'au bout de cette course d'une année, dans une voiture, follement conduite, il ne pouvait y avoir d'autre issue que la mort. »<sup>236</sup>. Lors de cet extrait, le narrateur et Marthe reviennent de Paris où cette dernière a piétiné, marché dans le froid<sup>237</sup>. Le narrateur a un accès de lucidité sur le sort à venir. Cette annonce représente une des essences du destin tragique : la prise de conscience du héros sur la finalité de son histoire amoureuse. Par ailleurs, l'évocation du poème *La Mort des amants*<sup>238</sup> contient dans le titre deux composantes majeures de l'intrigue : la relation adultérine et la mort finale de Marthe (qui est tout de même le dénouement de l'histoire). Ce titre peut également être analysé comme une annonce planificatrice, voire comme un élément d'un incipit qui se voudrait aussi programmatique puisque sa mention se situe au début de l'œuvre, lors de la rencontre des deux jeunes gens.

Le roman est donc composé d'annonces symboliques : un événement est fortement présagé, un signe est envoyé au lecteur afin qu'il sache ce qu'il risque d'arriver et/ou qu'il puisse établir un lien une fois l'événement final advenu. Tout comme la tache rouge que voit Julien Sorel dans le bénitier de l'église<sup>239</sup> qui programme voire avertit du coup de feu de Julien sur Mme de Rénal<sup>240</sup> dans la même église, de nombreuses occurrences présagent la mort de Marthe. Ces annonces sont comme des signes qui sont placés selon une chronologie bien particulière, bien avant que le drame ne se produise.

Dans le roman, les faits sont d'autant plus fatals, bouleversants, que la portée est courte, connue et d'une certaine mesure attendue par le narrateur qui la voit arriver : la fin de la guerre. Mais ces faits sont également d'autant plus tragiques que l'amplitude est courte : nous avons juste l'évocation d'une mort à venir, sans détail ou dissertation sur les

---

<sup>236</sup> *Le Diable*, p.87.

<sup>237</sup> « Nous errions sous la pluie glaciale, entre la Bastille et la gare de Lyon. » *Ibid.*, p.86.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>239</sup> « En sortant, Julien crut voir du sang près du bénitier, c'était de l'eau bénite qu'on avait répandue : le reflet des rideaux rouges qui couvraient les fenêtres la faisait paraître sang. ». STENDHAL, Henri Beyle. *Le Rouge et le Noir* [1830]. Bruxelles : éd. H. De Smedt, 1960. – p.30. – (Coll. « Club du livre choisi »)

<sup>240</sup> « Julien entra dans l'église neuve de Verrières. Toutes les fenêtres hautes de l'édifice étaient voilées avec des rideaux cramoisis. Julien se trouva à quelque pas derrière le banc de madame de Rénal. Il lui sembla qu'elle priait avec ferveur. [...] Julien ne la reconnaissait plus aussi bien ; il tira sur elle un coup de pistolet et la manqua ; il tira un second coup, elle tomba. ». STENDHAL, Henri Beyle, *op. cit.*, p.459.



circonstances<sup>241</sup>. Ces annonces sont là pour éveiller une curiosité, dévoilant en partie la fin du roman : « Elle prendrait froid, puis mourrait ; elle serait enfin délivrée de moi : « Aie au moins pitié de notre enfant, disait Marthe. Ne compromets pas son existence à plaisir. » »<sup>242</sup>. Cette citation est bien une annonce programmatique par excellence puisque Marthe prend réellement froid et se fatigue lors de la nuit des hôtels, ce qui l'affaiblit énormément pour la fin de sa grossesse. Lors de cet extrait, le narrateur et Marthe ne sont pas encore partis pour leur nuit parisienne, Marthe menace le narrateur d'aller dormir en bord de Marne si lui ne retourne pas dormir chez ses parents qui le réclament. Le contexte de cette phrase n'a rien à voir avec celui du drame final et pourtant, elle aurait très bien pu être transposée pour le moment de la nuit des hôtels.

Ces annonces sont intenses puisqu'elles traitent d'un drame qu'elles ne dévoilent que très succinctement, voire de manière sous-entendue. Le pire survient lorsqu'on ne s'y attend pas, Marthe aurait très bien pu mettre sa menace à exécution et aller dormir seule, la nuit, au bord de l'eau. Pourtant c'est l'épisode qui suit celui de cette menace creuse qui va déclencher la mort de Marthe. Ainsi, le suspense et la tension sont maintenus, et il n'y a pas à s'épancher sur la mort à venir qui ne pourra de toute manière que se produire, Marthe est condamnée à l'avance, mais nous ne savons pas réellement quand. Alors, le lecteur (et peut-être le narrateur) peut s'attendre, à tort, à ce que la guerre sépare les deux amants avec les complications qu'entraîneraient le retour de Jacques, ou à ce qu'une énième dispute entre les amants ne vienne tout bousculer. Ce sera pourtant la grossesse de la jeune femme et, par la suite, son décès dû à son accouchement, qui mettront un terme à la relation. Bien qu'il se trouve que la fin de la guerre et le décès de Marthe coïncident et se superposent à quelques jours près, c'est bien la grossesse difficile qui entraîne la mort de la jeune femme. Radiguet développe ainsi un certain désordre, d'une part chronologique : la fin est prédite tôt dans le roman par l'insertion du futur dans le présent, d'annonces, et d'autre part causale : puisque c'est bien la grossesse de Marthe suite à la nuit des hôtels qui causera sa mort et non pas la fin de la guerre en elle-même comme attendu et également sous-entendu : « Déjà, nous envisageons la fin de la guerre, qui sera celle de notre amour. »<sup>243</sup>. L'adverbe de temps « déjà » illustre le fait que dès le début de l'histoire, la relation à peine entamée, le narrateur

---

<sup>241</sup> Ce qui coïncide avec ce que nous avons étudié Partie I chap.1, II, l'auteur est dans une volonté d'éviter les longues dissertations pour créer une forme simple, brève et efficace.

<sup>242</sup> *Le Diable*, p.84.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p.43.

programme la fin de sa relation comme correspondant à la fin de la guerre. Mais cette idée ne s'avèrera donc pas exacte comme nous avons pu le constater.

Les personnages sont donc dépendants d'un *fatum* immuable, d'un destin « qui est dit », qui va inexorablement s'accomplir et qui se caractérise selon plusieurs notions.

La première est celle d'un amour qui ne peut qu'être provisoire : « Une période heureuse succéda au drame. Hélas ! un sentiment de provisoire subsistait »<sup>244</sup>. Jacques menace Marthe de se suicider s'il n'a plus son amour. Cette dernière, guidée par le narrateur, lui fait reprendre confiance. Mais le couple sait bien qu'il ne faudra pas longtemps à Jacques pour douter de nouveau de l'amour de Marthe devenu inexistant. Le couple n'est pas stable, il est une construction qui peut s'effondrer à tout moment comme le montre la métaphore de ce dernier avec un château de sable : « Notre bonheur était un château de sable. Mais ici la marée n'étant pas à heure fixe, j'espérais qu'elle monterait le plus tard possible. »<sup>245</sup>. La relation entre les deux jeunes gens s'établit rapidement, mais ne durera qu'un temps relativement court, du moins limité : le lecteur et le couple le savent dès le départ. Le statut des deux amants est conduit par le tragique, il ne leur offre donc pas la possibilité d'une rétractation ou d'une modification. La relation est vouée à échouer, à chuter.

La seconde, est celle d'un destin tout tracé pour chacun des personnages : « Et je me demandais, je me demande encore, si l'amour vous donne le droit d'arracher une femme à une destinée, peut-être médiocre, mais pleine de quiétude. »<sup>246</sup>. Nous voyons bien ici que l'adultère dans lequel il a plus ou moins amené Marthe représente ce pas tragique vers le mort. En la détournant de son destin avec Jacques pour la conduire dans un nouveau en sa compagnie, le narrateur l'a lui-même entraîné dans une vie où l'avenir ne peut être que funeste. Marthe avait un destin social tracé et établi, celui d'une femme de la petite bourgeoisie mariée, prédestinée à fonder une famille. Ce mot « destinée » a donc une connotation péjorative dans la bouche du narrateur qui dénigre le modèle bourgeois. Il préfère la liberté, aller contre les conventions même si cela peut le conduire et conduire Marthe à prendre des risques importants et graves.

Au moment où l'adultère a débuté, les deux personnages sont entrés dans une histoire qu'ils ne pouvaient maîtriser, en particulier la fin. Ils ont, d'une part, été entraînés dans la

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p.56.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p.86.

période de la guerre, celle du poids de l'Histoire, autre composante du *fatum* mais qui cette fois n'est pas de leur ressort (mais qui est plutôt d'un ressort politique). Mais surtout, d'autre part, dans une temporalité tragique qui là non plus n'est plus de leur force mais de celle d'un dieu invisible qui gouverne leurs actes et leur destin.

Nous avons déjà émis l'hypothèse que le héros pouvait faire preuve de mauvaise foi, incomber son malheur à une autorité anonyme et divine pour se dédouaner de toute responsabilité. Mais n'est-ce pas lui qui, ici, entraîne délibérément Marthe dans la nuit des hôtels et la pousse à continuer ? : « Le garçon me demanda si je désirais une chambre. Il était facile de répondre oui. Ce fut trop facile, et, cherchant une excuse comme un rat d'hôtel pris sur le fait, je lui demandais Mme Lacombe. »<sup>247</sup>. Le supplice de Marthe aurait pu s'arrêter à cet instant s'il n'avait pas décidé de mentir au garçon en demandant une certaine Mme Lacombe (qui n'est autre que Marthe attendant dehors). C'est bien le narrateur qui étire et nourrit cette nuit. Il ment volontairement à Marthe en disant qu'il n'y a pas de place, mais, de plus, il raconte délibérément une histoire au garçon de l'accueil. Le narrateur se plait dans la tromperie, ne voulant pas choisir ce qui aurait pu les aider tous les deux. Finalement, n'est-ce pas lui le maître de ces annonces programmatiques ? Savait-il depuis le début des annonces que ces dernières se réaliseraient ?

Incapable d'assumer pleinement la mort finale de Marthe, le narrateur se positionne dans un rôle passif en faisant passer le décès comme une fatalité liée au tragique, au *fatum*, en faisant passer les annonces du futurs décès comme des symboles venus de l'extérieur. Tout serait programmé à l'avance sans qu'il n'ait pu rien y faire, mais son innocence n'est pas absolue ou certaine.

Deux hypothèses sont donc valables : soit les héros sont soumis à une temporalité tragique, où leurs destins est écrit d'avance, soit le narrateur a amené Marthe à sa perte et ne souhaite pas reconnaître son échec ; il choisit ainsi la fatalité comme alibi.

Dans tous les cas il y a bien là question d'un destin, d'un temps, d'un moment de vie particulier, qui se voit annoncer à l'avance par le narrateur et qui bouleverse, désordonne, la chronologie attendue. Par des annonces ou des passages plus ou moins sous-entendus, c'est une fin malheureuse puis une mort, celle Marthe, qui sont annoncées. Bien que tout semble programmé l'attente est sans cesse contrecarrée : quand et comment va survenir le drame

---

<sup>247</sup> *Id.*

final ? Radiguet opte pour une fin du couple et une fin de roman intense et grave qui est la mort de Marthe et non pas le retour des troupes.

Le tragique s'imisce de nouveau dans l'intrigue de l'œuvre, touchant cette fois-ci le destin, l'avenir, des personnages et désordonnant leur vie par avance. Le narrateur est conscient de l'aspect éphémère et meurtrier de sa relation mais ne peut s'en dérober, il continue alors dans une intrigue dont il ne semble pas avoir le contrôle absolu, dans une intrigue déjà écrite et tracée.

## II – La répétition d'un déplaisir

*Le Diable au corps* est constitué d'un rythme particulier, traduisant un manque de maîtrise évident de soi et de la relation ou appelant à une continuelle perte de contrôle. Ce rythme doit être analysé comme un aller-retour plus ou moins régulier entre des temps précis au sein de l'œuvre, une alternance de deux périodes : celle de l'amour et du bonheur simple, et celle de la violence et des lâchetés. Nous retrouvons une succession de mouvements divisés en périodes agréables et périodes amers. Il s'agit là de la notion de retournement qui, pour Barthes, « enseigne aussi ce qu'est le rythme, comment rythme et sens sont liés »<sup>248</sup>. Si nous définissons le terme « sens » par « sentiments » (en particulier amoureux) et « état affectif », le roman de Radiguet est donc composé de rythmes, de temps particuliers qui commandent et orchestrent la relation des deux jeunes gens. Les sentiments et les émotions changent, se « retournent » et se renversent selon une cadence particulière. Concernant ces revirements sentimentaux, le sujet amoureux « vise les alternances d'humeurs »<sup>249</sup>. En effet, l'amour, ou le désamour, ne tient qu'à un fil puisque l'essence première du narrateur est de rechercher, de viser cette alternance de sentiments, de tempéraments, de caractères, se dirigeant sans cesse vers le contraire de ce qu'il ressent au premier abord.

Il serait possible de s'attendre à des temps caractérisés comme « temps fort » et « temps faible », ce qui connoterait une différence d'intensité dans l'intrigue et l'action. Toutefois, celle-ci demeure continûment soutenue par, justement, la tension provoquée par ce changement de rythme. Le temps se caractérise en vérité par une alternance d'états des

---

<sup>248</sup> *Le Discours amoureux*, p.618.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p.617.

personnages (et non pas d'intensités du texte) : amoureux, détachés, heureux, malheureux, honnêtes, indignes, etc. Les deux périodes à dégager sont alors celle du plaisir et celle du déplaisir, celles-ci s'inscrivent dans la notion de temporalité tragique.

Tragique, puisque les deux héros sont emportés dans un chemin à l'issue fatale, alternant sans cesse entre deux propositions, deux modes de vie, deux situations, formellement incompatibles. Comme le souligne René Girard dans *La Violence et le sacré*, où il réinterprète les tragédies grecques et travaille sur les origines d'une violence unanime et sacrificielle, cette oscillation du héros tragique se fait entre une période positive et une autre plus négative. C'est cette confusion, cette irrégularité, qui caractérise les héros de notre roman : « L'appartenance d'Œdipe à *Tukhè*, la Fortune, se traduit par une série de « hauts » et de « bas » [...]. Dans les dernières phrases de la pièce, le chœur définit l'existence du héros par ses *revirements*, c'est-à-dire, une fois de plus par une alternance. »<sup>250</sup>. Le narrateur du *Diable au corps* se détermine aussi par ses variations<sup>251</sup>, par exemple les lâchetés envers Marthe faisant finalement grandir son amour. Ces variations sont caractérisées d'une part, par ses sentiments, entre amour et désamour, d'autre part, par les actes et paroles du jeune garçon, entre plaisir et douleur. Le narrateur apparaît donc bien comme un héros tragique, soumis à une puissance qui lui distribue, selon son bon vouloir, des biens et des maux.

D'abord, du point de vue des sentiments, le lecteur n'est jamais fixé sur ce que peut ressentir le narrateur pour Marthe : l'aime-t-il ou non ? Le jeune garçon lui-même n'est pas certain de la réponse et se contredit sans cesse. Se rendant compte qu'il n'aime plus Marthe, puisque ne ressentant en apparence plus rien, il avoue à la suite l'aimer encore en lui donnant même la place d'unique amour qui puisse lui convenir, d'unique amour possible pour lui : « La joie de donner enfin satisfaction à mon père comblait un peu le vide sentimental dans lequel je me trouvais car, si je croyais ne plus aimer Marthe, je la considérais du moins comme le seul amour qui eût été digne de moi. C'est dire que je l'aimais encore. »<sup>252</sup>. En une seule phrase le narrateur arrive à affirmer deux idées incohérentes : « ne plus aimer » (phrase négative), « l'aimais encore » (phrase positive). Les sentiments du narrateur basculent d'un point à un autre, rapidement et de façon décousue.

---

<sup>250</sup> R. Girard. *De la violence à la divinité*. Paris : éd. Grasset, 2007. – 1487 p. – (Coll. « Bibliothèque Grasset »)

<sup>251</sup> Nous avons déjà pu remarquer que le narrateur est une figure de l'alternance (Partie 2, chap. 1, III) lorsqu'il oscille constamment entre attitude enfantine et maxime de vieillard sans jamais se stabiliser dans un comportement ou un âge précis.

<sup>252</sup> *Le Diable*, p.32.

Il en est de même quand il manque de respect à la jeune femme en la trompant sans regret avec l'amie espagnole de René. Au moment où nous pourrions donc penser que l'amour a disparu et ne compte plus pour lui, voire n'a jamais compté, le narrateur avoue aimer Marthe de plus belle : « Pourtant, cette légère infidélité renforça mon amour. »<sup>253</sup>. Nous retrouvons alors la notion de paradoxe déjà évoquée dans la temporalité tragique que représentait le choix de la Grande Guerre<sup>254</sup>, c'est-à-dire que le narrateur est sans cesse en contradiction avec lui-même, régit son amour selon un principe antinomique aux frontières très poreuses. Il semble être le maître de ses sentiments et de leurs variations, mais les revirements sont en vérité l'illustration même d'une instabilité, tout sauf synonyme de contrôle : le héros fait preuve de versatilité. Ces retournements continuels d'émotions illustrent en réalité une absence de maîtrise, un manque de domination des sentiments qui vont et viennent sans réelle cohérence. L'amour est irrégulier et n'a pas de demi-mesure, oscillant entre amour intense ou froideur. Ses émotions subissent ainsi le rythme tragique, c'est-à-dire qu'il ne peut choisir entre plaisir ou déplaisir. Aucune conclusion ne semble satisfaire le narrateur qui s'empresse de changer d'état dès qu'il paraît être stabilisé dans ses émotions.

Puis, du point de vue des actes et du langage, nous pouvons remarquer que le narrateur semble heureux avec Marthe, comme lors de sa première nuit avec elle : « Mes transes me faisaient prendre notre amour pour un amour exceptionnel. Nous croyons être les premiers à ressentir certains troubles, ne sachant pas que l'amour est comme la poésie, et que tous les amants, même les plus médiocres, s'imaginent qu'ils innovent. »<sup>255</sup>. Cette nuit est hyperbolisée avec les termes « exceptionnel » et « transes » qui renvoient à un état d'exaltation hors du commun. Mais une fois le plaisir des premiers temps amoureux passé (ou ici, de du premier acte amoureux), une certaine violence apparaît et fait tourner le bonheur du côté de la cruauté :

Maintenant qu'il ne me restait plus rien à désirer, je me sentais devenir injuste. Je m'affectais de ce que Marthe pût mentir sans scrupules à sa mère, et ma mauvaise foi lui reprochait de pouvoir mentir. Pourtant l'amour, qui est l'égoïsme à deux, sacrifie tout à soi, et vit de mensonges. Poussé par le même démon, je lui fis encore le reproche de m'avoir caché l'arrivée de son mari. Jusqu'alors, j'avais maté mon despotisme, ne me sentant pas le droit de régner sur Marthe. [...] Je reprenais de plus belle : « Alors, tu nous

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>254</sup> Cf. Partie2, chap2. III. La Grande Guerre, normalement épisode de douleur et de violence devient une période bénéfique pour les amants.

<sup>255</sup> *Le Diable*, p.44.

trompes tous les deux, dis-moi que tu l'aimes, sois contente : dans huit jours tu pourras me tromper avec lui. »

Elle se mordait les lèvres, pleurait : « Qu'ai-je donc fait qui te rende aussi méchant ? Je t'en supplie, n'abîme pas notre premier jour de bonheur. <sup>256</sup>

La locution conjonctive « Maintenant que » porte une valeur de conséquence : le narrateur l'avoue lui-même, c'est parce qu'il n'a « plus rien à désirer » qu'il y a revirement de situation. En répétant sans cesse une rupture comme le prouvent les termes « encore », « Je reprenais de plus belle », « Poussé par le même démon », le narrateur exprime sa persistance à rompre le bonheur, à attaquer Marthe, alors qu'il aurait pu envisager d'y mettre un terme à ce moment. Il établit des ruptures, des cassures, aussi bien au niveau de son comportement qu'au niveau de ses sentiments, en étant sans cesse dans l'incohérence et le balancement entre deux pôles opposés, le narrateur use la relation, ainsi que Marthe, la poussant jusqu'à la pire limite qui soit (sa mort). « De l'intimité à l'extrémité et vice-versa, je m'épuise dans ces sautes inexorables, car le rythme, c'est la fatigue même »<sup>257</sup> retient Barthe sur les contrastes d'humeurs. Le narrateur s'« épuise » mais épuise aussi l'autre jusqu'à la mort. L'épuisement est double : moral comme physique. Tantôt du côté de la vie en imaginant son futur avec Marthe : « Étendu contre elle sur la pelouse, caressant sa figure avec un brin d'herbe, j'expliquais lentement, posément, à Marthe, quelle serait notre vie. Marthe, depuis son retour, cherchait un appartement pour nous à Paris. »<sup>258</sup>, les sentiments et les actes du narrateur se tournent également vers la mort quand Marthe part rendre visite à Jacques et qu'il doit rester seul : « Ce soir-là, je me traînai, les cailloux me tordant le pied et précipitant mes battements de cœur. Étendu dans la barque, je souhaitai la mort, pour la première fois. »<sup>259</sup>. Le narrateur adopte ainsi le même principe choisi par Werther cité chez Barthes, passant « de la douce mélancolie à la passion funeste »<sup>260</sup> en quelques pages voire quelques lignes.

Ainsi, le narrateur entre dans le principe du Fort-Da, du jeu de la bobine, et reproduit sans cesse une rupture, voire une cassure, avec ses propres sentiments et envers Marthe. Dans une volonté de maîtrise, de domination et de contrôle, le jeune garçon oscille entre plaisir et déplaisir, le principe même du Fort-Da freudien. Cette oscillation est en apparence

<sup>256</sup> *Ibid.*, p.46.

<sup>257</sup> *Le Discours amoureux*, p.617.

<sup>258</sup> *Le Diable*, p.76.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>260</sup> *Le Discours amoureux*, p.617.

« la satisfaction d'une pulsion de maîtrise »<sup>261</sup>, où selon Freud le personnage reproduirait la rupture traumatique où sa mère disparaissait puis revenait pour cette fois-ci contrôler son bonheur ou son malheur (ce qu'il n'a pu faire enfant lors des départs maternels). L'alternance est volontaire, elle évolue selon le principe d'une compulsion de répétition qui remet en cause la notion de plaisir. Le sujet amoureux, le narrateur, est sans cesse et volontairement à la recherche d'une décharge, d'une remise en question. Il attend la période, la temporalité adéquate pour établir une césure qu'il contrôle, dont il est *a priori* le maître. Cependant, Barthe signale : « Mais le sujet amoureux est précisément celui qui ne sait pas, qui ne peut pas jouer, il n'a *même pas* l'âge de l'enfant freudien »<sup>262</sup>. Notre sujet amoureux ne maîtrise en réalité pas totalement le rythme de ses humeurs puisqu'il n'arrive pas à jouir entièrement et totalement de sa relation, cette « maîtrise » ne lui est au fond pas bénéfique.

Il n'est le maître que de son malheur et c'est en cela qu'il s'insère dans une temporalité tragique, nécessairement dramatique. Les rythmes qu'il adopte, plus ou moins volontairement et, peut-être présents dans un but premier qui serait la maîtrise, sont en réalité des invitations au malheur présent ou à venir. L'aspect de contrôle n'est qu'illusoire et les fluctuations sont parfois involontaires, le narrateur n'arrivant parfois même pas à expliquer le pourquoi du comment, le pourquoi de ses actes ou de ses changements d'attitudes : « Je me passerai bien de l'amour, pensai-je, mais jamais de n'avoir aucun droit sur Marthe. Et, pour en avoir, j'étais même décidé à l'amour, tout en croyant le déplorer. Je désirais Marthe et ne le comprenais pas. »<sup>263</sup>. En suivant un système logique, le narrateur entre dans un système de contradiction. Non enclin à l'amour il se rend compte que c'est le seul moyen pour posséder Marthe. En revanche, il ne s'explique pas cette aspiration pour elle qui semble contrastée avec son envie de se « passer de l'amour ». L'apparent contrôle est rapidement mis à mal par les incompréhensions du narrateur qui s'engouffre dans l'incohérence.

Avec joie, je me méprisais : comment avoir pu douter de Marthe ? Ces remords, mêlés à mon bonheur, me la faisaient aimer plus fort que jamais, mon fils aussi. Dans mon incohérence, je bénissais la méprise. Somme toute, j'étais content d'avoir fait connaissance, pour quelques instants, avec la douleur.<sup>264</sup>

C'est à la fin du roman que le rythme s'accélère et que les alternances se resserrent : heureux d'avoir des nouvelles de Marthe, le narrateur plonge dans la colère et la tristesse en

---

<sup>261</sup> D. Delplance. *Le jeu du « Fort-Da » ou l'incidence du symbolique sur le sujet*. Institutions Les Feuillettes du Courtil, 2000. – p.3.

<sup>262</sup> *Le Discours amoureux*, p.618.

<sup>263</sup> *Le Diable*, p.35.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p.93.



pensant que l'enfant n'est pas de lui, mais dès la lettre de celle-ci lui contredisant cette idée, le narrateur revient au bonheur tout se satisfaisant d'avoir côtoyé le malheur. Le positif se mêle continuellement au négatif, haineux envers Marthe puis amoureux plus que jamais, triste, abattu, rempli de regret puis heureux.

Muriel Lazzarini-Dossin reprend dans son article, qui s'intéresse aux contenus caractéristiques du théâtre européen du xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècle, les pensées de Paul Ricoeur sur le tragique qui pourraient s'appliquer au narrateur. Dans son essai « Le dieu méchant et la vision « tragique » de l'existence »<sup>265</sup>, Ricoeur explique que les maux de l'homme sont le résultat de sa démesure, de son extrême liberté en balancement avec un destin qu'il ne peut, en revanche, pas contrôler :

Pour résumer très brièvement, le tragique chez Ricoeur surgit de la confrontation, dramatique, entre deux pôles de contradiction : le premier, le destin, [...] et l'autre, la liberté humaine, démesurée, qui s'oppose, vainement mais avec force, à cette superposition contradictoire du bien et mal.<sup>266</sup>

Le tragique chez notre narrateur se traduit alors par le destin, le *fatum*, (abordé dans la sous-partie précédente) mais aussi par l'adoption volontaire d'un rythme, d'un balancement entre deux contradictions ardues, deux désirs opposés : celui du plaisir et celui du déplaisir, le jeune homme se soumet à une vie incompatible, il entre dans un conflit tragique. Le narrateur ne fait que retarder l'accomplissement fatal de son destin par ce balancement. Cette contradiction sans solution apporte un « délai temporel » supplémentaire grâce auquel le simple « coup du sort » devient « drame »<sup>267</sup>, c'est-à-dire que le narrateur va au-delà de la simple catastrophe finale puisqu'il crée une véritable atmosphère tendue et faite de risque du début à la fin du roman. Ce drame est donc le résultat d'une crise, elle-même résultat d'un mouvement d'incertitude entre deux états opposés.

Le narrateur contrôle ses va-et-vient entre plaisir et déplaisir mais il n'a pas le droit de jouer, ne peut pas jouer comme cela avec lui-même mais aussi avec le second sujet amoureux qui est Marthe puisqu'il n'est pas maître de son destin et a encore moins le droit de se poser en maître du destin de Marthe (ce qu'il fait pourtant en partie mais qui mène le

---

<sup>265</sup> P. Ricoeur. « Le dieu méchant et la vision « tragique » de l'existence » in *Philosophie de la volonté. 2, Finitude et culpabilité* [1960]. Paris : éd. Aubier, 1988. – 492 p. – (Coll. « Philosophie de l'esprit

<sup>266</sup> M. Lazzarini-Dossin (dir.). *Théâtre, tragique et modernité en Europe : xix<sup>e</sup> & xx<sup>e</sup> siècles*. Bruxelles : éd. scientifiques internationales, 2004 (2<sup>e</sup> tirage 2006). – p.40. – (Coll. « Documents pour l'Histoire des francophonies / Théorie »)

<sup>267</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, pp.362-364.

couple à la catastrophe). Les deux héros ne font que subir ce rythme binaire, basé sur des alternances entre moment, pensée, sentiment, positif et négatif.

Les deux héros sont pris dans une spirale, c'est-à-dire que le plaisir et le déplaisir reviennent inlassablement mais avec une différence : plaisir qui peut varier et devenir sexuel, charnel et/ou amoureux, et déplaisir qui peut se transformer de l'amertume à la violence. Ils ne sont pas dans un système d'un serpent qui se mord sans fin la queue, mais plutôt dans un ensemble qui, bien qu'il reprenne les mêmes notions, évolue jusqu'à son terme (que nous pouvons symboliser par le centre de la spirale). Les personnages entrent donc dans un système de conflit tragique, où deux notions distinctes ballottent leur vie et ne font qu'amener mais aussi retarder le drame final qui n'en est alors que plus intense. Le narrateur ne contrôle que partiellement ce rythme et ces allers retours proches du dilemme tragique : que choisir entre le plaisir ou le déplaisir ? Il est soumis à une crise, à un choix inévitablement perdant (puisque en réalité, le héros tragique n'a pas le choix). L'hésitation entre les deux solutions n'est pas explicitée mais bien sous-entendue par la répétition insistante de ce balancement qui, au-delà de constituer un rythme vers le tragique, constitue la cadence même du roman. Cette notion de rythme, d'alternance plus ou moins maîtrisée et maîtrisable est ainsi à l'origine d'un conflit perpétuellement lié au malheur. Celui-ci est créateur d'une temporalité tragique et dramatique où le héros y est finalement entraîné et est soumis au désordre de sa vie.

\*

La dernière temporalité dans laquelle s'inscrivent les personnages du *Diable au corps*, après celle des âges de la vie et celle de la guerre, est celle du tragique. Le roman développe un rythme, un temps propice au drame. En annonçant, de façon sous-entendue ou explicite, la mort finale de Marthe, le lecteur sait le narrateur piégé dans un engrenage fatal. Les personnages ont un destin tracé, inévitable, la fin est d'ores-et-déjà inscrite dans le commencement. Plusieurs crises se développent, celle des sentiments, de l'identité, de l'adultère pour converger vers un seul et unique point : une issue critique et fatale de leur destin.

Le narrateur entretient un rapport particulier avec ce destin déjà écrit et annoncé, il joue avec, s'en amuse, le retarde par une alternance entre plaisir et déplaisir, entre le bien et le mal. En adoptant cette technique, il se joue de Marthe mais aussi de lui, cherchant à contrôler ce qui n'est pas contrôlable, le *fatum*. Il prend des libertés qu'il ne peut pas prendre,

qui ne changeront rien à l'issue finale. En étant dans une dynamique de balancement, dans un jeu des contraires, il provoque lui-même (parfois sans le vouloir puisqu'il ne cerne pas tout ce qui l'entoure et tout ce qu'il peut ressentir) la chute de la relation et surtout celle de Marthe. En répétant la perte, la rupture, le déplaisir, le narrateur souligne le tragique de son existence qui consiste à renouveler sans fin une cassure.

Cette temporalité est le rythme majeur et premier, à partir duquel tout commence, tout se développe et tout finit. Un rythme qui, *a priori* et par son sens premier, sous-entend un certain ordonnancement et un certain agencement mais qui pourtant fait basculer les personnages et l'intrigue du côté de la perte de contrôle (de leur vie et de leurs sentiments) et du désordre absolu par le manque de régularité ainsi que par la programmation d'un malheur inévitable sans cesse répété (déplaisir constant) ou retardé (vers la catastrophe final).

## **CONCLUSION PARTIELLE :**

L'œuvre se divise en trois temps, chacun correspondant à un élément du roman : les âges de la vie qui caractérisent les personnages, la période de la guerre qui permet d'établir un contexte historique propice à l'intrigue et un rythme tragique qui englobe à la fois les héros dont le destin est tracé, à la fois l'action qui subit des cassures et des moments de crises.

Les âges se télescopent, se mêlent et s'entremêlent jusqu'à des points de non-âge où le sujet n'existe plus, où l'identité même du personnage s'évanouit. Mais une période semble se dégager, celle de l'adolescence qui est connue comme étant une période de crise, encore énigmatique à l'époque où paraît le roman. Les troubles sont multiples : anti sociabilité, comportement agressif, indécision permanente, découverte du corps, dialogue difficile, le jeune se cherche. Répondant pourtant aux critères de cette période, le narrateur semble en proie à la perte du sentiment d'âge : tantôt enfant, tantôt vieillard. Il est la figure du *puer senilis*, du *senex puer*, à la fois juvénile et sage évoluant dans une époque propice aux remous, aux mouvements, aux impulsions du corps et de l'esprit.

La guerre, aucunement représentée comme un conflit armé, apparaît davantage comme une période propice et révélatrice. Le drame de l'intrigue, le désordre auquel est confronté le lecteur, naît de la période et des circonstances qui en découlent. Ainsi, les références historiques ne s'axent pas sur la guerre mais sur des faits divers en lien avec l'amour, thème qui doit rester central dans le roman sans que la guerre ne se substitue à lui. La guerre est dépeinte comme un événement positif (plutôt paradoxal pour un conflit meurtrier et traumatisant) qui révèle et recèle néanmoins une réflexion historique, celle autour de la sexualité des femmes pendant cette période. Traité d'une période si intense amène des attentes particulières (comme celle d'évoquer la souffrance des frontistes ou la politique du pays) qui sont insatisfaites. C'est également le désordre de la période en tant qu'elle est un moment de trouble armé et politique qui permet au jeune garçon de développer toute sa folie et son excentricité sans que tous les regards ne soient braqués sur lui. Il peut perdre le contrôle, perdre la maîtrise de soi, la guerre restera toujours un événement au-dessus de lui au niveau du chaos et des bouleversements.

Mais ces deux périodes sont régies par le tragique : la guerre sous-entend des morts, des blessés, l'adolescence sous-entend une violence intérieure et extérieure. Quant au tragique, il se retrouve plutôt du côté du destin des personnages, délimité à l'avance, connu

de tous (des personnages comme du lecteur). Le roman bascule dès le départ du côté du désordre, la fin ne sera que le paroxysme de cette perte de contrôle qu'ont à la fois subi et commandé les personnages.

L'ordre que Radiguet a mis en place par sa veine classique, son esthétique des lieux communs et la présence d'une certaine théâtralité, se voit ébranlé par le choix et la variété des temporalités. L'intrigue n'est pas si carrée, les sentiments ne sont pas hiérarchisés et ce qui fait le nœud de l'histoire, le couple des deux amants, vacille continuellement.

### **PARTIE 3 : LE DESORDRE ET LE MODERNE**

Les personnages du *Diabole au corps* ont bel et bien succombé au désordre. Ils ont définitivement perdu le contrôle de leur vie, de leur couple et du monde qui les entoure depuis qu'ils se sont soumis au jeu dangereux des temporalités. Cette nouvelle et dernière partie s'articulera autour d'éléments et de notions que les héros ont mal maniés, malmenés ou encore, traités avec excès.

La communication se définit par le rapport entre deux interlocuteurs : ici, notre narrateur et Marthe. Alors que la communication pourrait et devrait être un élément clef du couple, celle-ci est fortement troublée. Elle est mise à mal et une réelle difficulté est présente quand il s'agit de dire et d'exprimer une idée à l'être aimé, ou au monde. Les échanges entre les protagonistes ne sont jamais très poussés et régulièrement remplis de maladresses et d'illusions. Le partage est impossible entre les deux personnages qui entretiennent une relation pourtant fusionnelle, en grande partie fondée sur un principe d'échange : celui des corps. Une argumentation établie sur la parole n'est pas à envisager puisque celle-ci est souvent dénuée de bon sens ou de raisonnement. L'obstacle est tout aussi important quand il s'agit d'être au clair avec soi-même et envers soi-même. Ce cas est surtout propre au narrateur qui se retrouve dans une phase d'incommunicabilité vis-à-vis de lui. Le lecteur assiste à une faille du langage, langage qui ne peut plus supporter ni sauver le couple, lui-même évoluant dans une faiblesse continue.

Le deuxième élément, à la fois moqué et presque dénigré, est la morale. Cette morale est bafouée, ridiculisée et Radiguet se tourne alors davantage du côté de l'immoralité qui reste adoucie, voire burlesque, grâce à des procédés tels que l'ironie. Elle est présente à travers des épisodes comiques qui restent foncièrement scandaleux, l'ordre du monde est désormais renversé et le narrateur finit même par dépasser violemment l'ironie pour devenir cynique. Cette immoralité se retrouve également dans le mensonge, élément du langage qui révèle, de nouveau, un problème d'incommunicabilité. Nous avons décidé de mettre le mensonge dans une tierce catégorie, et non pas de le rattacher à l'incommunicabilité, pour en souligner tout le relief et afin de permettre une transition entre le langage comme témoin du désordre et la dimension immorale et malhonnête qui peut également se retrouver dans les actes du personnage. Le mensonge est absolu puisqu'il est omniprésent, excellemment manié pour duper le plus grand nombre, sur des sujets tous plus immoraux et déraisonnables que les autres. Le questionnement sur la morale est prédominant, mais c'est pourtant une

certaine incertitude qui ressort. Le personnage est-il immoral ou amoral ? Au fond de lui, possède-t-il une once de morale ? Il est difficile de trancher et d'avoir un avis assuré sur la question. Radiguet a repris tous les lieux communs de l'amour et du discours amour pour les pousser jusqu'à l'ambiguïté, et c'est cette ambiguïté même qui nourrit toute cette problématique autour de la notion de morale.

Enfin, ce désordre trouve son apogée dans les passions et désirs irraisonnés et/ou continus du narrateur. Ce manque continu d'équilibre, dû à l'excès dont il fait preuve, se retrouve dans deux éléments qui ont sûrement fait de ce livre un roman scandaleux : la relation amoureuse et la sexualité. Celles-ci, et de façon générale, les passions, sont amplifiées et approfondies afin d'en montrer toutes les facettes : des plus heureuses aux plus sombres. La passion, l'amour et l'érotisme deviennent à la fois motifs de violence et de plaisir. L'amour n'est jamais réellement perçu comme l'amour au sens du sentiment d'affection mais plutôt comme la traduction de la sexualité et du désir profond des deux personnages. Ce que nous aurions pu croire être un roman du cœur s'avère être un roman du corps et de l'érotisme sans tendance marquée pour les sentiments ou les démonstrations d'amour.

## **Chapitre 1 : L'incommunicabilité**

Il est important de distinguer l'incommunicabilité de l'incommunication. Le premier terme connote une impossibilité de communiquer et d'échanger, le second traduit l'absence totale de rapport, de message, de liaison. Ce qui différencie les deux termes c'est que l'incommunication sous-entend un vide complet, un isolement tandis que l'incommunicabilité traduit la qualité intransmissible d'une idée existante. Nous parlerons ici d'incommunicabilité plutôt que d'incommunication, puisque nous notons des dynamiques qui amorcent l'échange mais celles-ci restent vaines ou faussées. Il en est de même pour les sentiments ou les interrogations qui tentent (difficilement) d'être extériorisées et de se faire entendre. Les personnages souhaitent échanger, partager, mais ces partages sont difficiles et n'aboutissent que très rarement de façon positive : il s'agit là d'incommunicabilité qui résulte d'une absence de maîtrise du langage (quand il s'agit de parler de soi, d'amour, d'émotions). Les questions que se posent Francis Jacques sur la nature des échanges qu'il est possible de trouver dans un dialogue nous servent à analyser ceux du *Diable au corps* et à mieux définir la nature de leur communication :

Quel est le plus profond de la pensée et du discours ? Est-ce la paix, comme le pensait Hillel avant la naissance du Christ, ou bien la guerre, comme voulait Héraclite, ainsi que Hegel plus près de nous ? *Agôn* ou *irénè*, *homologia* ou *paralogia*, le dialogue ou le différend, le consensus ou le conflit ? [...] Le philosophe de la communication est alors tenté – simple tentation – de dresser une opposition tranchée entre deux obsessions également unilatérales : la recherche œcuménique de l'entente à tout prix, le privilège réservé à la polémique.<sup>268</sup>

Toute la profondeur des dialogues du roman se retrouve dans le fait qu'ils ne sont pas des dialogues « de paix » mais des dialogues sous tensions, en conflit et ambigus. L'entente ne semble pas avoir sa place dans ces échanges pesants, traduisant le désaccord et les difficultés du couple. Les tentatives d'entente ou de communication échouent constamment aussi bien quand il s'agit d'échanger avec l'autre sujet amoureux que lorsque le narrateur essaie de se comprendre et d'être clair vis-à-vis de soi.

### **I – L'incommunicabilité envers l'autre**

La communication résulte d'un échange entre plusieurs sujets, dans notre œuvre principalement entre deux sujets, Marthe et le narrateur. Cet échange possède des failles aux

---

<sup>268</sup> F. Jacques. *Consens et conflit : une réévaluation*. Liège : éd. Mardaga, 1991. – pp. 97-123.



natures variées : d'une part, le dialogue est parfois vain et sans réponse, inabouti ou inachevé, d'autre part, la nature des échanges peut être gratuitement violente, et enfin, la parole peut dévier, ne plus parler « à propos », c'est-à-dire ne plus être appropriée au thème ou au contexte de la discussion.

Il arrive parfois qu'un échange ne comporte qu'une seule intervention. Soit la seconde est réalisée par des moyens non-verbaux soit elle est simplement absente, il s'agit d'échanges tronqués. La parole initiatique (celle qui amorce la discussion) ne donne pas lieu à une parole réactive (aucune réaction, aucune réponse de la part du destinataire). Ce type d'échange manifeste un échec de la communication qui pourrait expliquer l'échec final de la relation amoureuse des deux jeunes gens puisqu'ils ne se répondent pas. Statistiquement, ces échanges incomplets forment plus de la moitié des dialogues entre les personnages. Cette supériorité numérique amène une interrogation sur le manque de réaction, sur ces moments de vide où l'argument manque :

Elle secouait la tête : « Avant toi, j'étais heureuse, je croyais aimer mon fiancé. Je lui pardonnais de ne pas bien me comprendre. C'est toi qui m'as montré que je ne l'aimais pas. Mon devoir n'est pas celui que tu penses. Ce n'est pas de ne pas mentir à mon mari, mais de ne pas te mentir. Va-t'en et ne me crois pas méchante ; bientôt tu m'auras oubliée. Mais je ne veux pas causer le malheur de ta vie. Je pleure, parce que je suis trop vieille pour toi ! »

Ce mot d'amour était sublime d'enfantillage. Et, quelles que soient les passions que j'éprouve dans la suite, jamais ne sera plus possible l'émotion adorable de voir une fille de dix-neuf ans pleurer parce qu'elle se trouve trop vieille.<sup>269</sup>

Nous pouvons remarquer dans cet exemple que la parole de Marthe reste sans réponse lorsqu'elle lui annonce pour la première fois ses sentiments au début du roman. Pourtant, une réponse à cette réplique serait attendue puisqu'elle est la plus longue du roman, et puisque Marthe, majoritairement en retrait dans le livre, s'impose pour une fois. Elle comporte donc plus de matière à réaction et pourrait ainsi entamer un mouvement, une dynamique d'échange. Le lecteur accède aux pensées du narrateur (« jamais ne sera plus possible l'émotion adorable de voir une fille de dix-neuf ans pleurer parce qu'elle se trouve trop vieille ») sans pour autant savoir s'il lui a répondu ou non. Si oui, quelle attitude a-t'il adoptée ? Qu'a-t'il dit ? Tout laisse à supposer que l'échange n'a pas abouti, la réplique reste isolée et l'ambiguïté persiste sur ce que pense le narrateur à propos de leur différence d'âge

---

<sup>269</sup> *Le Diable*, p.36.

et de l'avenir de la relation. La troncation des échanges<sup>270</sup> est donc un élément qui participe à cette dimension d'incommunicabilité dans le sens où la conversation n'est jamais menée bien loin voire jamais achevée, soit parce que le second sujet est gêné de la discussion, soit parce qu'il n'y a pas matière à répondre. Dans cet extrait, l'invitation de Marthe sonne davantage comme une fausse demande :

Lorsque nous regardâmes l'heure, le dernier train pour Paris était passé. Marthe proposa un lit. Paul accepta. Je regardai Marthe d'un tel œil, qu'elle ajouta : « Bien entendu, mon chéri, tu restes. » J'eus l'illusion d'être chez moi, époux de Marthe, et de recevoir un cousin de ma femme, lorsque, sur le seuil de notre chambre, Paul nous dit bonsoir, embrassant sa cousine sur les joues le plus naturellement du monde.<sup>271</sup>

Nous remarquons que le narrateur ne répond pas, plusieurs suppositions peuvent être élaborées. La première est que la phrase a une forte tendance à être du côté de l'injonction, le narrateur n'a pas vraiment le choix de rester. La seconde est que cette invitation projette le narrateur dans un scénario où il est subitement devenu adulte et chef de foyer. Cette situation est en inadéquation avec son cas et est quelque peu ironique, puisqu'elle contraste de manière cruelle avec ce qu'il en est vraiment : un très jeune homme, amant de Marthe, qui a pris à son insu la place établie du mari. Il y a retournement comique : le foyer familial, institution sérieuse ancrée dans les mœurs de la société, est ridiculisé puisque c'est l'amant qui devient le maître de maison alors qu'il en a l'âge d'être l'enfant et non le chef. L'absence de réponse du narrateur peut donc traduire un malaise (dû à ce décalage : l'enfant projeté dans une situation d'adulte) mais aussi une certaine assurance (Marthe offre à son amant une position établie d'homme à la tête du ménage). Il y a bien une tentative de communication, Marthe transmet un message par son invitation à rester mais sa parole connaît des failles puisqu'elle est incohérente et presque ironique. En effet, la forte distorsion qu'il existe entre la réalité (narrateur jeune, inconscient, régulièrement irresponsable) et ce que Marthe présente (narrateur mature, établi et stable) rend la parole caduque.

Il en est généralement de même pour l'ensemble des paroles : elles engagent bien une tentative de communication, un message, un mouvement mais celui-ci se brise rapidement, d'une part, à cause d'un manque de cohérence ou de réponse (le message est inadapté, il n'est ni repris ni ravivé), d'autre part, à cause de la nature violente des échanges

---

<sup>270</sup> Certains échanges ne possèdent qu'une intervention. La réponse attendue à cette intervention est réalisée par un comportement non verbal (hochement de tête, etc.), mais peut aussi ne recevoir aucune réaction : on parle alors d'échange tronqué.

<sup>271</sup> *Le Diable*, p. 78.

présents au sein de cette dynamique de parole. Ceux-ci sont fortement teintés de la présence de l'injonction et de la polémique : l'échange peut devenir cruel.

La modalité jussive marque la volonté de l'énonciateur avec plusieurs nuances : ordre, prière, requête. Un incident pragmatique dans la situation de communication entraîne cette modalité. Dans la première partie du roman, cette modalité est davantage assumée par Marthe :

– Allons, accompagnez-moi dans les magasins, puisque vous êtes décidé à ne pas aller en classe, dit Marthe, faisant pour la première fois allusion à ce que je négligeais pour elle.<sup>272</sup>

Son statut de femme fiancée, puis mariée, un peu plus âgée que le narrateur, lui apporte une posture plus directive : « Allons, accompagnez-moi », et nous avons précédemment noté que c'est elle qui « initie » et guide l'adolescent. La première faille au niveau de la communication se situe dans le fait qu'elle lui donne un ordre ne laissant pas de place possible à l'échange : il doit l'accompagner choisir ses meubles. La seconde faille se retrouve dans le fait que cette injonction est paradoxale : il faut désobéir pour obéir, le narrateur se situe dans un système de double contrainte. Pour suivre Marthe dans les magasins il ne doit pas aller à l'école. Le système de communication est brouillé puisque l'unique réponse du jeune homme s'avère être le mutisme qui verrouille encore plus la situation (et la communication). L'intensité de cette double contrainte est maximale puisque le lien entre le receveur d'ordre (le narrateur) et le donneur d'ordre (Marthe) est fort, il n'en faut pas beaucoup pour que le narrateur bascule du côté de Marthe et la suive. Cette double contrainte entraîne forcément un échec selon le choix opéré, aucune décision n'est adaptée : ne pas aller en classe ou désobéir et décevoir Marthe. Le lecteur assiste à une manipulation plus ou moins volontaire par le langage, à un stratagème où une communication est tentée mais ne laisse pas de place à une réaction ou une réponse entièrement convenable. Nous sommes bien dans l'invitation de passer une après-midi à deux, dans une volonté d'échange de la part de Marthe, mais cette dernière ne laisse pas d'autre choix au narrateur. Elle assume et assure son invitation grâce au marqueur causale « puisque » qui va lui donner raison : le narrateur ne va pas à l'école, il est désormais évident qu'il peut et doit venir avec elle.

Le cours du roman amène le narrateur à prendre confiance en lui, à assumer ses actes, son âge et son corps. Dans la seconde partie, c'est alors lui qui entretient la modalité jussive :

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, p.26.

Il lui demandait de venir à Bourges. « Il faut que tu partes », dis-je, de façon que cette simple phrase ne sentît pas le reproche.<sup>273</sup>

Il va guider Marthe, voire lui dicter les comportements qu'elle doit adopter vis-à-vis de son mari mais également vis-à-vis de lui. La modalité jussive dans l'extrait, « Il faut que tu partes », a pour but d'amener une communication calme et simple (« de façon que cette simple phrase ne sentît pas le reproche »). Toutefois, la précision qui lui est jointe (« ne sentît pas le reproche ») sous-entend le climat de tension dans lequel la parole évolue. La modalité jussive connote ainsi une tension permanente, plus ou moins grave, plus ou moins intense entre les deux personnages : une tension de l'adulte envers l'adolescent, ou une tension de l'amant guidant sa maîtresse.

Cette tension se retrouve également dans les échanges polémiques, les deux personnages sont *a priori* en position d'égalité, partent d'un même point de départ. Chacun avance des arguments décisifs, présentés comme « vrais » et s'opposent à ceux de l'autre. La parole tourne à vide, ne communique rien d'autre que l'idée de dispute. Il y a illusion d'une explication alors qu'en réalité le langage s'emporte sans sens profond. C'est la « scène » selon Roland Barthes<sup>274</sup> :

Elle se mordait les lèvres, pleurait : « Qu'ai-je donc fait qui te rende aussi méchant ? Je t'en supplie, n'abîme pas notre premier jour de bonheur.

– Il faut que tu m'aimes bien peu pour qu'aujourd'hui soit ton premier jour de bonheur.»<sup>275</sup>

La question rhétorique suivante : « Qu'ai-je donc fait qui te rende aussi méchant ? » entretient la tension polémique et le désaccord final. Le fait de « rabâcher » est une forte tendance des polémistes qui maintient également cette tension. Ainsi le narrateur reprend les mêmes termes employés par Marthe pour juger les propos de cette dernière : « notre premier jour de bonheur » contre « ton premier jour de bonheur ». Seul le pronom change, il passe du « nous » au « tu », mettant ainsi en exergue la dissociation des idées (le désaccord final), mais aussi le début de la dégradation de la relation des amants, qui débute tôt. Les échanges polémiques participent à la dynamique du dialogue et illustrent ici un jeu de point de vue qui aboutit nécessairement à un échec pour l'un des sujets, voire les deux : « la scène n'a pas d'objet ou du moins elle le perd très vite : elle est ce langage dont l'objet est perdu. »<sup>276</sup>. La communication entre les deux protagonistes est violente, parfois amère mais traduit surtout

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>274</sup> R. Barthes. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : éd. Seuil, 1977. – pp. 243-248. – Coll. « Tel Que »

<sup>275</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p.244.

une impossibilité d'interagir dans le calme et dans l'intelligibilité. L'utilisation de discours polémiques se croise avec une éloquence judiciaire infondée.

Quand un locuteur emploie un discours judiciaire, il s'agit d'accuser et de prouver la culpabilité (ou de défendre et de prouver l'innocence, mais cela est peu marqué dans notre étude) de quelqu'un, ici le sujet amoureux ou aimé. L'interlocuteur premier est un « tribunal », les valeurs s'articulent autour du « vrai » et du « faux », du « juste » et de « l'injuste » afin de juger des faits accomplis dans le passé. Les exemples servent habituellement d'arguments, de preuves et appuient le discours. Or, dans l'extrait ci-dessous, il n'y a pas d'exemple d'où l'aspect bancal de discours judiciaire. Le narrateur n'a aucune preuve, son accusation est infondée. Les indéfinis « n'importe qui », « un de tes amants » illustrent l'infondé de l'argumentation du narrateur :

« Aie au moins pitié de notre enfant, disait Marthe. Ne compromets pas son existence à plaisir. » Elle m'accusait de m'amuser de son amour, d'en vouloir connaître les limites. En face d'une telle insistance, je lui répétais les propos de mon père : elle me trompait avec n'importe qui ; je ne serais pas dupe. « Une seule raison, lui dis-je, t'empêche de céder. Tu reçois ce soir un de tes amants. »<sup>277</sup>

Ses arguments se transforment en accusations, ainsi les deux personnages s'accusent à tour de rôle (« Elle m'accusait »), sans raison fondée. Lorsque le narrateur tente de communiquer, c'est par une accusation impossible à justifier. Celle-ci est arbitraire et dénote de nouveau une brèche dans la communication, régie par des passions violentes comme la jalousie.

Enfin, la communication est faussée à cause d'un dialogue qui dévie, la parole n'est pas appropriée et utile puisqu'elle peut être synonyme de bavardage ou de silence. Le bavard a un besoin de communication déraisonné, il ne maîtrise plus son discours :

– Répète-moi que tu me quitteras, lui disais-je, haletant, et là serrant dans mes bras, jusqu'à la casser.

Soumise, comme ne peut même pas l'être une esclave, mais seul un médium, elle répétait, pour me plaire, des phrases auxquelles elle ne comprenait rien.<sup>278</sup>

Marthe, qui est celle des deux qui se soumet dans la seconde partie du roman, répète inlassablement des phrases sans sens. Si on peut parler de communication, celle-ci est vaine. La communication repose sur plusieurs fonctions du langage : référentielle, conative,

---

<sup>277</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p.87.

émotive, métalinguistique, phatique et poétique, selon Jakobson<sup>279</sup>. Dans ce cas, la communication est « brouillée » puisque dans la parole de Marthe, le message qu'elle délivre (fonction poétique) n'a pas de sens pour elle : « des phrases auxquelles elle ne comprenait rien ».

Dans tout le roman, la communication connaît des difficultés à s'établir. Le narrateur (destinateur) envoie un message à Marthe qui va faire naître chez elle ce comportement étrange qu'est le bavardage. Mais le narrateur n'est pas exempt de ce type de parole :

Je parlais en prononçant chaque syllabe pour qu'elle comprît bien. Excité par cette amusante dinette, je m'énervais, moi toujours silencieux, de ne pouvoir parler vite. J'éprouvais un besoin de bavardage, de confidences enfantines.<sup>280</sup>

En effet, dans cet extrait, c'est le narrateur qui a envie de diffuser sa parole. Mais là encore, sans raison et sans cohérence puisque la barrière de la langue et la timidité de Svéa (avec qui il est en train de tromper Marthe) font qu'il parle seul. Il s'agit là d'un besoin de s'épancher et d'adopter un comportement langagier qui ne convient qu'à lui. Il a la volonté de communiquer, sans vraiment de contenu ou d'interlocuteur puisqu'il sait très bien que la jeune suédoise peinera à le comprendre. Il transforme ce moment en jeu où le corps a plus d'importance que le langage qui se délaye de façon désordonnée.

Ainsi la fonction émotive est également malmenée, puisque c'est à cause des premières paroles du destinateur, ou simplement à cause de la présence de ce dernier, que la communication aboutit souvent à un discours prolix et incohérent de la part de la seconde entité présente dans le dialogue. Le sérieux de la conversation est remis en question puisque le bavard produit un contre-discours. Le bavardage apparaît comme « une absence de pouvoir »<sup>281</sup> dans l'idée qu'il est vide de sens. Il est la démonstration du manque de maîtrise que les personnages ont d'eux-mêmes, de leur langage et de la situation : quand Marthe répète au narrateur ce qu'il veut entendre c'est par délire et non par conviction (elle ne compte pas le quitter), quand le narrateur veut bavarder avec Svéa, c'est par jeu et non pour discuter avec elle. Ce qui est important, comme le signale Estelle Dansereau, ce n'est pas le contenu du bavardage mais l'acte de bavarder qui est sujet à interrogations : « Quand Lamy définit le bavardage comme « une énonciation sans énoncé », elle souligne par là le fait que le sens des mots est secondaire par rapport à l'acte de parler. C'est donc cet acte qui devient

---

<sup>279</sup> R. Jakobson. « Linguistique et poétique » in *Essais de linguistique générale*. Paris : éditions de minuit, 1963. – p.209-248.

<sup>280</sup> *Le Diable*, p.72.

<sup>281</sup> M. Yaguello. *Les Mots et les femmes*. Paris : éd. Payot, 1978. – p.51 – (Coll. « Langages et Sociétés »)

porteur de sens. »<sup>282</sup>. C'est en cela que le bavardage s'oppose à la parole, et par extension, à la communication puisqu'il n'est facteur d'aucun message, seule la manière de parler compte. C'est l'acte de parler de façon diffuse et incohérente qui porte tout le sens du discours (et non pas le fond de la parole) : discours désordonné, inopportun, qui ne s'adresse pas pleinement à un interlocuteur et qui traduit le manque de maîtrise de soi ainsi que le manque de cohésion avec le second sujet.

Tandis que la communication ne peut pas s'établir entre les deux jeunes gens lors des bavardages, puisque nous notons bien de la parole mais sans sens ni profondeur, l'échange ne peut également pas progresser dans les périodes de mutisme. De nouveau, c'est l'acte de parole (ou de non-parole) qui prime sur le fond : le silence est porteur de sens et communique une idée qui n'est pas extériorisée ou portée au monde par la parole. Le silence est un moment du discours à part entière, pourtant aussi fort que les mots ou qu'une émotion. Il est en réalité polyphonique : il peut être négatif (dérangeant) ou positif (traduit l'art de se taire). Il rappelle les échanges tronqués étudiés précédemment puisqu'il peut en être la suite logique. Le silence est le contenu d'une réplique réactive fantôme, qui n'aura jamais lieu, réplique fantôme à laquelle se bute la tentative de communication, confrontée au vide sonore, à l'absence d'une réplique, réponse, réaction claire.

Le silence peut être dérangeant. Il traduit un pouvoir du vide et de l'absence. La difficulté du couple à communiquer et à expliciter ses sentiments sont une raison à leur silence :

Moi qui trouvais enfantin que Marthe découvrit dans mon mutisme une preuve d'indifférence, à mon tour, je l'accusais de ne plus m'aimer, parce qu'elle se taisait. <sup>283</sup>

Le silence est, comme la parole, matière à jugement : « Marthe découvrit dans mon mutisme une preuve d'indifférence », « je l'accusais [...] parce qu'elle se taisait ». Il apparaît aussi dérangeant que certaines paroles, peut être également matière à polémique comme le prouve les termes judiciaires employés : « une preuve », « je l'accusais ». A l'origine de ce silence, on retrouve la gêne, l'hésitation, le trouble qui « coupe la parole » aux personnages, comme peut le souligner Thomas Bruneau :

Très souvent, les états émotionnels intenses se manifestent par le silence. Un chagrin profond, une grande douleur ou une vive déception sont muets, les mots étant alors

---

<sup>282</sup> E. Dansereau. « Lieu de plaisir, lieu de pouvoir : le bavardage comme contre-discours dans le roman féministe québécois ». *Voix et images*, vol. 2, n°23, 1996, p.431.

<sup>283</sup> *Le Diable*, p.65.

difficiles à trouver. Ce sont des formes ritualisées de communication qui paraissent le mieux adaptées à ce genre de situation.<sup>284</sup>

Il devient alors normal pour Marthe de se taire face à une agression et une remise en question de la part de celui qu'elle aime. Marthe, blessée et déçue de penser le narrateur indifférent, se tait.

Le silence peut également être positif, il s'agit de se taire au moment opportun. Les amants se rendent parfois compte de la situation délicate dans laquelle ils sont. Le silence de l'un puis de l'autre peut apparaître comme un jeu de question et de réponse. Il est donc un espace ouvert dans lequel s'inscrit un acte énonciatif, autrement dit, il faut comprendre et entendre une phrase et une idée derrière ce vide sonore. C'est un langage non-verbal sous-jacent au langage verbal :

Selon moi, mon silence voulait dire que je consentais. Pouvais-je l'empêcher d'apercevoir son mari pendant quelques secondes ? Elle garda le même silence. Donc, par une espèce de convention tacite, je n'allai pas chez elle le lendemain.<sup>285</sup>

Le narrateur explicite son silence, lui donne corps, grâce à un verbe introducteur de parole : « voulait *dire* ». Par une conjonction de coordination, « donc », il explicite également le silence de Marthe, en tire une conclusion comme s'il s'agissait d'une réponse sous forme de parole. L'art de se taire pourrait traduire une complicité entre les deux amants mais la communication est avortée :

Simplement, Marthe avait pris mon silence de l'avant-veille pour un silence hostile. Elle n'avait pas imaginé la moindre convention tacite. À des heures d'angoisse succédait le grief de me voir en vie, puisque seule la mort eût dû m'empêcher de venir hier.<sup>286</sup>

Jacques doit passer en train près de J... et demande à Marthe de venir pour le saluer de loin. Le narrateur, par respect, parce qu'il sait qu'il n'y trouvera personne ou par envie de liberté, ne vient donc pas rendre visite à Marthe qui n'avait en aucun cas imaginé cela et qui finit par penser que l'unique raison de cette absence est la mort du narrateur. L'impression de complicité qu'on pouvait supposer avec l'idée qu'ils n'ont pas besoin de mots pour se comprendre est rapidement invalidée. L'échange échoue de nouveau : « avait pris mon silence de l'avant-veille pour un silence hostile », le silence même est pris comme une agression. L'idée contenue dans le silence est, comme la parole théâtrale étudiée dans la première partie, matière à quiproquo. Cette nouvelle dimension d'incommunicabilité peut

---

<sup>284</sup> T. Bruneau. « Le silence dans la communication ». *Communication et langages*, vol.20, n°1, 1973, p.1.

<sup>285</sup> *Le Diable*, p.62.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p.63.



référer à la figure du *fading* chez Barthes : « L'objet aimé semble s'évanouir (*fading*), s'estomper, s'éloigner, tendre à l'indifférence, à l'éloignement, « en soi », ou plutôt « pour lui-même », sans que cette disparition soit dirigée contre le sujet ou vers quelqu'un d'autre »<sup>287</sup>, le sujet amoureux s'éloigne de l'autre par une disparition de la voix. Barthes ajoute : « Rien de plus déchirant qu'une voix aimée et fatiguée : voix exténuée, exsangue, raréfiée, voix au bord du silence qui va s'engloutir dans cet être définitivement sans qu'on puisse la rappeler. »<sup>288</sup>, en même temps que la voix, c'est le sujet aimé qui s'éclipse. La communication disparaît progressivement jusqu'au vide total entraînant un manque violent de l'autre.

Les deux personnages connaissent donc des difficultés à communiquer l'un et l'autre, tantôt bavard aux paroles incohérentes, tantôt silencieux traduisant davantage un malaise existant entre eux qu'une connivence. Les dialogues entre eux, rares, tronqués, sont teintés d'une certaine virulence accusatrice et critique. Le couple se heurte à une situation d'incommunicabilité où le langage désordonné annonce puis participe à la chute du couple.

## II – Puissance de l'impuissance : incommunicabilité vis-à-vis de soi

On échoue toujours à parler de ce qu'on aime <sup>289</sup>

Cette idée de Barthes illustre le second problème de communication qui touche les héros du *Diable au corps* : la difficulté de parler à propos des sentiments mais aussi de les expliciter, les partager, les comprendre. Le narrateur est dans un système de méconnaissance, et ne peut donc pas expliquer ne serait-ce qu'à lui-même ce qu'il ressent ou parler à propos de l'amour.

Barthes traite de cette méconnaissance dans sa figure *Amour*<sup>290</sup>, où la notion d'amour est sans cesse associée à une tentative de définition et d'expression :

Toutefois, la figure ne vise pas ce que le sujet amoureux pense de l'Amour, car il est précisément celui qui ne peut ou ne veut formuler ce qu'il en pense, mais plutôt l'enquête

---

<sup>287</sup> *Le Discours amoureux*, p.161.

<sup>288</sup> *Id.*

<sup>289</sup> Titre du texte inachevé consacré à Stendhal, auquel Barthes travaillait avant son accident de février 1980, en vue d'un colloque « Stendhal » à Milan, publié dans le n° 85 de *Tel Quel*, automne 1980, et repris dans *Œuvres Complètes*, V, Paris : éd. Du Seuil, 2002, p. 906-914.

<sup>290</sup> *Le Discours amoureux*, pp.453-463.

incessante qu'il mène pour tenter d'éclaircir l'évaluation dont l'amour est l'objet [...].<sup>291</sup>

Dans le roman, le narrateur se pose des questions sur son amour, s'interroge sur la nature de ce dernier et sur ses caractéristiques. Il essaie de l'évaluer, de le définir mais n'arrive pas à expliquer clairement ce qu'il en pense. Ces réflexions dénotent des tentatives d'éclaircissement et de définition, souvent chaotiques : « Manquer la classe voulait dire, selon moi, que j'étais amoureux de Marthe. Je me trompais. Marthe ne m'était que le prétexte de cette école buissonnière. »<sup>292</sup>. Dans cet extrait, le jeune homme justifie de deux manières contradictoires le fait de manquer l'école : à cause de son amour pour Marthe ou à cause d'une simple pulsion et envie de ne pas aller en classe. Ainsi, en se cherchant plusieurs excuses, il se cherche également lui-même : qu'est-ce qui peut bien le pousser à agir de la sorte ? Qu'est-ce qui peut bien le motiver ? Cette méconnaissance est à mettre en lien avec l'incommunicabilité dans le sens où le narrateur a plus ou moins conscience d'être dans une position amoureuse (méconnaissance) mais ne sait pas comment expliciter et dévoiler cette information, cette donnée (incommunicabilité). Barthes ajoute que le sujet amoureux qui tente de parler de l'amour a une « position d'élocution [...] anti-logique (la logique repose toujours sur la distinction des métalangages). Il ne peut prétendre au bien penser »<sup>293</sup>. Cette idée se retrouve dans la citation précédente, illustration d'une contradiction due au fait qu'il ne souhaite pas s'avouer ses sentiments. Le manque de logique présent dans le discours du narrateur (qui entache fortement sa volonté de communiquer à propos de son amour) se retrouve particulièrement dans l'extrait suivant, dont nous soulignons par l'italique les incohérences concernant ses sentiments :

*C'est que, maintenant que j'étais sûr de ne plus l'aimer, je commençais à l'aimer. Je me sentais incapable de calculs, de machinations, de tout ce dont, jusqu'alors, et encore à ce moment-là, je croyais que l'amour ne peut se passer. [...] Ce brusque changement aurait ouvert les yeux de tout autre : je ne vis pas que j'étais amoureux de Marthe. Au contraire, j'y vis la preuve que mon amour était mort, et qu'une belle amitié le remplacerait. [...] Pourtant, autre chose m'aurait dû renseigner sur mes véritables sentiments. Il y a quelques mois, quand je rencontrais Marthe, mon prétendu amour ne m'empêchait pas de la juger, de trouver laides la plupart des choses qu'elle trouvait belles, la plupart des choses qu'elle disait, enfantines. Aujourd'hui, si je ne pensais pas comme elle, je me donnais tort. Après la grossièreté de mes premiers désirs, c'était la douceur d'un sentiment plus profond qui me trompait. Je ne me sentais plus capable de rien*

<sup>291</sup> *Ibid.*, p.453.

<sup>292</sup> *Le Diable*, p.29.

<sup>293</sup> *Le Discours amoureux*, p.461.

entreprendre de ce que je m'étais promis. Je commençais à respecter Marthe, parce que *je commençais à l'aimer*.<sup>294</sup>

L'argumentation de cet extrait est assez laborieuse et le chemin pris pour arriver à la conclusion finale est chaotique. Se rendant compte qu'il a été malhonnête et lâche avec Marthe quand il en était amoureux, le narrateur adopte envers elle un comportement plus doux associé à l'amitié et à la fin de l'amour. Mais la réalité est que cette attitude moins violente est bien la preuve de son amour et non pas celle de son désamour. Il réévalue ainsi sa définition de l'amour, et se rend compte, après une argumentation complexe et compliquée, que la douceur est en réalité le vrai signe de l'amour.

Le narrateur essaie d'expliquer ce qu'est l'amour pour lui, il est dans une volonté de répondre à la question « qu'est-ce que l'amour » mais la difficulté se trouve plutôt dans l'identification. En effet « la méconnaissance de l'amour veut dire qu'il ne pose pas la question du *Qu'est-ce que l'Amour ?* mais *Qui veut l'Amour ?* »<sup>295</sup>, notre narrateur se « fait sujet de la question *Qui ?* Qu'est-ce que l'Amour *pour moi ?* »<sup>296</sup>. Veut-il vraiment établir son amour quand celui flanche à chaque incident, souhaite-t-il vraiment en être le sujet : « Bien que mon amour me parût avoir atteint sa forme définitive, il était à l'état d'ébauche. Il faiblissait au moindre obstacle. »<sup>297</sup> ? Il ne peut répondre à cette question et c'est en cela qu'il se retrouve dans une position de méconnaissance (de ce qu'il est et de ce qu'il souhaite par rapport à l'amour) et également dans une position d'incommunicabilité (il ne peut pas répondre à aux questions « qu'est-ce que l'amour pour moi ? », « qui veut l'amour ? », « veux-je l'amour ? »).

L'évaluation incertaine de l'amour explique l'échec de communication du narrateur car trop laborieuse, irrégulière et incohérente à propos de ses sentiments. Cette méconnaissance et cette impossibilité d'expliquer clairement ce qu'est l'amour pour lui et dans quel état affectif il se situe traduit l'idée de Barthes : celle-ci fait le lien entre tentatives d'explication, de réponses aux questions, et la gravité qui en découle : « En sorte que c'est *précisément* par la méconnaissance où je suis de ce qu' « est » l'amour, que je vais à la forme la plus haute de l'analyse : dramatisation »<sup>298</sup>. En parlant de « dramatisation », Barthes souligne l'idée d'un faux théâtre où la parole est immédiatement intellectualisée. Plus le

---

<sup>294</sup> *Le Diable*, pp.33-34.

<sup>295</sup> *Le Discours amoureux*, p.462.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p.463.

<sup>297</sup> *Le Diable*, p.44.

<sup>298</sup> *Le Discours amoureux*, p.625.

narrateur essaie d'expliciter ce qu'il ressent, plus il s'entraîne, et entraîne par la même occasion son histoire et sa parole, dans un système incontrôlé sans aucune maîtrise. Il est incapable de s'expliquer clairement sur le sujet puisqu'il n'arrive pas à définir son rôle dans l'histoire et ne peut répondre à la maxime suivante : « je fais partie de la classe des amoureux, je me classe, donc je suis. »<sup>299</sup> : il revendique être tantôt amoureux de Marthe, tantôt détaché d'elle, ne sachant s'il aime, et si oui, qui il aime : « Comme un malade qui recherche le calme, je ne savais de quel côté me tourner. Je sentais ne plus aimer la même Marthe »<sup>300</sup>.

Le jeune garçon du *Diable au corps*, méconnaît l'amour et son rôle dans la relation car il ignore une Vérité. Les fluctuations régulières que connaît son amour font qu'il est impossible pour le narrateur de savoir où il en est lui-même, ce qu'il est vraiment. Il ne peut établir une définition, une « vérité », puisque les connaissances qu'il a sur sa relation et ses sentiments ne sont pas ordonnées, claires et exactes. Il faut souligner que les tentatives d'argumentation du narrateur afin d'essayer de comprendre ce qu'est l'amour et qui il est dans cet amour sont vaines et chaotiques. Le narrateur n'arrive pas à accéder à cette connaissance de l'amour et de soi, et ne peut donc que communiquer avec difficulté. Il ne possède pas la réponse à ces interrogations, puisqu'il cherche à la définir sans jamais y parvenir clairement, il reste en dehors de celles-ci.

\*

Il est certain que le narrateur et Marthe n'arrivent pas à communiquer ensemble. Non pas qu'ils manquent d'éléments à partager ou d'éléments sur lesquels débattre, il s'agit plutôt d'une difficulté à énoncer clairement et sereinement les idées. Les échanges, quand ceux-ci ont la chance d'aboutir et de se développer sans tomber dans la troncation, sont teintés d'une certaine violence et de polémique : qui prendra le dessus dans la conversation ? Qui cédera aux mots de l'autre ? Il semble impossible pour les deux personnages de pouvoir échanger, en particulier à propos de leur relation, sans tomber dans l'accusation ou dans l'incohérence : soit leurs propos manquent de quiétude, soit ils sont vides de toute logique. Parler à propos de leur relation, et plus globalement à propos de l'amour, s'avère être difficile et vain, même quand il s'agit pour le narrateur d'être au point avec lui-même. En effet, la communication n'aboutit pas davantage quand il s'agit d'expliquer à soi-même son rôle dans l'amour et la

---

<sup>299</sup> *Ibid.*, p.622.

<sup>300</sup> *Le Diable*, p.66.

relation. Le narrateur est dans une position de méconnaissance : d'une part, il n'arrive pas à définir clairement ce qu'est l'amour pour lui, sa définition est fluctuante et varie sans cesse, d'autre part, il ne réussit pas à déterminer ses sentiments ni le rôle qu'il a dans ce couple, si d'ailleurs il en fait partie. L'incertitude de jugement entraîne une incertitude de communication. Comment alors réussir à parler de l'amour et de la relation, et à s'intégrer dedans, quand il ignore ce que sont précisément ces notions et s'il les a réellement voulues ? Les personnages sont bel et bien dans un système d'incommunicabilité, il y a matière à réflexion et à parler, mais le message est caduque, aussi bien entre les deux amants que lorsqu'ils sont seuls avec eux-mêmes et leurs pensées. Le langage n'est pas maîtrisé, bien que des tentatives de discussion et de partage soient amorcées.

## **Chapitre 2 : La morale malmenée**

Notre narrateur n'a pas conscience du bien ou du mal, ou rejette ces idées qui lui sont trop contraignantes. Le roman est composé tout du long de paroles ou d'actes immoraux, par un personnage qui n'a que faire des mœurs, soit parce qu'il ne les intègre pas à son mode de vie, soit parce qu'il défie certains aspects d'une société qu'il méprise. En cela, notre personnage principal n'apparaît pas comme un héros, mais plutôt comme un anti-héros, ne faisant pas le bien autour de lui : « Le terme *héros* n'est pas seulement entendu comme *protagoniste* mais semble se charger sémantiquement de valeur morale : est *héros* celui qui fait le bien. C'est pourquoi la réception des textes dont le narrateur-héros est un criminel provoque parfois une forme de rejet moral. »<sup>301</sup>. Cette « valeur morale », il ne l'a pas voire la dénigre. En effet, comment être un héros pour la société ou le lecteur si on ne respecte aucune norme sociale ?

Notre personnage déconstruit (dans le sens de « remettre en cause ») l'idée du héros comme personnage principal pour reconstruire une nouvelle image, celle du protagoniste qui ne maîtrise plus les critères moraux puisqu'il ment, méprise ironiquement et viole certaines branches de la société, bafoue la morale civile comme religieuse, et parfois, rejette celle-ci en s'en détachant entièrement pour devenir amoral.

### **I – Le mensonge : autre mode de parole**

Le mensonge tient une place essentielle dans la dynamique du roman. Il permet de faire le lien avec la partie précédente car il est à la fois la traduction d'un défaut de communication (transmission d'un message faussé), à la fois un langage immoral puisque violant les règles de conduites usuelles et ayant rapport au mal plutôt qu'au bien. Comme le note Gaëlle Labarta, le mensonge est à rapprocher de l'immoral dans le sens où : « Si un discours vertueux est généralement un discours qui dit le vrai, le mensonge est à considérer du côté des discours non vertueux. »<sup>302</sup>. Le mensonge est un outil de la langue, un outil du discours qui par son caractère corrompu et pervers va à l'encontre des règles morales. Par ailleurs, le mensonge se définit comme immoral au vue de la doctrine chrétienne (et nous verrons par la suite que le narrateur bafoue cette morale religieuse).

---

<sup>301</sup> G. Labarta. « L'inacceptabilité morale des discours littéraires ». *Pratiques*, [En ligne], 2014, pp.163-164. Ajouté le 31 décembre 2014, consulté le 3 mai 2016. Disponible sur : <<http://pratiques.revues.org/2280>>.

<sup>302</sup> *Id.*

Nos personnages répondent également à ces caractéristiques de menteurs allant contre la moralité : leurs mensonges résultent bien d'une parole, ils traduisent également une différence entre ce qui est pensé (verbe intérieur) et ce qui est délivré (verbe extérieur), exprimé, enfin, le mensonge est par définition pour nos personnages un moyen de tromper l'autre à un degré plus ou moins fort.

Les mensonges reflètent la complexité psychologique des personnages qui s'enfoncent et enfoncent leur relation dans l'immoralité. En ne maîtrisant ni leur langage, ni la vérité, la relation est vouée à l'échec. Comme l'illustre l'extrait suivant, les mensonges du sujet amoureux sont multiples et variées, aussi bien envers l'objet aimé qu'envers son entourage :

Son fiancé lui avait aussi défendu les académies de dessin. Moi qui n'y allais jamais, je lui proposai de l'y conduire, ajoutant que j'y travaillais souvent. Mais, craignant ensuite que mon mensonge fût découvert, je la priai de n'en point parler à mon père. Il ignorait, dis-je, que je manquais des cours de gymnastique pour me rendre à la Grande Chaumière car je ne voulais pas qu'elle pût se figurer que je cachais l'académie à mes parents, parce qu'ils me défendaient de voir des femmes nues.<sup>303</sup>

Ainsi, les mensonges s'imbriquent entre eux, il ment lorsqu'il dit aller régulièrement à l'académie de dessin (il n'y va jamais), mais ment également quand il dit que ses parents ne sont pas au courant de cette affaire, ces derniers lui interdisant l'école de dessin à cause de la nudité des modèles. Raison comique et ironique quand nous pensons à ce narrateur essayant de charmer cette femme qui deviendra plus tard sa maîtresse et qu'il n'aura pas de mal à voir nue. Il ment donc à Marthe mais aussi à ses parents. Le mensonge semble être un moyen anodin de communiquer mais il est bien le motif d'une faille : « En plus d'être un péché vis-à-vis de Dieu, il apparaît comme une faute vis-à-vis des autres hommes, car il corrompt les modes de communication. »<sup>304</sup>. Cette compétence discursive est digne d'intérêt car elle apporte des compléments d'informations sur la relation qu'entretient le narrateur avec les « autres hommes », en particulier Marthe. Il les dupe.

Dans le couple, c'est le jeune garçon qui use du mensonge le plus fréquemment, illustrant ainsi son caractère ambivalent sans cesse tiraillé entre ses humeurs d'enfant et ses désirs d'homme mûr. Ce dernier est persuadé que les relations amoureuses fonctionnent par et grâce aux manipulations et aux mensonges. L'extrait suivant relate les artifices qui

---

<sup>303</sup> *Le Diable*, pp.21-22.

<sup>304</sup> M. Grodet. « Mensonges et vérités ambiguës en amour dans les récits courtois des xiiie et xiiiie siècles ». *Perspectives médiévales* [En ligne], 2014, p.35. Ajouté le 1 janvier 2014, consulté le 14 avril 2016. Disponible sur : <<http://peme.revues.org/7122>>.

doivent, pour le narrateur, constituer la relation, les subterfuges lui sont nécessaires : « Je me sentais incapable de calculs, de machinations, de tout ce dont, jusqu'alors, et encore à ce moment-là, je croyais que l'amour ne peut se passer. »<sup>305</sup>.

La spontanéité et la sincérité ne sont pas les éléments qui définissent la relation des deux jeunes gens. Le mensonge est une notion que le narrateur utilise de façon *crescendo* dans le roman. Le couple ne plonge pas directement dans l'absence de maîtrise, celle-ci se fait de manière progressive. Une des premières étapes de la mise en place du mensonge chez le narrateur est le choix du silence, le mensonge est alors un mensonge par omission : « Elle me montrerait mieux, des fleurs « stylisées ». Je jugeais bon, pour la première fois, de ne pas lui dire que je trouvais ces sortes de fleurs ridicules. »<sup>306</sup>. Lors de sa première rencontre avec Marthe, le narrateur n'ose pas lui dire qu'il n'apprécie pas son style de peinture, la timidité, l'aspect solennel ou les convenances du premier rendez-vous l'amenant à se taire. « Le mensonge peut ainsi modifier l'image que l'on donne de soi, grâce à des discours trompeurs et un jeu sur les apparences. Il peut également porter sur le partenaire. Flatteries et mises en scène savamment orchestrées sont alors convoquées »<sup>307</sup> : définition possible pour caractériser les mensonges du narrateur qui sont utilisés au début dans le but de se faire apprécier et de démarrer la relation, contrairement aux suivants qui seront là pour accuser ou tromper.

Le narrateur évolue vers une seconde étape qui est celle du prétexte, il se rapproche de la notion même de mensonge : « J'appréciais déjà le sommeil chaste, libre, le bien-être de se sentir seul dans un lit aux draps frais. J'alléguais des raisons de prudence pour ne plus passer de nuits chez Marthe. Elle admirait ma force de caractère. »<sup>308</sup>. Il justifie ses actes par une fausse raison et profite d'une situation qui devient de plus en plus dangereuse pour le couple afin de pouvoir dormir seul et faire ce que bon lui semble. Par un rythme ternaire : « chaste, libre, le bien-être de se sentir seul », notre narrateur développe et fait part d'un vif bonheur d'être enfin seul. La « force de caractère » dont le qualifie Marthe apparaît comme ironique, puisqu'il n'en a, en réalité, aucune. C'est uniquement (et au contraire) sa faiblesse et son égoïsme qui le définissent dans cet épisode. Marthe apparaît ainsi comme une ingénue,

---

<sup>305</sup> *Le Diable*, p.33.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>307</sup> M. Grodet, *op. cit.*

<sup>308</sup> *Le Diable*, p.61.



innocente, naïve puisque fascinée par ce narrateur menteur qui n'est encore finalement qu'un enfant.

Finalement, le narrateur apparaît comme un véritable stratège, menteur. De nouveau, le langage est malmené puisqu'il y a « déguisement » de la vérité dans l'argumentation choisie. Le contenu des paroles et la nature des échanges des deux amants illustrent les tourments de leur relation :

J'ai une preuve de ta trahison, ajoutait Marthe. Elle ne me reverrait jamais. Sans doute souffrirait-elle, mais elle préférerait souffrir que d'être dupe. Je savais ces menaces anodines, et qu'il suffirait d'un mensonge, ou même au besoin de la vérité, pour les anéantir. [...] Trace indélébile de l'âge et du collègue : je croyais certains mensonges commandés par le code passionnel.

Une besogne neuve, dans mon apprentissage de l'amour, se présentait : m'innocenter vis-à-vis de Marthe, et l'accuser d'avoir moins de confiance en moi qu'en son propriétaire. Je lui expliquai combien habile était cette manœuvre de la coterie Marin.

309

Le narrateur vient de tromper Marthe, dans l'appartement de cette dernière, avec une jeune suédoise. Il est dénoncé par les propriétaires de l'appartement et se défend auprès de sa maîtresse par le mensonge. Le narrateur a pour objectif de tromper son interlocuteur (Marthe). Il ne fait plus la distinction entre honnêteté et malhonnêteté, se sachant assurer de gagner cette dispute : « Je savais ces menaces anodines, et qu'il suffirait d'un mensonge, ou même au besoin de la vérité, pour les anéantir. »<sup>310</sup>, cette porosité et cette facilité à employer l'un ou l'autre, la vérité ou le mensonge sans gêne, renforce d'autant plus le caractère immoral dont fait preuve le narrateur puisque duper est mis au même niveau qu'être honorable.

L'étude de la place et de l'évolution du mensonge et de la vérité dans l'économie de l'œuvre nous amène à repenser la notion de vérité, qui ne paraît pas une valeur pleinement et uniquement positive. D'autre part, les limites entre vérité et mensonge sont généralement floues. En faisant du mensonge plus fréquemment une demi-vérité qu'une contre-vérité, les auteurs privilégient l'ambiguïté comme ressort narratif.<sup>311</sup>

Lorsque le narrateur ment à Marthe concernant Svéa, il s'agit en effet davantage d'une demi-vérité. L'argumentation du narrateur est fondée et justifiée : il s'agit bien d'une manœuvre malsaine des Marin visant à détruire le couple et c'est pour cela qu'ils ont informé Marthe... d'une vérité (là apparaît la notion de « demi ») que le narrateur change en

---

<sup>309</sup> *Le Ibid.*, p.73.

<sup>310</sup> *Le Diable*, p.73.

<sup>311</sup> M. Grodet, *op. cit.*

mensonge : « Quelquefois la vérité ment ! »<sup>312</sup>. Seule la partie sur les Marin est vraie, celle concernant Svéa est fausse.

Le mensonge est bien présent dans le but de détourner la vérité, mais le narrateur ne s'arrête encore pas là puisque le mensonge dépasse sa simple action de tromper en ayant un poids et des conséquences importantes sur autrui. D'une part, il développe son mensonge au point de faire porter la faute de façon malsaine au second sujet amoureux (innocent et du côté de la vérité), puisqu'en effet, c'est Marthe qui s'excusera de sa conduite après avoir découvert pour Svéa : « Elle me supplia de lui pardonner ses reproches. »<sup>313</sup>. D'autre part, il se dédouane de toute responsabilité, il n'est pas responsable de son mensonge, celui-ci étant régi par « le code passionnel » et presque nécessaire au bon fonctionnement du couple. Cette mauvaise foi n'est qu'une énième illustration de sa capacité à abuser de la parole et de Marthe. Le narrateur s'est créé un plan pour répliquer aux reproches de sa maîtresse et la rendre coupable de ce qu'elle n'est pas.

Mais Marthe n'est pas exempte de mensonge, elle n'est pas entièrement sincère envers son amant. Lors de leur première rencontre, le narrateur fait attention à ce qu'il dit à Marthe et oriente la conversation autour de banalités, il apprend plus tard que la jeune femme en a fait de même : « Je croyais qu'il s'était passé des choses graves. C'était d'ailleurs vrais, simplement, je le sus dans la suite, parce que Marthe avait faussé notre conversation dans le même sens que moi »<sup>314</sup>. On remarque ici la cohabitation de deux discours mensongers qui ne permettent ni à l'un ni à l'autre d'avoir possession de la vérité. Dès leur rencontre, dès le début de leur histoire, la volonté de maîtriser leur langage traduit en réalité un malaise qui ne va faire que croître. Les mensonges de Marthe sont comme ceux du narrateur, les premiers sont de l'ordre de la convenance et/ou de la gêne, les suivants deviennent plus malsains comme lorsqu'elle cache au narrateur avoir eu une relation avec Jacques lors de sa permission:

Marthe n'osait m'avouer une victoire de Jacques à sa dernière permission et comptait, feignant de m'obéir, se refuser au contraire à lui, à Granville, sous prétexte des malaises de son état. Tout cet échafaudage se compliquait de dates dont la fausse coïncidence, lors de l'accouchement, ne laisserait de doutes à personne.<sup>315</sup>

Alors que le narrateur ment à Marthe pour entamer une relation avec elle, mais également pour la tromper, se moquant délibérément de la duper par un mensonge ou de la

<sup>312</sup> G. Sand. « Jacques » [1834] in *Œuvres de George Sand*. Paris : éd. Perrotin, 1844. – p.11

<sup>313</sup> *Le Diable*, p.75.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>315</sup> *Le Diable*, p.67.

faire souffrir par la vérité, nous pouvons supposer que la jeune femme ne parle pas de son aventure avec Jacques pour sauver le couple qu'elle forme avec son amant :

Dans ces récits, dont l'amour constitue la thématique centrale, la question du mensonge et de la vérité s'articule autour de la notion de secret. C'est par rapport à ce secret que se définissent les motivations des menteurs. Il s'agit le plus souvent de protéger un amour sans cesse menacé ; la discrétion nécessaire oblige le héros à la ruse ou à l'anonymat.<sup>316</sup>

En effet, le mensonge implique dans certains cas quelque chose à cacher : dans un premier cas, elle cache au narrateur avoir eu une relation avec Jacques sûrement par peur d'une réaction excessive de son amant, dans un second cas, elle cache à Jacques les vraies raisons de son refus, refus prononcé afin de préserver de nouveau sa relation avec le narrateur. Dans les deux cas, l'amour est central, il s'agit bien de préserver tant bien que mal la relation que les deux entretiennent, relation continuellement menacée ne serait-ce que par le caractère adultérin. Marthe « ruse », feinte et désamorce le vrai afin de protéger sa relation constituant elle-même un secret.

Des rumeurs, des demi-vérités, des données fictives, des fausses conclusions ponctuent également le roman. Ces éléments sont la retranscription des voix de tierces personnes qui pourraient être analysées comme les opposants (adversaires) du schéma actanciel de Greimas<sup>317</sup>. Un vendeur de lait croise le narrateur au petit matin lorsqu'il s'en va discrètement de chez Marthe, leurs regards se croisent et tous deux comprennent ce que signifient cette rencontre : un a été vu, et un va dénoncer. Mais à quoi bon, la rumeur s'est déjà répandue :

D'ailleurs, cet épisode était inutile pour que Marthe fût compromise. C'était depuis longtemps chose faite. La rumeur me l'attribua même comme maîtresse bien avant la réalité.<sup>318</sup>

Le lecteur sait très bien quand a commencé la relation des deux personnages et peut donc attester de ce mensonge.

Le mensonge fonde leur relation et la développe. Que ce dernier provienne de l'intérieur du couple ou de l'extérieur, il impacte fortement les deux jeunes gens. « La rumeur » est une voix à part, sous-jacente, elle fait partie de l'imaginaire du dialogue dans le sens où le lecteur suppose d'anciennes conversations entre les habitants de la ville. Cela

---

<sup>316</sup> M. Grodet, *op. cit.*

<sup>317</sup> J. Greimas. *Sémantique structurale : recherche de méthode* [1966]. Paris : éd. Presses universitaires de France, 2002. – 262 p.

<sup>318</sup> *Le Diable*, p.51.

renforce l'immoralité de leur relation vouée à l'échec non pas parce qu'elle est bâtie sur un adultère mais plutôt parce qu'elle défie les lois morales. Elle est synonyme de tromperie et de faux-semblant, aussi bien au niveau des paroles que des actes. La communication n'est pas au service de leur relation puisqu'elle est teintée d'immoralité et de détournement de la vérité.

## **II – Le cynique**

Trois attitudes ressemblantes participent à malmener la moral dans le roman : l'ironie, le sarcasme et le cynisme. En faisant preuve d'ironie, le narrateur fait part du contraire de ce qu'il pense dans le but de railler. Avec le sarcasme, il arbore fièrement une critique moqueuse et amère, et enfin, en faisant preuve de cynisme, il méprise effrontément les convenances, l'opinion commune et la norme sociale. Le narrateur n'a que faire de la morale qui est constamment bafouée, presque humiliée, il transgresse jusqu'à en devenir choquant. Contrairement à l'école cynique antique qui prônait cette transgression et cette liberté dans le but d'accéder à la vertu et la sagesse, le narrateur apparaît comme un cynique moderne. Son caractère sans-gêne ne sert qu'à l'émanciper et le libérer d'avantage des normes pour grandir amoureusement et sexuellement parlant. Sa méfiance vis-à-vis du monde extérieur et des normes morales se développe également. Le roman bascule de nouveau du côté du désordre, le but est de se moquer des autres et de leurs cadres bien trop strictes pour le narrateur en quête de liberté absolue. Il rit des autres, se joue d'eux, mais parfois avec une virulence qui ne laisse pas longtemps la place au comique. Le contrôle des morales et des mœurs est aboli pour lui. En ne les maîtrisant pas, en ne les respectant pas, et en se jouant plus ou moins comiquement et plus ou moins violemment de ces codes sociaux et moraux, le narrateur prouve de nouveau qu'il ne peut pas rentrer dans le moule conçu par la société. Son but est de railler ceux qui pourraient également le railler, ainsi que d'épanouir sa liberté à l'extrême et sans limite quitte à terrasser les normes sur son passage.

Le narrateur ne se contente pas d'essayer de faire rire et de déstabiliser de façon piquante son interlocuteur ou le sujet sur lequel la moquerie porte. Une dimension non négligeable apparaît et vient mettre en balance son aspect sarcastique : le jeune homme se moque des valeurs, des convenances et des principes moraux de la société. Il se rapproche du cynisme :

Pour tenter de définir brièvement le cynisme, nous pourrions dire qu'il est sinistrement drôle, horriblement comique et amèrement ironique. Le cynisme est une des armes de l'ironie, il est une moquerie incisive qui glace le rire aussitôt l'avoir provoqué. C'est une ironie sanglante ou encore un pessimisme lucide. [...] A ce titre, le cynisme se différencie de l'ironie et attaque de front ce que l'ironie nous biaise.<sup>319</sup>

Avec son rôle de cynique, le narrateur fait le mal en toute conscience, il attaque en prenant des moyens moins détournés et plus directs que ceux que prennent le sarcasme ou l'ironie, tout en conservant la dimension du rire. Mais ce rire est à double tranchant puisque les événements comiques sont à voir et à comprendre sous deux facettes : d'une part, ils sont des passages de divertissement, où la gravité de l'histoire est allégée par des moments cocasses, d'autre part, ils sont des atteintes directes à la morale. Le cynisme est à double tranchant, il attaque tout en gardant une dimension qui peut être plaisante. Comment se matérialise et concrétise le cynisme dans l'attitude ou les dires du narrateur ? Pour lui :

Le cynisme naît avant tout d'une écriture du décalage. La plume du cynique oscille sans cesse entre le tragique et le comique, entre le pathos et l'ironie, entre la mélancolie et l'humour. Le cynisme met en parallèle deux entités sémantiques incompatibles. [...] L'art du cynisme est de conjuguer cette légèreté de la forme et la gravité du sens.<sup>320</sup>

Cette notion peut se retrouver dans l'extrait suivant, lorsque le narrateur oblige Marthe à écrire des lettres d'amour à Jacques, pour éviter d'avoir son suicide sur la conscience : « C'est moi qui dictais à sa femme les seules lettres tendres qu'il en ait jamais reçues. Elle les écrivait en se cabrant, en pleurant, mais je la menaçais de ne jamais revenir, si elle n'obéissait pas. Que Jacques me dût ses seules joies atténuait mes remords. ».<sup>321</sup>

En évoquant un éventuel suicide de Jacques s'il apprenait que sa femme ne l'aimait plus, le narrateur fait intervenir le *pathos*. Il est pris de pitié pour Jacques qui semble profondément souffrir, mais l'idée fait (sou)rire quand on sait que le narrateur est celui qui est responsable du possible malheur de Jacques puisqu'il est l'amant de sa femme. Cet excès d'émotion et de compassion apporte la note d'humour et fait perdre au narrateur toute la crédibilité de sa peine qui n'est pas sincère mais pleinement égoïste. La présence du subjonctif imparfait « me dût » entraîne une valeur de simultanéité assez hautaine : aussitôt Jacques rassuré par les fausses lettres de Marthe, le narrateur pourra lui-même être soulagé

---

<sup>319</sup> L. Abjad-Moulène. « Le cynisme en littérature : à partir de Milan Kundera et de John Updike » in *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*. Etudes réunies par TRABELSKI Mustapha. Clermont-Ferrand : éd. Presses universitaires Blaise Pascal, 2006. – p.125

<sup>320</sup> *Id.*

<sup>321</sup> *Le Diable*, p.55.

et débarrassé de cette affaire, la seconde proposition ne pouvant exister que si la première est opérée. Le possible suicide de Jacques est abordé avec une manière simple et efficace :

Il disait combien, s'il n'avait plus l'amour de Marthe, il lui serait facile de se faire tuer. Je ne démêlai pas le « chantage ». Je me vis responsable d'une mort, oubliant que je l'avais souhaitée.<sup>322</sup>

Alors que le sujet est grave et que les menaces sont réelles. On pourrait s'attendre à retrouver les signes caractéristiques du *pathos* présents dans l'autre citation, mais il est important de noter que la compassion que le narrateur veut faire ressentir au lecteur, au monde, doit se tourner vers lui, lui qui souffre de ne pas avoir la conscience tranquille. Cette compassion ne doit pas se tourner vers Jacques, dont il parle finalement de façon assez neutre. Il traite le possible suicide du soldat de façon égoïste, n'ayant pas vraiment peur pour la vie de celui-ci mais craignant plutôt que sa conscience personnelle de jeune amant le vive mal. Cette angoisse, qui lui fait avoir mauvaise conscience, se dissipe bien vite lorsqu'il voit que son stratagème égoïste fonctionne :

Je vis combien son désir de suicide était superficiel, à l'espoir qui débordait de ses lettres, en réponse aux *nôtres*. J'admirais mon attitude, vis-à-vis du pauvre Jacques, alors que j'agissais par égoïsme et par crainte d'avoir un crime sur la conscience.<sup>323</sup>

Pour le narrateur, l'envie de suicide de Jacques n'était que dérisoire en comparaison avec sa crainte de ne plus être en paix avec lui-même. C'est comiquement et finalement Jacques qui devient celui qui a exagéré sa situation qui n'était en réalité que « superficielle » (alors que c'est pourtant le narrateur qui était dans l'exagération et l'excès). L'adjectif antéposé « pauvre », dans « pauvre Jacques » souligne la raillerie et le mépris du narrateur face à ce soldat trompé faussement suicidaire qui ne fait que subir inconsciemment la liaison de sa femme.

Le narrateur renverse les codes attendus, la morale est déséquilibrée puisque le narrateur décrédibilise le suicide, thème grave, qui ne prend de l'importance que dans la mesure où il peut apporter mauvaise conscience à un tiers. Le *pathos* excessif est ridicule, il relève davantage de l'égoïsme que de la compassion, les déclarations du narrateur en deviennent comiques pour le lecteur. Pour le jeune homme, le rire s'étend jusqu'à Jacques qui finalement, amplifiait son envie de mort. Mais ce rire est dérangeant, en ridiculisant, en se moquant bien vite et en amenuisant l'envie de suicide et le mal-être de Jacques, le narrateur

---

<sup>322</sup> *Id.*

<sup>323</sup> *Id.*

joue avec deux sujets tabous, en particulier à l'époque : le suicide et les soldats mobilisés<sup>324</sup>. Comique, le narrateur l'est par son attitude excessive de compassion pour le mari de sa maîtresse, tragique et dérangeant, il l'est également en renversant à son avantage un sujet dur et sensible, un événement désastreux afin que la compassion se porte surtout sur lui.

Il fait preuve de la même impudence lorsqu'après son adultère avec Svéa, il évoque le possible suicide de Marthe de façon froide et insensible :

Mais il me vexait que dans une lettre de rupture, Marthe ne me parlât pas de suicide. Je l'accusai de froideur. Je trouvai sa lettre indigne d'une explication. Car moi, dans une situation analogue, sans penser au suicide, j'aurais cru, par convenance, en devoir menacer Marthe.<sup>325</sup>

Le narrateur n'a aucune notion de ce qui grave ou non puisqu'il allie convenance de rupture avec obligation de mentionner le suicide, d'ailleurs, ce n'est pas de façon innocente si ce thème revient à deux reprises : « La mort est un sujet de prédilection du cynisme en ce qu'elle a d'irrévocable et d'atrocement dégradante pour l'être humain. »<sup>326</sup>. La mort est démythifiée, le suicide en lui-même n'a pas de sens s'il n'est pas ramené au narrateur qui recentre tout sur lui. En supposant ou suggérant la mort de l'autre, le narrateur se positionne comme supérieur vis-à-vis du second sujet qui se voit, lui, rabaissé par cette mention de mort. En plus de faire preuve d'un cynisme désinvolte qui bouleverse l'ordre moral et les codes sociaux, le narrateur développe une dimension narcissique qui ne fait qu'intensifier la dimension immorale. Reprenons ces propos de Schopenhauer qui illustre le lien entre égoïsme des actes et morale :

Ainsi il suffit d'un motif intéressé qu'on découvre derrière un acte, s'il a agi seul, pour enlever à l'acte toute sa valeur morale, et s'il n'a été que secondaire, pour le ravalier. Donc l'absence de tout motif égoïste, voilà le *critérium de l'acte qui a une valeur morale*.

<sup>327</sup>

Le narrateur fait preuve de cynisme et d'inconvenance, d'une part, en ayant un discours qui va à l'encontre des mœurs mais, d'autre part et pour revenir à Schopenhauer, en ramenant les sujets sensibles, graves ou malheureux à sa propre personne. C'est par ce second élément qui traduit son égocentrisme que ses actes ou paroles finissent de perdre toute dimension morale.

Le jeune homme sent son égo blessé puisque la mention du suicide par Marthe aurait été pour lui un signe que celle-ci ne peut littéralement pas vivre sans lui. Il se replace, comme

---

<sup>324</sup> « par respect pour l'uniforme. » *Le Diable*, p.55. Voilà le motif qui empêche les propriétaires de Marthe, et sûrement tous ceux qui participent aux commérages de divulguer la relation.

<sup>325</sup> *Le Diable*, p.73.

<sup>326</sup> L. Abjad-Moulène, *op. cit.*, p.128.

<sup>327</sup> A. Schopenhauer. *Le Fondement de la morale* [1840]. Trad. Burdeau Auguste. Paris : éd. Baillièrre, 1879. – pp.92-177.

pour Jacques, dans une position géo-centrée où la douleur d'autrui sert en réalité à mettre son personnage en relief. Il méprise les convenances de la rupture avec une certaine perversité, pour les détourner de nouveau à son avantage. Ses dires sont provocants et bousculent les conventions morales attendues en ne différenciant plus ce qui est bien et mal, correct ou non, à penser ou à dire, le tout étant que cela permette de ramener le sujet sur lui.

Le cynisme fait bel et bien basculer la morale et les valeurs de la société. Les tabous n'en sont plus, ce qui est habituellement interdit ou impensable concernant le comportement, le langage et les mœurs, est mis en place par le narrateur :

Cela se manifeste tout d'abord par une déstructuration du texte qui conduit inéluctablement à l'anéantissement d'une société et de ses valeurs. Pour se faire, le cynisme a recours à l'outil descriptif. En effet, le réalisme est essentiel au cynisme, l'effort de description est ressenti comme une marque de lucidité.<sup>328</sup>

La description est rare dans le roman mais le narrateur prend le temps de s'arrêter sur plusieurs éléments marquants qui méritent d'attirer l'attention, comme celui du pique-nique des Marin, propriétaires de Marthe, organisé dans le but de surprendre les deux amants, où l'arroseur se retrouve arrosé :

Nous sûmes par la crémère qu'un raout-surprise se préparait chez les Marin, sous un mystérieux prétexte. Mme Marin était allée inviter le maire et le supplier de lui accorder huit litres de lait. Autoriserait-il aussi la marchande à faire de la crème ? Les permis accordés, le jour venu (un vendredi), une quinzaine de notables parurent à l'heure dite avec leurs femmes, chacune fondatrice d'une société d'allaitement maternel ou de secours aux blessés dont elle était présidente, et, les autres, sociétaires. [...]

Or la surprise, c'était Marthe et moi. La charitable indiscretion d'un de mes camarades de chemin de fer, le fils d'un des notables, me l'apprit. Jugez de ma stupeur quand je sus que la distraction des Marin était de se tenir sous notre chambre vers la fin de l'après-midi et de surprendre nos caresses. [...] Bien entendu, les Marin, gens respectables, mettaient ce dévergondage sur le compte de la morale. Ils voulaient faire partager leur révolte par tout ce que la commune comptait de gens comme il faut.

Les invités étaient en place. [...] Grâce à l'indiscretion du jeune homme, qui trahissait pour mystifier sa famille et, par solidarité d'âge, nous gardâmes le silence. Je n'avais osé dire à Marthe le motif du pique-nique. [...] Enfin, vers sept heures les couples se retirèrent bredouilles, traitant tout bas les Marin d'imposteurs et le pauvre M. Marin, âgé de soixante-dix ans, d'arriviste. [...]

Je poussai la malice jusqu'à leur faire entendre ce qu'ils eussent souhaité faire entendre aux autres. Marthe s'étonna de cette tardive ardeur. Ne pouvant plus y tenir, et au risque de la chagriner, je lui dis quel était le but du raout. Nous en rîmes ensemble aux larmes.<sup>329</sup>

<sup>328</sup> L. Abjad-Moulène, *op. cit.*, p.126.

<sup>329</sup> *Le Diable*, pp.58-59.



Sous des traits d'un humour apparent se cache une nouvelle fois de l'insolence voire de la perversité puisque le narrateur est lucide sur ce qu'il s'apprête à faire : tromper, duper, humilier. Ce long extrait est particulièrement frappant et révèle l'état d'esprit du narrateur qui fait à la fois preuve d'ironie, de sarcasme et de cynisme.

Tout d'abord d'ironie, en disant le contraire de ce qu'il pense et en utilisant un dyarisme, c'est-à-dire un faux éloge : « les Marin, gens respectables ». Respectables aux yeux de la société mais certainement pas aux yeux du narrateur qui se plaît à leur faire une farce pour ridiculiser leur réputation. Mais aussi respectables jusqu'à cette farce qui leur coûte leur notoriété. Le narrateur répond donc bien à la définition de l'ironie, ici donnée par Quintilien, de faire entendre le contraire de ce qu'il dit :

A ce genre d'allégorie où le contraire est signalé, appartient l'ironie. [...] Ce qui la fait comprendre, c'est soit le ton de la prononciation, soit la personne, soit la nature de la chose ; car, s'il y a désaccord entre l'un de ces éléments et les mots, il est clair que les paroles veulent dire quelque chose de différent. [...]. Et il est légitime de déprécier en simulant de louer et de louer en simulant de blâmer.<sup>330</sup>

Sous le groupe « gens respectables » peut être entendu une tonalité appelant l'ironie et faisant entendre la contradiction entre ce qui est dit et ce qui est pensé, une tonalité moqueuse en rupture avec une plus respectueuse et admirative. Le jeune homme loue les Marin, leur apporte une qualité qui est celle de la respectabilité mais sous cette éloge se dissimule un blâme, ces deux personnes ne sont pas honnêtes (elles veulent d'ailleurs piéger le couple) et n'ont pour rôle que celui d'assurer les commérages de la bourgeoisie locale.

Puis, le narrateur fait preuve de sarcasme, lorsqu'il offense ceux qu'il considère comme idiots avec une ironie acerbe et mordante. Il adopte une attitude constituée de railleries continues et amères. Ce comportement crée une atmosphère désagréable et déprécie le sujet, ici, les Marin. Le narrateur apparaît de nouveau comme un manipulateur<sup>331</sup> puisque, d'une part, il utilise les mots au service d'un humour trompeur puisque teinté de sarcasme et d'ironie sur les autres, d'autre part, il ruse pour ridiculiser d'autres individus. Ces dérisions continues consistent à ne pas donner au sujet abordé sa valeur réelle ou

---

<sup>330</sup> *In eo vere genere, quo contraria ostenduntur, ironeia est [...]. quae aut pronuntiatione intellegitur aut persona aut rei natura: nam si qua earum verbis dissentit, apparet diversam esse orationi voluntatem. [...]* et laudis adsimulatione detrahere et vituperationis laudare concessum est issu de Quintilie. *Institutionis oratoriae*. Darmstadt : éd. et trad. allemande de Rahn Helmut, 1972. – pp.54-55. in Eggs, Ekkehard.

« Rhétorique et argumentation : de l'ironie ». *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 2009, p.2. Ajouté le 1 avril 2009, consulté le 3 mai 2016. Disponible sur : <<http://aad.revues.org/219>>.

<sup>331</sup> « de nouveau », car nous avons vu que la manipulation était une des stratégies qu'il employait lors de ses mensonges (cf. PARTIE 3, chap.2. I).

complète. Le narrateur joue avec des termes sérieux, les tourne en dérision, se rapprochant parfois de l'humour noir. Mais le sarcasme n'est pas l'humour noir car son but est de détruire l'autre et non pas de l'amuser, Spinoza opposait d'ailleurs le rire (élément positif et sain) à la raillerie (élément négatif) :

Le rire, comme la plaisanterie, est pure joie, et par conséquent, pourvu qu'il ne soit pas excessif, il est bon par lui-même. Et ce n'est certes qu'une sauvage et triste superstition qui interdit de prendre du plaisir. [...] En revanche, la raillerie qui participe de la haine est condamnable.<sup>332</sup>

S'agit-il bien de sarcasme ou d'humour noir ? Pour qu'il y est humour noir il faut que le narrateur cherche à faire rire, mais le souhaite-t-il vraiment ? En partie, son but premier est avant tout de décontenancer et de ridiculiser, mais il cherche en réalité à se faire rire lui-même en raillant et dupant les autres. L'idée de Spinoza se retrouve alors, il n'y a pas de barrière pour rire mais si l'idée de vengeance et de destruction vient se greffer à la dimension comique (idée qui émane du narrateur, il rit pour lui), le rire en devient malsain et immoral.

Il fait enfin preuve de cynisme, en révélant la vraie nature des Marin, la morale et les valeurs de la bourgeoisie locale sont synonymes de pique-nique catastrophique et de cancanages. L'acte n'est pas gratuit, le narrateur n'agit pas « pour rien », il prouve sa liberté de mœurs, d'esprit, mais aussi sa liberté sexuelle, avec raisons et motivations : être plus malin que ceux qui ont voulu le duper, et bouleverser les codes d'une société trop cadrée pour lui.

Ironie et sarcasme ne sont que les prémices, ne sont que les données sous-jacentes du cynisme. La morale n'est pas maîtrisée puisque le narrateur rejette le cadrage de celle-ci. Le désordre social s'installe dans le roman et dans la vie des personnages par choix délibéré du narrateur. Il a choisi de se positionner contre les mœurs de son temps, comme partisan d'une liberté d'agir et de pensée parfois drôle mais rapidement choquante et égocentrée.

### **III - Immoral ou amoral ?**

#### **Socrate**

Regarde bien si ce que tu veux dire, quand tu parles de ces deux genres de vie, une vie d'ordre et une vie de dérèglement, ne ressemble pas à la situation suivante. Suppose qu'il y ait deux hommes qui possèdent, chacun, un grand nombre de tonneaux. Les tonneaux de l'un sont sains, remplis de vin, de miel, de lait, et cet homme a encore bien d'autres

---

<sup>332</sup> SPINOZA, Baruch. *Ethique* [1677]. Paris : éd. Gallimard, 1993. – p.311. – (Coll. « GF Flammarion »)

tonneaux, remplis de toutes sortes de choses. Chaque tonneau est donc plein de ces denrées liquides qui sont rares, difficiles à recueillir et qu'on n'obtient qu'au terme de maints travaux pénibles. Mais, au moins une fois que cet homme a rempli ses tonneaux, il n'a plus à y reverser quoi que ce soit ni à s'occuper d'eux ; au contraire, quand il pense à ses tonneaux, il est tranquille. L'autre homme, quant à lui, serait aussi capable de se procurer ce genre de denrées, même si elles sont difficiles à recueillir, mais comme ses récipients sont percés et fêlés, il serait forcé de les remplir sans cesse, jour et nuit, en s'infligeant les plus pénibles peines. Alors, regarde bien, si ces deux hommes représentent chacun une manière de vivre, de laquelle des deux dis-tu qu'elle est la plus heureuse ? Est-ce la vie de l'homme déréglé ou celle de l'homme tempérant ? En te racontant cela, est-ce que je te convains d'admettre que la vie tempérante vaut mieux que la vie déréglée ?<sup>333</sup>

L'extrait aborde la notion de tempérance des désirs, une des quatre vertus cardinales<sup>334</sup> et morales selon Platon. Ces quatre vertus cardinales, dont la tempérance, ont pour but de concentrer les actes et les pensées vers la morale, pour faire le bien et éviter le mal. C'est en cela que ces vertus (et de façon générale, les vertus) sont à mettre en lien avec la morale, dans le sens où elles sont des qualités, des dispositions conformes à un idéal moral, adoptées par des individus qui se tournent vers le bien: « Pour les Platoniciens [...], le désir débridé étant considéré comme une source de mal moral, seule une chose pouvant en être tenue pour profondément distincte peut être la source de la bonté morale. »<sup>335</sup>. La maîtrise des désirs caractérisent l'homme tempérant qui a des tonneaux « sains » et non « percés et fêlés ». La tempérance apporte un contrôle de soi et appelle à l'usage de la raison, ce qui ne caractérise en aucun notre narrateur qui se tourne alors du côté de l'immoral, il ne veut pas contenir ses désirs :

Cette alerte me fit maudire l'amour qui nous force à rendre compte de nos actes, alors que j'eusse tant aimé n'en jamais rendre compte, à moi pas plus qu'aux autres.

Il faut pourtant, me disais-je, que l'amour offre de grands avantages puisque tous les hommes remettent leur liberté entre ses mains. Je souhaitais d'être vite assez fort pour me passer d'amour et, ainsi, n'avoir à sacrifier aucun de mes désirs.<sup>336</sup>

Le narrateur trompe Marthe avec Svéa, la vérité éclate suite à une dénonciation des Marin et Marthe demande des explications au narrateur dans une lettre de rupture. Ce qui le gêne le plus dans cette histoire ce n'est ni le remord, ni la peur de perdre Marthe, mais, d'une part, l'idée de devoir s'expliquer voire de se défendre, et d'autre part, l'idée de devoir brider

---

<sup>333</sup> Platon. *Gorgias*. Trad. Croiset Alfred. Paris : éd. Les Belles lettres, 2002. – 276 p. – (coll. « Classiques en poche »)

<sup>334</sup> Les trois autres sont la prudence, la justice et le courage.

<sup>335</sup> R. Rorty. « Entre Kant et Dewey : la situation actuelle de la philosophie morale. *Revue internationale de philosophie*, 2008, n° 245, pp. 235-256.

<sup>336</sup> *Le Diable*, p.74.

ses désirs (ici sexuels, concernant Svéa) pour satisfaire une autre personne que lui-même, ici Marthe. Ces deux paramètres sont des freins pour lui qui ne veut en aucun cas justifier ses actes auprès des autres, c'est-à-dire répondre à la lettre par la vérité et de grandes explications, ainsi que justifier ses actes envers lui-même. Cela couperait court à sa spontanéité qui caractérise bien sa volonté d'accomplir comme il l'entend les désirs qu'il souhaite, peu importe leur nature.

Lorsqu'il agit ou parle, cela lui est égal de savoir son acte (ou sa parole) morale ou immorale aux yeux des mœurs de la société, le plus important étant que sa liberté soit absolue et que ses plaisirs et/ou désirs, tous aussi différents, puissent totalement s'épanouir. En cela, le narrateur ne répond pas davantage à la notion de tempérance de Platon qu'au « Que dois-je faire ? » de Kant, qui veut que les comportements et les actes aient pour valeur le bien ainsi qu'une intention absolument pure et bonne :

Faire le bien. Il est une troisième réponse à la question « Que dois-je faire ? ». Ce n'est ni la quête du bonheur ni la réalisation d'un projet, mais l'envie de faire le bien et d'être quelqu'un de bien. Pour les anciens, la « bonne vie » était, dans l'idéal, [...] : être heureux, accomplir quelque chose qui soit au service de tous. C'était la seule façon de concilier, le bonheur, l'accomplissement de soi et le respect d'une morale.<sup>337</sup>

L'action sera immorale si elle est accomplie pour le plaisir ou dans le but de satisfaire un penchant pulsionnel et personnel, idée caractéristique du narrateur. Ses actions ne servent avant tout que lui et son bonheur qui est finalement instable. Faire ce qu'il souhaite dans les mesures qu'il souhaite ne signifie pas assurer son bonheur. Le narrateur n'a aucune envie de faire le bien si ce n'est si celui-ci le sert (cf. lorsqu'il souhaite sauver Jacques du suicide dans le seul but de préserver un peu de conscience personnelle). Il n'est au service que de lui-même et va constamment à l'encontre des « autres », c'est-à-dire de la morale générale, comme s'il n'en prenait pas rigueur.

Mais le jeune homme, au-delà de ses actes immoraux, semble parfois avoir une ignorance de ce qu'est la morale et cette ignorance est bel et bien assumée, voulue, puisque c'est lui qui la rejette voire la dénigre. Peut-on dire dans ce cas qu'il est amoral ? En partie, car l'amoralité sous-entend une indifférence du bien et du mal, or, le narrateur n'y est pas insensible, il inverse simplement les deux notions, ce qui rend donc ses actes immoraux du point de vue de la société et/ou du lecteur. Par exemple, l'adultère devient assurément un

---

<sup>337</sup> J-F. Dortier. « Que dois-je faire ? ». *Science Humaines*, Hors-série n°16, mai-juin 2012 [En ligne]. Ajouté le 7 avril 2016, consulté le 3 mai 2015. Disponible sur : <[http://www.scienceshumaines.com/la-philosophie-en-quatre-questions\\_fr\\_457.htm](http://www.scienceshumaines.com/la-philosophie-en-quatre-questions_fr_457.htm)>.

bien (source de liberté, exaltation des passions pour le narrateur, alors qu'elle est synonyme de trahison morale et religieuse), alors qu'une relation qui se serait déroulée avec une Marthe célibataire aurait été bancale, défectueuse voire inexistante (impossibilité de se rencontrer alors que la situation aurait été, cette fois-ci, moralement et socialement acceptable).

Mais, le narrateur agit surtout dans le seul but de contenter ses libertés, comme lorsqu'il fugue la nuit de la maison parentale, et non pas toujours pour attaquer la morale bourgeoise qu'il déteste (lors du pique-nique des Marin). Nous avons donc affaire à un être majoritairement amoral, puisqu'il est privé de toute morale, la morale n'a pas lieu d'être dans son mode de vie immoral aux yeux de la société et du lecteur. La morale est certes bafouée, mais pas toujours consciemment ou volontairement, le narrateur ne se rendant pas compte de ce qui est correct ou non puisqu'il agit selon ses envies. Il est un être immoral lorsqu'il décrédibilise en toute conscience les Marin ou un être amoral lorsque tromper est un mal pour un bien, voilà bien ce qu'est notre narrateur. Dans les deux cas, ses actes restent déréglés, vicieux et malsains pour tous ceux regardant et vivant l'histoire de l'extérieur.

La morale familiale et la morale religieuse sont les deux horizons particulièrement bousculés dans le roman en grande partie parce que le jeune garçon n'en a que faire. Elles sont malmenées parce qu'il les écarte de son horizon d'attente, trop contraignantes pour l'épanchement de ses désirs, le narrateur ne les prend pas en considération et entre ainsi, souvent sans l'avoir voulu, en conflit avec les mœurs. Puisqu'il est amoral, cela lui est égal d'avoir pu ou non heurté la morale, puisqu'il ne sait pas de quoi celle-ci est faite, car il vit sans ce principe. Cela rend ses actes plus désinvoltes : il agit sans se rendre compte de ce qu'il attaque, rendant ainsi cette liberté plus extravagante.

Le narrateur n'a pas de limite, il peut tout faire et tout se permettre au gré de ses envies. Il satisfait tous ses désirs sans n'avoir aucune maîtrise de soi et sans user de la raison. Dans l'extrait ci-dessous, c'est avec liberté qu'il défie l'autorité une fois, puis de multiples fois. Cela le conforte d'autant plus dans son choix de transgresser les codes moraux et sociaux (familiaux) :

Déjà la précaution des bottines était impossible ; à cause de la pluie je dus les remettre. Ensuite, il me fallait escalader le mur pour ne point ébranler la cloche de la grille. Je m'approchai du mur, contre lequel j'avais pris soin, après le dîner, de poser une chaise de jardin pour faciliter mon évasion. Ce mur était garni de tuiles à son faîte. La pluie les

rendait glissantes. Comme je m’y suspendais, l’une d’elles tomba. Mon angoisse décupla le bruit de sa chute. Il fallait maintenant sauter dans la rue.<sup>338</sup>

L’épisode où le narrateur fait le mur pour rejoindre sa maîtresse est un fait à première vue comique qui ressemble davantage à une mésaventure d’enfant qu’à un défi de l’autorité. La préparation méthodique de son parcours, son analyse des possibles dangers et la peur de se faire surprendre rendent la fugue plus épique et romanesque, presque enfantine. Toutefois, cette sortie nocturne est la première d’une longue série, au point où le narrateur ne reviendra plus dormir chez lui et n’aura que faire de l’avis de ses parents : « Je revins tous les soirs »<sup>339</sup>, « Je passais toutes mes nuits chez Marthe. J’y arrivais à dix heures et demie, j’en repartais le matin à cinq ou six. Je ne sautais plus par-dessus les murs. »<sup>340</sup>.

Mais la morale se trouve doublement bafouée. D’une part, le narrateur ne respecte pas les codes familiaux en mentant à ses parents et en fuguant fréquemment, mais d’autre part, le père cautionne les agissements de son fils à la fois contient que celui-ci fait le mur et vit une relation avec une femme mariée. Le père du narrateur ne cadre pas du tout avec l’idée que nous pourrions nous faire du *pater familias* qui pourrait répondre à cette définition donnée par Lorenzo Perruchi :

Il y a encore seulement quelques dizaines d’années existait encore une individuation rigide des rôles masculin et féminin, avec d’inévitables répercussions dans les rôles paternel et maternel au sein de la famille. La mère avait la fonction de s’occuper de la famille au plan affectif, le père était le représentant des règles, du code éthique.<sup>341</sup>

Lorsque l’intrigue se déroule, au début du xx<sup>e</sup> siècle, le père de famille a encore pour rôle marqué d’être celui qui incarne la conduite morale, qui la transmet et la fait suivre à ses enfants. Dans le cas de notre roman, le père est un père permissif, il répond aux actes du narrateur de façon non punitive voire arrangeante en lui proposant le marché de ne réveiller personne :

Nous étions au mois de mai. Je rencontrais moins Marthe chez elle et n’y couchais que si je pouvais inventer chez moi un mensonge pour y rester le matin. Je l’inventais une ou deux fois la semaine. La perpétuelle réussite de mon mensonge me surprenait. En réalité, mon père ne me croyait pas. Avec une folle indulgence il fermait les yeux, à la seule condition que ni mes frères ni les domestiques ne l’apprirent. Il me suffisait donc de

---

<sup>338</sup> *Le Diable*, p.40.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>341</sup> L. Perruchi. *La fonction paternelle dans l’enfance et l’adolescence* [en ligne]. PDF, p.1, mise en ligne en décembre 2012, consulté le 03/05/16 – <URL : <http://www.lorenzoperucchi.ch/download/La-fonction-paternelle.pdf>>

dire que je parlais à cinq heures du matin, comme le jour de ma promenade à la forêt de Sénart. Mais ma mère ne préparait plus de panier.

Mon père supportait tout, puis, sans transition, se cabrant, me reprochait ma paresse. Ces scènes se déchaînaient et se calmaient vite, comme les vagues.<sup>342</sup>

L'autorité du père n'est ni assez ferme, puisque le narrateur continue ses agissements, ni fixe ou crédible, puisqu'elle est comparée aux vagues qui vont et viennent de manière incessante et irrégulière. Plus que d'être content des agissements de son fils et de ne rien dire, le père développe même une sorte de complicité et de fierté virile envers lui :

Mon père, d'ailleurs, était inconsciemment complice de mon premier amour. Il l'encourageait plutôt, ravi que ma précocité s'affirmât d'une façon ou d'une autre. Il avait aussi toujours eu peur que je tombasse entre les mains d'une mauvaise femme. Il était content de me savoir aimé d'une brave fille. Il ne devait se cabrer que le jour où il eut la preuve que Marthe souhaitait le divorce.<sup>343</sup>

Nous avons vu que le narrateur ne tempérait pas ses désirs et se permettait une liberté d'action sans borne, mais personne ne participe à calmer cette excitation. Et c'est bien la figure du père qui devrait aider son fils à se construire une vie moralement stable mais aussi une sexualité non-déviante, acceptable et non pas synonyme d'adultère : « Lui (le narrateur) qui n'a pas de père capable de symboliser l'instance punitive – ce régulateur de la vie inconsciente – il n'a à sa disposition aucune échelle de valeurs sécurisante. ». <sup>344</sup>. Comme le note Daniel Leuwers dans l'édition de Grasset, le père n'est pas garant de l'ordre en étant conciliant et en cautionnant cet adultère. Il n'assure pas la tranquillité de la vie amoureuse de son fils qui a le champ libre pour continuer. Celui qui est censé assurer et/ou ramener l'ordre faillit à son rôle. L'adultère devient en réalité le motif même de caution du père, ce n'est que parce que Marthe reste mariée qu'il gage la relation de son fils :

Le résultat d'une fonction paternelle absente ou inadéquate portera à la formation d'un complexe paternel négatif, ce qui signifie que l'individu ne se sentira pas structuré intérieurement. Ses idées seront confuses, il sera confronté à des difficultés de discernement, de choix dans le développement d'un propre projet de vie, car il n'aura pu s'identifier dans ses besoins les plus profonds. Il sera confronté au chaos intérieur, il confondra l'amour et la raison, de simples besoins affectifs avec l'appétit sexuel. <sup>345</sup>

Dans le roman, le père est présent mais son rôle est inapproprié, son discours n'incarne par les codes moraux attendus du père de famille, institution morale, qui

---

<sup>342</sup> *Le Diable*, p.59.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>344</sup> D. Leuwers. « Préface, commentaires et notes. » in RADIGUET, Raymond. *Le diable au corps* [1923]. Paris : éd. Grasset, 1987. – p.158.

<sup>345</sup> L.Perruchi, *op. cit.*, p.18.

voudraient qu'il réprimande son fils et lui ordonne fermement de cesser cette aventure nuisible. Mais la morale familiale est transgressée, et c'est en partie à cause de ce père qui devrait incarner l'autorité morale, que le narrateur, son fils, perd le contrôle de ses désirs et vit avec Marthe une relation plutôt de l'ordre du sexuel et charnel (« appétit sexuel ») que de l'affectif. Ce « chaos intérieur » est bien ressenti chez le narrateur qui n'a pas de limite car il ne s'en impose pas et car personne ne lui en a fermement délimitées.

Il faut par ailleurs noter les prémices d'une grande liberté d'agir avec ce père permissif avant même que la relation avec Marthe ne commence réellement. Le narrateur l'accompagne à Paris chercher des meubles et finit par sécher la classe en la compagnie de la jeune femme, puis seul par pur plaisir les jours suivants : « La liberté me devint vite une drogue. »<sup>346</sup>. Apprenant que son ami René est renvoyé pour avoir aussi trop manqué la classe, le narrateur se sachant condamné à la même sanction avoue tout à son père qui n'a pas la réaction escomptée :

Des éclats de voix, des menaces, m'eussent permis la révolte. Ce fut pire. Mon père se taisait ; ensuite, sans aucune colère, avec une voix même plus douce que de coutume, il me dit :

- Eh bien que comptes-tu faire maintenant ?

[...] Mon père ne me demandait même pas de larmes. Devant sa générosité, j'avais honte du présent et de l'avenir. Car je sentais que quoi que je lui dise, je mentirais.<sup>347</sup>

Ironie du sort, le jeune garçon apprendra qu'il ne sera pas renvoyé mais bien réinscrit pour la rentrée, mais de nouveau, le père a su se montrer bien calme et permissif face à une situation qui avait tous les risques d'être grave (un possible renvoi). Pris de remords (fait rare, mais le narrateur n'est qu'au début de l'intrigue, de la transition vers le monde de l'adolescence et n'a pas encore entamé sa relation avec Marthe) le jeune garçon sait qu'il a défié les règles de la famille en séchant l'école, et avoue pertinemment qu'il recommencera à enfreindre la morale familiale par le mensonge ou la duperie. Ce père sans doute trop aimant, trop clément mais, certes, bien trop permissif subit les libertés de son fils. Dès le début de l'adolescence de ce dernier, avant même qu'il ne se soit enrôlée dans une relation chaotique et complexe, le père, qui aurait dû incarner le contrôle et le cadre, assouplit les règles de vie et participe involontairement à l'absence de maîtrise dont le narrateur fait preuve dans le roman. Une fois la relation bien établie avec Marthe, il en est de même :

---

<sup>346</sup> *Le Diable*, p.29.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p.30.



Mon père commençait à s’effrayer. Mais ayant toujours pris ma défense contre sa sœur et ma mère, il ne voulait pas avoir l’air de se rétracter, et c’est sans rien leur en dire qu’il se ralliait à elles. Avec moi, il se déclarait prêt à tout pour me séparer de Marthe. Il préviendrait ses parents, son mari... Le lendemain, il me laissait libre.<sup>348</sup>

Lorsque le père apprend que son fils va être père, la réprimande ne dure pas longtemps et les menaces sont vaines. Le père apparaît démissionnaire dans son rôle d’éducateur. Dans son essai, Elisabeth Badinter analyse avec une conception classique le rôle du père selon la psychanalyse, conception qui s’éloigne du père de notre narrateur :

C’est lui qui « dit », « chante », « raconte », « explique ». Il donne les raisons de ses actions, et, de ce fait, transmet la loi morale universelle. En revanche, maternage et mignotage lui sont formellement interdits sous peine de perdre l’affection et le respect de ses enfants.<sup>349</sup>

Le père du narrateur ne semble avoir pour raison de ces menaces que son angoisse qui augmente par rapport à une situation qui, il est vrai, devient de plus en plus délicate avec l’arrivée de l’enfant. Il ne transmet donc pas cette « loi morale universelle » puisque ses actions sont creuses : sans volonté marquée et surtout sans aboutissement. Moyen de préserver son enfant, de ne pas le contrarier ou volonté de l’appuyer dans cette affaire d’homme, le père a une attitude trop permissive et protectrice envers son fils (« maternage et mignotage ») qui, en effet, a mené celui-ci à lui désobéir et à s’en éloigner progressivement tout au long du roman (sans pour autant en perdre l’amour).

Ainsi la morale familiale est bouleversée : le fils défie les règles de la maison, règles qui sont presque absentes. Il n’y a aucun contrôle exercée par la famille sur l’enfant, le cadre et l’ordre familial espéré est manquant. Le narrateur peut vivre sa vie, puis sa passion comme il l’entend, c’est-à-dire sans limiter ses envies ou brider ses libertés souvent démesurées, déréglées ou vicieuses. En transgressant les codes attendus de sa famille, le narrateur va également renverser la morale familiale de façon générale, en lien avec la morale religieuse, d’une part, en bafouant l’institution du mariage, d’autre part, en devenant père d’un enfant illégitime.

L’institution du mariage, habituellement garante d’une morale familiale et d’une morale religieuse, est désacralisée puisque c’est le mariage qui permet le bon fonctionnement du couple adultérin. Pour revenir à la remarque concernant le père du

---

<sup>348</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>349</sup> E. Badinter. *L’Amour en plus : Histoire de l’amour maternelle* [1980]. Paris : éd. Flammarion, 2010. – 449 p.

narrateur : « Il ne devait se cabrer que le jour où il eut la preuve que Marthe souhaitait le divorce. »<sup>350</sup>, nous remarquons bien que la condition nécessaire selon le père pour que la relation continue est bien que Marthe reste mariée. Le divorce permettrait au couple de sortir de l'ombre, de l'immoral et du mensonge puisque Marthe ne serait plus liée à Jacques, mais cette solution serait paradoxalement le début des ennuis (commérages sur la famille, tensions entre les parents de Marthe et ceux du narrateur qui sont amis, etc.). Le mariage suggère un équilibre qui devrait se retrouver au sein du couple de Jacques et de Marthe, dans le sens qu'il permet d'unir deux êtres. Cet équilibre est en réalité celui de Marthe et de son amant. L'équilibre marital permet au narrateur de pouvoir épanouir davantage sa relation avec Marthe qui peut vivre hors du domicile parental puisqu'elle est mariée :

Mais alors, serais-je dans ce lit choisi par moi ? Elle vivrait chez ses parents ; nous ne pourrions nous voir. Elle n'aurait jamais appartenu à Jacques, mais elle ne m'appartiendrait pas. Sans lui, et ne pouvant comparer, peut-être regretterait-elle encore, espérant mieux. Je ne hais pas Jacques. Je hais la certitude de tout devoir à cet homme que nous trompons.<sup>351</sup>

Plus que de tout devoir à Jacques le narrateur doit ce qu'il a avant tout au mariage qui finit de sceller l'union aux yeux des familles, des mœurs et de la société. L'union permet donc à Marthe de vivre seule (plus précisément, de vivre avec son mari hors du domicile familial, mais son mari est au front), mais lui impose aussi de n'appartenir qu'à un seul homme (officiellement Jacques, officieusement le narrateur). C'est donc grâce au mariage que l'adultère est possible et que les codes moraux sont renversés.

Il faut pourtant noter que Marthe est celle qui, dans le couple, essaie de rattacher les actes du narrateur (ou leurs actes) à la morale, qui essaie de redonner une valeur bonne et saine à leur relation : « Marthe, qui souvent maintenant me demandait s'il était vrai que je l'avais aimée dès notre première rencontre, me reprochait de ne le lui avoir pas dit avant son mariage. Elle ne se serait pas mariée »<sup>352</sup>, « Maintenant, nous pleurons ensemble ; c'est la faute du bonheur. Marthe me reproche de n'avoir pas empêché son mariage. »<sup>353</sup>. La situation aurait été meilleure et plus saine si elle ne s'était pas mariée, tout le contraire de ce que pense le narrateur qui doit sa relation au mariage. Marthe aussi doit l'épanouissement de sa relation adultérine à son mariage, pour les mêmes raisons que le narrateur, mais ne se résout pas à les accepter. Elle est celle qui, parmi le couple, cherche ce qui aurait pu être bon

---

<sup>350</sup> *Le Diable*, p.49.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p.43.

dans et pour leur relation, elle est celle qui évoque un possible chemin moral, vertueux et plus correct. D'un point de vue religieux, cet adultère est une violation de la foi conjugale, le narrateur voit en cette violation un aspect bénéfique et positif alors que Marthe apporte l'idée nouvelle que tout cela aurait pu être évité.

En voyant du bien dans le mal, en faisant d'une vertu un vice, le narrateur rend ce qui est immoral moral, et réciproquement. Il augmente ainsi pour le lecteur et les mœurs l'aspect choquant de ses actes qui n'ont plus de sens ou d'équilibre. Il ne maîtrise pas les conventions, n'a plus de sens moral puisqu'il ne distingue plus le bon, le juste, du malhonnête, du mal.

Une dernière dimension vient bafouer la morale familiale et religieuse, il s'agit de l'enfant. Cet enfant est né de l'union d'un homme et d'une femme mariée à un autre homme. Concernant la venue de cet enfant, Marthe est toujours du côté du bon, cherchant à racheter son couple mais aussi son futur enfant de la faute : « Elle gardait les traces profondes de la morale bourgeoise, et cet enfant signifiait pour elle que Dieu récompenserait notre amour, qu'il ne punissait aucun crime. »<sup>354</sup>. Elle prend Dieu comme garant moral de leur union et de leur enfant. Nous avons précédemment étudié le mépris du narrateur pour la morale bourgeoise lors du tour joué aux Marin, et nous pouvons supposer cette même arrogance lorsqu'il commente les dires Marthe : « traces profondes de la morale bourgeoise ». Lui n'est toujours pas du côté de la morale, et ne comprend pas la justification de Marthe. Ce qui pourrait être perçu comme un cadeau du ciel ou une possibilité pour le couple de s'en sortir apparaît comme un œil divin où l'enfant, « récompense de Dieu », vient juger le narrateur :

Je n'agissais plus jamais comme si nous étions seuls. Il y avait toujours un témoin près de nous, à qui nous devons rendre compte de nos actes. Je pardonnais mal ce brusque changement dont je rendais Marthe seule responsable, et pourtant, je sentais que je lui aurais moins encore pardonné si elle m'avait menti.<sup>355</sup>

Cet enfant vient brimer ses libertés puisque jamais auparavant il n'avait eu à s'expliquer concernant ses actes malhonnêtes ou indécents : il n'a jamais avoué et expliqué à Marthe l'avoir trompé avec Svéa ou l'amie espagnole de René, ou encore n'a jamais eu besoin de rendre compte de ses sorties nocturnes à sa famille. Maintenant, un troisième individu entre en jeu dans le couple, le narrateur n'est plus seul dans ses actes. L'enfant est

---

<sup>354</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>355</sup> *Id.*

la conséquence d'un des actes du narrateur cette fois-ci il ne peut dissimuler ou arranger comme bon lui semble. Cette grossesse le piège.

Cet enfant, enfant d'un adultère encore plus dérangeant pour la société car Marthe a trompé son mari parti défendre la patrie, est donc le fruit, le paroxysme, d'une absence totale de maîtrise de soi et des désirs. Il est celui qui vient physiquement attester de l'adultère et de toute cette année (de tout ce roman) où le narrateur a joué avec ce qui était moral, ou pas, avec ce qui était bon ou mal.

Que cet enfant soit la récompense de Dieu (selon Marthe) ou le témoin divin, supérieur (selon le narrateur), il reste la manifestation, la « sentence » ou le cadeau d'une puissance forte qui a jugé les actes du couple. Mais cette naissance s'est accompagnée rapidement du décès de Marthe, morte à cause d'une fin de grossesse difficile puisqu'elle a dû rester alitée : « Le médecin la condamnait à garder la chambre, jusqu'à la délivrance. De plus, son état exigeait des soins ; il fallait qu'elle demeurât chez ses parents. »<sup>356</sup>. En mourant, l'ordre initial est rétabli, le narrateur reprend sa vie d'adolescent et Jacques revient de la guerre assurée son rôle de « père » :

En voyant ce veuf si digne et dominant son désespoir, je compris que l'ordre, à la longue, se met de lui-même autour des choses. Ne venais-je pas d'apprendre que Marthe était morte en m'appelant, et que mon fils aurait une existence raisonnable ?<sup>357</sup>

Alors que cet enfant incarne l'apogée de toutes les immoralités et indécences du couple n'est-il pas finalement celui qui permet à l'ordre de se réinstaller, à chacun de reprendre le cours de sa vie ? Ce trop-plein de vices n'a-t-il pas abouti au retour de la vertu ? L'enfant devient synonyme d'une nouvelle naissance pour le narrateur qui peut à présent entamer une vie plus stable. L'enfant a fini de boucler la boucle de ce parcours jonché provocation morale, mais aussi du roman qui après avoir subi irrégularités, perversions, immoralités, semble retrouver un certain cadre et une certaine logique familiale.

Le narrateur peut donc être immoral comme amoral. Mais à un moment donné dans le roman, une lucidité morale s'empare de lui et lui fait prendre conscience, petit à petit, de la nature de son aventure, loin d'être dans la norme. Le narrateur ne souhaite pas assimiler et intégrer les mœurs de la société, mais quand il s'agit de sa relation amoureuse personnelle,

---

<sup>356</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>357</sup> *Id.*

il est enclin à réfléchir moralement parlant, comme nous l'avons étudié concernant l'enfant, mais également dans cet extrait :

Je lui représentai combien il était immoral qu'elle se fit accompagner par moi. Que ma réponse ne fût pas orageuse, comme celle d'un amant outragé, sa portée s'en accrut. Pour la première fois, elle m'entendait prononcer le mot de « morale ». Ce mot vint à merveille, car, si peu méchante, elle devait bien connaître des crises de doute, comme moi, sur la moralité de notre amour. Sans ce mot, elle eût pu me croire amoral, étant fort bourgeoise, malgré sa révolte contre les excellents préjugés bourgeois. Mais, au contraire, puisque, pour la première fois, je la mettais en garde, c'était une preuve que jusqu'alors je considérais que nous n'avions rien fait de mal.<sup>358</sup>

Le personnage apparaît comme dérégulé, ne maîtrisant pas la morale : la rejette-t-il ? Est-elle un facteur à prendre en compte, ou non ? Est-elle finalement importante comme nous pouvons le constater ici ? Jacques est malade et est envoyé à l'hôpital de Bourges où il demande à sa femme de le rejoindre. Marthe ne sachant que faire, demande au narrateur de l'accompagner. C'est à cet instant que celui-ci prend conscience du vice et de la perversité de la chose et porte pour la première fois un jugement moral sain sur leur histoire. C'est alors que toute son aventure lui apparaît, et qu'il se met à réfléchir sur ce qu'il considérait comme normal et anodin. En effet, le narrateur a vécu son amour et sa relation en étant indifférent aux règles morales. Mais ce n'est qu'au deux tiers du roman que nous apprenons que le narrateur s'est déjà interrogé de façon perspicace et intelligente sur le caractère de leur relation : « elle devait bien connaître des crises de doute, *comme moi*, sur la moralité de notre amour ». Celui-ci n'était pas entièrement amoral. Nous retrouvons alors ce narrateur pédagogue<sup>359</sup> qui dit à Marthe ce qu'elle doit faire, en profitant de la situation pour rappeler son mépris de la morale bourgeoise. Malgré ce moment de lucidité il reste lui-même, profondément marqué de cynisme et d'empathie envers ce milieu qui le bride trop, comme le prouve l'antéposition de l'adjectif « fort », qui est présent d'une part, pour prouver que Marthe est trop imprégnée de ce milieu, et d'autre part, pour apporter une note de cynisme et accentuer son mépris : « Sans ce mot, elle eût pu me croire amoral, étant fort bourgeoise ».

L'idéal du bien a été profondément attaqué avec ce couple, mais le narrateur n'en prend conscience que lorsque Marthe lui propose d'avoir le « comportement de trop ». Accompagner Marthe voir Jacques serait une attaque à la morale, une attaque au bien.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>359</sup> PARTIE II, chap.2, I.

Cet extrait est l'unique et tardif exemple de notre narrateur ayant un accès de lucidité morale concernant sa relation. Il faut noter que cet éclair moral ne lui vient pas à la suite d'un de ses comportements mais suite à une demande de Marthe, et finalement c'est la proposition de la jeune femme qui apparaît comme immorale. Le jeune homme arrive encore à se dédouaner quelque peu puisque c'est Marthe qui révèle, par cette demande saugrenue, tout le vice sur lequel est bâtie leur relation, vice jusqu'alors ignoré ou mis à l'écart par notre narrateur. Mais si Marthe, qui lui est souvent soumise, prenant peu de liberté personnelle et « si peu méchante » s'est permise cette folle demande, n'est-ce-pas parce qu'elle pensait avoir l'aval du narrateur qui n'est habituellement pas choqué d'avoir des comportements immoraux ?

Ce que nous pourrions croire être une lueur de moralité dans ce roman de l'amoral et/ou de l'immoral, qui tantôt rejette l'idée d'un bien ou d'un mal, tantôt critique vigoureusement les mœurs castratrices de désirs et de libertés, est en réalité l'illustration même du vice poussé à l'extrême. Même Marthe, qui est la plus en retrait des deux, celle qui ne prend pas souvent d'initiative, celle qui essaie de rattacher le couple à une dimension morale et saine, en vient à proposer quelque chose d'indécent tant le narrateur est habitué à dépasser les limites des convenances. Elle ne fait que lui proposer d'avoir un énième comportement inapproprié, mais celui-ci sonne l'alarme peut-être parce que le roman approche de sa fin et que les tensions ce sont déjà bien développées et/ou, peut-être, parce que cette proposition ne vient pas du narrateur lui-même qui a donc une position de recul vis-à-vis de cette demande.

Parfois quelque peu réfléchi, entièrement rejetée, attaquée, dénigrée ou encore oubliée, la morale connaît des états divers et variés tout au long du roman. Amoral, le narrateur l'est, il n'a que faire du bien et du mal qui sont des notions abstraites et vit sans se soucier de ce qui est dans la norme, ou non. Immoral, ce sont surtout ces actes qui le sont. En vivant de façon à ne limiter aucun de ses désirs, sans vouloir faire le bien ou le mal, le narrateur adopte une attitude en réalité immorale pour la société et la morale bourgeoise qu'il côtoie. Selon lui, ses actes ne sont pas matière à jugement (fuguer, tromper Marthe, mentir), ils sont simplement nécessaires à l'épanouissement de ses libertés, mais d'un point de vue extérieur ils sont immoraux, outrageants voire vulgaires. L'unique fois où il semble faire preuve de discernement, c'est pour juger, à juste titre mais bien tard dans le roman, le projet de Marthe qui est de rendre visite à deux à son mari malade. Elle-même ne sait plus distinguer le bien du mal tellement le narrateur a participé à ce brouillage.

Le roman n'est pas un exemple d'ordre moral, au contraire. Le narrateur fait preuve, le plus souvent, d'une amoralité immorale, ne voulant pas distinguer le bien et le mal car ne voulant pas imposer cette contrainte à ses désirs et ses envies auxquels il doit pouvoir répondre continuellement et sans obstacle. Sa liberté est le seul élément qui prime qui ne doit pas être mis en danger dans son univers quelque peu égo-centré. Lucide une seule fois et très rapidement sur le caractère globalement immorale de sa relation, il continue sur sa lancée sans se rendre forcément compte de ces inconvenances envers la morale bourgeoise, familiale ou religieuse, ou alors, en jouant de celles-ci ouvertement. Seul l'enfant apportera la réponse à cette année fouguese, fruit de l'adultère, traduction de l'immoral, il sera pourtant le seul élément à remettre de l'ordre et un cadre dans ce qui en était dénué.

\*

Le roman traduit une absence absolue de morale. Celle-ci est un frein pour le narrateur et ne correspond ni à son mode de vie ni à son mode de pensée fondé sur un besoin excessif de liberté.

Avec le mensonge, le narrateur trompe le monde, et bien souvent Marthe, de façon plus ou moins inoffensive et plus ou moins grave. Dans tous les cas, il dévie du cadre morale de la communication traditionnelle qui refuse la tromperie.

Un de ses autres modes de communication, ou d'agir, est d'être cynique en jugeant parfois sévèrement et violement ceux qui ne lui correspondent pas, souvent représentants de la morale bourgeoise, en oubliant les codes de la société. Il fait preuve de raillerie parfois insultante, pas réellement fondées mais qui satisfont son égo sur lequel tout se concentre. Le narrateur bouleverse les conventions de ce qui est correctement drôle, ou non, en se jouant de thème ou de personne souvent de manière trop osée et indécente.

Notre narrateur semble donc vivre dans un monde en proie à l'immoralité, mais il est important de noter que lui est, la majorité du temps, un être amoral puisqu'il se désintéresse de l'aspect moral de ce qu'il dit ou fait. Lorsqu'il est immoral, il juge violement la société qui l'entoure, confond et inverse les notions de bien et de mal, de vertueux et de vicieux pour les tourner à son avantage. Libre de ses pensées, choix et désirs, le narrateur ne veut aucune limite dans l'application de ces derniers, au point de terrasser sur son passage tous les cadres, toutes les règles et normes morales, toutes les conventions.

### **Chapitre 3 : Passions sous tensions**

Le dernier chapitre de notre étude s'articulera autour du thème de la passion amoureuse. Celle-ci représente le moteur de l'œuvre, elle est celle qui lui insuffle sa dynamique. Toutefois, et comme bon nombre des éléments présents dans l'œuvre, ce que nous pourrions attendre d'une relation amoureuse (respect, confiance, fidélité, sentiments) n'est pas respecté.

En effet, lorsque nous voyons ce narrateur si égoïste et infidèle envers Marthe, si peu certain de ses sentiments envers elle, la notion d'amour ne nous semble pas appropriée. Mais quand nous remarquons la réaction de désespoir et d'anéantissement à l'annonce de la mort de Marthe, la jalousie bien présente et pesante du narrateur, ainsi que son désir charnelle et sexuelle s'effacent et sont à reconsidérés. Nous notons que les deux personnages n'entretiennent pas une relation anodine et si éloignée de l'affectif que cela puisse paraître. La frontière est poreuse et se brouille rapidement entre amour, désir, haine, sexualité et passion. Ces notions n'ont ni cadre ni hiérarchie ni limite.

Bien au contraire, le couple est soumis à des états affectifs très violents et irraisonnables, à de fortes passions, intenses mais destructrices qui détruisent les frontières qui pourraient exister. Ces éléments sont fortement marqués par l'érotisme, puisque l'énergie sexuelle tient une place prépondérante dans leur relation et au sein même du roman.

L'amour, et/ou ses variantes, participent donc au jeu des tensions qui s'est développé dans le roman. Nous pouvons d'ors et déjà affirmer que l'amour, s'il présent, n'est ni lisse, ni raisonnable, en aucun cas contrôlé ou prévu. Il est à la fois le point de départ et le résultat final de toutes les notions précédemment énumérées (désir, sexualité, passion, troubles, etc.), il a initié et causé les diverses pertes de contrôles, les a illustré.

#### **I – Une passion dévastatrice**

Robert Sternberg, psychologue américain et professeur à l'université de Yale, s'est intéressé à l'amour et aux éléments principaux qui pouvaient le constituer<sup>360</sup>. Ainsi, a-t-il dégagé trois éléments qui permettraient une fois réunis et combinés ensemble d'atteindre, selon lui, un « amour idéal » : la passion, l'intimité et l'engagement. Essayons à présent de savoir si le couple du *Diable au corps* réunit ces trois caractéristiques.

---

<sup>360</sup> STERNBERG, Robert. « A triangular theory of love ». *Psychological review*, 1986, pp.119-135, Yale University Press



Par la passion, nous entendons un état affectif fort et intensif au début de la relation. Elle contient l'idée d'attraction physique et sexuelle. La passion peut participer à la perte du sentiment critique et moral tant elle est intense et portée sur un unique objet. Elle se retrouve bien dans le roman, les deux personnages sont attirés l'un vers l'autre, particulièrement physiquement comme le prouve cette scène :

Je profitais de son faux sommeil pour respirer ses cheveux, son cou, ses joues brûlantes, et en les effleurant à peine pour qu'elle ne se réveillât point ; toutes caresses qui ne sont pas, comme on croit, la menue monnaie de l'amour, mais, au contraire, la plus rare, et auxquelles seule la passion puisse recourir.<sup>361</sup>

Avant même le début de leur relation, le narrateur rend régulièrement visite à Marthe dans son appartement où elle se plaît à dormir près du feu. L'attirance physique est palpable avec l'analyse des parties du corps, analyse qui se fait à travers le regard du narrateur. L'attitude de Marthe, allongée au coin du feu, le soir dans une lumière tamisée, faussement endormie et le cou dégagée, participe à la mise en place d'une scène propice à la sensualité, à la passion. Le narrateur commence déjà à distinguer l'idée passion et la notion d'amour qui seront développées davantage dans la partie suivante : il ne doit pas y avoir de malentendu sur la raison de ses caresses, ce sont bien des gestes de passion et non d'amour : « auxquelles seule la passion puisse recourir ». La passion ressentie par le narrateur la première fois qu'il embrasse est si forte que sans plus tarder Marthe devient sienne à ses yeux : « J'étais ivre de passion. Marthe était à moi ; ce n'est pas moi qui l'avais dit, c'était elle. Je pouvais toucher sa figure, embrasser ses yeux, ses bras, l'habiller, l'abîmer, à ma guise. »<sup>362</sup>. Le narrateur adepte de la mauvaise foi n'endosse pas le poids, la responsabilité, que Marthe soit à lui : « ce n'est pas moi qui l'avait dit, c'était elle ». Lui ne fait que relater des soi-disant propos de Marthe, elle est à lui, mais son excitation est telle qu'il ne peut pas tromper le lecteur qui a bien compris qu'il le pensait et le voulait tout autant. Au fond, il est le maître de cette passion, que l'on remarque très tournée vers le physique : il est actif, dominateur, les manifestations de la passion se feront « à sa guise ».

Le deuxième élément de Sternberg est l'intimité. Il peut se définir dans le cas présent comme la proximité avec une autre personne, de l'ordre du sexuel mais pas que. Elle peut supposer un rapprochement sentimental, comme corporel. D'un point de vue sentimental, les deux personnages ne développent pas cette relation de proximité, de confiance. La

---

<sup>361</sup> *Le Diable*, p.35.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p.37.

connexion entre eux deux est bien visible mais pertinemment compliquée et irrégulière. Le narrateur n'a pas forcément besoin de la présence de Marthe pour s'épanouir, au contraire, être avec Marthe lui sert parfois de tremplin pour s'éloigner davantage d'elle et/ou du monde : « Marthe ne m'était que le prétexte de cette école buissonnière. Et la preuve, c'est qu'après avoir goûté en compagnie de Marthe aux charmes de la liberté, je voulus y goûter seul, puis faire des adeptes. »<sup>363</sup>. Après avoir manqué l'école lors de sa sortie dans les magasins avec Marthe, le narrateur renouvelle l'expérience, mais seul. Celui-ci a besoin d'une intimité, certes, mais d'une intimité où il est seul dans son cercle. Cette intimité solitaire se définit par ses moments de liberté hors de l'école. Il a besoin de moments privés, de moments à lui et pour lui où Marthe n'a pas forcément sa place. Cela se remarque également quand il fait sentir le besoin de dormir seul : « J'appréciais déjà le sommeil chaste, libre, le bien-être de se sentir seul dans un lit aux draps frais. J'alléguais des raisons de prudence pour ne plus passer de nuits chez Marthe. »<sup>364</sup>. De plus, l'intimité au sens de confiance et de lien étroit n'est présente que dans un sens. Autant Marthe a une confiance aveugle en notre narrateur : elle lui confie les clefs de son appartement dès le début, le croit quand il lui invente la fausse excuse pour Svéa, et pour tous ses mensonges en général, le suit les yeux fermés pour quand il s'agit d'aller dormir sur Paris. En revanche, le narrateur ne partage pas cette assurance et doute sans cesse de la jeune femme :

Elle m'accusait de m'amuser de son amour, d'en vouloir connaître les limites. En face d'une telle insistance, je lui répétais les propos de mon père : elle me trompait avec n'importe qui ; je ne serais pas dupe. « Une seule raison, lui dis-je, t'empêche de céder. Tu reçois ce soir un de tes amants. »<sup>365</sup>

Pour tenter de ramener son fils à la raison, le père du narrateur lui laisse entendre que Marthe a d'autres amants et qu'elle en avait d'autres avant lui (influence des rumeurs du village ou mensonge délibéré, nous ne saurons dire). Face aux nombreuses disputes avec son père le narrateur s'en va dormir, presque vivre, chez Marthe qui lui demande d'être raisonnable avec sa famille. Fuse alors cette accusation gratuite, preuve que la confiance du narrateur envers Marthe n'est pas solide, le narrateur sait cette attaque facile et probablement facile, mais n'est pas entièrement rassuré. Leurs échanges ne traduisent pas un amour confiant fondé sur des confidences particulières, mais plutôt sur des accusations, des non-dits, des rumeurs qui viennent brouiller le lien intime entre eux.

---

<sup>363</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p.84.

Toutefois, si la dimension sentimentale de l'intimité paraît fort bancale, celle physique se développe mieux. Bien que les débuts soient assez chaotiques avec un narrateur timide et prude, la suite dénotera une proximité bien plus poussée :

Moi qui redoutais par-dessus tout le moment où je devrais me déshabiller et qui en envisageais le ridicule, je bénissais la pluie grâce à quoi ce déshabillage prenait un sens maternel. Mais Marthe repartait, revenait, repartait dans la cuisine, pour voir si l'eau de mon grog était chaude. Enfin, elle me trouva nu sur le lit, me cachant à moitié sous l'édredon.<sup>366</sup>

La première fois que le narrateur se retrouve nu devant Marthe ce n'est pas à cause du désir sexuel et charnel mais bien à cause de la pluie et du fait qu'il doit se changer avant de tomber malade. Ce premier contact dans l'intimité physique est à demi-teinte puisque c'est la gêne du narrateur qui prime lorsqu'il essaie de se cacher sous les draps. Très vite, celui-ci va passer outre son embarras et une proximité physique importante va s'établir entre les deux personnages puisque dès le lendemain matin la nudité ne lui fait plus peur, et prend même un aspect touchant : « Le sommeil nous avait surpris dans notre nudité. À mon réveil, la voyant découverte, je craignis qu'elle n'eût froid. Je tâtai son corps. Il était brûlant. »<sup>367</sup>. Le narrateur en vient même à dessiner selon le corps nu de Marthe qui, nous supposons, a dû être vu et analysé plusieurs fois pour que le narrateur puisse dessiner de mémoire : « Je profitai de ces loisirs pour de nouveau me rendre à l'académie de dessin ; car, depuis longtemps, je dessinais mes nus d'après Marthe. »<sup>368</sup>. Les deux personnages en viendront même à avoir un enfant ensemble, traduction la plus marquée de leur intimité physique.

Le couple ne répond pas entièrement à la notion d'intimité. Ils ne sont ni réellement complices, ni réellement confiants l'un envers l'autre, le narrateur préférant parfois être seul et éloigné que d'intégrer Marthe à son cercle intime et privé. En revanche, lorsqu'il s'agit de l'intimité physique, celle-ci est plus stable et plus développée. Timide au début de l'œuvre, elle devient peu à peu un jeu et un moyen de définir le couple (se définissant davantage par le corps que par le cœur à cause des irrégularités de discours et de sentiments du narrateur).

Enfin, la dernière notion de Sternberg est celle d'engagement. Par engagement, nous entendons la décision de créer une relation et de la maintenir dans le long terme. Mais également l'idée d'une promesse de fidélité envers l'autre sujet amoureux. Il est impossible d'affirmer que les personnages répondent à cette notion. D'une part, Marthe ne peut être

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, p.42

<sup>367</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p.52.

civilement et religieusement liée au narrateur puisqu'elle est mariée à un autre, d'un point de vue sociétal et moral, ils ne peuvent donc pas répondre à l'idée d'engagement. D'autre part, le narrateur n'est pas fidèle à Marthe lorsqu'il la trompe à deux reprises. Ce qu'il aime, c'est la liberté absolue, c'est-à-dire l'opposé de l'engagement qui, lui, suppose de faire attention à ses actions dans le but d'honorer un contrat. Mais pour le contrat de l'amour, le narrateur n'est pas prêt à ce sacrifice et à se mettre en gage.

Dès leur premier rendez-vous sur Paris, le narrateur comprend que l'engagement sera bien là, les deux entretiendront bien une relation quelle qu'elle soit, mais l'« entente » et la collusion ne sont pas à prévoir. La raison est étonnante, non pas parce qu'il s'agit d'une relation secrète et adultérine, mais parce que le narrateur n'aime pas les comportements de Marthe, comportements qui ne présagent pas un engagement facile et une relation agréable. La réaction de Marthe fasse au chien l'étonne et ne lui plaît pas, il se permet d'émettre un jugement sur son comportement en indiquant que « l'entente », qu'il faut entendre comme « relation », sera difficile :

Nous restions immobiles. Ainsi doit être le bonheur. Un chien sauta du bassin et se secoua. Marthe se leva, comme quelqu'un qui, après la sieste, et le visage encore enduit de sommeil, secoue ses rêves. Elle faisait avec ses bras des mouvements de gymnastique. J'en augurai mal pour notre entente.<sup>369</sup>

Quand le narrateur s'engage avec Marthe, ce n'est que partiellement, ajoutant toujours une donnée, une close, bien personnelle dans le contrat : « Cette obligation d'accompagner Marthe m'apparut comme une malchance. Il fallait donc l'aider à choisir une chambre pour elle et un autre ! Puis, j'entrevis le moyen de choisir une chambre pour Marthe et pour moi. »<sup>370</sup>. Cette invitation à choisir des meubles et en réalité une sorte d'engagement : le narrateur prend part à des choix, assure de suivre Marthe dans Paris, sans grande envie ni conviction. Cependant, au moment où il aperçoit l'aspect bénéfique pour lui d'une telle sortie, l'engagement devient plus intéressant. De plus, le jeune garçon est prêt à donner de sa personne seulement s'il a la garantie, une fois cette journée passée, que Marthe aura le bon comportement, le comportement qu'il a décidé : mentir en disant qu'elle a choisi les meubles seule :

En me quittant, ce soir-là, au lieu d'éviter désormais mes conseils, elle m'avait prié de l'aider les jours suivants dans le choix de ses autres meubles. Je le lui promis, mais à condition qu'elle me jurât de ne jamais le dire à son fiancé, puisque la seule raison qui

---

<sup>369</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p.27.

pût à la longue lui faire admettre ces meubles, s'il avait de l'amour pour Marthe, c'était de penser que tout sortait d'elle, de son bon plaisir, qui deviendrait le leur.<sup>371</sup>

Il y a bien décision de créer une relation mais l'engagement est truqué, il résulte ici d'une machination.

Marthe en revanche, n'hésite pas à faire des promesses au narrateur et ainsi à se lier avec lui. Puisque l'engagement ne peut pas être social ou religieux pour aucun des deux, il sera sentimental pour elle : « Je fis promettre à Marthe que s'il éclatait un drame, où que ce fût, soit chez ses parents, soit avec son mari, elle montrerait de la fermeté. »<sup>372</sup>. Le narrateur redoute le moment où l'histoire éclatera au grand jour et/ou débordera au point de créer de grosses difficultés. Il explique donc à Marthe quel comportement elle devra alors avoir, celle-ci lui fait confiance et s'engage par la promesse à l'écouter.

La notion d'engagement est quasi-inexistante dans le couple de par le mariage de Marthe qui empêche une union légale, mais aussi de par le comportement du narrateur trop attaché à sa liberté pour s'enfermer dans des promesses qui ne lui sont pas bénéfiques.

Si nous résumons ces trois données (passion, intimité et engagement), le couple répond à la notion de passion, également à celle d'intimité (même si celle-ci est *crescendo*) mais ne peut être défini par la notion d'engagement. Selon Sternberg il ne s'agira donc pas d'un amour idéal mais d'un amour dit « romantique ». Nous pourrions nous borner à croire que cet amour est un amour type des jeunes gens, passionnés, amoureux, intimes, proches mais ne vivant pas ensemble. Or, le couple du *Diable au corps* va au-delà de cette explication. Certes, c'est un amour typique d'une relation neuve (comme c'est bien le cas dans le roman), mais cet amour a une forte intensité relationnelle au point qu'il peut prendre des allures négatives : les émotions vives font partie intégrante de la relation et peuvent lui être finalement néfastes, le narrateur refuse l'engagement ou ne le tourne qu'à son avantage.

L'intensité de la passion est parfois si forte qu'elle en devient violente et malsaine. L'illustration même de cette idée se retrouve dans la jalousie excessive et souvent infondée du narrateur : « La jalousie possède tous les traits de la passion amoureuse par son intensité affective et sensationnelle, et par le rapport de possession et de non-séparation d'avec l'autre. »<sup>373</sup>. Le narrateur, très épris de Marthe mais aussi très possessif car profondément

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, pp.28-29.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>373</sup> J-P. Durif-Varembont. « La passion de la jalousie, maladie d'amour ? ». *Cahiers de psychologie clinique*, 2002, n° 19, pp. 27-38.

égoïste, développe des jalousies diverses à cause de sa passion dévorante. Alors que nous pourrions croire la jalousie centrée autour de la figure de Jacques, elle porte sur des éléments parfois plus inattendus et surprenants. Concernant le narrateur, la définition qui lui correspondrait le mieux pour la jalousie est la suivante, élaborée par Jean-Pierre Durif :

D'une certaine manière, le jaloux ne vit l'amour que d'en être exclu. Signe de la dépendance imaginaire à l'autre sous le mode de la convoitise, la jalousie est sans doute inhérente au désir quand il prend un tour passionnel et pulsionnel, et non pas à l'amour, en se déployant dans un « trop d'amour » qui s'indique dans un « pas moi sans toi » ou dans un « tout, c'est trop » : le jaloux n'en a jamais assez parce qu'il occupe la place de celui qui est en trop. Pris dans l'orgueil exacerbé d'un « moi tout seul » ou d'un « pas l'autre sans moi », sa blessure narcissique masque son refus de la différence.<sup>374</sup>

A cause de la faille qui se situe au niveau de l'engagement (le couple n'est pas un couple officiel, il n'est ni lié religieusement, civilement ou moralement) le narrateur est toujours « exclu » de Marthe au vue de la société. Même si la liaison est connue de tous il reste celui qui, aux yeux des lois et aux yeux des mœurs, n'est pas à sa place. Il est l'amoureux illégitime, celui « qui est en trop ». Cette situation, dont il a bien connaissance et dont il est assez lucide, pique son égoïsme puisqu'il est mis de côté, il n'a pas de place légale ou morale. Sans le vouloir il ne peut être qu'exclu de l'amour car il n'a fait que se greffer à un couple officiel déjà formé. Bien que le mari soit physiquement absent, il existe bel et bien. Le narrateur ne souhaite pas être écarté, ne souhaite pas avoir une expérience différente tout en conservant son statut de jeune amant :

C'est que, comprenant enfin la puissance des gestes que ma timidité n'avait osés jusqu'alors, je tremblais que Marthe appartînt à son mari plus qu'elle ne voulait le prétendre.

Comme il m'est impossible de comprendre ce que je goûte la première fois, je devais connaître ces jouissances de l'amour chaque jour davantage.

En attendant, le faux plaisir m'apportait une vraie douleur d'homme : la jalousie.<sup>375</sup>

Mais il est jeune, n'a pas connu l'amour avant Marthe sauf à la petite école, et se sent donc blessé quand il comprend que Marthe, elle, a déjà expérimenté la sexualité par son mariage. Heureux d'avoir pu établir une relation sexuelle avec Marthe, le narrateur se rend compte qu'il n'a pas été le premier pour la jeune femme. Jacques, le mari, une tierce personne, s'est immiscé entre le « je » et sa maîtresse. Il n'est pas le « moi tout seul », il n'est pas l'unique concernant la sexualité de Marthe et cela apparaît comme un motif de

---

<sup>374</sup> J-P. Durif-Varembont, *op. cit.*

<sup>375</sup> *Le Diable*, pp.42-43.

jalousie. Jacques possède le même privilège que le narrateur, et l'a même possédé avant lui ce qui rend l'affaire d'autant plus désagréable pour le jeune garçon qui ne pourra pas remédier à cette situation immuable et gravée.

Il entre dans un système de jalousie dite « basse jalousie » où il souhaite une possession sexuelle totale de Marthe qu'il n'aura jamais à cause du passé de celle-ci avec Jacques. Son désir est vain comme l'illustre cette définition cicéronienne de la jalousie : « On appelle *basse jalousie*, la tristesse qui naît en nous, ou de ce qu'un autre possède un bien après lequel nous avons inutilement soupiré ; ou de ce qu'il jouit comme nous d'un bien dont nous voudrions jouir seuls. »<sup>376</sup>. Le narrateur voudrait avoir une relation exclusive avec Marthe mais cela est impossible car elle a toujours un mari malgré le fait qu'il soit au front.

Lors de la naissance de l'enfant, le narrateur, qui n'est pas encore au courant du caractère prématuré de la naissance, ne voit qu'une raison à cette naissance arrivée trop tôt : Marthe aurait eu une relation avec Jacques. Le narrateur, qui s'est habitué à l'idée de devenir père et à cet enfant, voit ce qu'il a attendu et espéré lui échapper. L'enfant ne sera pas à lui (ou de lui) mais à et de Jacques. Il n'aura pas le droit de profiter de cette naissance et de cet enfant car cela ne lui appartient plus : « Qu'était-ce que cet enfant que nous attendions pour mars, et qui naissait en janvier ? Toutes les explications que je cherchais à cette anormalité, c'est ma jalousie qui les fournissait. »<sup>377</sup>. Le corps est donc de nouveau un aspect problématique pour le narrateur, toujours facteur de jalousie. Pour que cet enfant soit né si tôt, c'est qu'il y a eu rapport entre Marthe et Jacques, tous les motifs de la jalousie sont réunis : d'une part, Marthe a trompé le narrateur, d'autre part, ce qu'il pensait être son enfant, ce fils dont il pensait pouvoir jouir seul, ne serait pas le sien. Ce qu'il a imaginé lui appartenir de chair à chair (la présence du corporel est toujours importante) ne le concerne plus. Ce qu'il est seul à avoir (contrairement à Jacques qui n'a pas d'enfant) s'envole.

Mais le narrateur vient parfois contrebalancer les préceptes de la jalousie, s'il y a bien une personne dont il peut être jaloux, c'est Jacques (d'ailleurs, il l'est), mais cette jalousie se transforme parfois en sympathie, sentiment opposé et dérangeant. Pour Jean – Pierre Durif :

---

<sup>376</sup> Cicéron. « Tusculanes, Livre IV » in *Œuvres complètes de Cicéron*. Paris : éd. J.J. Dubochet et Compagnie éditeurs, 1843. – vol.4, p.28.

<sup>377</sup> *Le Diable*, p.92.

Ces formes de jalousie sont donc courantes mais pas pour autant rationnelles puisqu'elles dérivent des avatars du complexe d'Œdipe, c'est-à-dire des sentiments ambivalents d'amour et de haine envers le rival préféré et de la déception narcissique qui s'ensuit.<sup>378</sup>

Jacques doit être en toute logique le « rival » du narrateur, par extension, son ennemi car il est celui qui possède Marthe aux yeux des lois et de la société et qui, bien qu'il soit à la guerre, peut revenir dans sa vie à n'importe quel moment et ainsi rejeter définitivement le narrateur. Mais le jeune homme, ressentant tantôt de la haine envers Jacques, se découvre parfois une estime et une empathie pour lui, il en devient presque un camarade :

Parfois, j'enviais Marthe, adorée par Jacques et par moi. Ne devons-nous pas chercher ensemble à faire son bonheur ? Dans ces crises, je me sentais amant complaisant. J'eusse voulu connaître Jacques, lui expliquer les choses, et pourquoi nous ne devons pas être jaloux l'un de l'autre.<sup>379</sup>

C'est bien un sentiment de fraternité que ressent le narrateur envers celui qui devrait être « l'homme à évincer », c'est donc de façon dérangeante qu'il bouleverse l'ordre attendu en faisant de Jacques un possible ami. Mais la dimension narcissique du narrateur n'est jamais bien loin, être ami de Jacques, pourquoi pas, à condition d'être aussi important que lui (« chercher ensemble à faire son bonheur »), voire plus (mais jamais moins) : « Il m'étonnait que ma jalousie ne fût pas plus mordante. Je commençais à considérer Jacques comme « le mari ». Peu à peu, j'oubliais sa jeunesse, je voyais en lui un barbon. »<sup>380</sup> Lors d'une permission de Jacques, Marthe envoie des lettres au narrateur qui ne peut pas la voir pendant la durée du congé de son mari. Il ne semble pas ressentir une quelconque jalousie pour la simple raison qu'il ne voit plus Jacques, à ce moment-ci, comme un rival. Le rôle du mari, ce rôle officiel qui empêche le narrateur d'exister seul, est dénigré et son effet est inversé : c'est bien parce que Jacques est le mari de Marthe que le narrateur n'a pas à en être jaloux. Avec le terme « barbon », le narrateur décrédibilise Jacques qui se transforme en vieillard ridicule (alors qu'il ne l'est pas). Ainsi, il n'a aucune crainte à se faire, il reste le mâle dominant et pourrait répondre à cette formule de Néron dans *Britannicus*, lorsque celui-ci s'apprête à trahir son frère : « j'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer »<sup>381</sup>. Le narrateur peut bien respecter Jacques, ne plus en être jaloux, voire devenir son allié, à condition d'avoir une position et place supérieure.

---

<sup>378</sup> J.-P. Durif-Varembont, *op. cit.*

<sup>379</sup> *Le Diable*, p.70.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>381</sup> J. Racine. *Britannicus* [1669]. Paris : éd. Larousse, 2010. – vers 1314 (Acte IV scène 3). – (Coll. « Petits Classiques Larousse »)



La vraie, seule, mais pas moins puissante, jalousie que ressent le narrateur par rapport au couple de Jacques et Marthe se situe donc essentiellement du côté du sexuel. Sentimentalement parlant, le narrateur n'a pas peur de Jacques. Mais, cette jalousie prononcée quand il s'agit du charnel ne se limite pas à avoir peur ou haïr Jacques, mais tous les hommes. Ainsi, comme nous l'avons étudié précédemment, quand le père du narrateur dit à son fils que Marthe l'a trompé avec bien d'autres hommes, celui-ci part dans un accès de jalousie dès que l'occasion se présente avec la jeune femme : « « Une seule raison, lui dis-je, t'empêche de céder. Tu reçois ce soir un de tes amants. » Que répondre à d'aussi folles injustices ? Elle se détourna. Je lui reprochai de ne point bondir sous l'outrage. »<sup>382</sup>. Le narrateur lui-même est conscient que ces paroles violentes proviennent tout droit de sa jalousie en les qualifiant de « folles injustices » et d' « outrage ». Dès qu'il est question d'une possible relation avec un homme (Jacques ou un autre), la jalousie s'installe, Marthe ne peut pas évincer le narrateur de sa vie sexuelle ou le remplacer : « La jalousie dans le couple porte toujours sur une liaison potentielle avec un autre selon la logique du « je suis tout pour lui (elle)... Alors si je suis absent ou qu'il est absent, c'est qu'il est forcément avec un autre »<sup>383</sup>. Ici, le narrateur croit détenir une vérité qui n'est en réalité qu'un racontar de son père qui a lui-même sûrement subit les rumeurs des voisins. Le narrateur se met ainsi en position de supériorité vis-à-vis de Marthe, croyant dévoiler au grand jour un secret qui n'est qu'un leurre : « Si dans l'amour, c'est l'Autre qui donne la vérité sur l'amour, dans la jalousie c'est soi. Par le soupçon aiguisé, il revendique un savoir sur l'autre, prétendant le connaître mieux que lui-même comme s'il était transparent. »<sup>384</sup>. A travers cette accusation qu'il pense sûrement fautive, il cherche à faire sortir la vérité, Marthe a-t-elle d'autres amants ? Mais la violence de cette « fausse question » l'empêche d'être lucide et ne fait qu'alimenter ses doutes et interrogations permanentes sur Marthe et leur amour : « La difficulté pour qu'il entende la réponse à sa demande inconsciente vient que le jaloux ne cherche pas à savoir la vérité mais à renforcer son doute car, au fond, il n'ignore pas ce qu'il cherche, mais il n'en veut rien savoir. »<sup>385</sup>. La jalousie lui permet de raviver d'autant plus les tensions déjà présentes. Il ne cherche pas à comprendre Marthe et à savoir qui de lui ou elle a raison ou a tort, il ne peut le savoir, pris au piège dans sa jalousie.

---

<sup>382</sup> *Le Diable*, p.94.

<sup>383</sup> J-P. Durif-Varembont, *op. cit.*

<sup>384</sup> *Id.*

<sup>385</sup> *Id.*

Une autre dimension de la jalousie, inattendue et quelque peu malsaine, voit le jour dans le roman, celle envers son propre enfant :

Marthe parlait de notre avenir, sur un ton spécial, serein, céleste, qui me troublait un peu. Serait-il vrai que l'amour est la forme la plus violente de l'égoïsme, car, cherchant une raison à mon trouble, je me dis que j'étais jaloux de notre enfant, dont Marthe aujourd'hui m'entretenait plus que de moi-même.<sup>386</sup>

Marthe doit rester alitée dans la maison familiale pour la fin de sa grossesse. Le narrateur lui rend visite mais ne parvient pas à la voir car la famille de celle-ci congédie le jeune homme aussitôt celui-ci arrivé à la maison des parents. L'absence de Marthe commence à se faire sentir, et au lieu de ressentir un simple manque, un sentiment de jalousie se développe envers son enfant qui, lui, est resté avec Marthe : « Les hommes jaloux de leur femme enceinte ne le sont pas de leur impossibilité de porter l'enfant mais du rapport que les femmes ont avec leur propre corps et avec le bébé en elle. »<sup>387</sup>. Comme le souligne Durif, il s'agit bien encore d'un problème d'ordre corporel. L'enfant est physiquement présent avec Marthe alors que le narrateur est, lui, physiquement absent. Le problème n'est pas de savoir qui est avec l'enfant mais plutôt qui est avec Marthe. Ainsi, nous pouvons trouver la remarque de notre narrateur quelque peu cavalière et incohérente. D'une part, il est jaloux de son propre enfant, d'autre part, il est jaloux de quelque chose d'absurde puisque Marthe est toujours enceinte et par définition ne peut être qu'accompagnée quotidiennement de l'enfant.

Finalement, la jalousie continue d'évoluer en direction du non-sens et de l'incompréhensibilité lorsqu'une fois Marthe décédée, le narrateur est jaloux que quelqu'un d'autre vienne prendre sa place ou le remplacer :

Marthe ! Ma jalousie la suivant jusque dans la tombe, je souhaitais qu'il n'y eût rien, après la mort. Ainsi, est-il insupportable que la personne que nous aimons se trouve en nombreuse compagnie dans une fête où nous ne sommes pas.<sup>388</sup>

La pensée du narrateur se résume de la sorte : « Alors si je suis absent ou qu'il est absent, c'est qu'il est forcément avec un autre »<sup>389</sup>. Dans cette situation, il n'y a pas de « ou », puisque le narrateur est absent du monde des morts et Marthe est également absente de celui du vivant. Peu importe qui se trouve dans l'univers de l'un ou de l'autre, la simple idée que

---

<sup>386</sup> *Le Diable*, p.91.

<sup>387</sup> J-P. Durif-Varembont, *op. cit.*

<sup>388</sup> *Le Diable*, p.95.

<sup>389</sup> J-P. Durif-Varembont, *op. cit.*

Marthe soit accompagnée gêne le narrateur qui en vient à lui souhaiter la solitude plutôt qu'un futur heureux et sociable. La jalousie lui fait perdre son bon sens et ravive d'autant plus son égoïsme, Marthe n'est qu'à lui.

Les personnages, et plus particulièrement le narrateur, sont pris d'une violente passion. Si violente que c'est l'amour qui les domine et non pas eux qui décident et pilotent leur relation. Au fond, ils sont passifs et soumis au poids de leur amour-passion, et nous comprenons donc mieux certaines attitudes du narrateur : celui-ci n'aimant pas être contraint par quoique ce soit se voit devenir esclave de l'amour et de la passion.

Cette relation est bien plus tournée du côté de la passion que du côté de l'amour dans le sens où une simple épreuve ou faiblesse suffit à ébranler le couple qui peut virer du côté de la colère et de la haine (passion), alors que ces expériences auraient pu être un moyen de consolider davantage les deux jeunes gens (amour). De plus, c'est bien la passion qui les a usés physiquement, qui leur a demandé de puiser jusqu'au plus profond de leur force, et qui a donc entraîné la mort de Marthe. C'est un amour plus profond que vit le couple mais par conséquent un amour beaucoup plus violent, un *durus amor* :

Mais, même lorsque l'amour est présent, il n'a rien à voir avec l'amour courtois, il se manifeste comme le *durus amor*, le terrible amour, une force brutale, barbare et monstrueuse. Les amants et les maîtresses se consomment dans leur désir sans frein de posséder l'autre à n'importe quel prix, même le chantage le plus sordide, même le crime le plus odieux.<sup>390</sup>

Leur amour n'a rien de galant, n'a rien de conventionnel aussi bien dans la forme (couple illégitime) que dans le fond : comportements agressifs et fluctuants, fort désir mais impossibilité et/ou absence de volonté de s'engager. Ce qui les caractérise le plus c'est bien leur passion (également leur intimité, mais cela est à nuancer, et surtout pas leur engagement). Puisque celle-ci est la seule donnée, son intensité est démultipliée. Le désir n'a plus de limite aussi bien dans le bon que dans le mauvais sens. Le narrateur, comme Marthe, ne se rendent plus compte que leur passion les détruit, voire les tue pour Marthe. Ils n'ont pas conscience des conséquences de leur passion :

Nous marchions, sans nous rendre compte de l'indécence de notre tenue, nos corps collés l'un contre l'autre. [...] Les gens qui connaissaient Marthe n'osaient pas lui dire bonjour ; mais elle, ne se rendant compte de rien, leur disait bonjour sans malice.<sup>391</sup>

---

<sup>390</sup> C. Fonseca. « Passion, fatalité et divin dans la tragédie racinienne. ». *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2010, n° 131, pp. 43-60.

<sup>391</sup> *Le Diable*, p.47.

Après leur première nuit d'amour, les deux jeunes gens sortent se promener en se comportant aux yeux de tous comme un couple. Leur passion si forte les amène à l'inconscience dans le sens où ils ne prêtent plus attention de leurs états, de leurs actes ou des valeurs morales. Cela nous ramène à Lacan qui a défini l'ignorance comme une des trois passions de l'être :

L'inconscient, ce n'est pas que l'être pense, comme l'implique pourtant ce qu'on en dit dans la science traditionnelle – l'inconscient, c'est que l'être en parlant, jouisse, et, j'ajoute, ne veuille rien en savoir de plus. J'ajoute que cela veut dire – ne rien en savoir du tout.<sup>392</sup>

Le narrateur et Marthe sont bien dans cet état d'inconscience, d'ignorance de la morale, du monde, des convenances et ne cherchent ni des explications, ni des raisons à leurs comportements ou sentiments. Ils avancent sans se préoccuper de ce qui les entoure, sans prendre conscience du poids de leur passion : « D'ailleurs, cet épisode était inutile pour que Marthe fût compromise. C'était depuis longtemps chose faite. La rumeur me l'attribua même comme maîtresse bien avant la réalité. Nous ne nous étions rendu compte de rien. »<sup>393</sup>. Leur attitude a été si voyante que tout le village est informé de leur relation. Ils font preuve, d'une part, d'un manque de connaissance de ce qui est convenable, ou pas, d'autre part, d'un manque de perspicacité en ce qui concerne le fait que tout le monde soit au courant, et enfin, surtout pour le narrateur, d'un manque d'expérience flagrant en ce qui concerne les relations amoureuses.

Le jeune homme lui se rend bien compte des ravages de leur passion mais son ton assez neutre montre qu'il n'a pas besoin d'en savoir davantage ou de modifier la situation. Même lorsque la passion les conduira au pire, la prise de conscience sera trop tard et trop faible : « Cette nuit des hôtels fut décisive, ce dont je me rendis mal compte après tant d'autres extravagances. »<sup>394</sup>. Marthe a suivi par amour (trop amoureuse pour le contredire ou voir le désarroi dans lequel le narrateur était lui aussi pris) le narrateur dans ses envies de ne pas dormir à J.... Ils se sont engouffrés dans l'ignorance et l'inconscience à cause de leur passion trop forte, devenue passion-aveugle, passion qui ne permet plus de faire appel à sa raison, à son bon sens et qui évolue *crescendo* :

L'émotion agit comme une eau qui rompt sa digue, la passion comme un torrent qui creuse de plus en plus profondément son lit. L'émotion est comme une ivresse qu'on

---

<sup>392</sup> J. Lacan. *Encore (Le Séminaire XX)*. Texte établi par J.-A. Miller. Paris : éd. Le Seuil, 1975. – p.95.

<sup>393</sup> *Le Diable*, pp.50-51.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p.87.

cuve ; la passion comme une maladie qui résulte d'une constitution viciée ou d'un poison absorbé.<sup>395</sup>

Par cette citation, Kant illustre la situation dans laquelle se trouvent les deux jeunes gens. Il ne s'agit pas de parler d'amour, ou d'émotion, mais de passion dévoratrice, aveugle et dévastatrice qui, avec le temps, prend de l'ampleur et fait des dégâts de plus en plus considérables. Elle est forte et peu devenir violente, comme c'est le cas chez nos personnages. Ils vivent d'une passion si forte qu'en découle naturellement la des défauts. L'amour chez les personnages n'a rien de stable ou de linéaire. Leur passion dépasse toutes les conventions par son intensité mais engendre une absence totale de maîtrise de soi ou de la relation, toujours caractéristique de nos personnages. Cette passion leur fait perdre le contrôle de leurs états, de leurs émotions et de leurs conventions (faut-il encore que le narrateur en est). La passion, par définition, est désordonnée par son intensité, mais celle du *Diable au corps* présente la particularité d'être parfois nocive pour l'un et/ou pour l'autre, puisque Marthe finira par en mourir.

## II – L'érotisme et/ou amour ?

La passion semblant dévorer voire consumer le couple amène une interrogation sur la nature profonde de leur sentiment : est-il question d'amour entre les deux jeunes gens ? Lorsque nous remarquons que la jalousie du narrateur est essentiellement corporelle, ne pouvons-nous pas penser la relation comme se définissant davantage par le corps que par le cœur ?

Certes, la dimension corporelle, sexuelle, se développe au fil des pages du roman. Comme nous l'avons étudié, le garçon au début prude et timide finit par devenir celui qui réclame, celui qui trouve même son bonheur ailleurs et comble son plaisir avec d'autres femmes, sous prétexte de gourmandise charnelle. Mais il n'y a rien d'étonnant à cela au vu du titre qui annonçait déjà cette dimension : *Le Diable au corps*. L'expression s'emploie pour parler d'un individu, souvent un enfant, agité et excité. Elle tire son origine de la croyance populaire du xvi<sup>e</sup> siècle qui voulait qu'un démon s'empare du corps humain et le remplisse d'une fièvre surnaturelle. Le xx<sup>e</sup> siècle et le roman de Radiguet apportent à cette expression une connotation érotique, où le « diable » représente le désir, l'envie, la pulsion et où le « corps » symbolise la chair dans un sens sexuel. Ce titre est une alerte, il anticipe sur la suite du roman qui prend comme axe principal l'histoire de deux jeunes gens qui

---

<sup>395</sup> E. Kant. *Anthropologie du point de vue pragmatique* [1863]. Trad. M. Foucault. Paris : éd. Vrin, 1965. – § 73.

succombent à leurs envies sexuelles. Les personnages ont une relation agitée, fouguese. Cette nécessité de répondre aux besoins et envies du corps passe chez eux par une ivresse et une excitation perpétuelle : « Quel prestige aurait pour un enfant un jouet qui se donne lui-même ! J'étais ivre de passion. »<sup>396</sup>. A la suite de leur premier baiser, Marthe raccompagne le narrateur chez lui, sur la route celui-ci réfléchit à son envie de Marthe, le premier baiser étant une première étape, la relation sexuelle est la suivante. Ce baiser sonne comme le premier degré de la conquête corporelle et/ou amoureuse. Le terme « ivre » sous-entend l'état d'exaltation physique comme psychique du narrateur qui se sent déséquilibré par sa première approche charnelle avec Marthe. C'est bien une ivresse euphorique et sexuelle, presque dionysiaque, légère et insensée qui entraîne le narrateur dans un état second et qui le coupe du monde. Le baiser a déclenché, nourri, son désir pour Marthe, désir fouguese qui était déjà connoté dans le titre. Ce dernier laissait entrevoir le corps comme motif de passion, d'exaltation et d'énergie.

Toute cette dimension corporelle, ce désir qui passe obligatoirement par le corps, peut être qualifié d'érotisme si nous nous basons sur la définition de Roger Dadoun : « L'érotisme trouve son étayage, sa source et ses ressorts, sa primordiale substance et sa visée dominante, avouée ou secrète, dans la sexualité. »<sup>397</sup>. La sexualité du couple, et surtout celle du narrateur qui partage son point de vue et ses ressentis, est centrale. L'érotisme renvoie à cette sexualité, par forcément à l'acte sexuel lui-même mais à tout ce qui entoure l'amour par le physique et l'amour du physique. L'érotisme n'est pas que chair, il est aussi plaisir de celle-ci. Il pense le corps, le fait vivre hors des sentiments, et/ou en complémentarité avec eux.

En effet, l'amour doit être différencié de l'acte amoureux et sexuel, acte qui peut parfois être perçu comme une invitation à la débauche. Dans le dialogue sur l'amour de Plutarque, *Erotikos*, plusieurs voix se répondent et débâtent à ce sujet. Une de celles-ci voit l'acte sexuel comme une action honteuse qui tâche le nom sacré de l'amour. La femme ne serait pour l'homme que le moyen de satisfaire ses besoins : « Quant aux femmes, jeunes vierges, je tiens à préciser que nous les aimons comme les mouches aiment le lait, comme les abeilles aiment le miel ou, mieux encore, comme les éleveurs et les cuisiniers aiment les

---

<sup>396</sup> *Le Diable*, p.37.

<sup>397</sup> R. Dadoun. *L'Erotisme*. Paris : éd. PUF, 2003. – p.7. – (Coll. « Que sais-je ? »)

volailles. »<sup>398</sup>. En ce qui concerne notre narrateur, ce dernier fait bien preuve de cette même glotonnerie, de cette même gourmandise quand il s'agit de l'acte sexuel, celui-ci pouvant donc apparaître comme sauvage, excessif et déréglé. Son appétit est développé, et Svéa est un moyen de combler cette faim :

Heureusement, elle était gourmande. Ma gourmandise à moi prenait une forme inédite. Je n'avais aucune faim pour la tarte, la glace à la framboise, mais souhaitais être tarte et glace dont elle approchât la bouche. [...] Ce n'est pas par vice que je convoitais Svéa, mais par gourmandise. [...] Je désirais Svéa comme un fruit, ce dont une maîtresse ne peut être jalouse. [...] Je mordillais ses joues, m'attendant à ce qu'un jus sucré jaillisse, comme des pêches.<sup>399</sup>

Avec l'isotopie autour de la nourriture (« fruit », « gourmandise », « jus sucré », « pêches », « tarte », « glace à la framboise », « glace »), le narrateur illustre au mieux son appétit. Le besoin primaire qui est de se nourrir pour survivre se transforme : le besoin primaire qui doit être comblé devient la sexualité. Svéa est uniquement là pour satisfaire un besoin fondamentale du narrateur et non pas pour partager quelque chose. Celui-ci fait de l'acte amoureux une besogne personnelle et primaire, une pulsion de vie, et se tourne ainsi du côté de la thèse que Platon ne défend pas : « Plutôt satisfaire la pulsion sexuelle par tous les moyens que de devenir l'esclave de la passion ! Mieux vaut, en fait, être assujéti à ses sens qu'à son cœur »<sup>400</sup>. Avec Svéa il n'est pas question de « cœur » mais bien de « sens » et de corps. Comme nous l'avons déjà étudié, le narrateur aime pouvoir jouir de ses libertés comme il l'entend : quitte à être soumis à une donnée, il faut que celle-ci lui serve et lui soit bénéfique. La donnée sexuelle étant devenue besoin primaire pour lui, il peut lui être obéissant car elle lui est nécessaire et indispensable : « Quelques minutes après, non seulement j'étais habitué à la bouche de Marthe, mais encore je ne pouvais plus m'en passer. »<sup>401</sup>. Après avoir eu son premier baiser avec Marthe, le narrateur se rend compte qu'il n'est plus possible de lui retirer ce corps (cette bouche) qu'il a désiré depuis qu'ils se côtoient. Le verbe « pouvoir » illustre le fait que le narrateur n'a plus la force de se détacher de ces lèvres puisque son propre corps, ne lui en offre pas la capacité ou le droit.

---

<sup>398</sup> Plutarque. *Erotykos* : dialogue sur l'amour. Trad. FLACELIÈRE Robert. Paris : éd. Les Belles Lettres, 2008. – 169 p. – (Coll. « Classiques en poche »)

<sup>399</sup> *Le Diable*, pp.71-72.

<sup>400</sup> C. Morana. « Remarques sur l'érotisme de Plutarque et sa réhabilitation de l'amour conjugal. ». *Le Philosophoïre*, 2000, n° 11, pp. 121-128.

<sup>401</sup> *Le Diable*, pp.36-37.

Le plaisir du narrateur est un plaisir avant tout corporel (plaisir érotique), plus désirable et nécessaire pour lui que les plaisirs spirituels (plaisirs liés au sentiment). Aristote, dans son *Ethique à Nicomaque* notait déjà la différence entre ces deux plaisirs :

Mais les plaisirs corporels ont accaparé l'héritage du nom de plaisir, parce que c'est vers eux que nous dirigeons le plus fréquemment notre course et qu'ils sont le partage de tout le monde ; et ainsi du fait qu'ils sont les seuls qui nous soient familiers, nous croyons que ce sont les seuls qui existent.<sup>402</sup>

Quand notre narrateur pense au plaisir, il pense avant tout au plaisir de la chair, et les croit comme seuls et uniques. Ses désirs sexuels deviennent des entités à part, vus comme des pulsions naturelles, des besoins essentiels au bonheur de la vie et du corps. Ce sont des pulsions autonomes aux sentiments et à leur psychologie. Quand le narrateur embrasse Marthe pour la première fois et ne peut plus s'en passer, il ne fait pas référence à de possibles sentiments. Il en est de même quand cela s'installe réellement comme un rituel, une routine : « Au bout de quelques jours, l'habitude d'avoir ses lèvres était venue, je n'envisageai pas d'autre délice. »<sup>403</sup>. Ce « délice » est à percevoir comme un plaisir intense et d'une grande subtilité, de nouveau il est bien question de plaisir corporel, physique, et non pas de plaisir sentimental. Pour atteindre cette notion de plaisir, de désir nécessaire à son bonheur, le narrateur ne passe par les étapes que pourraient être l'amour, le sentiment, la psychologie du sentiment. Son but final, combler ses plaisirs et désirs, peut être atteint sans amour, et c'est ainsi que dans le mot « amour », nous pouvons comprendre le mot « sexe » : « Dès le début de notre amour, Marthe m'avait donné une clef de son appartement, afin que je n'eusse pas à l'attendre dans le jardin, si, par hasard, elle était en ville. »<sup>404</sup>.

Cette idée reprend celle de Barthes, qui souligne également dans la figure *Cœur* cette porosité entre les deux notions : « Je ne suis pas connu, on se trompe sur ma vraie valeur (sur mon vrai désir). *Cœur* veut toujours dire *Désir* »<sup>405</sup>. Dès le début de leur jeu de séduction, de leurs soirées à s'embrasser, le narrateur a développé un désir envers Marthe, mais la notion d'amour au sens de sentiment, au sens de plaisir psychique n'a jamais été abordée. Il faut donc comprendre son « amour » comme son « plaisir » et son « désir ». Il en est de même quand le narrateur parle de sa « première nuit d'amour » : « Tandis que ma mère emplissait le panier qui me gâtait d'avance ma première nuit d'amour, je voyais les

---

<sup>402</sup> Aristote. *Ethique à Nicomaque*. Trad. J. TRICOT. Paris : éd. Librairie Philosophie J.Vrin, 1997. – p.374, VII, 14.

<sup>403</sup> *Le Diable*, p.37.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>405</sup> *Le Discours amoureux*, p.118.



yeux pleins de convoitise de mes frères. »<sup>406</sup>. Par « nuit d'amour », il faut bien entendre qu'il s'agit avant tout d'une nuit qui promet une relation sexuelle et non pas d'une nuit à caractère sentimental. Par « cœur », par « amour » il faut bien entendre « désir » ou « sexe », ce par quoi tout commence et passe pour le narrateur.

Par désir, nous entendons également un désir fondé sur le manque de l'autre, un désir où le besoin n'est pas comblé et maîtrisé : « Du reste, je ne crois pouvoir comparer mieux qu'au mal de mer ces vertiges du cœur et de l'âme. La vie sans Marthe, c'était une longue traversée. Arriverais-je ? »<sup>407</sup>. Quand Marthe doit rester alitée à la fin de sa grossesse, elle manque au narrateur, mais par « cœur » nous pouvons toujours entendre « corps ». Au-delà des vertiges de l'âme, qui sont des vertiges sentimentaux, le narrateur a des vertiges du « cœur », assimilés à des vertiges du « corps », elle lui manque tant au niveau de sa présence général qu'au niveau corporel. C'est un désir charnel, voire sexuel, qui ne peut plus être comblé, et qui en est d'autant plus intensifié de par cette dimension de manque.

Pour être satisfait et heureux, le narrateur a besoin d'être physiquement proche de Marthe, physiquement lié à elle. Elle ouvre celui-ci à l'altérité, aux femmes en général mais surtout à Marthe. Il s'agit bien d'une expérience humaine à part où la raison sentimentale n'a pas sa place. Pour le narrateur, amour et sexualité n'ont pas forcément de lien, l'un n'est pas nécessaire à l'autre. La sexualité s'éloigne de l'idée du tout en un (sexualité dans l'amour ou amour dans la sexualité) ou du tout ou rien (soit les deux ensembles soit rien), elle est autonome. Comme le cite Pascal Bruckner : « La folie est de vouloir tout concilier, le cœur et l'érotisme », et c'est cette différenciation qui est importante et est à souligner dans notre roman. Dans l'analyse, les deux notions doivent être séparées puisqu'elles sont indépendantes. Leur réunion serait une erreur puisque l'une est un besoin inné, primaire et nécessaire (la sexualité), l'autre se crée avec le narrateur, grandit avec lui (l'amour).

Nous constatons donc que le narrateur vit une relation fortement axée autour du sexuel et du charnel. Il développe des plaisirs, des désirs, des manques, qui doivent être nécessairement comblés. Détaché des sentiments, le corps remplace le cœur, il change ainsi ce qui pourrait être attendu dans une relation et dans un couple. Il déstabilise la notion de plaisir pour la concentrer sur l'aspect sexuel et nécessaire à la vie, et non pas sur les

---

<sup>406</sup> *Le Diable*, p.40.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p.89.

sentiments. Toutefois, cette idée est à nuancer, et il serait étonnant de ne pas déceler de l'amour dans le couple. Mais cet amour est particulier puisqu'il naît de l'amour sexuel.

Le sentiment amoureux va se fonder sur l'érotisme, et cet érotisme va devenir un mode pour vivre l'amour. Le désir est une énergie qui va insuffler et compléter l'amour :

Ma sauvagerie d'enfant retrouvait le vieux sens des tatouages. Marthe disait : « Oui, mords-moi, marque-moi je voudrais que tout le monde sache. »

J'aurais voulu pouvoir embrasser ses seins. Je n'osais pas le lui demander, pensant qu'elle saurait les offrir elle-même, comme ses lèvres.<sup>408</sup>

L'érotisme fonctionne en tant que témoignage et gage de l'amour. Le narrateur, qui n'aime pas mettre en gage sa personne et sa liberté investit pourtant tout son corps (et non son être) dans cette relation. La fonction du corps est de dévoiler le cœur (l'amour) à la société et au monde. Il permet de rendre public quelque chose de privé. Le corps est un médium, et l'amour est le message qu'il transmet, qui traduit une volonté, un engagement, une action. L'impératif (« mords-moi ») et le verbe de volonté « vouloir » (« j'aurai voulu », « je voudrais que tout le monde sache »), traduisent cette volonté de sortir l'amour en dehors d'un espace clos et privé, grâce et par l'érotisme et le corps.

Mais le corps permet également de prouver l'amour dans le cercle intime. Cela se retrouve lorsque les deux personnages dorment ensemble. Pour Barthes, le « sommeil » est « entièrement tissé de confiance »<sup>409</sup>. En dormant près de l'autre, le sujet amoureux lui accorde sa confiance car, par le sommeil, il se met dans une position de faiblesse, de fragilité. Il devient vulnérable par son état « endormi ». C'est alors l'acte d'énamoration qui se met en place, l'acte d'amour-passion. Il s'assimile également à la figure du *Ravissement*, car c'est à ce moment-là que le premier sujet amoureux, celui qui est éveillé, le narrateur, tombe amoureux du second sujet, celui qui est endormi, Marthe : « Le sommeil nous avait surpris dans notre nudité. À mon réveil, la voyant découverte, je craignis qu'elle n'eût froid. Je tâtai son corps. Il était brûlant. La voir dormir me procurait une volupté sans égale. »<sup>410</sup>.

L'aspect érotique du corps constitue bien une composante majeure de l'amour : le corps nu de Marthe étendu sur le lit. Il y a une mise en scène érotique qui passe obligatoirement par le corps, mais pas nécessairement par l'acte sexuel. Certes, le

---

<sup>408</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>409</sup> R. Barthes. *Le Neutre : notes de cours au Collège de France : 1977-1988*. Paris : éd. du Seuil, 2002. – p.71 – (Coll. « Traces écrites »)

<sup>410</sup> *Le Diable*, p.45.

voyeurisme, le regard, la description du narrateur ne sont pas chastes, mais ce caractère libertin provoque l'idée de ravissement. Marthe est faible, puisqu'elle est nue, dépourvue « d'armure », et puisqu'elle dort (elle n'a pas conscience des possibles dangers extérieurs). Elle pense : « peu importe que je sois vu en train de dormir »<sup>411</sup>, puisqu'elle a donné toute sa confiance au narrateur qui semble en faire bon usage lorsqu'il craint qu'elle ait trop froid, lorsque le simple fait de regarder devient une « volupté ». Le narrateur, en analysant, regardant et désirant le corps endormi de Marthe entre dans un mode de fascination, fascination composée pour Barthes, toujours dans sa figure *Ravissement*<sup>412</sup>, de « secousse qui trouble le corps »<sup>413</sup>, d'un rapport physique proche et de peur. Les trois éléments se retrouvent ici : le narrateur est touché par une « volupté », c'est-à-dire une impression sensuelle subtile qui l'ébranle, et se ressent dans le cœur et dans le corps. De plus, en tâtant son corps et en le sentant comme chaud, il vient « se plaquer brusquement à l'image »<sup>414</sup> à Marthe, il y a bien un contact physique rapproché. Enfin, la peur est présente dans le sens où il est inquiet de savoir dans quelle disposition est Marthe, si elle a froid ou non. Regarder le corps de Marthe c'est donc être fasciné, et par conséquent, développer le sentiment amoureux :

Mais le regard du fasciné, ce regard intense, anormalement tenu, ce regard immobilisé fonde une pratique qui revient obsessionnellement chez le sujet amoureux, tout au long de sa passion : *scruter* le visage, le corps de l'objet aimé (« action de fouiller »).<sup>415</sup>

Nous remarquons un certain contentement du jeune homme à regarder le corps de Marthe. Il développe un amour qui passe par la satisfaction de voir l'autre qu'il aime, qu'il respecte, mais aussi par le fait d'être comblé, « rassasié » juste par la vision du corps et non pas par l'animation et la sexualisation de celui-ci. La pulsion sexuelle se transforme en pulsion scopique, pulsion de regarder l'autre, de fouiller le corps de l'autre pour l'admirer et le dévorer par la vue et non par le corps tout entier.

Le narrateur, qui répondait à l'antithèse de Plutarque, finira toute de même à nuancer et à répondre également à la thèse défendue par celui-ci dans son *Erotikos* à travers la voix de Daphnée. L'acte amoureux, l'attrait pour le corps, conduit à la grâce et donc à l'amour : « l'union d'un homme et d'une femme – naturelle celle – là – ne peut conduire à l'amour,

---

<sup>411</sup> R. Barthes, *Le Neutre*, op. cit., p.71.

<sup>412</sup> *Le Discours amoureux*, p.601.

<sup>413</sup> *Id.*

<sup>414</sup> *Id.*

<sup>415</sup> *Le Discours amoureux*, p.602.

ne serait – ce que par la grâce qui l’accompagne »<sup>416</sup>. La sexualité, ou de façon générale, le corps est donc un moyen de parvenir à l’amour. Dans le roman, l’amour et le plaisir des sentiments ont besoin de la sexualité, du corps pour advenir.

Nous devons donc, avec Plutarque, et c’est l’un de ses apports originaux à l’appréhension du sentiment amoureux, ne plus dissocier, ainsi que le faisaient Platon et toute une tradition grecque, un amour vulgaire et grossier (qui ne saurait être appelé amour pour Plutarque) d’un amour noble et spirituel ; il faut dépasser cette opposition maladroite.<sup>417</sup>

L’amour puise sa source dans le corps, et cela ne doit en rien étonner. Le narrateur n’a fait que contrebalancer l’ordre des choses, commençant par le cœur et non les sentiments, confondant parfois le cœur avec le corps. Il fait de l’amour sa réponse au charnel, et non l’inverse. Les sentiments, les « transports de l’âme » sont en lien très étroit avec les transports du corps. Ne garder que la dimension sexuelle, et exclure la dimension sensible, rendrait notre couple non noble selon l’idéal classique et le réduirait à la grossièreté. Mais nous avons vu, d’une part, que l’amour finissait par se présenter à travers et grâce au corps, d’autre part, que l’autonomie de la sexualité n’avait rien d’obscène puisque fortement emprunte d’érotisme et de vie.

Nous pouvons donc constater deux types d’*eros*. Tout d’abord, une libido « simple », qui relève du phénomène naturelle, du besoin primaire et nécessaire à la vie et au bonheur. Il se traduit par des désirs irrépessibles, pulsionnels. Puis, une sexualité qui vire du côté de la sensualité jusqu’à développer l’amour et une certaine cristallisation stendhalienne. En plus d’aimer le corps, le sujet amoureux aime une personne :

Ah ! j’entends, dit Chita : au moment où vous commencez à vous occuper d’une femme, vous ne la voyez plus telle qu’elle est réellement, mais telle qu’il vous convient qu’elle soit. Vous comparez les illusions favorables que produit ce commencement d’intérêt à ces jolis diamants qui cachent la branche de charmillée effeuillée par l’hiver, et qui ne sont aperçus, remarquez-le bien, que par l’œil de ce jeune homme qui commence à aimer.<sup>418</sup>

C’est bien ce qui se passe pour le narrateur envers Marthe, la voyant comme un moyen de combler ses nouveaux désirs sexuels, puis la voyant devenir progressivement objet d’amour et d’affection. Ce qui n’était qu’un corps, qu’une réponse au plaisir devient objet d’admiration et d’amour : « Maintenant Marthe ne m’était pas seulement la plus aimée, ce qui ne veut pas dire la mieux aimée des maîtresses, mais elle me tenait lieu de tout. »<sup>419</sup>. A

<sup>416</sup> Plutarque, *op. cit.*

<sup>417</sup> C. Morana, *op. cit.*

<sup>418</sup> H-B. Stendhal. *De l’amour* [1822]. Paris : éd. Gallimard, 1980. – p.359. – (Coll. « Folio »)

<sup>419</sup> *Le Diable*, p.79.

la fin du roman, lorsque Marthe est enceinte et que cette situation est connue des familles respectives, le narrateur fait le bilan. Marthe n'est plus seulement la « maîtresse » du narrateur, elle n'est pas seulement un corps, elle n'est plus également celle qu'il aime le mieux et le plus, elle est les deux. A cause du corps, Marthe va devenir mère, le narrateur va devenir père. La manière de percevoir la relation change donc nécessairement. Par leurs pulsions sexuelles débridées Marthe est devenue la future mère de l'enfant du narrateur, elle n'est plus sa maîtresse, plus son amante, plus sa partenaire, mais la mère de son fils. Leurs désirs les a conduit à faire évoluer leur relation : de la pulsion sexuelle et charnelle qui prenait toute la place, à l'amour d'un homme envers une femme qu'il désire et qui va donner naissance à leur enfant.

Enfin, même quand Marthe ne sera plus corps à cause de son décès, l'amour survivra, prouvant finalement que la relation a évolué du corps à l'amour, que le couple avait besoin de commencer et de passer par l'étape de la sexualité et des plaisirs animés du corps pour atteindre l'amour. Ainsi, lorsqu'après la mort de Marthe Jacques vient récupérer chez la famille du narrateur quelques aquarelles de sa défunte femme, le jeune garçon le guette et donne pour raison de cet espionnage l'amour qu'il a encore (au présent) pour Marthe : « Nous sommes toujours avides de surprendre ce qui touche aux êtres que nous aimons. »<sup>420</sup>.

La relation du couple est indéniablement fondée sur l'érotisme, sur le corps, sur la sexualité. Le narrateur ressent le besoin de combler ses désirs et ses pulsions charnelles parfois de manière assez lâche, de satisfaire son appétit débordant de jeune homme en pleine découverte de sa sexualité. *Eros* est moteur du jeune homme et de la relation qu'il développe avec Marthe. Cependant, le statut de la jeune femme évolue, passant ainsi de partenaire sexuelle à partenaire de vie. Cette transition se fait obligatoirement par le corps, il est celui qui initie et fait la liaison entre sexe et amour. Cet amour se cristallise donc entre les deux personnages, dépassant ainsi la simple libido : Marthe n'est plus définie par son corps mais par ses « nouvelles perfections »<sup>421</sup>, que le narrateur découvre en observant son corps et non plus en jouant avec. Enfin, c'est affligé et abattu que nous retrouvons le narrateur lorsqu'il apprend la mort de Marthe, illustration de son amour profond pour elle qui ne se limitait plus à un simple attrait sexuel. La passion était double : à la fois fondée et initiée par une complicité corporelle, mais suivie au fur et à mesure par des sentiments forts construits tout au long de cette année riche en passions et rebondissements. Le narrateur n'a pas cherché

---

<sup>420</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>421</sup> H-B. Stendhal. *De l'amour* [1822]. Paris : éd. Hypérion, 1936. – pp. 3-7.

à maîtriser l'amour, celui-ci est apparu quand le narrateur a choisi de perdre le contrôle de son corps. Le désordre charnel, cette sexualité assumée et débridée, la déconstruction de l'idéal sentimental et amoureux ont permis la mise en place et la naissance progressive de l'amour.

\*

Les passions de Marthe et du jeune garçon, en particulier celles du narrateur sont fortes voire violentes. Elles sont l'essence même du couple qui évolue au gré des désirs et des plaisirs. Ceux-ci deviennent nécessaires au narrateur qui en a besoin pour grandir et se construire, quitte à inverser la hiérarchie des besoins fondamentaux.

Puisque ces passions sont axées sur le corporel et le charnel, il n'est pas étonnant de voir la présence et le rôle de l'intime dans le roman. Le but n'est pas qu'une confiance morale ou psychique s'opère, mais bien que les corps se conviennent et se plaisent. Le corps de Marthe doit d'ailleurs être exclusif, réservé au narrateur qui développe une jalousie poussée et prononcée quant à ce corps, ceux qui en dispose et ceux qui en ont disposé. Quand il s'agit du corps de Marthe, le narrateur perd la maîtrise de sa raison en jalouant ce qui n'est peut-être arrangé (le passé de Marthe) ou jaloué (l'enfant, les soi-disant amants de Marthe qui n'existent que dans la rumeur).

C'est donc à partir de ce corps, aimé profondément et violemment, que la relation débute et se construit. Le narrateur renverse les codes conventionnels et traditionnels qui veulent que le corps se dévoile après les sentiments. C'est en ne contrôlant aucun de ses penchants charnels pour Marthe, ou les autres, qu'il développe avec sa maîtresse un lien sentimental et finalement amoureux. Le narrateur déconstruit les barrières et les idées reçues autour de la sexualité pour en faire son propre mode de vie où la rigueur n'est pas de mise et où l'amour vient, mais en second lieu.

## **CONCLUSION PARTIELLE :**

Derrière ce roman à l'écriture classique, aux références mythiques et à l'écriture simple dépourvue d'excès, se dissimule un profond bouleversement des codes, des valeurs, des mœurs, des attentes de la société du début xx<sup>e</sup> siècle mais aussi, en partie, du lecteur du xxi<sup>e</sup>. *Le Diable au corps* est donc un roman du désordre avec un narrateur qui s'amuse à contrebalancer les horizons d'attentes de la société et les règles morales classiques : ne pas mentir, ne pas tromper, être tempérant, respecter sa famille, se comporter décentement dans un contexte sociétal fragilisé par la guerre, etc.

Le narrateur ponctue sa vie de mensonges, de passions déraisonnables et de cynisme. Tant d'idées qui l'amènent à bafouer l'ordre moral ou à s'en détacher pour vivre comme il l'entend. La vie du narrateur ne présente plus aucun aspect cadré ou normé, au contraire, le but est de perdre le contrôle de la communication, des règles sociales et morales, et du corps pour mieux assouvir et vivre ses libertés. Le narrateur n'est plus dans la tempérance mais bien dans un principe d'*hybris*, de démesure où tous les désirs doivent être réalisés dans l'absolu, peu importe le prix et l'attitude à adopter pour y parvenir.

Le narrateur règle sa vie selon ses propres codes qui, vus et analysés de l'extérieur, sont souvent immoraux, incohérents. Mais le narrateur ne cherche pas à faire le mal, il n'est pas un pervers (sauf de rares exceptions) ni un bourreau. Sa vie est simplement réglée de façon à ce que tout lui soit bénéfique et positif, tout cela ne doit être que plaisir et non pas compte à rendre ou normes à suivre.

## CONCLUSION

Avant ces recherches, une première impression de lecture s'est formée dès la première redécouverte de l'œuvre : un classicisme tranchant avec la littérature du début du xx<sup>e</sup> siècle, marquée par des fresques sociales, par le surréalisme, par le roman d'approfondissement psychologique ou encore le surréalisme. Cette apparence classique, Radiguet en fait une force, en fait sa signature, mais aussi la patte de son écriture pour le *Diable au corps*.

Notre narrateur, à l'itinéraire de vie bien singulier et particulier, évolue dans un monde de mythe, dans un univers où l'auteur a voulu conserver les références littéraires, mythologiques et/ou classiques au service de l'écriture et d'une lecture commune. Ses références sont comprises, entendues, et notre couple d'amant s'apparente au couple céleste qu'était celui de *Paul et Virginie* ou au couple bucolique incarné par Daphnis et Chloé. Le narrateur ne serait donc pas uniquement ce jeune homme sulfureux et audacieux, mais bien l'incarnation de l'amant idéal, légendaire. Il se voit même devenir héros tragique, persécuté par les lois morales et le destin qui rendent son amour vulnérable et impossible. Avec une vision de la vie ordonnée par ses maximes, il observe la nature humaine et arrive à des déductions d'ordre général sur les sentiments, la jeunesse et l'amour. Ces raisonnements font de lui un garçon bien raisonnable, presque un vieillard qui procède à un retour sur son expérience avec une simplicité dans la manière de l'aborder. Son discours est simple, l'auteur ne prend jamais place dans la bouche de ce jeune homme qui, à première vue, incarne une raison classique et limpide. Cette limpidité passe par une esthétique des lieux communs où, d'une part, les comparaisons attendues et banales s'enchaînent et où, d'autre part, les lieux communs sont retravaillés, réactualisés afin de créer un néo-classicisme : un roman moderne basée sur des références intemporelles. L'imaginaire de l'amour se construit autour de ces mythes, se développe de manière rigoureuse et progressive permettant ainsi une stabilité et une certaine cohérence.

Mais cette logique, cette construction harmonieuse et classique qui fait prendre de la hauteur à nos héros, n'est pas seule. Elle est mouvante et bascule vers une absence de maîtrise flagrante qui commence au niveau des différentes temporalités présentes au sein du roman. L'adolescence est la première période en question, terrain propice au bouleversement. C'est un âge entre deux périodes, difficilement établi à l'époque mais toutefois reconnu comme instable. Notre narrateur est donc dans une étape de sa vie où il



évolue, passant de l'enfance à l'âge adulte, se confondant parfois avec le vieillard, devenant ainsi *puer senex*. Ses maximes, paroles d'ordre et de maturité, prennent une toute autre définition et deviennent l'illustration de la perte du sentiment d'âge : le jeune garçon à peine sorti de l'enfance se permet de réfléchir sur la vie et d'y porter un jugement. Agressif, lunatique, il devient l'élève d'une Marthe pédagogue qui l'initie à la sexualité, mais devient également, et à l'inverse, le professeur de celle-ci, lui dictant sa conduite. Les âges se télescopent et perdent leur signification première, l'enfant devient vieillard, la jeune femme de 19 ans éduque le plus jeune, puis se soumet à lui. Leur jeunesse évidente est en réalité une phase d'instabilité où chacun cherche à connaître sa véritable identité. Il ne faut pas oublier que cette jeunesse éclatante et parfois trop bouillonnante vit en pleine période de guerre. Celle-ci n'est que trop peu abordée, trop peu représentée puisqu'elle est étonnamment et paradoxalement un facteur positif. Le couple tire profit de cette période de conflit et de désordre pour instaurer et permettre leur propre trouble. Le roman montre ainsi une autre facette de la guerre, une facette inattendue d'un sujet tabou trop peu abordé et longtemps caché : la sexualité des femmes de soldats partis se battre. L'idée dérange, et finit par s'inscrire dans une dernière temporalité, plus globale. Cette temporalité peut être définie comme tragique, par cette guerre, la fin est inscrite dans le commencement car les conflits sont amenés à se finir un jour, et le monde sera alors amené à reprendre son ordre originel. Quel que soit le sort du couple, si l'un part ou si l'autre reste, un des deux (si ce n'est les deux) sera amené à souffrir. Le contexte conditionne donc l'histoire et sa fin fatale. En entrant dans ce mode de fonctionnement tragique, les personnages se soumettent à la répétition inévitable du malheur et du déplaisir. Le désordre se répète immuablement et inlassablement, tel un cercle vieux duquel aucun des deux personnages ne peut ni ne veut sortir.

Ainsi, ils entrent dans un système où l'absence de maîtrise de soi, de la relation, des sentiments est absolue. Le narrateur aime-t-il vraiment Marthe au vu de son comportement ? Est-elle lucide sur ce qui se passe autour d'elle ? Le couple est plongé dans un univers déséquilibré. Cette instabilité se note en partie dans le rapport que les deux héros ont avec la communication. Celle-ci est malmenée puisque jonchée de mensonges, de bavardages inutiles, de silences glaciales plutôt que complices. Les deux jeunes gens n'arrivent pas à se transmettre des messages ou des idées, si ce n'est en s'accusant ou en employant une certaine violence verbale. La difficulté est identité quand il s'agit pour le narrateur d'expliquer en coulisse au lecteur, ou à soi-même, ce qu'il en est. Il n'arrive pas à construire une

argumentation logique et cohérente, celle-ci est désordonnée et ponctuée de réflexions qui n'aboutissent jamais à une conclusion stable. Le mensonge est la notion paroxysmique de cette difficulté à communiquer. Il est un autre mode de parole pour les personnages, mode banal et arrangeant. L'un ment à l'autre, qui lui ment à son tour. Les paroles sont faussées, le but étant de duper l'autre pour sauver sa peau et/ou sa liberté. Ainsi, la morale est bafouée et laisse place tantôt à l'amoral, un rejet de toutes les normes, tantôt à l'immoral, une attaque directe aux normes qui ne conviennent pas au narrateur. Il a besoin de vivre pleinement ses libertés sans entrave, et c'est ainsi que des thèmes graves sont abordés avec une certaine légèreté : le narrateur n'en a que faire, si ce n'est si cela le touche lui directement. Il désacralise l'institution du mariage, se moque de l'avis des voisins qui incarnent pour lui tout ce qu'il déteste : une morale bourgeoise désuète et périmée, trop classique et cadrée. Il se moque, raille voire attaque cette morale qui l'empêche de vivre pleinement son aventure personnelle. Aventure si intense qu'elle peut être qualifiée de démesurée. Soumis à ses passions en tout genre, le narrateur (mais aussi Marthe) se plonge dans l'excès du corps, puis dans un second temps, du cœur. Partagé entre amour et haine, la jalousie abusive et infondée démontre le caractère déraisonnable du narrateur qui ne sait plus se contrôler ni être lucide sur ce qui l'entoure. Il est davantage animé par le corps que par le cœur, même si cette dernière notion n'est pas exempte du roman, au contraire, et fait de son amour pour Marthe, un amour d'abord physique, synonyme de vie et d'énergie.

Radiguet a donc créé un narrateur passionné, excessif, en pleine « crise d'adolescence », à la fois perdu dans son âge et dans ses sentiments, évoluant dans un contexte particulier et difficile qu'est la guerre. Mais ce narrateur, sous son apparence fougueuse de jeune homme déraisonnable, parfois malhonnête, souvent effronté, prend vie au sein d'une écriture plus douce, plus classique. Ce contraste permet finalement de créer un équilibre entre la forme du roman, plus simple, et le fond, indéniablement scandaleux et traduisant l'absence de maîtrise d'une relation sexuelle et sentimentale entre un jeune homme de 15 ans et une femme mariée de 19 ans pendant la guerre.

# BIBLIOGRAPHIE ANALYTIQUE

## 1. BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

### 1.1. Corpus d'étude

#### 1.1.1. Édition de référence

RADIGUET, Raymond. *Le Diable au corps* [1923]. Paris : éd. Librio, 2010. – 95 p.

#### 1.1.2. Autres éditions utilisées

RADIGUET, Raymond. *Le Diable au corps* [1923]. Paris : éd. Grasset, 1972. – 174 p.

RADIGUET, Raymond. *Le Diable au corps* [1923]. Paris : éd. Gallimard, 1982. – 192 p. – (Coll. « Folio »)

RADIGUET, Raymond. *Le Diable au corps* [1923]. Paris : éd. Flammarion, 2013. – 191 p. – (Coll. « GF Étonnants classiques »)

### 1.2. Autres œuvres de l'auteur du corpus

#### 1.2.1. Roman

RADIGUET, Raymond. *Le Bal du compte d'Orgel* [1924], préface de Jean COCTEAU. Paris : éd. Grasset, 1980. – 190 p. – (Coll. « Le Livre de poche »)

#### 1.2.2. Poésie

RADIGUET, Raymond. *Les Joues en feu* [1920]. Paris : éd. Grasset, 2012. – 112 p. – (Coll. « Les Cahiers Rouges »)

#### 1.2.3. Article

RADIGUET, Raymond. « Mon premier roman : *Le Diable au corps* ». *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 10 mars 1923, n°21, p.1.

#### 1.2.4. Opéra-comique

COCTEAU, Jean. RADIGUET, Raymond. *Paul et Virginie* [1920]. Paris : éd. Lattès, 1973. – 119 p.

#### 1.2.5. Œuvres complètes

RADIGUET, Raymond. *Œuvres complètes*. Groupement de texte établi par Chloé RADIGUET et Julien CENDRES. Paris : éd. Stock, 1993. – 925 p.

RADIGUET, Raymond. *Œuvres complètes*. Groupement de texte établi par Chloé RADIGUET et Julien CENDRES. Paris : éd. Omnibus, 2012. – 883 p.

## 2. BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

### 2.1. Ouvrages et articles critiques

ABDALLAH-OUDOUARD, Nadia. « Raymond Radiguet et l'amour ». Thèse de doctorat : lettres. Université de Paris 7, 1974. – 792 p.

Cette thèse a été une aide précieuse pour mon travail puisqu'elle est un des rares travaux universitaires sur Raymond Radiguet. Nadia Oudouard y mène une étude sur l'amour et plus précisément sur la notion de couple : du couple type et formel au couple désuni. Elle analyse la dissociation des amants ainsi que les caractéristiques de chacun d'entre eux pour ensuite étudier la façon préconçue dont sont abordés certains thèmes majeurs que sont ceux de la femme et de l'amour.

ARNAUD, Claude. *Jean Cocteau*. Paris : éd. Gallimard, 2003. – 864 p. – (Coll. « Biographies nrf »)

COCTEAU, Jean. « Cet élève qui devint mon maître ». *Les nouvelles littéraires*, 5 juin 1952.

CLERC, Bernard. « L'amour dans l'œuvre de Raymond Radiguet ». Thèse de doctorat : lettres. Université de Dijon, 1954. – 654 p.

GIARDINA, Calogero. « L'Imaginaire dans les romans de Raymond Radiguet ». Thèse de doctorat : lettres. Université de Lyon 3, 1987. – 399 p.

Dans cette thèse, Calogero Giardina étudie l'imaginaire que l'on peut trouver dans *Le Diable au corps* mais également dans *Le Bal du compte d'Orgel*. Son étude s'attache d'abord à étudier les noms propres

présents et à leur trouver un sens : noms de lieux, références littéraires et historiques, noms des personnages. Puis, son étude se porte sur les comparaisons avec une étude thématique de ces dernières.

GOESCH, Keith. *Radiguet avec des textes inédits*. Paris : éd. La Palatine, 1955. – 196 p.

Dans cet ouvrage, Keith Goesch a revu et réécrit sa thèse sur Radiguet pour en faire un ouvrage critique plus concis, à la taille idéale pour la publication. Son texte se découpe en trois mouvements : une présentation du contexte de l'écriture ou comment Radiguet a évolué dans ce milieu parisien du début xx<sup>e</sup>, une analyse des ouvrages de Radiguet, et des textes (souvent des lettres) inédits et non commentés, de Radiguet à ses proches, ou de personnalités connues à propos de Radiguet et de son travail.

INA. *Jean Cocteau et Raymond Radiguet, les heures chaudes de Montparnasse* [En ligne]. Diffusé le 2 janvier 1995, consulté le 7 janvier 2016. Disponible sur : <<http://www.ina.fr/video/I00006711>>.

INA. *Raymond Radiguet par André Maurois* [En ligne]. Diffusé le 1<sup>er</sup> janvier 1970, consulté le 7 janvier 2016. Disponible sur <<http://www.ina.fr/video/CPF87012802>>.

LEUWERS, Daniel. « Préface, commentaires et notes. » in RADIGUET, Raymond. *Le Diable au corps* [1923]. Paris : éd. Grasset, 1987. – p.158.

MAURIAC, François. « La querelle du *Diable au corps* ». *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 24 mars 1923, n°23, p.2.

SAVADOUX, Catherine. *Etude sur Raymond Radiguet : Le Diable au corps*. Paris : éd. Ellipses, 2007. – 112 p. – (Coll. « Résonances »)

Catherine Savadoux propose une étude brève mais variée du *Diable au corps* qui permet de parcourir et de se familiariser avec les grands thèmes, les grandes idées, du roman sans trop approfondir dessus. Elle traite de la dimension épistolaire présente dans le roman, de l'aspect classique qu'il arbore ainsi que de la relation familiale et amoureuse dans lesquelles évoluent les personnages.

## **2.2. Ouvrages et articles théoriques**

### **2.2.1. Ouvrages et articles sur les genres**

#### **► Réflexions sur le genre**

RIBARD, Dinah. VIALA, Alain. *Le Tragique*. Paris : éd. Gallimard, 2002 – 334 p. – (Coll. « La Bibliothèque Gallimard »)

GENETTE, Gérard (éd.). *Théories des genres*. Paris : éd. du Seuil, 1986. – 205 p. – (Coll.

« Points »)

GIDE, André. *Incidences* [1924]. Paris : éd. Gallimard, 1999. – 1408 p. – (Coll.

« Bibliothèque de la Pléiade »)

NOVAK-LECHEVALIER, Agathe. *La Théâtralité dans le roman*. Thèse de doctorat : Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2007 – 789 p.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : éd. Gallimard, 1948. – p.150 – (Collection « Folio/Essais »)

### ► Sur le roman

DEL PLANTA, Elena. « Images du théâtre dans le roman balzacien », *L'Année balzacienne*, 2004, n° 5, pp. 101-112.

DES GRANGES, Charles-Marc. *Histoire de la littérature française des origines à nos jours* [1900]. Paris : éd. Hatier, 1944. – p.567.

GREIMAS, Julien Algirdas. *Sémantique structurale : recherche de méthode* [1966]. Paris : éd. Presses universitaires de France, 2002. – 262 p.

JACQUES, Francis. *Consens et conflit : une réévaluation*. Liège : éd. Mardaga, 1991. – pp. 97-123.

MAGNY, Claude-Edmonde. *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris : éd. du Seuil, 1971. – 318 p. – (Coll. « Points »)

SGARD Jean, *Prévost romancier*, Paris : éd. Corti, 1968. – 692 p.

VARGAS LLOSA, Mario. *L'orgie perpétuelle : Flaubert et « Madame Bovary »* [1975]. Trad. BENSOUSSAN Albert. Paris : éd. Gallimard, 1978. – 240 p. – (Coll. « Du monde entier »)

VIART, Dominique. *Le roman français du xx<sup>e</sup> siècle*. Paris : éd. Armand Colin, 2011. – 221 p. – (Coll. « Lettres Sup. »)

### ► Sur les personnages de roman

LAROCHE, Maximilien. « Le héros ambigu et le personnage contradictoire », *Voix et Images du pays*, vol.4, n°1, 1971, p.35.

LENTENDRE, Evelyne. *Figures de l'homme en prédateur : modèles et contre-modèles dans quatre romans québécois écrits par des femmes depuis 1980*. Mémoire de fin de maîtrise : Université de Sherbrooke, Août 2007. – 194 p.

### ► Sur le théâtre

ARISTOTE. *La Poétique*. Trad. MAGNIEN Michel. Paris : éd. Le Livre de Poche, 2012. – 216 p. – (Coll. « Classiques »)

C'est dans sa *Poétique* qu'Aristote définit les règles de la tragédie et la positionne au sommet des genres. Il y développe une réflexion majeure sur les personnages qui deviennent des unités paradoxales et ambiguës : ils doivent inspirer crainte et pitié, tout en étant à la fois vertueux et pervers, soumis à une entité supérieure. Cette étude sur les personnages nous a permis d'analyser sous un autre angle (l'angle du théâtre) ceux du *Diable au corps* qui répondent en grande partie à la définition du personnage tragique selon Aristote.

CAVILLE, Fabien. « Trois réflexions sur les ambiguïtés du personnage tragique Aristote-Racine-Strehler ». *Arzanà*, 2012, n°14, pp. 19-31.

FONSECA, Christiane. « Passion, fatalité et divin dans la tragédie racinienne. ». *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2010, n° 131, pp. 43-60.

GIRARD, René. *De la violence à la divinité*. Paris : éd. Grasset, 2007. – 1487 p. – (Coll. « Bibliothèque Grasset »)

HENTSCH, Thierry. *Le temps aboli : l'Occident et ses grands récits*. Paris : éd. Bréal, 2005. – p.154. – (Coll. « Les Presses de l'Université de Montréal »)

LAZZARINI-DOSSIN, Muriel (dir.). *Théâtre, tragique et modernité en Europe : dix<sup>e</sup> & xx<sup>e</sup> siècles*. Bruxelles : éd. scientifiques internationales, 2004 (2<sup>e</sup> tirage 2006). – p.40. – (Coll. « Documents pour l'Histoire des francophonies / Théorie »)

RICOEUR, Paul. « Le dieu méchant et la vision « tragique » de l'existence » in *Philosophie de la volonté. 2, Finitude et culpabilité* [1960]. Paris : éd. Aubier, 1988. – 492 p. – (Coll. « Philosophie de l'esprit »)

TISSERON, Serge. « La catharsis purge ou thérapie ? ». *Les cahiers de médiologie*, 1996, n°1, pp. 181-191.

VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NAQUET, Pierre. « Ébauches de la volonté » in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* [1972], t. 1. Paris : éd. La Découverte, 2001. – p. 68.

## 2.2.2. Ouvrages et articles sur la rhétorique

### ► Sur le discours et la communication

BARTHES, Roland. « L'ancienne rhétorique ». *Communications*, n°16, 1970, p.208.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. « Les Héros de roman. Dialogue – à la manière de Lucien » in *Œuvres complètes* [1770]. Paris : éd. Gallimard, 1966. – 325 p. – (Coll. « La Pléiade »)

BRUNEAU Thomas. « Le silence dans la communication ». *Communication et langages*, vol.20, n°1, 1973, p.1.

CAPELLE, Pierre. *Dictionnaire de morale de science et de littérature*. Paris : éd. Haut-Cœur et Gayet, 1824 vol. 2 – p.419

DANSEREAU, Estelle. « Lieu de plaisir, lieu de pouvoir : le bavardage comme contre-discours dans le roman féministe québécois ». *Voix et images*, vol. 2, n°23, 1996, p.431.

DURRER, Sylvie. *Le Dialogue romanesque – Style et structure*. Genève : éd. Droz, 1994. – 270 p.

EGGS, Ekkehard. « Rhétorique et argumentation : de l'ironie ». *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 2009, p.2. Ajouté le 1 avril 2009, consulté le 3 mai 2016. Disponible sur : <<http://aad.revues.org/219>>.

GRODET, Mathilde. « Mensonges et vérités ambiguës en amour dans les récits courtois des xii<sup>e</sup> et xiii<sup>e</sup> siècles ». *Perspectives médiévales* [En ligne], 2014, p.35. Ajouté le 1 janvier 2014, consulté le 14 avril 2016. Disponible sur : <<http://peme.revues.org/7122>>.

Bien que le texte de Mathilde Grodet se concentre sur la période moyenâgeuse, il nous offre un bel aperçu de ce qu'est le mensonge dans la littérature amoureuse. L'œuvre de Radiguet étant empreinte



d'un style et de références classiques, il n'est pas incohérent d'aller chercher certaines explications dans d'autres genres et/ou siècles.

Le mensonge est un problème de communication entre dissimulation et tromperie savamment orchestré afin de laisser planer le doute entre le vrai et le faux. Le mensonge est un secret au service de l'amour, ou contre lui.

JACQUES, Francis. *Consens et conflit : une réévaluation*. Liège : éd. Mardaga, 1991. – pp. 97-123

JAKOBSON, Roman. « Linguistique et poétique » in *Essais de linguistique générale*. Paris : éd. de minuit, 1963. – pp. 209-248.

YAGUELLO, Marina. *Les Mots et les femmes*. Paris : éd. Payot, 1978. – p.51 – (Coll. « Langages et Sociétés »)

#### ► Sur la stylistique

COMPAGNON, Antoine. « Théorie du lieu commun ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 1997, vol.49, n°1, p.23.

MARMONTEL, Jean-François. « Eléments de littérature » in *Œuvre complètes [1787]*. Genève : éd. Slatkine Reprints, 1968. – chap. IV et V.

RICOEUR, Paul. Sixième étude : « Le travail de la ressemblance » in *La Métaphore vive*. Paris : éd. Seuil, 1975. – p.236.

#### ► Sur l'imaginaire

BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves [1942]*. Paris : éd. J. Corti, 1970. – 265 p.

BACHELARD, Gaston. *Psychanalyse du feu*. Paris : éd. Gallimard, 1937. – 184 p. – (Coll. « Idées »)

### 2.2.3. Ouvrages et articles sur la passion

#### ► L'amour

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : éd. du Seuil, 1977. – 280 p. – (Coll. « Tel Quel »)

- *Le discours amoureux : séminaire à l'école pratique des hautes études : 1974-1976* suivi de *Fragments d'un discours amoureux*. COSTE Claude éd. Paris : éd. du Seuil, 2007. – 743 p. – (Coll. « Traces écrites »)

Cet essai de Roland Barthes a été porteur pour notre travail puisqu'il a permis d'éclairer la notion d'amour, notion qui est fondatrice et omniprésente dans notre roman. Barthes propose une analyse personnelle du sentiment amoureux et décrit la place de quelqu'un qui parle amoureuxment à l'objet aimé. Son œuvre est divisée en figures dont certaines nous ont plus marqué et appuyé que d'autres comme celles du « Ravissement », du « Corps », du « Cœur » ou encore du « Fading ».

Nous avons privilégié cette édition par rapport à celle de 1977 pour la longue postface, pour la transcription des deux années de cours ainsi que pour les figures inédites qui s'y trouvent.

- « Le Sommeil » in *Le neutre : notes de cours au Collège de France : 1977-1988*. Paris : éd. du Seuil, 2002. – pp. 69-71 – (Coll. « Traces écrites »)
- *Œuvres Complètes*, V, Paris : éd. Du Seuil, 2002, 1099 p.

DURIF-VAREMBONT, Jean-Pierre. « La passion de la jalousie, maladie d'amour ? ». *Cahiers de psychologie clinique*, 2002, n° 19, pp. 27-38.

Cette étude s'intéresse à l'aspect néfaste de la jalousie. La jalousie est un signe de de passion, de pulsion et de dépendance. Le sujet amoureux possède une place particulière, privilégiée, qu'il ne peut et veut partager. Le jaloux ne peut admettre l'absence (la sienne ou celle de l'autre). Cette jalousie, qui naît d'un amour intense, peut se transformer en haine, en colère et en déception, transformant ainsi un sentiment doux en une émotion violente. Le jaloux s'enfonce dans une folie qui lui donnera toujours raison, il est aveugle du monde extérieur et vis-à-vis de l'objet aimé puisque tout est bon pour renforcer ses craintes et son mal-être. Il n'a plus de bon sens ou de discernement.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961]. Paris : Grasset, 2001. – 375 p. (Coll. « Les Cahiers rouges »)

LACAN, Jacques. *Encore (Le Séminaire XX)*. Texte établi par MILLER Jacques-Alain. Paris : éd. Le Seuil, 1975. – p.95.

LEPAPE, Pierre. *Une histoire des romans d'amour*. Paris : éd. du Seuil, 2011. – pp. 11-16.

MORESCO, Mercedes Baudes de. « Les objets et leurs passions. El « amodio » ». *Analyse Freudienne Presse*, 2005, n°12, pp. 19-29.

PLATON. *Le Banquet*. Trad. VICAIRES Paul. Paris : Les Belles Lettres, 2010. – 174 p.

- *Le Phèdre*. Trad. et notes BRISSON Luc. Paris : éd. Flammarion, 2012. – 300 p. – (Coll. « GF »)

ROUGEMONT, Denis de. *L'Amour et l'occident*. Paris : éd. 10-18, 1972. – 444 p. – (Coll. « Bibliothèque »)

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation, Métaphysique de l'amour sexuel* [1818]. Trad., notes et commentaires LEFRANC Jean. Paris: éd. Nathan, 2002. – 141 p. – (Coll. « Les intégrales de philo »)

STENDHAL, Henri Beyle. *De l'amour* [1822]. Paris : éd. Gallimard, 1980. – 564 p. – (Coll. « Folio »)

- *De l'amour* [1822]. Paris : éd. Hypérion, 1936. – 339 p.

STERNBERG, Robert. « A triangular theory of love ». *Psychological review*, 1986, pp.119-135, Yale University Press

### ► La sexualité

ARISTOTE. *Ethique à Nicomaque*. Trad. TRICOT Jules. Paris : éd. Librairie Philosophie J.Vrin, 1997. – 539 p.

DADOUN, Roger. *L'Erotisme*. Paris : éd. PUF, 2003. – p.7. – (Coll. « Que sais-je ? »)

FREUD, Sigmund. *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905]. Paris : éd. Payot & Rivages, 2014. – 235 p.

MORANA, Cyril. « Remarques sur l'érotisme de Plutarque et sa réhabilitation de l'amour conjugal. ». *Le Philosophoire*, 2000, n° 11, pp. 121-128.

PLUTARQUE. *Erotykos : dialogue sur l'amour*. Trad. FLACELIÈRE Robert. Paris : éd. Les Belles Lettres, 2008. – 169 p. – (Coll. « Classiques en poche »)

TAVERNA, Isabelle. « Entre masochisme et sexuation : le parcours de Calimero pour devenir coq ». *Champ Psy*, 2012, n°61, pp. 23-34.

## 2.2.4. Ouvrages et articles sur l'adolescence

BADINTER, Elisabeth. *L'Amour en plus : Histoire de l'amour maternelle* [1980]. Paris : éd. Flammarion, 2010. – 449 p.

BEDIN, Véronique (dir.). *Qu'est-ce que l'adolescence ?* Auxerre : éd. Sciences humaines, 2009. –255 p. – (Coll. « Petite Bibliothèque »)

DELPLANCE, Dominique. *Le jeu du « Fort-Da » ou l'incidence du symbolique sur le sujet*. Institutions Les Feuilles du Courtil, 2000. – p.3.

DERREZ, Diana. « La Littérature de l'adolescence de 1950 à nos jours : reflet d'une génération perdue ». Mémoire de fin de semestre : Université de Pau et des pays de l'Adour, 2010. – 69 p.

Bien que la mémoire de Diana Derrez ne s'inscrive pas dans la chronologie du *Diable au corps*, il nous a permis de mieux comprendre l'approche du héros romanesque adolescent au xx<sup>e</sup> siècle. Les points communs sont nombreux entre les personnages littéraires adolescents sur lesquels elle travaille (*L'Attrape-cœur*, *L'Orange mécanique*, etc.) et le narrateur de Radiguet. La jeunesse, d'un point de vue littéraire, semble maudite, perdue et l'adolescence devient une étape presque « tragique et fatale » de la vie. Le passage à l'âge adulte est vu comme une crise en constante évolution.

DURKHEIM, Emile. *Le Suicide* [1897]. Cité in HEURRE Patrice, *L'Adolescence n'existe pas*. Paris : éd. O. Jacob, 1990. – p. 184.

HUERRE, Patrice. « L'histoire de l'adolescence : rôles et fonctions d'un artifice. ». *Journal français de psychiatrie*, 2001, n°14, pp. 6-8.

Cet article nous a permis de définir la notion d'adolescence au sens et historique du terme psychanalytique (contrairement au mémoire de Diana Derrez qui l'étudiait dans un cadre uniquement littéraire). Patrice Huerre travaille sur l'adolescence en tant que création artificielle et occidentale qui a vu le jour au xix<sup>e</sup> siècle.

LADAME, François. CHARPINE, Piscaglia Isabelle. « Le corps et l'âme. », *Adolescence*, 2005, n° 52, pp. 353-362.

PERRUCHI, Lorenzo. *La fonction paternelle dans l'enfance et l'adolescence* [En ligne], PDF, p.1. Ajouté en décembre 2012, consulté le 3 mai 2016. Disponible sur : <<http://www.lorenzoperucchi.ch/download/La-fonction-paternelle.pdf>>.

## 2.2.5. Ouvrages et articles sur la morale

ABJAD-MOULENE, Laura. « Le cynisme en littérature : à partir de Milan Kundera et de John Updike » in *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*. Etudes réunies par TRABELSKI Mustapha. Clermont-Ferrand : éd. Presses universitaires Blaise Pascal, 2006. – 336 p.

Il est question de définir, dans cette étude, la notion et le phénomène complexe qu'est le cynisme et de s'interroger sur le rôle dangereux qu'il joue dans le système de communication. Le cynisme est à la fois une marque de distance, de liberté mais aussi une figure violente qui attaque. Il est figure de légèreté et de gravité.

CASSAR, Séverine. *Histoire de l'amour 2/4* [En ligne]. Emission radiodiffusée, 53 min. Diffusée le 12 février 2013 à 9h06, France Culture, consulté le 25 novembre 2015. Disponible sur : <<http://www.franceculture.fr/emission-la-fabrique-de-l-histoire-histoire-de-l-amour-24-2013-02-12>>.

DORTIER, Jean François. « Que dois-je faire ? ». *Science Humaines*, Hors-série n°16, mai-juin 2012 [En ligne]. Ajouté le 7 avril 2016, consulté le 3 mai 2015. Disponible sur : <[http://www.scienceshumaines.com/la-philosophie-en-quatre-questions\\_fr\\_457.htm](http://www.scienceshumaines.com/la-philosophie-en-quatre-questions_fr_457.htm)>.

GLAUDES, Pierre. « Barbey d'Aurevilly, le roman et la question morale ». *Les moralistes modernes*. Colloque en ligne [En ligne]. Ajouté le 30 novembre 2010, consulté le 30 novembre 2015. Disponible sur : <<http://www.fabula.org/colloques/document1305.php>>.

KANT, Emmanuel. *Anthropologie du point de vue pragmatique* [1863]. Trad. FOUCAULT Michel. Paris : éd. Vrin, 1965. – 174 p.

LABARTA, Gaëlle. « L'inacceptabilité morale des discours littéraires ». *Pratiques*, [En ligne], 2014, pp.163-164. Ajouté le 31 décembre 2014, consulté le 3 mai 2016. Disponible sur : <<http://pratiques.revues.org/2280>>.

- PLATON. *Gorgias*. Trad. CROISSET Alfred. Paris : éd. Les Belles lettres, 2002. – 276 p. – (coll. « Classiques en poche »)
- RORTY, Richard. « Entre Kant et Dewey : la situation actuelle de la philosophie morale. *Revue internationale de philosophie*, 2008, n° 245, pp. 235-256.
- SCHOPENHAEUR, Arthur. *Le Fondement de la morale* [1840]. Trad. BURDEAU Auguste. Paris : éd. Baillièrre, 1879. – 166 p.
- SPINOZA, Baruch. *Ethique* [1677]. Paris : éd. Gallimard, 1993. – 378 p. – (Coll. « GF Flammarion »)
- VAN DELFT, Louis. *Les spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste*. Laval : éd. Les Presses de l'Université de Laval, 2005. – 314 p.

### **2.2.6. Ouvrages et articles sur la guerre**

- BES, Victorin. *Journal de route 1914-1918, Le carnet d'un soldat castrais de la Grande Guerre*. Présenté par FAURY Jean, Castres, Société culturelle du pays castrais, 2010, 208 p.
- COCTEAU, Jean. « Autour de thomas l'Imposteur ». *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 27 octobre 1923.
- RIEUNEAU, Maurice. *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*. Paris : éd. Klincksieck, 1974. – p.109 – (Coll. « Biblio xx<sup>e</sup> »)
- VIDAL-NAQUET, Clémentine. *Le Couple pendant la guerre : un sujet d'histoire ?* [En ligne]. Ajouté le 13 juin 2013, consulté le 8 février 2016. Disponible sur : <<http://centenaire.org/fr/societe/le-couple-pendant-la-grande-guerre-un-sujet-dhistoire>>.
- SENAT. Loi du 27 juillet 1872 [En ligne]. Consulté le 14 mars 2016. Disponible sur : <<http://www.senat.fr/rap/198-355/198-3553.html>>.

### **2.3. Ouvrages littéraires**

- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri. *Paul et Virginie* [1787]. Paris : éd. J'ai Lu, 1995. – 96 p. – (Coll. « Libro n°65 »)
- CAMUS, Albert. *L'Étranger* [1942]. Paris : éd. Gallimard, 2009. – p.184 – (Coll. « Folio »)

CHRETIEN DE TROYES. *Erec et Enide*. [XII<sup>e</sup>] Trad. FRITZ Jean-Marie. Paris : éd. La Livre de Poche, 2013. – 534 p. – (Coll. « Lettres Gothiques »)

- *Tristan et Iseult*. [XII<sup>e</sup>] Paris : éd. L'Escalier, 2013. – 164 p. – (Coll. « Romans et nouvelles »)

CICERON. « Tusculanes, Livre IV » in *Œuvres complètes de Cicéron*. Trad. NISARD. Paris : éd. J.J. Dubochet et Compagnie éditeurs, 1843. – vol.4, p.28.

COCTEAU, Jean. *La Machine infernale* [1934]. Paris : éd. Grasset, 2009. – p.86. – (Coll. « Le Livre de Poche »)

COCTEAU, Jean. *Le Testament d'Orphée*. Paris : éd. Stock, 1927. – p.70.

DANTE. « L'enfer » in *La Divine comédie* [1307-1321]. Trad. PORTIER Lucienne. Paris : éd. du Cerf, 1987. – pp.56-57, v.88-142.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance* [juillet 1851-décembre 1858]. Paris : éd. Gallimard, 1980, t.II. – 1568 p. – (« Coll. Bibliothèque de la Pléiade »)

FOURNIER, Alain. *Le Grand Meaulnes* [1913]. Paris : Gallimard, 2009. – 415 p. – (Coll. « Folio »)

LA ROCHEFOUCAULD, François de. *Maximes* [1665]. Paris : éd. Imprimerie nationale, 1998. – p.5. – (Coll. «La Salamandre »)

LONGUS. *Daphnis et Chloé*. Paris : Flammarion, 1995. – 168 p. – (Coll. « GF »)

PROUST, Marcel. *La Prisonnière* [1923] Paris : éd. Gallimard, 2012. – 465 p. – (Coll. « Folio Classique »)

RACINE, Jean. « Première préface d'*Andromaque* » in *Théâtre complet*. Paris : éd. Livre de Poche, 1998. – p.147.

- *Andromaque* [1668]. Paris : éd. Flammarion, 2008. – 93 p. – (Coll. « Libro »)

- *Britannicus* [1669]. Paris : éd. Larousse, 2010. – vers 1314 (Acte IV scène 3). – (Coll. « Petits Classiques Larousse »)

SAND, George. « Jacques » [1834] in *Œuvres de George Sand*. Paris : éd. Perrotin, 1843. – 363 p.

STENDHAL, Henri Beyle. *Le Rouge et le Noir* [1830]. Bruxelles : éd. H. De Smedt, 1960. – 517 p. – (Coll. « Club du livre choisi »)

#### **2.4. Productions cinématographiques**

AUTANT-LARA, Claude (réal.). *Le Diable au corps*. Transcontinental Films, 1947. 1 DVD vidéo, 125 min.

COCTEAU, Jean (réal.). *Le Testament d'Orphée*. Les Éditions Cinégraphiques, 1960. 1 DVD vidéo, 81 min.

#### **2.5. Peinture**

POUSSIN, Nicolas. *Et in Arcadia ego* dit aussi *Les Bergers d'Arcadie* (deuxième version), 1628-1630. Huile sur toile, 101 x 82 cm. Paris : Musée du Louvre.



## ANNEXE

### Annexe 1

POUSSIN, Nicolas. *Et in Arcadia ego* dit aussi *Les Bergers d'Arcadie* (deuxième version), 1628-1630. Huile sur toile, 101 x 82 cm. Paris : Musée du Louvre.



## RÉSUMÉ DU MÉMOIRE

Nous nous intéresserons à l'ambiguïté du roman *Le Diable au corps* de Radiguet, partagé entre une vaine classique, une forme simple, des évocations mythiques, et entre une trame sulfureuse, un narrateur provocateur et immoral. Ce double aspect illustre un balancement du roman entre maîtrise et absence de maîtrise. La morale est étudiée sous des angles différents : tantôt incarnée par le narrateur qui se fait moraliste, tantôt oubliée, laissant ainsi place à l'amoral. L'idée « d'effet-théâtre » sera également abordé. Les deux personnages et leurs destins sont pris dans une spirale tragique, ce que la forme-même du roman laissait suggérer. C'est finalement l'idée de désordre qui prendra l'avantage sur le couple n'arrivant pas à communiquer et à réellement vivre leur relation adultérine en dehors de l'aspect sexuel.

## MOTS-CLÉS

Roman, Radiguet, ordre, désordre, adolescence, guerre