



Université Hacettepe
Institut des Sciences Sociales
Département de Langue et Littérature Françaises

**PROCÉDÉS NARRATIFS DANS *LE DIABLE AU CORPS* DE
RAYMOND RADIGUET: UNE APPROCHE SÉMIO-LINGUISTIQUE**

Songül ASLAN KARAKUL

Thèse de Doctorat

Ankara, 2008

PROCÉDÉS NARRATIFS DANS *LE DIABLE AU CORPS* DE RAYMOND
RADIGUET: UNE APPROCHE SÉMIO-LINGUISTIQUE

Songül ASLAN KARAKUL

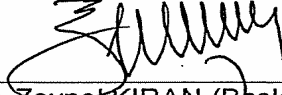
Université Hacettepe
Institut des Sciences Sociales
Département de Langue et Littérature Françaises

Thèse de Doctorat

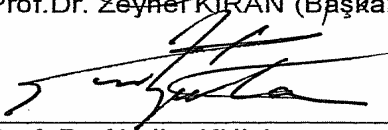
Ankara, 2008

KABUL VE ONAY

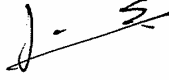
Songül ASLAN KARAKUL tarafından hazırlanan "Procédés Narratifs dans *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet: une approche sémio-linguistique" başlıklı bu çalışma, 7 Mart 2008 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.



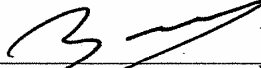
Prof. Dr. Zeynel KIRAN (Başkan), (Danışman)



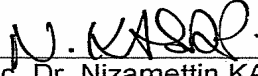
Prof. Dr. Nedim KULA



Prof. Dr. Jale ERLAT



Prof. Dr. Sibel BOZBEYOĞLU



Yrd. Doç. Dr. Nizamettin KASAP

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan ÇAKIN

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

- ☐ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin 2 (iki) yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

Songül ASLAN KARAKUL

07 Mart 2008 (



Babama ve anneme

À mes très chers adjuvants:

à mon époux,

à Deniz

et à Bora Aslan

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en tout premier lieu Prof. Zeynel KIRAN qui a bien voulu diriger cette thèse. Tout au long de ce travail, il a su orienter mes recherches aux bons moments. Il a toujours été disponible pour répondre à mes questions inépuisables. Pour tout cela, sa confiance et son soutien sans pareil, je le remercie vivement.

Je remercie également les membres du jury qui ont accepté d'évaluer ce travail : Prof. Nedim KULA, Prof. Jale ERLAT, Prof. Sibel BOZBEYOĞLU et Maître de Conférences adjoint Nizamettin KASAP.

Mes remerciements vont aussi à ma chère amie Zahide GÜNAY, qui a lu minutieusement une dernière fois tout le texte.

Enfin, je n'oublierai jamais les précieuses aides permanentes du Prof. Ayşe EZİLER KIRAN et du Prof. Zeynel KIRAN dans le cadre de ma thèse mais je suis sûre qu'elles me guideront pendant toute ma vie professionnelle.

ÖZET

ASLAN KARAKUL Songül. *Procédés Narratifs dans ‘Le Diable au corps’ de Raymond Radiguet: une approche sémio-linguistique*, **Doktora Tezi, Ankara, 2008.**

Yazar Raymond Radiguet’nin ölümünün 100. yılı dolayısıyla çalışmaya bütünce (corpus) olarak seçilmiş olan *Le Diable au corps* (İçimizdeki Şeytan) adlı romandaki anlatım yöntemleri dilbilimsel ve göstergebilimsel bir yaklaşımla ele alınmaktadır.

Tez, dört ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde anlatısal süreçte romanın kompozisyonu ve yapısı ana başlığı altında bakış açısı, geçmişe dönük anlatı, uzam, romanın başlangıcı ve bitişi ve zamanın anlatısal olarak kullanımı konularına değinilmektedir. İkinci ve üçüncü bölümlerde ise anlatının en temel iki ögesi olan anlatıcı ve roman kişilerine ayrı bölümlerde geniş olarak yer verilmektedir. Roman kişileri arasındaki ilişkilerin romanın kurgusu için önemine değinildikten sonra, *Le Diable au corps*’un kişileri ilişkiler bakımından sınıflandırılarak anlatıcı-kahraman üzerindeki etkileri ortaya konmaktadır. Bu bölümün sonunda ise, roman kişileri, ilişkileri bakımından, Algirdas Julien Greimas’ın Eyleyenler Şeması’ndaki (Schéma actantiel) yerlerini bulmaktadır.

Dördüncü bölümde, yazınsal eserlerin, çoğunlukla da yazında ‘yetişme romanı’ (roman d’apprentissage) diye adlandırılan ve bu türün hemen hepsinde varolan üç ana tema ele alınmaktadır: ilk karşılaşma-aşk-ölüm. Ayrıca bu romanda özellik arz ettiği için ‘kadın imgesi’ ne de değinilmektedir.

Sonuç olarak, göstergebilimsel yaklaşım, romanın anlatı, kompozisyon ve yapı düzeylerindeki zenginliğini ve karmaşıklığını daha iyi kavrama konusunda işlevselliğini bir kez daha ortaya koymaktadır. Birinci tekil şahısla ‘ben’ kaleme alınan ve otobiyografik bir özellik de taşıyan bu roman bir yetişkinin, trajik bir sona ulaşan duygusal macerasının ardından itiraflarını dile getirdiği gözlenmektedir.

20 yaşında hayatını kaybeden, 17 yaşında genç bir yazar tarafından ele alınan bu eser bugün psikolojik romana örnek gösterilen *La Princesse de Clèves* ve *Adolphe*’ün yanında yer alma ayrıcalığına kavuşarak genç yazarının dehasını adeta tescillemektedir.

Anahtar Sözcükler: Anlatıcı, yazar, bakış açısı, eyleyenler şeması, yetişme romanı, ilk karşılaşma, aşk, ölüm

ABSTRACT

ASLAN KARAKUL Songül. *Procédés Narratifs dans ‘Le Diable au corps’ de Raymond Radiguet: une approche sémio-linguistique, Ph.D Thesis, Ankara, 2008.*

The narrative methods in *Le Diable au corps* (The Devil in the Flesh), which is chosen as the corpus of data due to the 100th anniversary of the death of the author Raymond Radiguet, are analysed with linguistic and semiotic approaches.

The thesis is composed of four main chapters. In the first chapter, retrospective narration, the extent, the beginning and the conclusion of the novel and the use of time as narration are discussed under the heading of the composition and the structure of the novel in the narration process. In the second and third chapters, the narrator and the characters of the novel, the two important elements of the narration, are explained in detail in different sections. After mentioning the importance of the relations among the characters for the structure of a novel, the characters in *Le Diable au corps* are classified in terms of relations and their effects on narrator-protagonist. At the end of this chapter, the characters in the novel are situated in Algirdas Julien Greimas’ Actantial Model (Schéma actantiel) in terms of their relations.

In the fourth chapter, three main themes, which are present in literary works, especially in the “novel of apprenticeship” (roman d’apprentissage) are studied: first encounter-love-death. In addition, since the novel especially requires, “woman image” is also discussed.

Finally, the semiotic approach proves its functionality with respect to the comprehension of the novel’s richness and complexity at the levels of narration, composition and structure. The autobiographical novel which is written through the first person singular ‘I’ expresses the confessions of an adult who experiences an emotional adventure that ends up with a tragedy. The novel written by a seventeen-year-old writer who passed away at his twenties is considered as valuable as the psychological novel *La Princesse de Clèves* ve *Adolphe*, and it constitutes a sign of the young writer’s genius as well.

Key Words: Narrator, author, perspective, actantial model, novel of apprenticeship, first encounter, love, death

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
TABLE DES MATIERES	iii
INTRODUCTION	1

TABLES DES MATIERES

CHAPITRE 1: LA COMPOSITION ET LA STRUCTURE DU ROMAN 8

1.1. LE PARATEXTE: LE TITRE DU ROMAN	8
1.2. LA COMPOSITION DRAMATIQUE DU ROMAN	11
1.3. LA STRUCTURE DU ROMAN	13
1.4. LA FOCALISATION INTERNE	17
1.5. LA NARRATION RETROSPECTIVE	21
1.5.1. Accélération, pauses et ellipses	23
1.6. L'ESPACE DANS LE ROMAN	27
1.6.1. Paris	27
1.6.2. Les bords de la Marne	27
1.6.3. La maison du narrateur	28
1.6.4. L'appartement de Marthe	29
1.6.5. La maison des Grangier	29
1.7. LE DEBUT DU ROMAN	31
1.7.1. L'épisode de Carmen	33
1.7.2. Le suicide de la folle	36
1.7.3. René	39

1.8. LE TRAITEMENT DU TEMPS DANS LES TROIS PREMIERS CHAPITRES	40
1.9. LA FIN DU ROMAN: LES TROIS DERNIERS CHAPITRES	48
CHAPITRE 2: L'IDENTITE DU NARRATEUR	40
2.1. L'AUTEUR ET LE NARRATEUR	51
2.1.1. La fusion du narrateur à l'auteur	53
2.1.2. L'identification du narrateur à l'auteur	56
2.1.3. La non-identification du narrateur à l'auteur	58
2.2. LE CYNISME OU L'INCONSEQUENCE DU NARRATEUR	60
2.3. LE NARRATEUR ET LA SOCIETE	66
2.4. LES ELEMENTS AUTOBIOGRAPHIQUES	72
2.4.1. Le roman d'analyse	72
2.4.2. Une sorte de confession	74
2.4.3. La part autobiographique	75
2.4.4. Un choix narratif	76
2.4.5. La construction de l'écriture	76
CHAPITRE 3: LE SYSTEME DES PERSONNAGES	82
3.1. PERSONNE/PERSONNAGE	85
3.1.1. Le personnage: un individu	88
3.1.2. L'origine d'un personnage	88
3.1.3. L'évolution d'un personnage	88
3.1.4. Le statut narratif d'un personnage	89
3.1.5. Le système d'un personnage	89

3.2. LE SYSTEME DES PERSONNAGES DANS

<i>LE DIABLE AU CORPS</i>	90
3.2.1. Les statuts des familles	91
3.2.1.1. Le statut des pères	92
3.2.2. Les autres personnages du roman	100
3.2.2.1. Les Marin et leurs fils	100
3.2.2.2. Les Lacombe	100
3.2.2.3. René	101
3.2.2.4. Paul	101
3.2.2.5. Svéa et la maîtresse de René	101
3.2.2.6. Jacques	103

3.3. LES RELATIONS DES PERSONNAGES A TRAVERS LES SCHEMAS

ACTANTIELS	108
3.3.1. Lorsque le narrateur est le sujet	117
3.3.2. Lorsque Marthe est le sujet	118
3.3.3. Les personnages secondaires	122
3.3.3.1. Les parents comme sujets	122
3.3.3.2. La Guerre comme actant	127

CHAPITRE 4: LES THEMES EMERGEANTS DANS LE ROMAN130

4.1. LES IMAGES DE LA FEMME	130
4.1.1. Les images de Carmen et de Svéa	130
4.1.2. Les images des deux femmes	131
4.1.3. Les images des épouses et des mères	132
4.2. L'AMOUR	136
4.2.1. L'amour de Marthe	137
4.2.2. L'amour du narrateur	138

4.2.3. L'amour et le mensonge	140
4.2.4. L'amour et la sensualité	142
4.2.5. L'évolution de l'amour	145
4.3. LA RENCONTRE	148
4.4. LA MORT	159
4.4.1. La mort de Marthe	159
CONCLUSION	164
BIBLIOGRAPHIE	168
L'HISTOIRE D'AMOUR PREFEREE DES FRANÇAIS	

INTRODUCTION

“Ce qui chagrine, ce n’est pas de quitter la vie, mais de quitter ce qui lui donne un sens. Lorsqu’un amour est notre vie, quelle différence y a-t-il entre vivre ensemble et mourir ensemble?”

Raymond Radiguet

Si nous lisons les biographies et ouvrages critiques sur Raymond Radiguet, nous considérons que nous sommes, sans aucun doute, face à un véritable homme de lettres, tant poète que romancier. S’il a été très souvent qualifié de ‘nouveau Rimbaud’, d’‘anti-Aragon’ ou de ‘pro-Jacob’, il est avant tout Raymond Radiguet, auteur qui, tout en prônant un retour au classicisme, fait acte de modernité, tout en créant une véritable rupture dans un monde littéraire qui se cherche en cet entre deux-guerres.

Raymond Radiguet, naît le 18 juin 1903 à Saint-Maur. Le 12 septembre 1923, suite à une fièvre typhoïde, il meurt à l’âge de 20 ans. Chronologiquement, il nous est possible de mesurer l’intensité de cette courte vie de vingt ans, mais cela ne s’avère insuffisant pour comprendre le génie du prétendu Rimbaud, ce météore; et l’acte de vouloir percer à jour la vie de Radiguet à partir de la lecture de son roman, *Le Diable au corps*, serait aussi une erreur à éviter; car tout d’abord ce serait une approche bien réductrice de ce roman dont la force est ailleurs et ensuite ce serait adopter une vision réductrice de la simple lecture. Il serait donc plus convenable, de se plonger, avant tout, dans la lecture de la critique *Désordre*¹ afin de mieux comprendre sa vie et de trouver ainsi, dans *Le Diable au corps*, de réelles traces autobiographiques lui appartenant. Dans la critique en question on retrouve une partie où les auteurs ont regroupé un nombre de notes considérables, écrites de sa part en 1923, juste avant sa mort, comme s’il voulait laisser des indices sur sa vie et son œuvre, et ainsi de mettre les choses en ordre dans sa vie.

¹ RADIGUET, C., J., CENDRES, **Oeuvres complètes**, Stock, 1993, pp. 828-829

Dans presque toutes les biographies qui sont consacrées à Radiguet, ce qui est, à l'immédiat, surprenant, c'est sa double facette 'enfant / adulte' étant les traits caractéristiques durant toute sa vie. En effet, Jean Cocteau fait allusion à la première visite de Radiguet à sa propre demeure:

“La première fois qu'il est venu chez moi, la bonne, rue d'Anjou, m'a dit: “Il y a dans l'antichambre un enfant avec une canne””²

Voilà un portrait de Raymond Radiguet, cet enfant qui a mûri très vite; tellement vite que sa vie s'est éteinte à l'âge de 20 ans...

“A dix-sept ans j'ai cru savoir ce qu'était la vieillesse: simplement une première vie où ma deuxième finissait. Mais la vraie vieillesse, s'il y en a une, doit avoir plus de sérénité. Je crois plutôt que nous passons par des alternances de jeunesse et de vieillesse. Un amour restitue ses dix-huit ans à un quinquagénaire; une déception quadruple l'âge du jeune homme”³

Il se montre très peu motivé par des études de longues haleines, en revanche dévore tous les grands classiques: en 3 ans, il lit environ 200 livres, en d'autres termes presque toutes les œuvres littéraires de référence; et ceci de son propre gré car sa famille ne l'encourage guère dans sa lecture, loin de là. La présence de sa mère ne se fait ressentir lors de son enfance; par ailleurs, même s'il semble avoir eu des relations privilégiées avec son père, il est confié pour la plupart du temps à Marguerite, la bonne. Au sein de sa famille, il se sent toujours seul, retiré dans son monde intérieur. Tandis que son enfance, au bord de la Marne, n'a rien de désœuvré. Parmi les quelques auteurs des classiques dévorés nous pouvons notamment citer La Bruyère qui lui aurait servi de sources d'inspiration quant au goût des aphorismes et des maximes, et aussi Malherbe, Ronsard, La Fontaine, Chénier, Tristan L'Hermite, Madame de La Fayette, Benjamin Constant, Stendhal, Proust, Baudelaire, Verlaine, Apollinaire, Mallarmé et Rimbaud. En dehors de ce monde restreint qu'est la lecture, un autre aspect fondamental formant sa personnalité intellectuelle est sa présence dans le milieu des artistes; en effet, Raymond Radiguet mène une vie tumultueuse dans le Paris des années 1920, parmi les peintres, les écrivains et les musiciens. Une telle vie qui évoque celle des poètes maudits, par

² RADIGUET, R., **Oeuvres complètes**, Paris, Pochotèque, 2001, p.6

³ RADIGUET, R., **Raymond Radiguet Le Diable au corps**, classiques, texte intégral + Les clés de l'œuvre, Pocket, 1998, p.174,

excellence Rimbaud, poète avec qui les critiques comparent assez souvent Radiguet, tant pour son mode de vie que pour l'acte audacieux de son écriture poétique. A cet égard, sa rencontre avec Jean Cocteau et Max Jacob est très déterminante, par delà l'amitié, il s'agit là d'une réelle complicité intellectuelle et littéraire.

Raymond Radiguet, nourri des références les plus classiques de la littérature française, a donc des relations assez houleuses avec les dadaïstes et les surréalistes. La revue *Littérature* soutient *le Bon Apôtre* de Soupault pour le prix du Nouveau monde qui sera finalement attribué pour *Le Diable au corps*. La Revue disait pourtant de ce roman que c'était le plus mauvais livre de l'année. Or, ce roman fait bien partie aujourd'hui du patrimoine culturel français. *Le Diable au corps* paraît le 9 mars 1923 et est épuisé le 17 mars 1923, il obtient le Prix du Nouveau monde en mai, de la même année. Il est très vite traduit en anglais pour une parution aux Etats-Unis.

Le Diable au corps a connu, dès sa parution en 1923, un succès qui ne s'est jamais démenti. En effet, le roman a été lancé à grand renfort de publicité par l'éditeur Bernard Grasset: nous y avons vu une entreprise purement commerciale, qui insistait davantage sur la précocité de l'auteur, n'hésitant pas à en faire un nouveau Rimbaud, que sur les qualités propres du roman. D'autre part, le roman a fait rapidement scandale et est accusé d'immoralité et de cynisme: au lendemain de la Première Guerre mondiale, il était audacieux de présenter un adultère entre un adolescent et une jeune femme dont le mari était au front.

Aujourd'hui encore *le Diable au corps* fascine moins, comme œuvre littéraire, soit que Raymond Radiguet a connu un destin tragique soit que le titre sulfureux du roman a le parfum du scandale et du libertinage. Dans le meilleur des cas, le lecteur se laisse séduire de l'œuvre romanesque puisqu'il croirait qu'elle est une autobiographie déguisée; ou alors, il se laisserait toucher par la finesse de l'analyse psychologique, la subtilité de la peinture du cœur humain..

Le Diable au corps se révèle bien comme une œuvre de fiction. Rien ne permet d'aller à l'encontre des propos que Raymond Radiguet, lui-même, a tenus, avec assurance, sur

ce roman. Rien ne permet de dire qu'il a écrit ce roman pour détourner un projet autobiographique en fausse autobiographie. Rien ne dit qu'il a voulu entreprendre cette mise à distance d'une expérience vécue. Il s'agit tout simplement d'un roman d'introspection, d'analyse. L'autobiographie réside essentiellement dans l'analyse des sentiments du personnage masculin: malgré le non-respect délibéré des souvenirs, il ressemble sûrement au jeune Raymond projeté dans une histoire amoureuse qui, très vite, le dépasse pour finalement le briser.

Selon nous, ne s'intéresser au *Diable au corps* que pour ces raisons mentionnées ci-dessus serait injuste. Il est à noter que c'est un roman inépuisable dont les lectures et les relectures successives relèvent sans cesse de certains nouveaux aspects, de nouvelles subtilités peu rencontrés jusqu'alors. C'est aussi un roman intéressant du point de vue de la narration, la composition et la structure. Il va sans dire que c'est un roman initiatique. C'est le récit d'une métamorphose: une aventure bouleverse la vie d'un adolescent et le transforme en adulte. Le narrateur, le personnage principal, évolue et réagit en fonction de ses rencontres, de son entourage, des événements extérieurs. Dans cet univers fictif, personnages et contexte sont inséparablement liés.

À partir d'une approche sémio-linguistique, nous essayerons de comprendre comment est structuré le roman et comment fonctionnent les procédés narratifs; espérant de révéler ainsi une des richesses du *Diable au corps* et peut-être une des clés de son succès. Dans la première partie, nous comptons étudier la composition dramatique et la structure du roman. Pour ce faire, nous commencerons d'abord par l'analyse du choix du titre du roman. Nous verrons plus tard que *le Diable au corps* n'a rien à envier aux auteurs classiques tant il présente une extrême richesse épurée de toute sophistication pour atteindre son but: analyser l'évolution d'une passion interdite. Par ailleurs, nous démontrerons que tous les épisodes du roman sont organisés, entre eux, de manière rigoureuse par l'auteur, ceci pour donner au roman cohérence et séduction, et que sa structure n'est apparemment pas aussi rigoureuse que celle des romans classiques. En effet, le roman n'est pas découpé en chapitres numérotés, mais en parties bien distinctes. Mais, comme nous venons de le souligner, cette structure irrégulière est en réalité au service d'une composition très rigoureuse. Par la suite, nous étudierons, dans le même

cadre, le traitement du temps qui est essentiel dans le roman et des lieux et parcours qui permettent aux personnages principaux, des fuites et de retrouvailles. Comme Raymond Radiguet fonde son roman sur le décalage fiction/narration, le narrateur raconte les événements tels qu'il les a vécus et les commente parfois. La narration rétrospective conduit donc à un récit à plusieurs niveaux, c'est la raison pour laquelle nous parlerons, dans cette partie, de la "focalisation interne". Finalement, nous étudierons le début du roman et la fin du roman où Raymond Radiguet a adopté une démarche narrative résolument originale.

La seconde partie sera entièrement consacrée à l'identité du narrateur. Nous verrons que le personnage du narrateur dans ce roman relèvera une construction très complexe qui pose aussi bien le problème de la narration rétrospective que celui des relations auteur/personnages. C'est plutôt dans une perspective générale que nous aborderons les relations narrateur/auteur, en nous appuyant sur l'exemple du *Diable au corps* dont nous soulignerons l'originalité. Entre temps, nous parlerons du cynisme et de l'inconséquence du narrateur, des relations du narrateur avec la société. Nous verrons que la société dépeinte dans *Le Diable au corps* n'est pas victime de la guerre. En fait, *Le Diable au corps* n'est pas un roman de guerre, non plus un roman de société. Pourtant, 'l'écho des canons et médisances gagne les rives de Marne: l'ombre des poilus et des conseillers municipaux pèse sur le bonheur des amants.' D'autre part la guerre et la société sont beaucoup plus qu'une toile de fond, un décor modifiable à volonté. Si nous la changeons, le roman tout entier sera différent. Et ensuite, nous examinerons le aspect autobiographique du roman, la construction de l'écriture. Donc, pour *le Diable au corps* nous parlerons du 'style' de Radiguet, qui sera le même que pour *Le Bal du comte d'Orgel*. Nous parlerons aussi de l' 'écriture' du narrateur qui est un choix intentionnel fait par Raymond Radiguet. Il est déjà difficile, pour un auteur d' 'animer' un personnage, de le doter d'une 'vie', d'une 'personnalité' propres. La difficulté est encore plus grande lorsque ce personnage est en même temps le narrateur: l' 'écriture' devra tenir compte de la cohérence du personnage. Nourri de l'expérience de Raymond Radiguet, le personnage du narrateur nous apparaîtra très humain. Cette 'humanité' servira de point de départ à l'auteur pour faciliter l'identification du lecteur au personnage. Rien ne semble davantage engager l'auteur que l'emploi de la première

personne du singulier, entretenant ainsi la confusion entre auteur et narrateur. En effet, le 'je' s'affirmera comme facilement identifiable. Or, nous constaterons que, dans *Le Diable au corps* le 'je' est anonyme. Alors que le 'je' du narrateur devrait affirmer son identité, nous verrons comment, au contraire, il resserre les liens avec le lecteur.

Quant à la troisième partie, elle traitera du système des personnages, et de ses relations à travers les schémas actantiels. Pour étudier le système des personnages, nous établirons tout d'abord leur identité familiale, sociale et culturelle et puis nous étudierons le système des relations qui naissent entre eux, et déterminerons leurs rôles dans la dynamique du roman. Et enfin, nous chercherons à comprendre comment ils évoluent lors du contact des uns et des autres.

La quatrième partie sera consacrée aux thèmes tels que la femme, la rencontre et la mort. Nous verrons, à part ces thèmes secondaires, les thèmes dominants tels que l'adultère, la guerre et l'adolescence. L'adultère apparaît comme la ligne directrice du récit. Traité sur un mode très libre, il présente deux personnages indifférents à la faute; ce qui, sur le plan moral, bouscule les préjugés. Sur le plan narratif, il nourrit l'intérêt dramatique. Indirectement évoquée à travers l'absence de Jacques, parti au front, la guerre sert de cadre historique à l'action. La Première Guerre mondiale, présentée comme 'quatre ans de grandes vacances' est dédramatisée. Ce point de vue subversif sur la guerre, associé à l'insouciance et au bonheur dans l'adultère, contribue à donner au roman son caractère scandaleux. Quant à l'adolescence, calculateur, cynique, sensuel, le narrateur est un adolescent immergé dans l'instant, assumant la vérité de ses sentiments, il obéit à ses instincts. Cette liberté se traduit par le naturel du récit et de la phrase.

PREMIER CHAPITRE

1. LA COMPOSITION ET LA STRUCTURE DU ROMAN

1. 1. LE PARATEXTE: LE TITRE DU ROMAN

Une œuvre littéraire, dans presque tous les cas, est accompagnée de textes annexes que l'on appelle souvent aujourd'hui, d'après la terminologie de Gérard Genette, le paratexte: ces indications qui "entourent [le texte] et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa 'réception' " ⁴ [...]. Appartiennent en particulier au paratexte, le nom de l'auteur ou son pseudonyme, le titre et le sous-titre, la dédicace, l'épigraphe, la préface, la quatrième de couverture. Au milieu de ces différents éléments, parfois variés et importants, il convient de distinguer soigneusement entre ce qui vient de la main de l'auteur et tout le reste.

Ces éléments que nous venons de citer permettent de guider le choix du lecteur mais aussi d'orienter la lecture. Ce sont donc des indications précieuses pour analyser quelle orientation et quel sens, auteur et éditeur ont voulu donner à l'œuvre publiée. Car selon G. Genette, "les œuvres littéraires ne se présentent jamais en société sous la forme d'un texte nu: elles, l'entourent d'un appareil qui le complète et le protège, en imposant au public un mode d'emploi et une interprétation conformes au dessein de l'auteur [...]. L'enjeu est souvent considérable: ainsi, comment lirions-nous l'*Ulysse* de Joyce s'il ne s'intitulait pas *Ulysse*?" ⁵ En effet, comment lirions-nous *Le Diable au Corps* de Radiguet s'il n'intitulait pas *le Diable au corps*? Dans ce cas, le titre devient un élément essentiel du paratexte.

"Un titre doit embrouiller les idées, non les embrigader" ⁶ disait Umberto Eco. Le titre doit surtout interpeller le lecteur. Par exemple, un titre programme, annonce le contenu de l'œuvre: *L'Education sentimentale*: un titre énigmatique est compréhensible après la

⁴ GENETTE, G., *Seuils*, Coll. Poétique, Paris, 1987, p.7

⁵ GENETTE, G., op.cit., p.8

⁶ UMBERTO, E., *Apostille au Nom de la rose*, coll. biblio essais, Le livre de Pôche, Grasset, 1985, p.9

lecture: *Le Silence de la mer* de Vercors; un titre faux piste laisse imaginer autre chose que le contenu de l'œuvre: *Splendeurs et misères des Courtisanes* de Balzac; un sous-titre complète l'information donnée par le titre: *Cinna ou la Clémence d'Auguste* de Corneille. Le véritable sens du titre, surtout s'il est énigmatique, ne se comprend souvent qu'après la lecture de l'œuvre.

En 1992, dans des notes de Radiguet, le roman a pour titre: *Emmanuelle ou le cœur vert*. D'autres titres lui sont venus à l'esprit: *La Tête et le cœur*, *La Tête et la première*, *L'Education du cœur*, *La pomme verte*, *le Cœur aride*, *L'Age ingrat*, *Le Petit Jour*, *Le Fruit dur*, *La Verte Saison*, *Primus*, *Fruits rouges*, *Saison acide*, *Aigre saison*, *La Nouvelle saison*, *Les yeux secs*, *Le Vin bourru*, *Le Blé en herbe*.⁷ Nous y percevons à la fois la saveur amère de cette aventure amoureuse qui va très vite faire souffrir ce jeune adolescent à qui nous demandons d'être un homme et la référence aux saisons et donc au temps qui passe et qui fait mûrir autant les fruits que les êtres humains, enfin le combat aussi entre la raison et la passion. Raymond Radiguet l'intitulera finalement *le Diable au corps*, titre qui synthétise la dualité du couple que le narrateur forme avec Marthe. Lui est encore un enfant et avec fougue: "cet adolescent est un vrai diable!" pourrions-nous dire. Elle, de son côté, femme adultère d'un mari soldat, n'a pas une conduite morale: "elle a le diable au corps" et fait souffrir son mari et son amant puisqu'elle ne semble appartenir vraiment ni à l'un ni à l'autre... *Le Diable au corps*, il est énigmatique, il ne se comprend qu'après la lecture de l'œuvre. "Avoir le diable au corps", c'est à en croire *Le Littré*, "être vif, emporté, vigoureux, passionné"⁸. Mais cette interprétation paraît bien faible si on considère que l'expression prise au sens propre signifie "être possédé du démon", ce qui implique une attitude malfaisante et déraisonnable. Le titre choisi donne en outre une connotation érotique du roman, en introduisant le mot "corps" associé au mot "diable". Nous pensons aussitôt à l'amour physique, lié au péché. Dès l'abord, donc, et avant même d'avoir ouvert le livre, le futur lecteur sent une odeur de scandale et s'attend à un roman sulfureux. Le contenu du roman essaie de tenir les promesses du titre. Certes, nous y voyons un adultère et l'éveil amoureux et sensuel d'un adolescent et d'une jeune femme. Mais ce n'est peut-être pas l'aspect le plus "diabolique" du roman. Si le démon se manifeste dans la personnalité du

⁷ MOVILLIAT, M.-C., *Raymond Radiguet ou la jeunesse contredite*, Bibliophane, 2000, p.268.

⁸ Littré, <http://www.francois.gannaz.free.fr/Littré/xmlittré.php?requete=diable>, 2006

héros, ce serait plutôt dans son attitude morale que dans ses débordements physiques. L'amour au jeune âge est devenu un thème si courant au XX^e siècle que, par opposition, il semble rare dans la littérature du passé. Mais Raymond Radiguet connaissait bien *Daphnis et Chloé*, ce roman pastoral grec qu'il cite par *Le Diable au corps*. (p.60) Et il admirait beaucoup *La Princesse de Clèves*; il ne faudrait pas oublier que, la princesse a seize ans, que son mari passionné n'en a pas vingt... Enfin, Raymond Radiguet prisait bien plus les derniers poèmes de Rimbaud que les premiers. Comment ne pas songer pourtant au *Diable au corps* lorsqu'on relit le poème qui s'appelle *Roman*. Nous pouvons comparer la fin du *Grand Meaulnes* avec celle du *Diable au corps*; dans les deux cas, la jeune femme aimée meurt après avoir accouché. L'année 1923 voit aussi la publication du *Blé en herbe* de Colette; il se trouve que Radiguet avait noté ce même titre pour le titre *Le Diable au corps*, parmi de nombreux autres, il est vrai.

Tout au long de l'histoire, le jeune homme, c'est-à-dire le narrateur redouble d'imagination pour assouvir les plaisirs sexuels de Marthe, c'est pour cela qu'on pourrait dire, après l'avoir lu, que le titre de ce roman, *Le Diable au corps*, a une connotation érotique. Ce terme souvent utilisé pour désigner un enfant agité et turbulent, prend aux yeux de Raymond Radiguet un sens plus adulte et coquin. *Avoir le diable au corps*, cette expression, employée uniquement dans ce sens de force et énergie extraordinaires, est tout à fait bon enfant et ne sous-tend aucun autre attribut démoniaque. Si ce n'est, peut-être, lorsqu'on l'attribue à un enfant particulièrement actif (et dans le langage "adulte", hyperactivité et bêtises malicieuses sont souvent de paire!), pour insister sur le côté "chenapan" autant que sur la débauche d'énergie. Cet aspect débonnaire, de l'expression disparaît, en revanche, lorsqu'elle se réfère au roman à scandale de Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, qui raconte l'éveil à la sensualité d'un jeune homme, le narrateur, et d'une femme mariée, Marthe. En effet, après la parution de ce roman, dans les années 20, l'expression prend une connotation érotique, en apparentant le corps à la chair, et le diable au désir. C'est ainsi que l'expression peut revêtir plusieurs aspects: admirative, faussement sévère ou clairement désapprobatrice.

Nous savons que, avant d'atteindre la première phrase d'un roman; le lecteur a déjà lu ou vu (ou sauté en général), bien des étapes. De tout cela, le lecteur a gardé conscience à des degrés très divers; nous pouvons avoir sauté la préface, négligé de lire la dédicace, mais il est difficile d'oublier le titre du roman que l'on vient de commencer à lire. Parmi les "seuils" des textes, un des plus éclairants et auquel la critique ou les théoriciens se sont pour l'instant assez peu intéressés est bien le titre. Le titre constitue avant tout un signe différentiel, qui permet d'identifier une œuvre dans son individualité; sa carte de visite en quelque sorte: c'est là sa fonction appellative. Il livre aussi un certain nombre d'indications sur le contenu (fonction référentielle ou désignative); ce rapport peut apparaître en clair (*Maigret à Vichy*, *Journal d'un curé de campagne*, *Les Aventures de Télémaque*;...) ou en code; c'est-à-dire symbolique (*Le Rouge et le Noir*, *L'Espoir*, *Le Lys dans la Vallée*...). Le phénomène ne s'inscrit que dans les limites du récit traditionnel. Toute esthétique de la provocation cherchera, au contraire, à créer une distorsion entre titre et texte: *L'Automne à Pékin* de Boris Vian ne parle pas d'une saison, pas plus que de la Chine. Le titre constitue enfin une incitation à la lecture: c'est sa fonction conative ou publicitaire; il convient alors de mettre en relation avec les indications de la première page et de la couverture (nom de l'auteur, de l'éditeur, illustration, collection) qui engendre tout un réseau de significations.

1.2. LA COMPOSITION DRAMATIQUE DE L'ŒUVRE

La composition d'un roman est très importante, car elle conditionne la lecture, elle contribue à conduire le lecteur là où l'auteur veut. Non seulement elle donne cohérence et efficacité au roman, mais elle a aussi une fonction esthétique et équilibre, à l'intérieur du roman.

Le Diable au corps est écrit à la première personne, "je" et le roman se présente comme une confession rétrospective. Le narrateur est le héros de l'histoire, et tout est raconté de son point de vue. Les autres personnages ne nous apparaissent que dans ce qu'il perçoit d'eux. Ainsi ne connaissons-nous les sentiments de Marthe que par l'analyse qu'en fait le jeune homme, et les jugements qu'il porte sur ses parents ou les voisins et les

relations sont les seuls éléments que nous possédions pour essayer de nous en faire une idée.

En adoptant le point de vue d'un narrateur-écrivain rapporteur de ses actions antérieures, Raymond Radiguet ouvre la voie, à l'analyse psychologique. Tout cela nous montre que l'apprentissage du narrateur est ponctué d'erreurs, et que la maturité naît des errements passés. En effet, un jeune garçon fait ses premières armes amoureuses avec une jeune femme plus âgée que lui, c'est la situation classique du roman d'apprentissage. D'ailleurs, il s'agit bien de l'histoire du jeune garçon, qui déborde un peu de l'intrigue amoureuse proprement dite, puisque, alors que le roman commence à la page (28), il faudra attendre la phrase suivante:

“La belle saison venue, mon père aimait à nous emmener, mes frères et moi, dans de longues promenades.” (p.28)

avant que le nom de Marthe apparaisse dans le roman. Sa mort est annoncée à la page (186).

“Notre maison respirait le calme. [...]. Un jour, à midi, mes frères revinrent de l'école en nous criant que Marthe était morte.”

Et l'épilogue se trouve deux pages plus loin.

Ce qui, dans *le Diable au corps*, relève du roman de mœurs est de deux ordres. D'abord, comme le fait remarquer Raymond Radiguet, l'époque, période de guerre, est propice au dérèglement, en supprimant les cadres temporels et sociaux habituels:

“Que ceux déjà qui m'en veulent se représentent ce que fut la guerre pour tant de très jeunes garçons: quatre ans de grandes vacances.”
(p. 7).

Mais il y a dans cette œuvre une autre dimension, c'est l'ascendant que le jeune homme prend tout de suite sur Marthe, jouant à l'asservir moralement, réduisant rapidement en esclavage cette jeune fille apparemment insoumise et peu conformiste:

“Elle respectait tout ce que je disais” (p.116); “L’amour lui donnait une nature d’esclave” (p.117).

Le Diable au corps est composé d’épisodes; et quand nous fermons le livre, nous revoyons Marthe et le narrateur à Paris, sous la pluie, amants pitoyables à la recherche d’un hôtel; nous repensons à la première nuit et à la cruauté du narrateur; nous nous rappelons le raout des Marin, le suicide de la bonne des Maréchaud, l’achat des meubles, la détresse de Jacques, l’annonce de la mort de Marthe... Tous ces épisodes sont organisés entre eux de manière rigoureuse par l’auteur, pour donner au récit cohérence et séduction: on appelle d’habitude cette organisation des épisodes du récit, la “composition dramatique”.

1.3. LA STRUCTURE DU ROMAN

Il est incontestable que ce premier roman de Radiguet a les mêmes qualités que les romans des auteurs classiques; puisqu’il présente une extrême richesse épurée de toute sophistication pour atteindre pleinement son objectif: analyser l’évolution d’une passion interdite.

Quand il s’agit de la structure d’une œuvre romanesque, il faut entendre par là le découpage typographique du roman. Celle-ci est souvent marquée par des chapitres et ce découpage en chapitre rythme le roman par la longueur et la disposition, et par ailleurs, cela est la respiration du roman. La structure crée l’harmonie, la cohérence, voire le sens du roman. Certains romans tels que *Le Père Goriot* de Balzac, *L’Assommoir* de Zola ou *Madame Bovary* de Flaubert témoignent de cette richesse. En effet, *Le Père Goriot* est un roman monolithique sans découpage en chapitres, *L’Assommoir* est composé de treize chapitres, alors que *Madame Bovary* est composé de trois parties et de trente-cinq chapitres.

Au fait, la structure du *Diable au corps* n’est pas aussi rigoureuse que celle des romans que nous venons de citer. En effet, *Le Diable au corps* n’est découpé ni en chapitres numérotés, ni en parties ou en livres soigneusement numérotés. Au contraire, nous

constatons une impression de désordre, d'irrégularité comme si nous avions sous les yeux des notes rapidement écrites, des pages de journal intime, chronologiquement mais difficilement ordonnés: certains chapitres sont très longs; d'autres, les plus nombreux, ont une longueur moyenne, d'autres, enfin, sont très courts et ne comprennent parfois qu'un ou deux paragraphes. Si ce désordre apparent nous attire l'attention, c'est que Raymond Radiguet a utilisé ce procédé pour donner à son roman un ton de fausse confession, mais aussi pour bien délimiter les épisodes ou pour prolonger, en multipliant les "blancs", les "silences" de fin de chapitre, les points de tension et les effets d'attente.

Comme nous venons de le dire, *Le Diable au corps* est structuré en séquences de longueurs variables, séquences qui ne portent aucun numéro de chapitre... Séquences qui correspondent avant tout aux détours et enroulements de la passion qui germe chez les personnages, s'épanouit, avant de s'éteindre brutalement lorsque Marthe meurt. Parallèlement à l'intrigue, la fiction tisse une toile de fond qui a toute une importance dans les ressorts de l'intrigue et qui tour à tour, rapproche et éloigne les amants, selon les permissions de Jacques.

Nous allons voir à la fois les étapes d'une histoire d'amour, à travers laquelle la guerre sert de toile de fond.

- *Avant Marthe*: le narrateur connaît le temps de l'enfance et de l'adolescence insouciantes: les promenades en famille au bord de la Marne, les lectures. Entre temps la guerre (de 1914-1917) fait ravage. La famille du narrateur l'appréhende à travers des rumeurs, ou des trains militaires qui passent près de chez eux. Il n'est plus temps de quitter la région parisienne (pp. 45 à 60)

- *La naissance de l'idylle*: le narrateur rencontre Marthe pendant une promenade familiale. Il la revoit ensuite à Paris durant toute une journée d'école buissonnière et l'aide à choisir son mobilier. C'est le mois d'avril 1917, le moral des soldats est plus bas, car la guerre s'enlise dans les combats sans fin. (pp.61 à 79)

- *Le premier baiser*: le narrateur va chez Marthe. Elle l'invite chez elle alors qu'elle s'est mariée avec Jacques Lacombe qui est parti faire la guerre. Les moments qu'ils passent ensemble sont placés sous le signe de la sensualité. L'échange d'un baiser cristallise la passion naissante. (pp. 79 à 87)

- *La première nuit d'amour*: le narrateur profite du fait qu'il a la clé pour entrer chez Marthe. Cette première nuit d'amour est annoncée par le peignoir offert par Marthe. (pp. 88 à 100)

- *La construction d'un bonheur fragile*: la relation amoureuse se construit au fil des moments de doute, de passion entrecoupés par les permissions du mari. Marthe et le narrateur se rendent compte qu'il leur est difficile de vivre leur amour librement. (pp.101 à 131)

- *L'annonce de la grossesse de Marthe*: c'est une nouvelle brutale à laquelle le narrateur ne s'y attend pas. (p. 132).

- *Le début d'un lent déclin amoureux*: Marthe n'est plus seulement une femme. C'est aussi une mère. Le narrateur sent les premiers signes de lassitude. (pp.133 à 146)

- *Le bonheur retrouvé*: le couple s'isole pendant près d'un mois dans la maison des parents de Marthe. C'est un moment où ils vivent librement leur passion. Ils ont l'impression de former un véritable couple. (pp. 147 à 151)

- *Nouveau déclin de la relation amoureuse*: la naissance de l'enfant devient difficile à vivre pour les familles. (pp. 152 à 161)

- *La nuit des hôtels parisiens*: c'est une nuit décisive. Marthe et le narrateur traînent toute la nuit dans Paris sans trouver où dormir. Ce qui commence comme un caprice prend des allures de tragédie: Marthe, enceinte, suit le narrateur dans la nuit froide et finit par comprendre que le narrateur ne l'aime pas. (pp. 162 à 167). Tous ces événements depuis le premier baiser jusqu'à la nuit des hôtels parisiens se déroulent

entre novembre 1917 et novembre 1918. Le récit est rythmé par les nouvelles que Jacques donne à son épouse et par ses permissions. Celles-ci sont tout d'abord suspendues pendant un mois pour le plus grand bonheur des amants. Mais ensuite, à deux reprises, les permissions séparent cruellement les amants et créent de vraies situations de crise. Le récit est également rythmé par le passage des trains qui reflètent ce qui se passe sur le front.

- *La séparation*: maladie de Marthe, armistice et naissance de l'enfant: tout s'accélère. Comment le narrateur, si jeune, peut-il assumer une paternité aussi complexe? (pp. 169 à 178). Tout se passe entre novembre 1918 et janvier 1919. L'armistice annonce le retour de Jacques et le moment d'un choix pour les amants: renoncer à cet amour impossible ou se battre contre les préjugés.

- *La mort de Marthe*: Marthe meurt sans avoir revu le narrateur. (pp. 179 à 180)

- *Le deuil*: le narrateur entrevoit: Jacques qui rend visite à son père: (p.187). Le traité de Versailles est signé: La France a récupéré l'Alsace et La Lorraine mais elle est affaiblie et ravagée.

Dans un article des *Nouvelles littéraires* du 10 mars 1923, Raymond Radiguet parle de "fausse autobiographie" et précise que "ce petit roman n'est pas une confession". Nous reviendrons sur cette affirmation plus tard. S'il ne veut pas faire une œuvre autobiographique quel est donc le propos de l'auteur dans son roman? Nous référons encore à l'article cité: "On y voit la liberté, le désœuvrement, dus à la guerre, façonner un jeune garçon et tuer une jeune femme". C'est donc à la fois un roman de formation ("façonner") et l'œuvre d'un moraliste, au sens classique, c'est-à-dire un observateur des mœurs-et non un moralisateur. Cette structure irrégulière est en réalité au service d'une composition très rigoureuse. Si nous regardons le roman de près, nous relevons en fait trois parties, comparables aux actes d'un drame:

- *Introduction*: cette courte partie est composée de *trois premiers chapitres*, qui ne semblent pas avoir un rapport direct avec l'histoire. Mais cette exposition qui marche

lentement aide à comprendre et à cerner les différents éléments du récit. Les trois premiers chapitres sont consacrés à l'enfance du narrateur, avant le début de l'intrigue.

- *Une partie centrale*: cette partie est très longue et consacrée à la liaison du narrateur avec Marthe. Celle-ci commence au quatrième chapitre et c'est le début d'une chronique, chronique d'une passion déraisonnable conduisant inéluctablement à la catastrophe finale.

- *Les trois derniers chapitres*: terminent le récit avec son dénouement et son épilogue. Cette composition en trois parties, souvent utilisée par les romanciers classiques tels que Balzac, est classique et efficace. Dans un premier temps, Raymond Radiguet met en place les éléments constitutifs du drame, puis il développe l'histoire où il met en scène ses personnages; enfin, le dénouement sera la clé de voûte de son récit. Nous comprenons très bien le soin apporté par Radiguet à l'élaboration de chacune de ces parties.

1.4. LA FOCALISATION INTERNE

Les romans sont toujours, malgré leur variété, des récits d'événements situés qui font intervenir des personnages et des rapports de succession logiques et chronologiques. Le narrateur introduit ainsi dans la communication une histoire qui peut prendre son autonomie, derrière laquelle il peut s'effacer, mais qu'il lui est loisible, à tous moments de commenter. Le genre romanesque joue donc naturellement, plus que les deux précédents, sur la superposition des axes énonciatifs. Par le choix des focalisations, des voix narratives et l'introduction des paroles de personnages, le narrateur peut, en effet, établir avec le lecteur une communication plus ou moins directe. On distingue dans un roman trois types de focalisations:

- *Focalisation zéro* : très souvent dans les romans classiques ceux de J. Verne ou de Balzac par exemple, le lecteur a l'impression que le narrateur sait tout et voit tout. Il peut suivre les personnages partout à la fois et connaît leurs pensées les plus secrètes.

Son champ de vision est alors infini; on parle à ce propos de focalisation zéro, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de point de vue privilégié, pas de foyer optique précis. L'habitude des conventions romanesques fait que le lecteur ne s'étonne pas de cette omniscience pourtant peut vraisemblable du narrateur, et lit sans surprise des passages comme celui-ci: au début de *L'Île mystérieuse*, les naufragés ont été jetés par la tempête sur une île, mais il manque l'un des passagers du ballon, l'ingénieur Cyrus Smith. Le narrateur écrit alors:

“Cependant le ciel se dégageait peu à peu. Vers minuit, quelques étoiles brillèrent, et si l'ingénieur eût été là, près de ses compagnons, il aurait pu remarquer que ces étoiles n'étaient plus celles de l'hémisphère boréal”

- *Focalisation interne*: le champ de vision peut être plus restreint si le narrateur s'identifie à un personnage et ne raconte que ce que celui-ci sait, voit, sent. On parlera alors de focalisation interne pour ce personnage, dont le point de vue se trouve privilégié:

“Pierre se dirige vers la rue de Paris, la principale rue du Havre, éclairée, animée, bruyante. L'air un peu frais de bords de mer lui caressait la figure, et il marchait lentement, la canne sous le bras, les mains derrière le dos.

Il se sentait mal à l'aise, alourdi, mécontent comme lorsqu'on a reçu quelque fâcheuse nouvelle...”

- *Focalisation externe*: il y a focalisation externe lorsque le point de vue est celui d'un observateur extérieur et objectif, qui ne fait que constater ce qui est visible du dehors, sans explications ni commentaires:

“En 1829, par une jolie matinée de printemps, un homme âgé d'environ cinquante ans suivait à cheval un chemin montagneux qui mène à un bourg situé près de la Grande-Chartreuse [...]. Homme de haute taille, le voyageur était entièrement vêtu de drap bleu aussi soigneusement broissé que devait l'être chaque matin son cheval au poil lisse, sur lequel il se tenait droit et vissé comme un vieil officier de cavalerie.”

Bien sûr, il peut y avoir des variations dans le champ de vision à l'intérieur d'un même récit. Par exemple, Balzac passe ensuite à la focalisation zéro pour expliquer au lecteur qui est le personnage en question. Dans le roman de Maupassant, le champ de vision,

après avoir coïncidé pendant tout le début du récit avec le personnage de Pierre, se déplace ensuite de façon significative vers d'autres personnages.

Ce choix narratif, la focalisation interne, pose le problème de communication au lecteur d'informations que le narrateur, n'est pas censé connaître, comme les pensées des autres personnages par exemple. Raymond Radiguet fait appel à quatre solutions:

1. Le narrateur apprend plus tard la vérité sur une attitude, un sentiment:

“C'était d'ailleurs vrai, simplement, je le sus dans la suite, parce que Marthe avait faussé notre conversation dans le même sens que moi.” (p.34)

2. Le narrateur se fie à une impression qui peut être fausse:

“... je gardai pour moi que d'après cette scène il était impossible que Marthe ne fût pas méchante” (pp. 83-84)

3. Le narrateur prend des mesures pour formuler des hypothèses:

“Le lendemain, comme nous traversions le jardin, il bêchait. Sans doute était-ce un pensum...” (p.104)

4. Le narrateur donne des explications psychologiques simples:

“[Ma mère] était jalouse. Elle regardait Marthe avec des yeux de rivale. Elle trouvait Marthe antipathique, ne se rendant pas compte que toute femme, du fait de mon amour, le lui serait devenue.” (pp.88-89)

Cette dernière solution est la plus employée parce qu'elle permet de garder l'unité du récit, en même temps que sa vraisemblance. L'efficacité psychologique du narrateur s'exerce sur des personnes dont il a pu observer le comportement. Raymond Radiguet respecte ainsi la logique et l'unité de la focalisation interne. C'est pourquoi le personnage de Marthe reste une énigme autant pour le lecteur que pour le narrateur:

“[...] et je souffrais de ne pouvoir pénétrer son esprit” (p.87)

Comme nous le savons, ce qui est raconté est perçu et interprété d'un point de vue d'un personnage précis. La réalité décrite est limitée par une perception subjective d'un narrateur qu'il soit un personnage ou non.

Raymond Radiguet adopte le point de vue d'un narrateur-écrivain qui rapporte ses actions antérieures et ouvre ainsi la voie à l'analyse psychologique: le narrateur-écrivain (X) cherche à comprendre - et parfois à justifier - les actions du narrateur-personnage (x). Donc, de X à x le personnage a évolué et peut juger de ses erreurs. Des formules récurrentes rappellent les étapes de cet apprentissage:

Il a acquis une expérience qu'il ne possédait pas.

“J’ignorais que servitude pour servitude, il vaut encore mieux être asservi par son cœur que l’esclave de ses sens”. (pp.142-143)

Il a mesuré ses erreurs, comme l’atteste la fréquence du verbe “croire” à l’imparfait.

“Nous nous croyions des hommes.” (p.26)

“je croyais avoir des raisons profondes [...]. je croyais qu’il s’était passé des choses graves [...] je croyais avoir déclaré mon amour à une personne insensible” (p.34)

“je me croyais renvoyé du collègue mais je me trompais...” (p. 52)

“je croyais que l’amour ne peut se passer.” (p.56)

“[...] moi qui me croyais un homme ...” (p.67)

“Je croyais certains mensonges commandés par le code passionnel” (p.141)

“je croyais la lui devoir, par dignité” (p.182)

Ces exemples, répartis sur tout le roman du début à la fin, montrent que l’apprentissage du narrateur est marqué par des erreurs et que la maturité naît des errements passés. Bien entendu, tirer une conséquence de sa jeunesse semble innocenter le narrateur;

pourtant cette accumulation d'erreurs, son aveuglement indiquent l'infatuation, la vanité de la jeunesse.

1.5. LA NARRATION RETROSPECTIVE

Généralement, la narration présente les événements survenus dans l'histoire selon leur ordre chronologique. Pourtant cet ordre peut être volontairement bouleversé: nous parlerons alors de rupture temporelle ou d'anachronisme. La narration rétrospective consiste pour le narrateur à évoquer des faits antérieurs à ceux qu'il est précisément en train de raconter ou pour un personnage à se reporter à son passé. Ce retour en arrière

peut couvrir une durée plus ou moins longue. Elle se signale par un avertissement du narrateur, un indice de temps ou un terme appartenant au vocabulaire du souvenir.

Dès le début du roman, il est évident que le "je" du narrateur est un "je" adulte qui revient sur une aventure passée. Le présent d'énonciation du premier paragraphe inscrit le roman dans une vie d'adulte. Ce "je" du présent fait écho au "je" de l'enfance identifiable le plus souvent dans les passages écrits au passé. C'est ce "je" adulte qui pressent sans cesse la fragilité de cet amour interdit: le "je" du présent est capable de décrypter les signes annonciateurs de la fin tragique de cet amour.

"Hélas! Un sentiment de provisoire subsistait" (p.102)

"Un parfum de provisoire excitait mes sens" (p.114)

"A la fin de septembre, je sentis bien 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. » (p.151)

«[...] 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. » (p.171)

Les différents passages de discours explicatif prouvent que le but du narrateur est de comprendre ce qui lui est arrivé, d'analyser les différentes étapes de cet amour

impossible, sans chercher à se trouver des circonstances atténuant, assumant entièrement l'instabilité liée à sa jeunesse. La courte séquence de la page 171 prouve l'extrême lucidité du narrateur qui comprend que la mort était inévitable.

“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. » (p.171)

Pour bien classifier ce que nous venons d'expliquer, nous dirons qu'un narrateur (X) entreprend de raconter une aventure dont, plus jeune, il fut le héros (x). Le narrateur (X) se met donc en scène et s'observe tel qu'il fut (x) dans ces événements passés. Puisqu'il y a une observation d'événements antérieurs, on parle de narration rétrospective.

Il y a donc un narrateur qui agit: c'est le narrateur personnage (x). Il évoluera dans un système au passé, essentiellement dominé par le passé simple:

“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. J'ôtai encore mes bottines avant de prendre l'escalier.” (p.71)

et un narrateur qui raconte: c'est le narrateur narrant ou écrivain (X). Sa présence se remarque par:

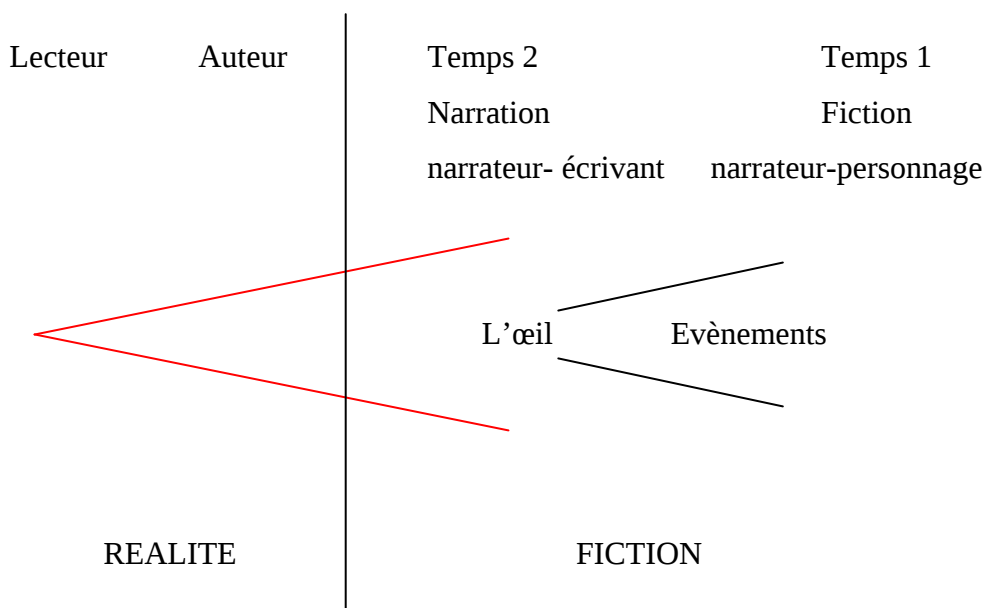
- l'utilisation du présent, qui brise la chronologie de la fiction pour revenir au temps de la narration.

“Ou plutôt non, je cherche encore à me mentir à moi-même. Ce que je voulais, c'était faire un travail, guère plus fatigant qu'une promenade, et qui laissât comme elle, à mon esprit, la liberté de ne pas se détacher de Marthe une minute.” (p.50)

- l'utilisation de l'imparfait d'analyse qui permet au narrateur-écrivain d'apporter des explications psychologiques dont le narrateur personnage n'avait pas conscience:

“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.” (p.57)

Dans ce cas, une des originalités du *Diabole au corps* réside dans la complexité du triple rapport *auteur / narrateur-écrivain / narrateur-personnage*. Nous avons en effet quatre regards sur les mêmes événements avec un effet d’enchâssement:



Nous allons essayer d’étudier à fond la complexité de ces rapports.

1.5.1. Accélération, pauses et ellipses

Comme nous le savons, un roman peut s’inscrire de façon précise dans une époque, comme presque tous les romans historiques; ou bien accorder au contexte historique une place secondaire (c’est le cas, par exemple, de certains romans psychologiques). Etudier le temps, dans un roman conduit à évaluer la durée des événements rapportés. Cette durée peut être brève ou au contraire étendue. Une narration ne rapporte pas toujours les

faits dans leur déroulement chronologique. L'ordre de succession des événements peut s'interrompre pour laisser place à un "retour en arrière". Lorsqu'une période de temps n'est pas racontée, on dit qu'il y a ellipse dans le récit: l'ellipse met en valeur le fait qui la suit en attirant l'attention du lecteur. La temporalité dans le roman dépend également de la vitesse (ou du rythme) du récit. Il est important de mettre en relation la durée de la fiction et la longueur de la narration. Une longue période peut être racontée en quelques mots. Au contraire, une rencontre de quelques minutes peut donner lieu à une narration de plusieurs pages. Ces variations suggèrent une hiérarchie dans les faits et donnent au roman son rythme propre. Le rythme du récit dépend enfin du mode adopté pour raconter: soit plusieurs événements diffus et dispersés dans le temps sont envisagés et rassemblés dans la narration. Nous avons un résumé; soit une action ponctuelle est rapportée comme si elle se déroulait "en temps réel". Nous avons alors une "scène". Dans le roman, résumé et scène alternent en général.

Quant au roman de Radiguet, la question du temps est essentielle dans ce roman. Essentielle tout d'abord parce qu'il s'agit d'une narration rétrospective. Essentielle aussi parce que Raymond Radiguet connaît parfaitement bien comment créer des accélérations, ralentir le rythme de la narration ou créer des ellipses qui lui permettent d'aller droit à l'essentiel: l'évolution de la passion de Marthe et du narrateur.

Toute histoire a une durée en temps réel (années, mois, jours, heures), mais le romancier ne peut matériellement pas se rendre compte de cette durée. Il s'arrête sur des moments précis et passe sous silence des périodes entières, définissant ainsi le rythme de la narration. Il existe plusieurs techniques pour moduler le rythme de la narration. D'habitude, pour accélérer le rythme de la narration, le romancier utilise *l'ellipse*, *le résumé*, ou *sommaire* et pour ralentir le rythme de la narration, il utilise *la scène*, *la pause* et *la digression*.

L'ellipse passe sous silence une période plus ou moins longue. Sa durée est parfois clairement définie, parfois indirectement suggérée. L'ellipse produit différents effets: sur le plan rythmique, elle correspond à un mouvement d'accélération de la narration. Sur un plan dramatique, elle suggère soit que la période passée sous silence est sans

intérêt, soit au contraire qu'elle est très importante, le narrateur se proposant de la développer plus loin dans le roman pour produire un effet dramatique puissant. D'autre part, accélérant le rythme de la narration, le narrateur résume brièvement toute une période sans contenu dramatique véritable. Le résumé ou le sommaire a souvent une fonction d'attente et peut servir de transition entre deux scènes. Il est également utilisé dans les fins de roman.

Quant à la pause, elle correspond à un ralentissement du rythme de la narration: l'auteur interrompt la narration par une description, un commentaire ou des paroles rapportées.

Le Diable au corps progresse au rythme des contradictions violentes de l'amour grandissant. Le temps ne peut pas s'écouler linéairement.

- *Avant Marthe: le temps de l'enfance et d'adolescence insouciant.* (pp.16-27)

Tout au long de cette première séquence, le temps, se concentre: les événements réels ("l'attentat autrichien" et "l'orage du procès Caillaux") (p.16) sont associés par inférence à des dates. La temporalité est marquée également par des compléments circonstanciels. ("La veille du 14 juillet 1914") (p.17) et des propositions indépendantes ("le printemps arriva" et "trois ans passèrent ainsi") (p.27)

- *La naissance de l'idylle* (pp. 28-51): dans cette partie, alternent des marqueurs qui accélèrent le temps ("un dimanche d'avril 1917", (p.28) "le lendemain" (p.37), "le mardi soir" (p.37), "le lendemain matin", "un mercredi", le lendemain, jour de congé", "au début des vacances") créant parfois une ellipse "un mois après". (p.39)

- *Le premier baiser* (pp.52-64): nous remarquons ici des marqueurs temporels qui installent la répétition ("à la fin de novembre, un mois après avoir reçu une lettre de faire part de son mariage" (p.53) "tous les soirs", "tous les jours") jusqu'au tournant décisif de la page 82 ("un jour"). Ensuite, le temps semble s'étirer: 3 pages environ sont consacrées au premier baiser. L'adverbe "maintenant" (p.82) crée un trouble entre deux

systèmes d'énonciation, comme si le narrateur donnait vie au passé en le situant dans le présent.

- *La première nuit d'amour* (pp. 65-80): le narrateur apporte de grandes précisions à ce qui constitue le "tournant" (p.66) de son aventure: "au début de mars", "le jour de l'anniversaire de mes seize ans, au mois de mars 1918". (p.67) Par ailleurs, 9 pages sont consacrées à la première nuit d'amour: le temps semble s'arrêter.

- *La construction d'un bonheur fragile* (pp. 81-116): nous allons noter ici qu'une double temporalité se construit. En effet, les pages 111 à 113 et les pages 114 à 116 présentent des actions simultanées. Nous suivons à la fois le narrateur dans ses périples contre l'ennui et Marthe qui fait face à ses parents et à son mari. Pendant la seconde séparation, nous ne suivrons que le narrateur et ne saurons rien de ce que vit Marthe avec ses beaux-parents et son mari.

- *De l'annonce de la grossesse à la mort de Marthe* (pp.117-189): la vie du couple est rythmée par les permissions de Jacques. De ces permissions découlent un certain nombre de "calculs" qui engagent la responsabilité d'un des deux hommes dans la paternité future. C'est pour cette raison qu'il semble important pour le narrateur de faire état très précisément des dates et des moments de rencontre et de séparation. C'est par ces calculs que tour à tour il aura envie de revendiquer la paternité de l'enfant ou de la rejeter, considérant que les permissions de Jacques sont autant de trahisons de la part de Marthe.

Nous allons noter aussi de la page 151 à 153 puis de la page 170 à 173 un étirement du temps. Dans la première partie, l'étirement du temps correspond à un moment heureux du couple tandis que la seconde partie accentue bien au contraire le sentiment d'amour finissant.

Ainsi Raymond Radiguet consacre-t-il désormais un même nombre de pages au bonheur et au malheur, certain de vouloir conduire le couple jusqu'à l'ultime: la séparation, préfigurant la mort de Marthe.

1.6. L'ESPACE DANS LE ROMAN

Dans *le Diable au corps*, les personnages principaux se déplacent entre divers lieux qui ont tous une fonction symbolique. Les déplacements sont autant synonymes de fuites que de retrouvailles.

1.6.1. Paris

Comme nous l'avons remarqué, Paris joue un rôle important dans la vie du narrateur, il se rend d'abord à Paris pour poursuivre ses études: il acquiert ainsi, dans cette ville, une véritable autonomie. Il rencontre aussi Marthe à Paris: c'est là que naîtront les premiers mensonges, tant du côté de Marthe qui ment à ses beaux-parents autant qu'à ses parents, que du côté du narrateur qui fait l'école buissonnière. C'est là que le couple se rend par intermittence. C'est là aussi que le jeune homme vient se distraire lorsqu'il est séparé de Marthe: il y retrouve René et trompe Marthe sans remords. (P.95) C'est surtout là que le couple meurt: la ville prend alors des allures sombres, dominée par le "froid" qui est "sale" et par "la pluie glaciale".

Les lieux emblématiques de la ville sont le lycée Henri VI" (p.95) qui fait allusion au narrateur encore jeune adolescent, et la "Grande-Chaumière" (p.95), lieu où il dessine et où il devient jeune adulte.

1.6.2. Les bords de la Marne

La Marne et ses alentours constituent un espace privilégié pour l'auteur. Il y vient très souvent. C'est là que le narrateur viendra chercher du réconfort après l'épisode du suicide de la bonne des Maréchaud. C'était déjà là qu'il faisait sa lecture.

« [...]. Je me promenais seul au bord de la Marne qui était tellement notre rivière que mes soeurs disaient, en parlant de la Seine, «une Marne». J'allais même dans le bateau de mon père, malgré sa défense; mais je ne ramais pas, et sans m'avouer

que ma peur n'était pas celle de lui désobéir, mais la peur tout court. Je lisais, couché dans ce bateau. [...] » (pp.12-13)

À deux reprises, Marthe et le narrateur affichent leur amour dans cet endroit privilégié:

“Nous déjeunâmes tard. Vers cinq heures, nous allâmes nous promener au bord de l'eau. [...] À vrai dire, cette déconvenue me rendait mélancolique. Je me disais : Peut-être moi qui, aujourd'hui, crois tellement à l'amour de Marthe, y verrai-je un attrape-nigaud, comme le musée de l'Écu de France! » (pp. 84-85)

« J'aimais tant cette rive gauche de la Marne, que je fréquentais l'autre, si différente, afin de pouvoir contempler celle que j'aimais [...]. Nous attachions le canot à un arbre, allions nous étendre au milieu du blé. Notre égoïsme, dans sa cachette, oubliait le préjudice, sacrifiant le blé au confort de notre amour, comme nous y sacrifiions Jacques.” (p.113)

C'est aussi sur le bord de la Marne que le narrateur aura soudain envie de mourir :

« Etendu dans la barque, je souhaitai la mort, pour la première fois » (p.131)

Un soir, alors qu'il s'y endort dans le froid de la nuit, Marthe elle-même menace d'aller y prendre froid pour mourir :

« [...]. Eh bien ! elle n'irait pas chez sa mère. Elle irait au bord de la Marne. Elle prendrait froid, puis mourrait. [...] » (p.164)

1.6.3. La maison du narrateur

Cette maison incarne en quelque sorte la vie de la famille et la morale. Le narrateur vit très peu de temps dans cette maison. Celle-ci est le lieu des repas familiaux, des entretiens avec le père, de jeux des frères et sœurs: elle est le lieu où il est encore un jeune adolescent. Elle est le lieu où il revient goûter à la vie de famille lorsqu'il est séparé de Marthe. Mais le narrateur apprend aussi dans cette maison la naissance de son fils, puis la mort de Marthe. Elle devient donc le lieu de la souffrance:

“La seule fois que j'aperçus Jacques ce fut quelques mois après. Sachant que mon père possédait des aquarelles de Marthe, il désirait les connaître. Nous sommes toujours avides de surprendre ce qui touche aux êtres que nous aimons. Je voulais voir l'homme auquel Marthe avait accordé sa main.

Retenant mon souffle et marchant sur la pointe des pieds, je me dirigeais vers la porte entrouverte. J'arrivais juste pour entendre :

-Ma femme est morte en l'appelant. Pauvre petit ! N'est-ce pas ma seule raison de vivre ?

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?" (pp.188-189)

1.6.4. L'appartement de Marthe

L'appartement de Marthe, est en fait, le lieu de la cristallisation de l'amour de l'adultère. Le narrateur a façonné cet appartement avant même d'y être entré puisqu'il en a choisi le mobilier. Une nuit, il vient chez Marthe: il entre d'abord dans le salon, lieu du premier baiser. Il ne rentrera dans la chambre, lieu de l'intimité, qu'un peu plus tard, ressemblant plus à un enfant que nous devons réchauffer qu'à un amant:

« En entrant dans la petite chambre qui lui servait de salon, peu encombrée de meubles, et que les tentures, les gros tapis doux comme un poil de bête, rétrécissaient jusqu'à lui donner l'aspect d'une boîte, je fus à la fois heureux et malheureux comme un dramaturge qui, voyant sa pièce, y découvre trop tard des fautes. » (p.55)

Cet appartement est aussi le lieu d'un second adultère: le narrateur trompera Marthe avec Svéa, dans cet appartement, sans aucun remord:

“Je ne retournerai pas chez Marthe... l'eusse-je désirée?
Mais je n'avais pas de remords” (p.140)

1.6.5. La maison des Grangier

La maison des Grangier joue un rôle très important. Elle représente d'abord la virginité de Marthe, le temps de son enfance: elle y revient d'ailleurs pour échapper à son rôle d'épouse. Le narrateur se rend à trois reprises chez la maison des Grangier. La première fois, il apporte à Marthe des livres et des journaux, prétextes à une nouvelle rencontre. Il y est accueilli comme un enfant, par Madame Grangier.

“Pourtant, le mardi soir, ne pouvant attendre, je sus trouver à ma faiblesse de bonnes excuses qui me permirent de porter après dîner le livre et les journaux. Dans cette impatience, Marthe verrait la preuve de mon amour, disais-je, et si elle refuse de la voir, je saurais bien l’y contraindre.

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. Je pensais que pendant ce temps mes palpitations de cœur s’arrêteraient. Elles augmentaient, au contraire. Je manquai tourner bride, mais depuis quelques minutes, d’une fenêtre voisine, une femme me regardait curieusement, voulant savoir ce que je faisais, réfugié contre cette porte. Elle me décida. Je sonnai. J’entrai dans la maison. Je demandai à la domestique si Madame était chez elle. Presque aussitôt, Mme Grangier parut dans la petite pièce où l’on m’avait introduit. Je sursautai, comme si la domestique eût dû comprendre que j’avais demandé «Madame» par convenance et que je voulais voir «Mademoiselle». Rougissant, je priai Mme Grangier de m’excuser de la déranger à pareille heure, comme s’il eût été une heure du matin: ne pouvant venir jeudi, j’apportais le livre et les journaux à sa fille.

-Cela tombe à merveille, me dit Mme Grangier, car Marthe n’aurait pas vous recevoir” (pp. 37-39)

La seconde fois, le narrateur y rejoint Marthe pour passer plusieurs semaines de bonheur dans cette maison. La maison des Grangier est, elle aussi, marquée par l’adultère puisque le couple, y vit un bonheur totalement libre, au mépris de ce que pensent les voisins. Après avoir façonné l’intérieur de Marthe, il façonne le jardin des Grangier. Il y vient enfin à la demande de madame Grangier, lorsque Marthe est malade. Il est alors accueilli de manière glaciale, comme amant, cause du malheur de la jeune femme.

À plusieurs reprises, le narrateur fait des aller et retour entre l’appartement de Marthe et la maison familiale. Finalement Marthe et le narrateur ne peuvent se séparer et continuent indéfiniment à se raccompagner. Il faut noter également que le narrateur ne rentre chez ses parents qu’au petit matin.

“Je passais toutes mes nuits chez Marthe. J’y arrivais à dix heures et demie, j’en repartais le matin à cinq ou six.” (p.90)

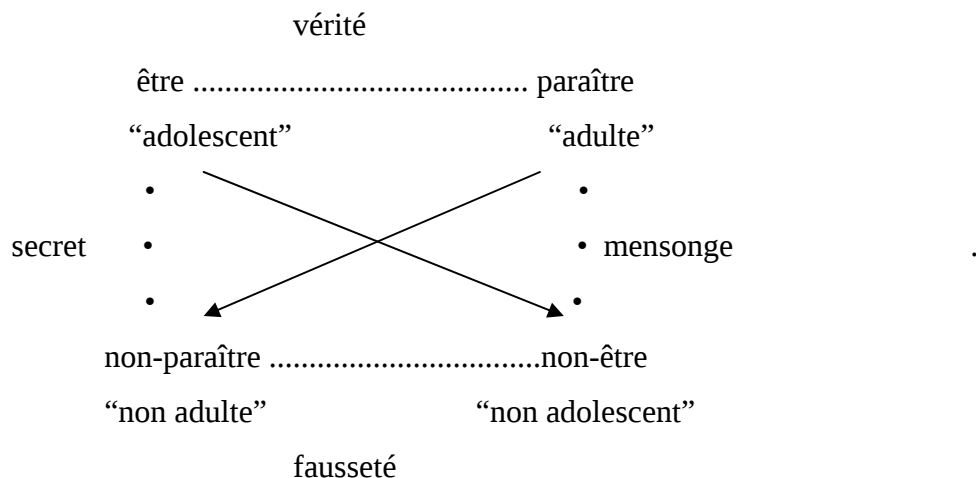
Il faut noter enfin que “la nuit des hôtels” (p.171) fait écho aussi à cette impossibilité de dormir tant chez parents que chez Marthe. Le couple se promène sans logis tout comme leur amour se promène sans espoir d’issue heureuse.

1.7. LE DEBUT DU ROMAN

Nous observons, dans le début du roman, le champ lexical de l'âge qui fait apparaître une opposition. Nous trouvons, d'un côté le narrateur et les enfants (douze ans, à cet âge, nous vieillir, en enfant, très jeunes garçons) et de l'autre les adultes (un homme, leurs aînés).

« Je vais encourir bien des reproches. Mais qu'y puis-je ? Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre ? 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. Je ne suis pas le seul. Et mes camarades garderont de cette époque un souvenir qui n'est pas celui de leurs aînés. Que ceux déjà qui m'en veulent se représentent ce que fut la guerre pour tant de très jeunes garçons : quatre ans de grandes vacances. » (pp.7-8)

Ici, l'utilisation de la conjonction "mais" et de la préposition "malgré", auxquelles il faut ajouter les tournures négatives, contribue à montrer cette opposition. L'auteur met donc en place dès les premières lignes un double conflit: un conflit enfants/adultes; et le conflit intérieur de l'enfant qui doit agir comme un homme; en d'autres termes, le conflit traditionnel de l' "être" et du "paraître", résumé en trois mots: "malgré les apparences"



Un présent de vérité générale exprime un fait certain que le narrateur pense toujours vrai. C'est le temps utilisé dans les proverbes, les maximes. Il apporte à ce qui est dit la caution du temps et de l'expérience. Quant aux temps du passé, il n'y a que cinq cas de verbes du passé, dont trois sont au passé simple et renvoient explicitement au moment de l'action: "j'eus"; "vinrent"; "fut". La présence du passé au début du roman oppose déjà récit et discours c'est-à-dire narration (passé/présent).

Par ailleurs, le premier mot du roman place tout de suite le récit sous le signe de la première personne. Le "je" est le sujet essentiel des verbes et l'objet principal de ces premières phrases: il ne s'agit donc pas, ici, d'un narrateur-témoin, mais d'un narrateur-héros. Nous allons respecter l'anonymat voulu par l'auteur en continuant à appeler ce personnage "le narrateur". Donc les événements seront peut-être présentés à travers son regard et vus de manière subjective. Les problèmes soulevés par l'identité du narrateur seront abordés dans le deuxième chapitre.

Dans ce premier paragraphe du roman, en privilégiant le temps du discours, l'auteur nous montre deux choses:

1- ce qui s'est passé est si grave que cela peut avoir des incidences sur le présent:

« Je vais encourir bien des reproches. [...] Que ceux déjà qui m'en veulent se représentent [...] » (p.7)

2- c'est un récit rétrospectif: un narrateur plus âgé (présent actuel) pose un regard distancié sur l'enfant qu'il a été et qui fut le héros de cette aventure (passé).

Dans les premières phrases du roman, nous pouvons relever les termes qu'y font référence: reproches; faute; troubles; embarras; aventure. Les deux premiers mots évoquent une éventuelle culpabilité sur laquelle s'interroge le narrateur: "mais qu'y puis-je? Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre?" (p.7). Les deux mots suivants (troubles et embarras) évoquent la gêne, le malaise. Le dernier (aventure) enfin a un champ sémantique très large: dans le domaine

sentimental, “avoir une aventure”, c’est connaître une liaison passagère. Ce sens-là est ici fort possible; une “aventure” peut être “une entreprise hasardeuse”⁹, risquée, comme dans l’expression “tenter l’aventure”. Pour le narrateur, ce qu’il a vécu avec Marthe appartient à ce sens-là, enfin le mot “aventure” s’est chargé d’une connotation romanesque propre à éveiller l’imagination du lecteur. Donc, en évoquant une éventuelle culpabilité dans une “aventure” qu’il ne précise pas, le narrateur attire la curiosité du lecteur parce que deux thèmes reviennent souvent dans ce dernier paragraphe, celui de la guerre et celui de l’âge.

Nous venons de parler très brièvement du thème de l’âge, quant au thème de la guerre, ce mot apparaît deux fois sous sa forme simple, mais nous pouvons relever trois expressions qui la qualifient “période extraordinaire; cette époque; quatre ans de grandes vacances”. Il y a ici sans aucun doute une volonté de choquer, en même temps qu’une volonté d’être sincère. Finalement, qu’il s’agisse du jeune âge du narrateur ou de la guerre, l’auteur avance pour son personnage deux excuses qui sont autant de manière, d’intriguer d’avantage le lecteur quant à cette mystérieuse “aventure”.

1.7.1. L’épisode de Carmen

Ici nous observons un procédé narratif très original adopté par Raymond Radiguet. Nous allons essayer de montrer comment ce procédé narratif remplit son rôle d’information auprès du lecteur et comment il relie déjà au système de correspondance et d’échos avec la suite du roman.

Les trois premiers chapitres ne semblent avoir aucun lien avec l’intrigue principale du roman. Marthe, dans cette partie n’apparaît pas et n’est même pas mentionnée. Néanmoins ces trois chapitres sont essentiels et indispensables pour l’ensemble du roman, car chacun d’eux, par des anecdotes de valeurs différentes, permet de bien saisir ou comprendre le narrateur et son histoire.

⁹ Littré, <http://francois.gannaz.free.fr/Littré/xmlittré.php?requete=aventure>, 2007

Ici, nous allons essayer de montrer les points communs entre la petite Carmen, Carmen l'anonyme, Carmen le souvenir d'enfance et Marthe et puis, entre une lettre d'amour enfantine et une passion brûlante destructrice. L'introduction de Carmen annonce l'aventure avec Marthe. Dans le premier chapitre, il y a déjà tous les conflits qui éclateront dans le second chapitre. En vivant son premier amour passager, le narrateur fait connaissance avec l'amour, se heurte à la société, apprend à se connaître. C'est le début de son apprentissage. Carmen est peut-être le premier amour du narrateur, mais nous sommes loin de l'émotion enfantine de la maladresse due à la timidité et des regards détournés.

“J'avais distingué la seule fillette qui me ressemblât, parce qu'elle était propre, et allait à l'école accompagnée d'une petite sœur, comme moi de mon petit frère” (pp.8-9).

Il est difficile de trouver dans cette phrase la spontanéité et la sincérité de l'amour.

Carmen ne séduit pas le narrateur. C'est lui qui la choisit “j'avais distingué”. En réalité, elle n'est pas aimée pour elle-même: on ne parle ni de sa beauté ni de ses qualités. Si le narrateur la choisit c'est parce qu'il se retrouve à travers elle “me ressemblât, comme moi”. C'est un amour passager où le seul sentiment présent est le narcissisme, où le cœur obéit à la raison. C'est le même sentiment qui poussera le narrateur vers Marthe:

“[...]. 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 en admirer d'autres, sans ressentir ce choc. L'instinct de ressemblance est la seule ligne de conduite qui ne soit pas artificielle. Mais dans la société, seuls les esprits grossiers sembleront ne point pécher contre la morale, poursuivant toujours le même type. Ainsi certains hommes s'acharnent sur les “blondes”, ignorant que souvent les ressemblances les plus profondes sont les plus secrètes.” (pp. 121-122)

D'ailleurs, la démarche du narrateur pour inviter Carmen est plus un plan préparé, avec des complices ménagées plus longtemps qu'une folie d'amoureux. Dans cet amour enfantin, nous relevons déjà un conflit entre les sentiments et la raison: c'est la raison qui l'importe. Dans l' “aventure” avec Marthe, le conflit sera plus violent et la fin

beaucoup plus dramatique. L'Episode de Carmen a un autre aspect du point de vue des rapports que le narrateur entretient avec la morale.

En effet, confronté au monde des adultes et à la société, le narrateur prend conscience que certaines règles sont floues, obéissant davantage à la convenance qu'à la rigueur morale:

“ Ce qui troubla fort mes notions de morale, fut qu'il considérait comme aussi grave d'avoir compromis la jeune fille (dont les parents lui avaient communiqué ma déclaration), que d'avoir dérobé une feuille de papier à lettres. (p.10)

D'autre part, son aventure, au lieu d'attirer l'hostilité des camarades de classe, lui donne du prestige:

“[...] Le professeur, ironique, m'appela Don Juan. J'en fus extrêmement flatté [...]. Son “Bonjour, Don Juan” et mon sourire entendu transformèrent la classe à mon égard.” (p.10)

Le directeur lui-même, symbole d'autorité et de justice, cède devant le jeune homme et montre de la faiblesse; puis il ment au père du narrateur; enfin, par calcul politique, il commet une injustice en remettant au narrateur la couronne d'or que méritait aussi le prix d'excellence. Et le directeur a eu une certaine pitié lorsque le résultat de cette humiliation est la perte des deux meilleurs élèves de l'école. Nous voyons donc comment, pour le jeune héros, les valeurs se troublent et s'inversent: lui, le coupable, n'est pas puni et obtient même une certaine gloire; le représentant de l'autorité est discrédité. En fait, du propre aveu du narrateur, c'est l'éducation hypocrite dispensée par ses parents qui est en partie responsable de cet “amour” interdit.

“ Mes parents condamnaient plutôt la camaraderie mixte. La sensualité, qui naît avec nous et se manifeste encore aveugle, y gagna au lieu d'y perdre.”(p.8)

Enfin, l'épisode de Carmen et l'aventure avec Marthe ont un autre point commun: ils sont tous les deux placés sous le signe de l'écriture. En effet, c'est par une lettre que le narrateur fixe rendez-vous à Carmen; c'est *Une saison en enfer* qui lui sert de prétexte pour chercher à revoir Marthe (p.36) et c'est Baudelaire qui les rapproche lors de la

première rencontre (p.32). Ainsi la littérature et plus précisément, l'écriture permettent la violation des interdits: c'est la lettre à Carmen qui provoque le scandale et implique la jeune fille; c'est Baudelaire que condamne la société et que Jacques défend à Marthe; c'est Rimbaud, autre poète maudit, et le journal satirique *Le Mot* qui servent de prétexte au narrateur. (p.36)

Ce rôle impertinent et dérangeant de la littérature est également joué, dans une espèce de mise en abyme, par le *Diable au corps* lui-même. Comme nous le savons, ce roman s'est aussi attiré les foudres de certaines critiques, des associations bien-pensantes, comme l' "Association des Ecrivains anciens combattants".

Bref, dans ce premier chapitre, Raymond Radiguet confronte son personnage principal à l'amour, à la société et le met face à lui-même. A part les tensions et les conflits qui éclateront dans le rapport avec Marthe, Raymond Radiguet nous donne des informations importantes sur la psychologie du narrateur.

1.7.2. Le Suicide de la folle

Divers événements ont traversé l'adolescence de Raymond Radiguet. Il y eut le suicide d'une "bonne", l'accident mortel d'une "jeune fille en robe blanche", la guerre de 14 et la rencontre d'Alice. Le 13 juillet 1913, la servante des voisins, "devenue fou", (p.17) se promenait sur le toit. Réprouvant ce spectacle et ce tapage, les patrons se dissimulaient derrière leurs volets. Quelles vilénies cachaient-ils? La "bonne" avait une voix "inhumaine", (p.18) mais d'une grande "douceur", (p.18) laissant deviner une "profonde mélancolie résignée" (p.20). Elle "saluait" (p.21) son public, telle une artiste, mais elle était assiégée comme Bonnot à Choisy-le-Roi. La servante des voisins désirait sans doute échapper à l'irréparable tristesse de son existence. Elle se jeta dans le vide, sous les regards de la foule, pendant que se déroulait "la retraite aux flambeaux" (p.22). Et Radiguet ressentit "la poésie des choses" (p.23).

Cet événement tragique met en relief le bouleversement d'une époque où une folie autodestructrice "s'empare du monde", comme elle s'est emparé de la malheureuse bonne. Dans le même temps, il fait éclater la faiblesse et le cynisme d'une bourgeoisie "hypocrite" et "égoïste".

En effet, alors que les Maréchaud, épouvantés par le scandale, avaient fermé leurs volets, les adversaires politiques du "père Maréchaud", qui est conseiller municipal, mènent campagne en dénonçant la lâcheté et la cruauté des patrons de la pauvre petite (p.17). Il ne s'agit même pas de compassion sincère pour la malheureuse, de pitié et de remords: seuls comptent l'intérêt et la réputation.

Face à cet égoïsme, notre narrateur perçoit la scène d'une manière dramatique:

"Cent torches éclairaient soudain la folle, comme, après la lumière douce des rampes, le magnésium éclate pour photographier une nouvelle étoile. Alors, agitant ses mains en signe d'adieu, et croyant à la fin du monde, ou simplement qu'on allait la prendre, elle se jeta du toit," [...] (p.22)

Dans ce passage, le temps dominant est le passé simple, utilisé pour des actions brèves ou pour insister sur certaines actions. Ces passés simples s'appuient d'ailleurs sur l'imparfait de description du début, qui pose le décor avant le commencement de l'action.

En étant attentif aux lignes directement consacrées au suicide de la bonne, "cent torches" à "pour venir s'aplatir sur les marches de pierre", nous allons relever quelques procédés techniques de dramatisation.

De ce point de vue, la deuxième phrase du texte est très significative. Les participes présents placés en tête, les assonances en /ã/, (*agitant*, *croyant*) le rejet des verbes principaux au milieu de la phrase ("elle se jeta ... brisa ..."), les nombreux compléments. ("ses mains en signe d'adieu; à la fin du monde, ou simplement qu'on allait la prendre"), tout cela produit un effet d'attente et de ralentissement, comme une préparation d'envol: elle agite ses mains en signe d'adieu comme peuvent le faire les oiseaux avant de s'envoler. Puis la phrase s'accélère brutalement avec les deux passés

simples, aux sonorités plus vives. L'accélération est amplifiée par l'*asyndète* (une forme de *parataxe* qui supprime plus spécifiquement les conjonctions de coordination, de concession ou d'opposition, telles que "et", "or", "mais", "tandis que") et par l'ellipse du roman personnel: "elle se jeta du toit, brisa la marquise". Enfin le choix du verbe "s'aplanir". Il frappe davantage l'imagination, d'autant plus que le dernier mot de la phrase est le mot "pierre" qui fait sentir toute la fragilité et l'inévitable éclatement de la malheureuse boule de chair. Ainsi, cette longue phrase incite dans son rythme, ses sonorités, sa syntaxe, son vocabulaire, le saut de la bonne, sa chute et son écrasement au sol.

Comme nous le savons, dans un récit avec un narrateur omniscient, le lecteur connaît les émotions et les réactions des personnages. Dans une narration à la première personne "je", c'est le récit rétrospectif qui permet le recul. C'est dans cette perspective qu'il faut étudier dans le texte en question les verbes dont le narrateur est le sujet. Les trois premiers verbes sont chronologiquement hiérarchisés, mais surtout, ils retracent les étapes de la réaction du narrateur: "j'avais essayé" exprime l'effort de la volonté, le désir de conserver le contrôle de soi. Mais l'emploi du plus-que-parfait est déjà le signe de l'échec; Nous utilisons ici un verbe de perception "entendre". "j'entendis". Un nouvel élément dramatique ("quand") s'ajoute au pathétique de la scène. Cela devient un peu trop pour la résistance du jeune homme. Sa sensibilité est trop importunée; "je tombai" est le résultat de ce bouleversement. Le corps se dérobe, l'esprit ne le contrôle plus. C'est la première fois que le narrateur avoue sa faiblesse; c'est la première fois que nous prenons conscience que la force du narrateur n'est qu'apparente. Nous retrouverons ce conflit corps/esprit dans l'aventure avec Marthe.

Cette anecdote n'a peut-être pas beaucoup de rapports avec l'intrigue du roman mais elle apporte quand même des éléments essentiels. Elle permet de mieux saisir le bouleversement de l'époque de la guerre, avec son inexplicable folie meurtrière; elle met en valeur les travers de la société; elle montre un peu plus ces failles à peine perceptibles que le narrateur cherche à cacher.

1.7.3. René

Dans ce chapitre, l’auteur met, pour la première fois, son personnage devant un problème de l’âge en le plaçant face à d’autres jeunes garçons. Le narrateur est alors présenté comme un brillant élève, enclin à l’élitisme, habitué aux prix et couronnes.

“Ma mère ne voulant pas que cela influât sur mes prix, mes couronnes, se réservait de dire la chose, après la distribution. [...], seul de la classe, je reçus la couronne d’or que méritait aussi le prix d’excellence. [...] deux meilleurs élèves, car le père du prix d’excellence [...]” (p.12)

Par ailleurs, il est obligé de se tenir écarté de l’école pendant quelques années: de la rentrée de 1912 à celle de 1914, sa mère le “juge trop jeune pour aller à Henri IV” (p.12); à la rentrée 1914, c’est son père qui préfère le “garder encore un an à la campagne” (p.25). Le narrateur, dans ce cas, se cultive tout seul, lit beaucoup, apprend le grec, mène une vie loin des enfants de son âge. Il est complètement tourné vers l’étude, vers les plaisirs intellectuels et prend un très grand plaisir à la lecture, tous les samedis, du *Mot*, journal satirique. L’auteur commence dans ces circonstances, à construire son personnage, du point de vue psychologique: c’est un jeune garçon à l’enfance solitaire et exceptionnelle, ce qui amène chez lui un sentiment de supériorité et de mépris envers ses camarades. La rencontre avec René contribue beaucoup à cette construction psychologique: quand, au printemps 1915, les deux jeunes gens se rencontrent, le narrateur se sent confronté par cette amitié élitiste:

“Notre mépris commun pour ceux de notre âge nous rapprochait encore. Nous seuls, nous jugions capables de comprendre les choses; enfin, nous seuls, nous trouvions dignes des femmes. Nous nous croyions des hommes.” (p.26)

Dans cet extrait, les verbes d’opinion mettent en relief la haute idée que les deux adolescents ont d’eux-mêmes. Mais l’emploi de l’imparfait et surtout celui du verbe “croire” montrent qu’ils se trompaient.

Ils confondaient maturité et supériorité. Cela est d'ailleurs confirmé par l'expérience étant donné que la vanité et la misanthropie du narrateur sont ébranlées par l'arrivée de René:

“ Je connus donc que personne n'échappe à son âge, et que mon dangereux mépris s'était fondu comme glace dès que quelqu'un avait bien voulu prendre garde à moi, de la façon qui me convenait.” (p.26)

Ainsi le narrateur tire de sa rencontre avec René une leçon prémonitoire: “personne n'échappe à son âge”.

Les trois premiers chapitres du roman ne sont donc pas directement liés à l'histoire. Mais ils lui servent d'introduction, en permettant au lecteur de mieux saisir la réalité de cette époque troublée et surtout de mieux comprendre la subtilité du caractère du narrateur. Ainsi, son aventure avec Marthe se lira-t-elle à plusieurs niveaux.

1.8. LE TRAITEMENT DU TEMPS DANS LES TROIS PREMIERS CHAPITRES

Le traitement réservé au verbe dans un discours joue un grand rôle quant à la prise de position du locuteur à l'égard de l'allocutaire. Pour saisir certaines des “activités” du verbe en ce domaine, faisons appel à des concepts élaborés par le linguiste Weinrich: *l'attitude de locution* et *la mise en relief*.

- *L'attitude de locution*: H. Weinrich distingue deux manières de parler: parler de manière *tendue* ou de manière *détendue*. Il utilisera, à cet égard, le terme de *tension*.

Parler avec une certaine tension, ou au contraire d'une manière détendue, et le faire sentir à l'auditeur par des signes répétés pour qu'il y adapte son écoute: n'est-ce pas là une expérience que chacun a pu faire dans diverses situations de communication? Aucune d'elles, bien sûr, n'est tout à fait semblable à l'autre, chacune a ses caractères propres. Elles se laissent pourtant réduire, jusqu'à un

certain point, à quelques grands types, étant entendu que toute typologie comporte, à des degrés variables, une part arbitraire. (p.30)¹⁰

Ces deux manières de parler se présentent donc en quelque sorte comme deux pôles extrêmes: une attitude qui engendre une plus ou moins grande tension et une autre attitude créatrice de détente:

Vers la tension ←-----> Vers la détente

Le discours *tendu* se présente de telle façon qu'il *sollicite / demande* l'attention de l'interlocuteur. Il se donne à écouter en requérant la vigilance des auditeurs. Le discours *tendu* est, d'une certaine manière, celui qui "tient en haleine". A l'opposé, le discours *détendu* est le discours qui ne fait rien pour "attirer" l'attention. Selon Weinrich, ces situations de communication ne sont pas créées par le sujet abordé ou par le ton du narrateur mais par des signes linguistiques répétés par le discours qui manifestent à la fois l'attitude du locuteur à l'égard de ce dont il parle et la manière dont il veut que son discours soit reçu.

"Le locuteur y a une attitude tendue; ses propos s'en trouvent aiguisés, car ce dont il parle le touche de près, et il lui faut également toucher celui à qui il s'adresse. Tous deux sont concernés. Ils ont à agir et à réagir." (p.33)¹¹

"Ce qui compte n'est pas que l'objet de l'information soit important en lui-même, mais que le locuteur, par la manière dont il la présente, ait voulu ou non provoquer chez l'auditeur des réactions immédiates." (p.33)¹²

Les discours "tendus" sont classés par Weinrich dans la catégorie des *commentaires*. Les discours détendus, dans la catégorie des récits.

Il reste maintenant à montrer quels indices linguistiques font d'un discours un *commentaire* ou un récit. Il s'agit essentiellement, pour Weinrich, des temps verbaux.

¹⁰ WEINRICH, H., **Le Temps**, coll. Poétique, ed. Seuil, Paris, 1973, p.30.

¹¹ WEINRICH, H., op. cit., p.33

¹² WEINRICH, H., op. cit., p.33

Cet emploi récurrent du présent, du passé composé et du futur qui, évidemment joints à d'autres facteurs d'ordre linguistique ou extra-linguistique, permet à un locuteur de se situer en rapport de tension avec ce dont il parle et d'accrocher l'attention de ses interlocuteurs. Au contraire, c'est l'emploi du passé simple, de l'imparfait du plus-que-parfait, du conditionnel et du passé antérieur qui caractérise le récit.

- *La mise en relief*: ce concept a été élaboré par Weinrich à partir de la constatation d'une dissymétrie dans la répartition des temps du passé en ce qui concerne le commentaire et le récit. Le commentaire s'accommode volontiers du passé composé (joint parfois à l'imparfait). Le récit dispose de deux couples temporels: imparfait / passé simple et plus-que-parfait / passé antérieur. Cette répartition est expliquée par Weinrich par l'attitude de locution elle-même. En effet, être en "posture" de commentaire, c'est, très souvent, disposer d'éléments extra-linguistiques (comme le geste) et d'éléments linguistiques (comme les déictiques) qui mettent du relief dans l'énonciation.

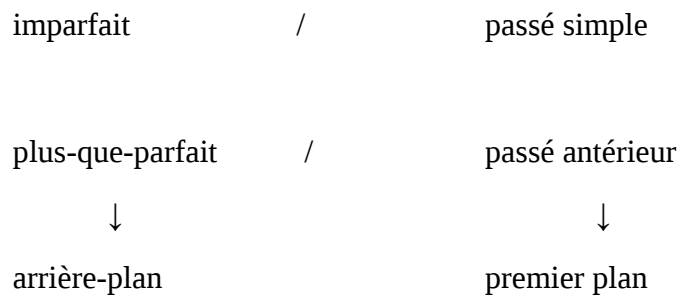
"Dans le monde commenté, nous sommes chez nous; nous avons avec lui une familiarité quotidienne. Quand nous sommes en posture de commentaire, nous pouvons habituellement mobiliser, dans la situation même, des éléments très divers qui guident l'interprétation. En particulier, il sera aisé d'établir si le thème du discours coïncide ou non avec la situation où se trouvent les interlocuteurs. Gestes et éléments déictiques de la langue le révèlent avec évidence". (pp.115-116)¹³

La présence ou l'absence de ces éléments "mettent du relief" dans le discours: les éléments déictiques ou tout apport déterminatif de la situation créent un *premier plan* dans le discours. Par le fait même, les autres parties du texte-caractérisées par l'absence de déictiques constituent un *arrière plan*.

Dans le *commentaire*, la mise en relief n'a pas besoin de s'appuyer sur les temps verbaux. Il en va tout autrement dans le *récit*.

¹³ WEINRICH, H., op.cit., pp.115-116

Dans le monde raconté, la situation extra-linguistique n'intervient pas de la même manière. Le locuteur ne parvient plus à créer du relief par une référence immédiate à cette situation. Le récit doit, dès lors, s'en remettre aux moyens purement linguistiques. Il s'est donné un supplément linguistique dans une double opposition temporelle.



Le Diable au corps joue fréquemment de l'opposition imparfait / passé simple. L'imparfait constituant un "arrière-plan" d'analyse sur lequel le passé simple se détache pour reprendre le mouvement narratif.

Selon qu'il choisit de développer davantage telle ou telle péripétie, selon qu'il choisit d'enchaîner les épisodes de manière elliptique ou détaillée, Raymond Radiguet variera le rythme et la cohérence de son récit. Le traitement du temps est donc un constituant déterminant et subtil de la composition d'un récit dramatique.

Un roman ne donne au lecteur l'illusion de la réalité que parce qu'il ancre la fiction dans des lieux et dans une histoire; mais il faut soigneusement distinguer ce temps de la fiction du temps de l'écriture (ou de la narration): par exemple, Marguerite Yourcenar a écrit *Les Mémoires d'Hadrien* de 1948 à 1951 (temps de l'écriture), alors que le temps de la fiction dans cette œuvre va au-delà du 1^{er} siècle avant J-C. à l'an 138. *Madame Bovary* est un roman écrit au passé dans un temps d'écriture continu (la narration moderne au contraire est parfois "décalée", par exemple au début de *L'Etranger* de Camus) et le temps de la fiction ne rejoint celui de l'écriture qu'en deux occasions. Dans les deux cas, bien sûr, le récit passe alors au présent. La présentation d'*Yonville* se déroule effectivement au présent, temps-ligne qui rejoint le temps de l'écriture, mais cette permanence devient plus manifeste:

“Depuis les événements que l’on va rencontrer, rien en effet, n’a changé à Yonville. Le drapeau tricolore de fer-blanc tourne toujours”¹⁴

Dans ce passage on indique que le narrateur est récemment passé ou résidé à Yonville, donnant au locuteur un statut d’observateur privilégié. Dans les dernières lignes du roman (III. XI. p.382), le présent réapparaît pour s’installer seul (« Elle est pauvre et l’envoi [...] »). Le temps de la fiction, maintenant que l’histoire est finie, rejoint naturellement le moment de l’écriture, et donne encore au narrateur une situation de témoin direct.

Ces variations entre temps de la fiction et temps de la narration sont dans tous les cas à mesurer, car elles sont directement liées à l’énonciation et à la construction du sens.

Il est pratiquement impossible de faire coïncider le temps de la fiction et la durée de la narration sur l’ensemble d’un roman : *La Modification* de Michel Butor est un exemple célèbre de tentative pour faire coller le temps de la lecture du roman avec celui de l’histoire racontée (un voyage Paris- Rome en train de nuit).

Au cours d’un récit, ce sont les scènes (ou épisodes) qui réduisent l’écart entre le temps de la narration et celui de la fiction, dans les dialogues par exemple.

Si le temps de la fiction est plus long que celui de la narration, le rythme est plutôt rapide : dans les nouvelles ou courts romans qui retracent une existence entière (*Paul et Virginie*, *Candide*, *Une Vie* ou *Le Désert des Tartares*).

Si le temps de la narration est plus longue que le temps de la fiction, le rythme est plutôt lent : longs romans qui racontent un moment d’une vie comme *Le Père Goriot* (quelques mois), *Germinal* (un an et demie), *Ulysse* de James Joyce (24 heures).

Le rythme peut varier à l’intérieur d’un récit, s’accélérer à certains moments, se ralentir à d’autres. Les pauses (descriptions, interventions du narrateur etc. etc) marquent des temps d’arrêt et ralentissent le rythme. Les ellipses (« blanc » dans le récit, omission

¹⁴ FLAUBERT, G., **Madame Bovary**, Larousse, Paris, 2007, p.109

d'événements par la narration) ou les résumés-sommaires (condensés de longues périodes en peu de texte) au contraire permettent d'avancer plus vite.

La plupart des romans classiques combinent ces éléments pour avoir un rythme « normal » : longs romans qui font le récit d'une ou de plusieurs vies comme *Illusions Perdues* et *Splendeurs et Misères d'une courtisane*, *Les Misérables*, *Le Rouge et le Noir*, *L'Assommoir*, *Les Thibault*, la *Trilogie de Vallès*, *Guerre et Paix* de Tolstoï etc.

Bref, comme nous venons de le dire, si le temps de la fiction est plus court (une année), le temps de la narration sera nécessairement inférieur. De même, la simple évocation d'une action très brève (un coup de feu par exemple) prendra plus de temps que l'action elle-même. C'est cette ductilité du temps de la fiction qui permet à l'auteur d'insister sur un instant, d'accélérer l'action ou de la ralentir à sa guise.

Les trois premiers chapitres du *Diable au corps* suivent l'ordre chronologique des événements et couvrent les quinze premières années de la vie du narrateur. Ces quinze ans correspondent aux dix-sept premières pages du roman. Ainsi nous sont données, incidemment, des indications temporelles :

Pages	Exemples
p. 7	“Est-ce ma faute si j’eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre?”
p.8	“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.”
p.12.	“Nous étions alors au commencement de juin.”
p. 12.	“Je restai deux ans à la maison et je travaillai seul.”
p. 13	“En 1913 et 1914, deux cent livres y passent.”
p.13	“Mais vint la guerre.”
p.17.	“La veille du 14 juillet 1914, en allant à la rencontre de mes frères, quelle ne fut pas ma surprise de voir un attroupement devant la

	grille des Maréchaud.
p.24	“Nous entendîmes le canon. On se battait près de Maux.”
p. 25	“... mais mon père préféra me garder encore un an à la campagne.”
p.25	“Mais le printemps arriva. Qu’égayèrent mes premières incartades.”
p.27.	“Le jour de la rentrée des classes, René me fut un guide précieux.”

“Trois ans passèrent ainsi...” Ici Raymond Radiguet a fait une petite erreur de calcul: la chronologie montre que le narrateur entre à Henri IV à l’automne 1915. Comme il rencontre Marthe en avril 1917, il n’aura passé que deux ans et non pas trois ans, “sans autre amitié et sans autre espoir que les polissonneries du jeudi” (p.27).

Nous pouvons donc établir une chronologie de ces premières années, en nous rappelant qu’à l’époque, les vacances d’été allaient du 14 juillet au 1^{er} octobre.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

Mars 1902	→	Naissance du narrateur
Juin 1912	→	Carmen (“Avant l’âge de 12 ans”)
Octobre 1912-1913	→	première année scolaire à la maison
14 juillet	→	premier été
1 ^{er} octobre	→	deuxième année scolaire à la maison
14 juillet	→	deuxième été
1 ^{er} octobre 1915	→	troisième année scolaire à la maison
14 juillet	→	troisième été
1 ^{er} octobre 1915	→	Entre en troisième à Henri I (René)

- *L'ensemble du roman: chapitres IV à XXXI.*: après avoir relevé les indications temporelles les plus significatives, nous établirons des événements depuis la rencontre de Marthe, et sa correspondance en chapitres.

- 1- p.28: "Un dimanche d'avril 1917, ..."
- 2- p.37: "Le lendemain, ..."
- 3- p.37: "Pourtant, le mardi soir..."
- 4- p.39: "Pourtant, un mois après".
- 5- p.39: "..., l'année prochaine, quand vous serez en seconde,..."
- 6- p.47: "L'année scolaire touchait à sa fin,..."
- 7- p.53: "... à la fin de novembre un mois après avoir reçu une lettre de faire part de son mariage..."
- 8- p.57: "je revins tous les soirs;"
- 9- p.58: "A me voir tous les jours..."
- 10- p.66: "Nous étions alors au début de mars."
- 11- p.67: "Le jour de l'anniversaire de mes seize ans, au mois de mars 1918"
- 12- p.110. "Nous étions au mois de mai."
- 13- p.117: "Dans les premiers jours de juin,..."
- 14- p.123: "... par l'approche du quinze juillet, ..."
- 15- p.129: "Elle partit le douze juillet, à sept heures du matin. "
- 16- p.144: "Quand Marthe revint, aux derniers jours d'août, ..."
- 17- p.146: "... cette dernière semaine d'août et ce mois de septembre..."
- 18- p.151: "A la fin de septembre, ... "
- 19- p.152: "La tristesse de ce mois d'octobre, ..."
- 20- p.171: "Cette nuit des hôtels,..."
- 21- p.172: "Le lendemain..."
- 22- p.173: "Le lendemain..."
- 23- p.174: "Au bout de quelques jours..."
- 24- p.176: "C'étaient celles de l'armistice..."
- 25- p.179: "Nous l'attendions pour mars. Un vendredi de janvier."
- 26- p.184: "Les jours suivants..."
- 27- p.186: "Un jour, à midi,..."
- 28- p.188: "... quelques mois après..."

1.9. LA FIN DU ROMAN: LES TROIS DERNIERS CHAPITRES

Les événements racontés dans ces chapitres relèvent du début de l'année 1919. Comme le narrateur se trouve dans l'attente, le temps le plus utilisé est l'imparfait, parfois altéré par les résonances du passé simple pendant que Marthe met au monde son enfant et surtout pendant qu'on annonce la mort de Marthe. Le temps alors s'accélère, dans ce cas, ce qui n'est pas dit peut occuper plus de place que ce qu'est dit dans le roman.

Dans le chapitre XXXII, l'auteur raconte les premières semaines de séparation, la naissance de l'enfant et les doutes du narrateur; enfin la lettre rassurante de Marthe. Après plusieurs rebondissements, à la fin du chapitre tout semble aller pour le mieux: Marthe "déborde de joie" (p.182); les parents sont "complices" (p.183); Marthe est loin du narrateur mais elle est vivante. Tous ces événements sont racontés en six pages. Dans le chapitre XXXIII l'auteur nous annonce la mort de Marthe:

Un jour, à midi, mes frères revinrent de l'école nous criant que Marthe était morte.
(p.186)

La mort de Marthe est un coup de théâtre. On dirait que la brièveté de ce chapitre imite la "foudre" (p.186) qui frappe le narrateur. Marthe est morte. Nous allons revenir plus loin sur la signification de cette mort de Marthe. Tous ces événements sont racontés en deux pages.

Dans le XXXIVe chapitre, il s'agit de la visite de Jacques:

« La seule fois que j'aperçus Jacques, ce fut quelques mois après. Sachant que mon père possédait des aquarelles de Marthe, il désirait les connaître. » (p.188)

Ce chapitre est très bref (17 lignes). Mais le nom de Marthe est cité trois fois et la quatrième fois en l'appelant « ma femme » (p.188) en fait, Marthe est morte depuis plusieurs mois.

Bien que le roman s'ouvre sur trois chapitres dans lesquels n'apparaît pas une seule fois le nom de Marthe, il se termine par trois chapitres utilisant à plusieurs reprises ce nom. Marthe n'est plus présente physiquement. Les chapitres sont d'autant plus courts que son absence est plus pesante. Marthe devient un souvenir puis un fantôme qui hante l'espace silencieux et blanc qui entourent le dernier chapitre, comme il hante plus que ses mots, l'esprit du narrateur.

DEUXIEME CHAPITRE

2. L'IDENTITE DU NARRATEUR

La focalisation interne et le choix d'une narration rétrospective font que le narrateur atteint une réelle omniscience. Ainsi le narrateur peut-il préparer et avertir son lecteur tout en expliquant ce qui s'est passé:

“Bien que mon amour me parût avoir atteint sa forme définitive, il était à l'état d'ébauche” (p.77)

Ici, si la proposition subordonnée fait allusion au jeune garçon ou amant, la proposition principale nous amène à une analyse du narrateur devenu adulte.

De même, dans les phrases prises au roman:

« Mes trases me faisaient prendre notre amour pour un amour exceptionnel. [...] » (p.78)

L'emploi de l'imparfait semble ici opérer une distanciation dans l'analyse.

« [...]. [Mon père] ne devait se cabrer que le jour où il eut la preuve que Marthe souhaitait le divorce. » (p.88)

Le narrateur procède ici à une anticipation et prouve au lecteur qu'il détient les fils de l'histoire. Le jeune homme ou amant se vante et se montre frivole, joueur, manipulateur. Le narrateur, lui, est grave et sait que sa rencontre avec Marthe lui a laissé des blessures profondes.

En effet, c'est un jeune garçon, âgé de seize ans au moment où il rencontre Marthe. L'autre est un homme qui cherche à analyser comment cette histoire d'amour peut l'avoir conduit à devenir un homme. Une originalité, c'est que ce narrateur n'a pas de nom, même pas de prénom. Curieusement, certains ouvrages l'appellent François (Dictionnaires des personnages)¹⁵ du nom qu'il porte dans le film de Claude Autant-

¹⁵ BOMPIANI, Laffont, **Dictionnaires des Personnages**, coll. Bouquins, Ed. Robert Laffont, 2002, p.395

Lara¹⁶, son nom sans doute inspiré par François de Séryeuse, le héros du *Bal du comte d'Orgel*¹⁷.

Aîné d'une famille nombreuse (il a des frères et une petite sœur), il "habite à F... au bord de la Marne, en banlieue parisienne, à une quinzaine de kilomètres de Lagny. Là encore, l'auteur ne donne pas de nom à cette petite ville (F...), pas plus qu'à celle où habite Marthe (J...) comme s'il voulait, par sa discrétion, protéger des personnes existantes, et cela en dépit de ses dénégations sur la réalité de l'histoire.

Ce jeune garçon a toujours joui d'une grande liberté, et son père le traite plutôt en camarade qu'en enfant:

"je t'ai toujours laissé agir comme tu voulais; continue. Sans doute auras-tu à cœur de m'en faire repentir." (p.50)

lui dit-il, lorsqu'il croit que son fils est renvoyé du lycée. C'est sans doute cette liberté qui est à l'origine de son aventure et des catastrophes qui en découlent. En effet sa culture est assez peu traditionnelle:

"En 1913 et 1914, deux cent 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" (p.13)

À quoi correspond cette définition? Les références littéraires auxquelles il est fait allusion dans le cours du roman en donnent une idée: *Les Fleurs du mal* de Baudelaire (p.32), *Une saison en enfer* de Rimbaud (p.36), *Daphnis et Chloé* (p.67). Ce ne sont sans doute pas les lectures ordinaires d'un jeune garçon de douze ou treize ans, surtout en 1914. Elles ont sans doute développé sa sensibilité et ses qualités intellectuelles, mais il semble qu'elles l'aient privé d'une enfance ordinaire. Sans qu'elles soient explicitement nommées, nous devinons d'autres œuvres qui ont dû l'influencer: Stendhal, Choderlos de Laclos, Madame de La Fayette, *Le Dom Juan* de Molière, peut-être *Clarisse Harlowe* de Richardson...

¹⁶ <http://dvdtoile.com/Film.php?id=36012>, 2007

¹⁷ RADIGUET, R., *Le Bal du comte d'Orgel*, Maxi Poche, PML, 1995, p.18

C'est donc un jeune homme séduisant, d'un esprit brillant, intellectuellement précoce, mais peut-être pas suffisamment armé moralement. Il lui a certainement manqué des structures solides, un encadrement moral suffisant.

Lorsqu'il rencontre Marthe, il semble qu'il éprouve le désir de mettre en application ce que les livres lui ont appris. Marthe est fiancée et cela irrite le jeune garçon, qui n'a de cesse que de supplanter ce rival inconnu:

“Pour moi, quelle que fût l'issue de cette idylle, j'étais d'avance, bien vengé de son Jacques.” (p.47)

Il est favorisé par les circonstances de ses actes qu'il n'a pas prévues: on ne provoque pas impunément le scandale dans une petite ville, on ne s'improvise pas non plus père de famille à seize ans. Dans l'incapacité d'assumer ses responsabilités et la mort de la femme qu'il aime, il rentre dans le giron familial, s'abandonne aux soins maternels et accepte de comprendre que “l'ordre, à la longue, se met de lui-même autour des choses” (p.189).

2.1. L'AUTEUR ET LE NARRATEUR

Dans *Le Diable au corps*, l'identité du narrateur relève d'une construction très complexe qui pose aussi bien le problème de la narration rétrospective que celui des relations auteur / personnage. Le texte suivant nous présente un bon exemple à ce sujet:

Texte

“Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavés coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat

que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de marais et de terres nues.”¹⁸

Les textes qu'on appelle des récits ont la particularité de se servir d'un narrateur. Beaucoup de personnes croient que celui qui raconte est l'auteur. Or, le texte 1 nous montre que l'auteur ne pouvait pas être le narrateur puisque Robert-Louis Stevenson n'était pas né au moment où les événements racontés ont lieu. En fait, il faut considérer qu'il y a, d'un côté, un auteur, qui est un individu qui a réellement existé, comme l'atteste le dictionnaire ou l'encyclopédie, autrement dit un être de chair et de sang qui a eu l'idée d'écrire un livre et de le faire éditer et de l'autre côté un narrateur, être d'encre et de papier, qui est censé raconter ce qu'écrit l'auteur. Nous pouvons schématiser ces deux mondes par le tableau suivant:

Êtres de chair et de sang	Êtres d'encre et de papier
L'auteur, l'écrivain	Le narrateur ou la narratrice
Les individus réels, les personnes ou Les personnages célèbres	Les personnages

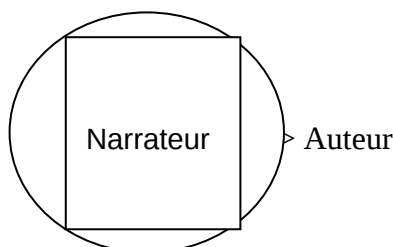
Cependant, si le récit ne peut pas se passer de narrateur (sinon cela voudrait dire que personne ne raconte rien), en revanche, le récit n'est pas obligé de fournir des renseignements sur lui: on peut le laisser dans l'ombre, bien caché, comme un marionnettiste qui tire les ficelles des personnages sans jamais se montrer. C'est ce qui se passe dans le texte 2: on dit que nous avons affaire à un "narrateur anonyme".

Pour distinguer l'auteur du narrateur nous pouvons poser certains critères. **L'auteur** est la personne réelle qui vit ou qui a vécu à une époque réelle, dans un lieu réel. Il a une vie privée avec sa famille, sa santé, ses soucis matériels; une vie sociale avec sa profession (Albert Camus était journaliste, Louis Ferdinand de Céline était médecin, Jean-Paul Sartre était professeur de philosophie), ses amis... Il est donc possible de

¹⁸ ZOLA, E., **Germinal**, Folio, Paris, 1885, p.49

trouver des documents réels sur sa vie. Son nom est en général inscrit sur la couverture du livre. Il est la personne réelle qui produit le texte. Parallèlement à sa vie privée, sociale..., cette personne réelle a une vie d'homme de lettres dans laquelle il est producteur d'écrit. "L'auteur.. [est] un individu parfaitement identifié qui prend périodiquement la plume pour écrire une histoire". (R. Barthes)¹⁹. Les lecteurs ont tendance à assimiler cette personne réelle au producteur d'écrit, l'homme de lettres. Pour distinguer la personne réelle du producteur d'écrit, il est commode d'employer le terme de **scripteur**. Ainsi ne parle-t-on plus de la vie privée de l'écrivain. **Le narrateur** "je" est un personnage inventé. Mais il ne faut confondre en rien le narrateur et l'auteur, puisque l'un est un "être de papier", fictif, l'autre est une personne réelle qui a une fonction sociale et extra-linguistique. Le narrateur fictif est extérieur au scripteur. Il n'a de vie que sur le papier, dans le récit. Il est impossible de trouver un document réel concernant sa vie. Le narrateur raconte la fiction et "l'histoire"; il est la voix narrative. Le narrateur est un rôle que l'auteur s'invente et qu'il joue pendant la narration de son histoire et la composition de son récit. Autrement dit, le rôle du narrateur est de transmettre la fiction dans un énoncé bien construit, bien encadré. La transmission peut être prise en charge par le personnage principal ou par l'un des personnages secondaires, ou bien par "personne", "Ça parle" mais il est impossible de fixer l'instance de l'énonciation. Ce type de texte demeure "neutre". Pour éviter la confusion très souvent réalisée entre le scripteur et la voix narrative, il est possible de proposer trois combinaisons. Nous allons montrer le monde de l'auteur par un rond et celui du narrateur par un carré.

2.1.1. La fusion du narrateur à l'auteur



¹⁹ BARTHES, R., W. KAYSER, W.C., BOOTH, Ph. HAMON, **Poétique du récit**, coll. Points, Seuil, Paris, 1997, p.39

Dans cette combinaison le narrateur et l'auteur sont en totale fusion (JE=je). Mais même si l'auteur raconte sa vie dans un récit ou discours (autobiographique), il n'écrit pas tout ce qu'il a vécu, tout ce qu'il a éprouvé pour des raisons variées. Il ajustera sa vie à son énoncé et l'identité et celui de l'auteur se recoupera presque parfaitement. "Presque", parce que comme nous l'avons dit il restera toujours des champs (/////l) non-exploités, peu explicités, même non-dits (écrits). C'est pourquoi entre le narrateur et l'auteur il y aura toujours une distance, ne fut-ce que minime. L'autobiographie, le journal, le mémoire illustrent parfaitement cette combinaison.

Exemple 1:

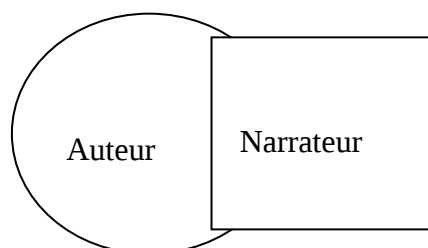
Tout le monde me regardait et se regardait sans rien dire. On ne vit de la vie pareil étonnement. Mais ce qui me flatta davantage fut de voir clairement sur le visage de Mlle de Bréil un air de satisfaction. Cette personne si dédaigneuse daigna me jeter un second regard qui valait tout au moins le premier; puis, tournant les yeux vers son grand papa, elle semblait attendre avec une sorte d'impatience la louange qu'il me devait, et qu'il me donna en effet si pleine et entière et d'un air si content, que toute la table s'empressa de faire chorus. Ce moment fut court, mais délicieux à tous égards. Ce fut un de ces moments trop rares qui replaçant les choses dans leur ordre naturel, et vengent le mérite avili des outrages de la fortune.

(J.J. Rousseau *Les Confessions*)

Remarque

A l'âge de seize ans, Rousseau se fixe à Turin où il est engagé comme laquais. Ici, il raconte ses efforts pour briller devant son entourage, surtout devant Mlle de Bréil, jeune noble de son âge.

2.1.2. L'Identification du narrateur à l'auteur



Dans cette combinaison, le narrateur et l'auteur se confondent. Le lecteur ne saura jamais quand le narrateur représente l'auteur réel et quand il devient fictif. L'identité du narrateur et celle de l'auteur se recoupent à des degrés divers. Alors qu'une partie du récit relève de la stricte réalité (les dates, les noms des lieux...) une autre partie relève de la pure fiction. La distance entre le narrateur et l'auteur est perceptible. Il est toutefois nécessaire de savoir qu'il s'agit ici d'une fiction et non de souvenirs, et que l'auteur et le narrateur sont distincts. Le roman autobiographique relève de cette combinaison. Mais selon Proust cela change:

Exemple 2

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: "Je m'endors." Et, une demie heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans la main et souffler ma lumière; je n'avais pas cassé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil; elle ne choquait pas ma raison, mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était pas allumé.

(Proust, *Du côté de chez Swann*)

Remarque

A la recherche du temps perdu dont le premier tome est intitulé *Du côté de chez Swann* n'est pas un récit autobiographique. Marcel Proust a écrit dans une lettre à Sydney Shiff: "Je ne suis pas le Narrateur"; et, dans les fragments unis sous le titre de *Contre Sainte-Beuve*, s'il attaque avec tant de vigueur le grand critique c'est parce qu'il lui reproche d'avoir fouillé dans la vie des écrivains et tenté d'expliquer leur œuvre par des témoignages biographiques. De son point de vue, "un livre est le produit d'un autre moi" que nous manifestons dans nos relations, dans nos vices. Peut-être cet "autre moi" correspond-il au scripteur." Quoi qu'en dise Proust, dans "la grande critique" a trouvé des éléments communs à la vie réelle et au roman fictif de Proust.

Exemple 3

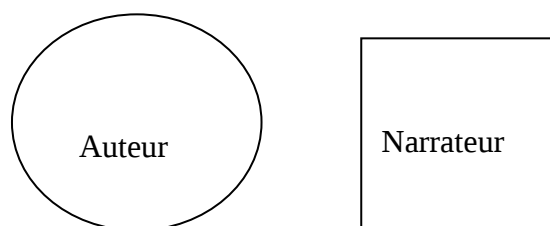
“je n’avais encore que treize ans, mais je proteste qu’aucun étudiant jamais ne plongeait dans ce livre avec plus d’activité que je ne fis. Il va sans dire, toutefois, qu’une partie de l’intérêt que je prenais à cette lecture pendait aux expériences que je me proposais de tenter. Ma mère consentait à ce que cet office y servît, qui se trouvait à l’extrémité de notre appartement de la rue de Tournon, à côté de ma chambre, et où j’élevais des cochons de Barbarie. C’est là que j’installai un petit fourneau à l’alcool, mes matras et mes appareils. J’admire encore que ma mère m’ait laissé faire; soit qu’elle ne se rendît pas nettement compte des risques que couraient les murs, le plancher et moi-même, ou peut-être estimant qu’il valait la peine de les courir s’il devait en sortir pour moi quelque profit.

(André Gide, *Si le grain ne meurt*)

Remarque

André Gide dans ce roman autobiographique raconte sa vie privée entourée de sa mère et de ses tantes. “Appartement de la rue de Tournon” correspond à nos connaissances documentaires sur sa vie réelle, mais ce “je” qu’il écrit est-ce lui, enfant ou bien est-ce un “je” fictif qu’il crée. Il est impossible de décider.

2.1.3. La Non-identification du narrateur à l’auteur



Dans cette combinaison le narrateur et l’auteur se distinguent nettement. Entre le narrateur et l’auteur il n’y a aucune ressemblance; même s’il en existe, le lecteur ne peut pas la percevoir. Le “Je” est purement fictif. L’identité du narrateur fictif et celle de l’auteur ne se recoupent nullement.

Exemple 4

Tu ne le croirais pas peut-être: depuis un mois que je suis ici, je n'y ai encore vu marcher personne. Il n'y a point de gens au monde qui tirent mieux parti de leur machine que les Français: ils courent; ils volent. Les voitures d'Asie, le pas réglé de nos chameaux, les feraient tomber en syncope. Pour moi, qui ne suis point à ce train, et qui vais souvent à pied sans changer d'allure, j'enrage quelquefois comme un Chrétien: car encore passe qu'on m'éclabousse depuis les pieds jusqu'à la tête, mais je ne puis pardonner les coups de coude que je reçois régulièrement et périodiquement. Un homme qui vient après, et qui me passe, me fait faire un demi-tour, et un autre, qui me croise de l'autre côté, me remet soudain où le premier m'avait pris; et je n'ai pas fait cent pas, que je suis plus brisé que si j'avais fait dix lieues.

(Montesquieu, *Lettres persanes*)

Remarque

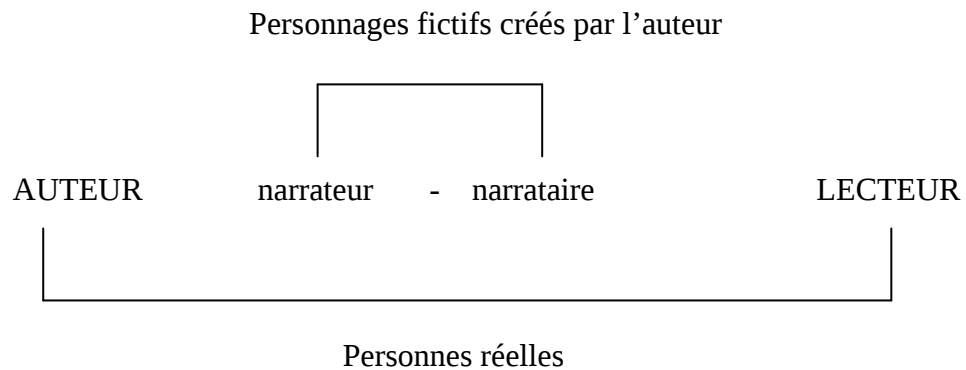
Dans ses *Lettres persanes* le philosophe Montesquieu imagine deux Persans nommés Usbec et Rica venus visiter La France entre 1712- 1720. Ils écrivent leurs impressions de voyages à leurs amis restés en Perse. Montesquieu qui est un français n'a aucune ressemblance avec Rica ou Usbec persans. Mais l'esprit critique de philosophe trouve son expression sous la plume de Rica (ou Usbec). L'auteur et le narrateur sont totalement distincts l'un de l'autre.)

(Montesquieu, *Lettres persanes*)²⁰

L'œuvre d'un écrivain ne s'explique pas par sa vie. Ainsi *Le Diable au corps* se suffit-il à lui-même et il est en vain de penser que la recherche d'éléments autobiographiques lui ajoutera quelque chose. C'est plutôt dans une perspective générale que nous allons étudier les relations narrateur / auteur en nous appuyant sur l'exemple du *Diable au corps* dont nous mettrons en relief l'originalité.

Comme nous venons de souligner que l'auteur est un être de chair et de sang, réel (ici, Raymond Radiguet) tandis que le narrateur est un personnage de fiction (ici, "je", qui n'a d'autre réalité que celle que lui donne le roman).

²⁰ KIRAN EZİLER, A., *Méthodes d'analyse des textes*, Anadolu Üniversitesi yay., Eskişehir, 1993, pp.33-37



Nous savons que l'ambiguïté vient de l'emploi de la première personne, car l'auteur veut donner à son récit la plus grande authenticité possible.

Nous trouverons donc:

- *Le "je" témoin*: c'est celui de beaucoup de nouvelles de Maupassant ou de la *Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée: un homme rapporte un événement auquel il a directement assisté. L'auteur cherche alors à présenter le récit comme un authentique "témoignage".

- *Le "je" personnage*: le narrateur participe directement à l'action ou en est le centre. C'est le cas du *Horla* de Maupassant, de *L'Étranger* de Camus, ou du *Diable au corps*. L'effet de réel est d'autant plus fort que le narrateur se livre directement, sans intermédiaire, au lecteur. L'auteur cherche alors à présenter le récit comme d'authentique "confessions". L'emploi du "je" cherche donc à créer l'illusion de la réalité, à donner plus de crédibilité à un récit de fiction.

2.2. LE CYNISME OU L'INCONSÉQUENCE DU NARRATEUR

Raymond Radiguet situe son roman pendant la Première Guerre mondiale et dans un contexte social déterminé, c'est la raison pour laquelle ses personnages agissent et évoluent en fonction de ces circonstances. Pourtant, *Le Diable au corps* n'est pas un roman de guerre, ni non plus un roman de société. La guerre et la société sont

beaucoup plus qu'une toile de fond, un décor modifiable à volonté. Si nous les changeons, le roman deviendra tout entier différent.

À première vue, la guerre ne présente d'autre intérêt que d'éloigner Jacques de son foyer, pour faciliter l'histoire d'amour entre Marthe et le narrateur. Par ailleurs, la guerre détruit un couple pour en former un autre. Mais beaucoup plus insidieusement, elle introduit dans une société trop fragile un dérèglement dont profitera l'amour de Marthe et du narrateur.

Comme nous l'avons vu, au début du roman, Raymond Radiguet faisait s'interroger le narrateur sur une éventuelle culpabilité. Mais la formation de la question appelle une réponse négative:

“Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre?” (p.7)

Non, ce n'est pas faute, peut-on dire. La faute semble incomber à l'époque:

“je devais à la guerre mon bonheur naissant. (p.75)
avoue le narrateur. D'ailleurs, la métaphore initiale justifie cette analyse:

“je n'ai jamais été un rêveur. Ce qui 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.

La cloche se cassant, le chat en profite, même si ce sont ses maîtres qui la cassent et s'y coupent les mains.” (p.8)

Dans ces deux extraits, nous voyons, associés à la guerre, des mots comme “bonheur”, “profiter”. De tels rapprochements peuvent être pris pour du cynisme, et les critiques n'ont pas manqué. Quelques mois après la parution du *Diable au corps*, Roland Dorgelès, l'auteur des *Croix de bois*, a écrit à Radiguet qu'il trouvait choquant le “manque de cœur absolu”. Beaucoup d'éléments semblent étayer cette accusation, et pourtant la subtilité du *Diable au corps* conduit bien le cynisme.

Cette accusation vise de plus Radiguet que son personnage. En effet, - et en admettant que le narrateur soit réellement cynique-, il aurait suffi que Radiguet fasse de son personnage un être sans conscience et à la conduite sans excuses pour que le narrateur soit antipathique et que son “cynisme” puisse être condamné avec le personnage. Or, il n’en est pas question. Le narrateur n’est pas totalement monstrueux et son comportement est au contraire très humain. La plupart des gens reprochent alors à Radiguet sa complaisance à peindre un personnage qui défie les bonnes mœurs et ridiculise un soldat. La façon dont Radiguet fait parler de Jacques ou les épisodes dans lesquels il évoque ce personnage accréditent la thèse du cynisme. En effet, Jacques est qualifié de “nigaud” (p.32); Il est montré comme un mari dévoué mais maladroit:

“... je redoutai de ressembler au mari et de laisser à Marthe un mauvais souvenir de nos premiers moments d'amour.” (p.74)

Il joue le rôle ridicule de l'époux trompé, comme dans une comédie, un vaudeville:

“je commençais à considérer Jacques comme “le mari”. Peu à peu, j’oubliais sa jeunesse, je voyais en lui un barbon” (p.93)

En effet, sous les dehors de la compassion, le narrateur semble manipuler Jacques:

“Mais que pouvaient parents et beaux-parents contre Jacques devenu notre allié, grâce aux raisons que je lui donnais par l’intermédiaire de Marthe” (p.103)

Le comble du cynisme, nous allons trouver sans doute dans ces phrases terribles:

“Je maudissais l’homme qui avait avant moi éveillé son corps. Je considérai ma sottise d’avoir vu en Marthe une vierge. A 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. J’espérais qu’elle servirait ma haine comme un anonyme commet le crime à notre place” (p.75).

Aveu terrible, aveu choquant, mais qui porte en lui sa propre disculpation.

Comme nous l’avons remarqué, l’accusation de cynisme ne tient pas, car il ne faut pas oublier que le narrateur-écrivain rapporte la psychologie du narrateur-personnage,

c'est-à-dire celle d'un adolescent à peine sorti de l'enfance. D'ailleurs, dès les premières lignes du roman, le lecteur a été prévenu:

“Que ceux déjà qui m'en veulent se représentent ce que fut la guerre pour tant de très jeunes garçons: quatre ans de grandes vacances.” (p.8)

C'est donc une vision originale de la guerre que nous avons dans *Le Diable au corps*: la guerre vue de loin et par des enfants. Rien d'étonnant alors que les sœurs, mangent les poires destinées aux blessés ou que les frères se réjouissent de s'exiler au bord de la mer. Et s'ils en “veulent à la guerre”, c'est parce qu'ils “la trouvent longue”. Ce n'est pas du cynisme, c'est l'inconscience: et à l'inconscience égoïste de l'enfance, le narrateur ajoute celle de l'amour. Le cynisme participe d'une démarche consciente, on cherche à choquer, à provoquer en violant sciemment la morale, les convenances. Ici, rien de tel Marthe et le narrateur n'ont d'autre préoccupation que leur amour, ils ne voient pas la souffrance de Jacques. Ainsi, la joie de Marthe apprenant que la permission de son mari a été suspendue, est justifiée en un paragraphe laconique:

“L'amour seul excuse de telles fautes de goût” (p.84)

Le narrateur souhaite sans hésitation la mort de Jacques et le lecteur trouvera d'ailleurs l'explication de cette froideur dans les lignes suivantes:

“Mais, j'aime trop Marthe pour trouver notre bonheur criminel” (p.76)

C'est la raison pour laquelle, aveuglé par son amour et sa jeunesse, le narrateur ne se sent pas coupable. Bien qu'il éprouve quelques rares remords, son amour égoïste saura les faire taire:

“Que Jacques me dût ses seules joies atténuait mes remords.

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.” (p.101)

“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 put 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." (pp.119-120)

Ici, nous voyons comment les remords ("remords", "crises de doutes") sont apaisés ("atténuaient", rien fait de mal"). Mais dans le premier extrait, un jugement a posteriori "par égoïsme et par crainte" du narrateur-écrivain met en évidence l'égoïsme de l'attitude. En réalité, le remords est beaucoup plus présent, quoique de manière subtile, chez le narrateur-écrivain, qui, grâce au recul du temps et à l'apaisement des passions, peut mesurer quelles étaient les incidences de son amour.

Radiguet joue en effet sur le double statut du narrateur, personnage-écrivain: si, tout comme Marthe, le premier semble agir sans véritable remords, sans se sentir réellement coupable, le second analyse les choses avec plus de discernement. Ce changement s'explique par la logique interne du personnage: la mort de Marthe a dessillé ses yeux d'amoureux. Aussi pouvons-nous voir dans la franchise de certains aveux une forme de remords face à la monstruosité de son égoïsme et de ses sentiments. C'est pourquoi nous ne nous sommes pas surpris de lire, à la fin du chapitre, comme l'écho d'un remords:

"Notre égoïsme, dans sa cachette, oubliait le préjudice, sacrifiant le blé au confort de notre amour, comme nous y sacrifions Jacques." (p.113)

Ainsi, le "malheureux" Jacques, Jacques le bafoué apparaît-il comme la victime innocente, immolée sur l'autel d'un amour impitoyable. Pour la première fois, nous sentons que le narrateur partage cette pitié que nous éprouvons pour Jacques.

Par ailleurs, l'héroïsme et le patriotisme ne sont pas des valeurs chères au narrateur. Nous avons vu le peu de cas qu'il faisait, apparemment, de Jacques, le soldat, ce "nigaud" maladroit. Radiguet, d'ailleurs, ne fait pas du mari de Marthe un héros: s'il est transféré à l'arrière pour convalescence, ce n'est pas pour blessure, mais pour maladie. Le cousin Paul est un aviateur sûr de lui:

"Ce garçon, charmant et superficiel, et qui ne songeait qu'à ce que son uniforme ne fût pas réglementaire, parut ravi de cet amour. Il y voyait une bonne farce

faite à Jacques qu'il méprisait pour n'être ni aviateur ni habitué des bras." (p.148)

[...] "... On sentait qu'il encourageait notre amour, en tant que divertissement, mais qu'il hurlerait avec les loups le jour d'un scandale." (p.149)

D'autre part, poussé par sa nature individualiste, le narrateur restera en retrait pendant les grandes manifestations populaires de patriotisme. Ainsi, pendant la mobilisation, venu assister au passage des trains militaires, ce n'est pas sans amertume qu'il constate:

"Des dames en blouse versaient du vin rouge dans les bidons et en répandaient des litres sur le quai jonché de fleurs. Tout cet ensemble me laisse un souvenir de feu d'artifice. Et jamais tant de vin gaspillé, de fleurs mortes. Il fallut pavoiser les fenêtres de notre maison." (p.14)

C'est un spectacle, éphémère, inutile et dérisoire. Et la fin de la guerre laisse une impression plus désolante encore. Cette fois, le cynisme n'est pas du côté du narrateur.

"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." (p.176)

Nouveau spectacle, factice, ennuyeux. Son amour l'a mis au bon de la société, et ses rares tentatives d'intégration sont des échecs. Mais les rapports que le narrateur entretient avec la société sont complexes. La société décrite dans *Le Diable au corps* n'est pas victime de la guerre. Quand nous regardons de près, dans la société, personne n'est responsable de rien. Il n'est donc pas surprenant de voir comment sont présentés les représentants du peuple. Ce n'est pas par hasard que Radiguet choisit des élus du peuple pour héros malheureux d'aventures où la mesquinerie occupe une place importante:

"les conseillers municipaux jouent toujours un rôle dans mes aventures": (p.106)

Le narrateur, par exemple, fait une cruelle description du "père Maréchaud":

“Nous nous moquions, mes frères et moi, d’un de nos voisins, bonhomme grotesque, nain à barbiche blanche et à capuchon,…” (p.16)

Nous retrouvons cette figure du conte de fées quand, après le suicide de la bonne, le narrateur passe à nouveau devant les lieux du drame:

“Au retour, je crus voir derrière la grille une silhouette blanche, le fantôme de la bonne! C’était le père Maréchaud en bonnet de coton, contemplant les dégâts, sa marquise, ses tuiles, ses pelouses, ses massifs, ses marches couvertes de sang, son prestige détruit.” (pp.22-23)

En une phrase, Radiguet révèle le fond du personnage: “en bonnet de coton”, c’est un détail pittoresque insistant sur le ridicule du personnage; la répétition de l’adjectif possessif, Maréchaud se définit uniquement parce qu’il possède; la gradation, à la fin, pour mettre en évidence le plus choquant, elle rapproche la mort (“couvert de sang”) de l’orgueil (“son prestige détruits”). Le Père Maréchaud ne fait aucun cas de la vie humaine, plaçant bien au-dessus sa vanité de notable, ses préoccupations mesquines et dérisoires.

2.3. LE NARRATEUR ET LA SOCIÉTÉ

Comme nous l’avons remarqué, le narrateur se croit très au-dessus des autres. Ce sentiment de supériorité se montre très rapidement par du mépris; mépris pour ses camarades, mais surtout pour une société conservatrice craintive.

Ce mépris du narrateur apparaît dans son goût de la provocation et de l’irrespect: il lit Baudelaire et prend plaisir à le conseiller à Marthe; il aime l’insolence du journal satirique *Le Mot*, il se moque des personnes importantes et du père Maréchaud que ses frères et lui se “défend[aient] de saluer: il est séduit la première fois par Marthe parce qu’elle défie la sagesse bourgeoise par sa mère:

“Cette imprudente me charma” (p. 30)

Si le narrateur-écrivain n'est pas dupe de la vanité de l'enfant qu'il était, il continue de nourrir le même mépris pour les adultes et surtout pour les bourgeois, auxquels il reproche leur hypocrisie. Il semble bien que, sur ce point, le personnage du narrateur soit le porte-parole de Radiguet. Si l'aventure avec Marthe a choqué, c'est parce que nous n'avons pas voulu la voir parce qu'elle était : une sublime histoire d'amour. Pour certains, le roman n'est qu'une répugnante histoire d'adultère, pour d'autres, il est le récit cynique et aimable des amours dépravées d'un adolescent: Raymond Radiguet, chassant toute hypocrisie, choisit d'appeler les choses avec leur nom, de descendre au fond de l'âme du jeune garçon et de raconter sans artifice ce qu'il y a vu. Ce parti pris de franchise condamne donc deux hypocrisies: celle des lecteurs bourgeois, personnages du roman et celle des lecteurs du roman. Pourtant, si le mépris du narrateur pour cette société apparaît d'une manière évidente, Raymond Radiguet ne conduit pas son personnage jusqu'à la révolte:

“Je ne suis pas d'une nature portée à la révolte” (p.76)

Il préfère le doter d'une qualité d'observation et de pénétration lucide, critique et ironique.

En fait, si le narrateur condamne l'hypocrisie, il ne méprise que la faiblesse. Maréchaud, Marin, le directeur d'école sont des personnages pitoyables parce qu'ils se laissent déposséder de l'autorité. C'est pourquoi nous le voyons chaque fois qu'une autorité qu'il n'a pas la force de contester se dresse devant lui. Par exemple, le narrateur qui vient d'apprendre la mort de Marthe, est face à sa mère:

“Alors, ma mère me prit en mains. Les yeux secs, elle me soigna froidement, tendrement, comme s'il se fût agi d'une scarlatine (p.186)”

Raymond Radiguet fait du narrateur un personnage qui sait ne pas dépasser certaines limites. Effectivement, dans la société française de l'avant-guerre, il peut être choquant pour la morale, mais absolument pas dangereux pour l'intégrité physique, de lire Baudelaire et *Le Mot*. Sans doute, le narrateur semble-t-il violer les interdits, mais il le fait dans un certain confort, et s'attire davantage la sympathie des adultes que leur réprobation. En fait, que ce soit dans sa mésaventure avec Carmen vu dans ses lectures,

il affirme son identité, mais sans dépasser les limites. Son pragmatisme et son intelligence lui permettent d'aller loin. Il sait mettre à profit la confiance et la permissivité de son entourage pour se sortir à son bénéfice de situations délicates.

Nous avons déjà vu comment, avec Carmen, le narrateur imposait à ses sentiments la loi de la raison, puis comment pendant le suicide de la bonne, son corps se déroba à sa volonté. Avec Marthe, la défaite de la raison est accomplie. Elle renonce progressivement:

“ Mon esprit s'engourdissait peu à peu auprès d'elle, je la trouvais différente. 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. Tout à coup, je me sentais meilleur.” (p.56)

Dans sa relation avec Marthe, la passion l'emporte sur la raison, mais l'empêche de se maintenir en équilibre sur la frontière qui sépare la société de la marginalité. Elle l'entraîne trop loin, au-delà de ce qu'il souhaitait. En fait, si le narrateur pose sur la société un regard critique et lucide, il a besoin de la sécurité qu'elle procure.

Marthe charme le narrateur par son indépendance, son imprudence et son désintérêt pour l'opinion des autres et par ailleurs elle l'inquiète par son inscience et son radicalisme. Par exemple, Marthe ne veut pas écrire à Jacques, ne veut pas le voir quand il est malade et envisage même le divorce. Le narrateur, tout au contraire, est le premier à parler de la morale:

“Je lui représentai combien il était immoral qu'elle se fît accompagner par moi. Que ma mère 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.

Marthe regrettait cette espèce de voyage de noces scabreux. Elle comprenait, maintenant, ce qu'il y avait d'impossible.

-Du moins, dit-elle, permets-moi de ne pas y aller.

Ce mot de “morale” prononcé à la légère m’instituait son directeur de conscience” (pp.119-120)

En effet, le narrateur est très attaché à certaines valeurs et il est très surpris que Marthe ne les partage pas. Par exemple, alors que Marthe n’est pas allée guetter le train dans lequel était Jacques partant pour l’hôpital de Bourges, le narrateur, lui, se serait montré, sincèrement, conciliant et compatissant.

“Je lui expliquai ma réserve, mon respect pour ses devoirs envers Jacques malade. Elle me crut à demi. J’étais irrité. Je faillis lui dire: “Pour une fois que je ne mens pas.” (p.118)

Ainsi, leur liaison du point de vue de la morale se trouve justifiée peut-être d’une manière spacieuse. Mais ce genre de raisonnement ne suffit pas à calmer le malaise du narrateur. Entraîné loin par l’amour, il ne demande qu’à rentrer dans le rang. Dans le roman le conformisme se manifeste en plusieurs niveaux. Le premier niveau est le niveau des reproches que le narrateur nourrit à l’encontre de Marthe. Nous pouvons distinguer deux catégories: celle des reproches dits à Marthe (explicites) et celle des reproches que le narrateur lui tait (implicites).

Les trois reproches essentiels que le narrateur adresse à Marthe sont simples, cruels et d’une parfaite mauvaise foi. D’ailleurs, ils n’apparaissent qu’à partir du chapitre 10, après que Marthe s’est donnée au narrateur.

Reproches explicites

- *Mensonge*: “je m’affectais de ce que Marthe pût mentir sans scrupules à sa mère, et ma mauvaise foi lui reprochait de pouvoir mentir.” (p.81)

- *Lâcheté*: “Il fut même des jours où j’accusais Marthe d’être lâche, pour n’avoir pas encore dit la vérité.” (p.161)

- *Débauche*: “... 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.” Que répondre d’aussi folles injustices? Elle se détourna. Je lui reprochai de ne point bondir sous l’outrage.” (p.165)

Reproches implicites

- *Mensonge*: “J’en voulais à Marthe, parce que je comprenais, à son visage reconnaissant, tout ce que valent les liens de la chair.” (p.75)

- *Lâcheté*: “... je gardai pour moi que d’après cette scène il était impossible que Marthe ne fût pas méchante.” (pp.83-84)

- *Débauche*: “Couché auprès d’elle, l’envie qui me prenait, d’une seconde à l’autre, d’être couché seul, chez mes parents, me faisait augurer l’insupportable d’une vie commune.” (p.115)

“J’en voulais 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 choisis pour mon plaisir, mais afin de déplaire à Jacques. Je m’en fatiguais, sans excuses. Je regrettais de n’avoir pas laissé Marthe les choisir seule. Sans doute m’eussent-ils d’abord déçu, mais quel charme, ensuite, de m’y habituer, par amour pour elle.” (p.115)

- *Maternité*: “Je pardonnais mal ce brusque changement dont je rendais Marthe seule responsable,” (p.127)

Les autres reproches sont beaucoup plus subtils et appartiennent à l’analyse psychologique. Ils font apparaître les conflits et les contradictions du narrateur.

Le deuxième niveau de ce conformisme est celui de la maternité qui fait subir à leur liaison une purification morale:

“Hélas! Marthe n’était plus ma maîtresse, mais une mère.” (p.126)

L’interjection est l’expression du désarroi du narrateur, coincé entre la jouissance de ses sens et son désir d’ordre.

Le troisième niveau, c’est le niveau de l’apaisement final, dans les dernières lignes du roman.

“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?” (p.188-189)

Le narrateur se laisse emporter par la puissance invincible de l’ “ordre”. Il éprouve une double satisfaction: la première est une satisfaction d’amour et d’amour-propre; la seconde est une satisfaction morale. Là encore nous retrouvons le conflit entre amour et raison. Mais l’objet de l’amour est la mort et c’est la raison qui triomphe. De plus, la raison n’a pas une place privilégiée, la dernière, étant donné que le roman s’achève par le mot “raisonnable”.

En fait, cette obsession de l’ordre est une constante chez Raymond Radiguet. Nous rencontrons ce terme à deux reprises dans son roman intitulé *Le Bal du comte d’Orgel*. Ici, les personnages n’échappent pas à la “ronde”. Les héros du *Diable au corps* au contraire, s’en échappent et le narrateur y revient seul. Pour lui, cette attraction fatale présente l’avantage de ne plus l’obliger à agir. Il se laisse emporter passivement par la “ronde”.

Le point commun du narrateur du *Diable au corps* avec François de Sérèuse, le héros du *Bal du comte d’Orgel*, est le sentiment aristocratique avec lequel ils regardent de loin le monde se mouvoir:

“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.” (p.104)

Ce sentiment explique en grande partie l’identité du narrateur, observateur du monde plus qu’un acteur.

2.4. LES ÉLÉMENTS AUTOBIOGRAPHIQUES

Quand il s'agit d'une œuvre romanesque il y a toujours un jeu entre la fiction et la réalité, et ce jeu peut être parfois très étroit, l'une se nourrissait de l'autre. Raymond Radiguet était obligé de se justifier d'avoir rédigé d'authentiques confessions.

2.4.1. Le Roman d'analyse

Comme nous le savons, jusqu'au XX^e siècle, l'évolution du roman s'est faite dans le sens d'un abandon progressif des conventions romanesques pour une plus grande obéissance aux exigences de la "vérité". Pour faire "vrai", l'écrivain doit auparavant soigner le cadre spatio-temporel du roman. Il doit aussi veiller à doter ses personnages d'une "psychologie" la plus proche possible de la psychologie humaine. Les romans qui ont pour but la peinture ou l'exploration des sentiments humains s'appellent "romans psychologiques" ou "roman d'analyse". *Le Diable au corps* est considéré comme un roman d'analyse, c'est la raison pour laquelle il comporte toutes les caractéristiques techniques du roman d'analyse. Nous voyons ici par exemple les manifestations physiques de l'émotion. Il est bien connu que les attitudes ou les réactions physiques des personnages sont le moyen dont l'écrivain dispose pour exprimer leurs sentiments. Nous allons essayer de montrer certaines constantes dans l'expression de la violence des sentiments: rougir ou pâlir par exemple de honte, de peur, de colère etc.

"Rougissant, je priai Mme Grangier de m'excuser de la déranger à pareille heure ..."
(p.38)

"je la lui demandais, rougissant, et craignant qu'il me répondit..." (p.168);

haleter, être essoufflée de timidité, d'hésitation, d'appréhension...

"Je pensais que pendant ce temps mes palpitations de cœur s'arrêtaient. Elles augmentaient, au contraire..." (p.38)

pleurer, sangloter de joie, de peine, de colère...

“Maintenant, nous pleurons ensemble; c’est la faute du bonheur.” (p.75)

“Elle se mordait les lèvres, pleurait” (p.82)

s’évanouir d’émotion particulièrement violente:

“...je tombais sans connaissance, des épaules de mon père” (p.22)

crier de peur, de surprise, de colère

“Alors, elle se retourna et poussa un cri” (p.72).

Nous constatons par ailleurs que l’auteur utilise les verbes d’opinion tels que “je pensais”, “je croyais”, de sentiment ; “je me sentais”, je n’éprouvais...”

Entre temps, le champ lexical le plus utilisé est celui des sentiments d’égoïsme, d’amour, de tendresse.

Comme nous l’avons vu, dans le traitement des temps verbaux, le temps le plus utilisé est l’imparfait qui décrit un état d’esprit.

“Je commençais à m’endormir sur l’amour de Marthe. Ce qui me tourmentait le plus, c’était le jeûne infligé à mes sens. Mon énervement était celui d’un pianiste sans piano, d’un fumeur sans cigarettes.” (p.95)

“Car si ma volupté s’appuyait sur l’habitude, elle s’avivait de ces mille riens, de ces légères corrections infligées à l’habitude.” (p.113)

Le roman d’analyse s’appuie sur l’observation du monde, sur l’observation des autres. Mais rien n’est aussi enrichissant que l’observation de soi. C’est pourquoi, si la part de l’autobiographie est présente chez tous les écrivains, elle l’est davantage chez Raymond Radiguet.

2.4.2. Une sorte de confession

Pour donner un effet de réel, *Le Diable au corps* imite le ton des confessions. Le vocabulaire utilisé cherche à montrer un narrateur humain, parce qu'avec des défauts capable de faiblesses et sincères, parce qu'il est prêt à se condamner:

“Ma nature veule” (p.102); “ma paresse” (p.110); “mon despotisme” , (p.81), “tyrannique” (p.33).

Raymond Radiguet n'hésite pas à mettre en scène son personnage dans des épisodes moins glorieux comme le “viol” de Svéa et ses mensonges à Marthe (p.139), ou sa cruauté puérile lors de la fatale “nuit des hôtels”. L'auteur donne l'illusion de la sincérité, sans chercher à rendre son personnage sympathique. Il fait d'ailleurs de cette analyse systématique de soi une constante chez le personnage, qu'il soit (x) ou (X). Même le narrateur-personnage cherche à expliquer, à rationaliser. Cela devient une manière, c'est expressif, c'est nuisible; en compliquant les choses, il met l'amour en danger.

“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” (p.86)

“Mon amour sophistiquait tout. De même que je traduisais faussement les phrases de Marthe, croyant leur donner un sens plus profond, j'interprétais ses silences” (p.115)

Sincérité de l'analyse, finesse de l'introspection, le narrateur donne de lui-même une image qui évolue: adolescent infatué de lui-même, l'épreuve le mûrit et semble le révéler à lui-même, en lui ouvrant les yeux sur ses erreurs. Le premier mot, comme on le voit, de ce livre est “je” et c'est donc lui, le narrateur de l'histoire.

2.4.3. La Part autobiographique

“Ainsi le mensonge romanesque
naît du mensonge réel, comme ce dernier,
transforme la vie en fiction”²¹

Michel Balmont

Il est vrai que les influences biographiques dans cet ouvrage sont très significatives. En avril 1917, Raymond Radiguet, alors âgé de quatorze ans, fait la connaissance d’Alice. Elle, elle a vingt-quatre ans et elle est mariée avec un soldat qui combat sur le front. Radiguet et la jeune femme ont une liaison qui se termine en 1919, année de retour des troupes. En 1920, quelques mois après la fin de sa liaison avec Radiguet, Alice donne naissance à un fils. Le mari d’Alice, Gaston souffre beaucoup du retentissement du *Diable au corps* qui, selon lui, le désigne nettement comme le mari trompé et jette un doute sur sa paternité. Radiguet meurt en 1923, Alice en 1952. Voilà ce qui se passe dans la réalité. En ce qui concerne les sentiments qui unissent la jeune femme à Raymond Radiguet, les témoins évoquent la passion et les souffrances d’Alice, la dureté et la cruauté de Radiguet. Dans l’histoire racontée par le *Diable au corps* le réel a donc une grande place, d’autant plus que l’auteur n’a guère fait d’efforts de transposition. Par exemple, il a bien assisté, à la veille de la guerre, au suicide d’une bonne dont le patron, conseiller municipal, s’appelait Maréchaud. Pour Radiguet, l’expérience vécue est une condition indispensable à la création romanesque, la première alimentant l’autre qui, en quelque sorte, la transcende.

C’est la raison pour laquelle, cette note que Radiguet a écrite à propos du *Bal du comte d’Orgel* aurait tout à fait convenu à son premier roman:

“Roman où c’est la psychologie qui est romanesque. Le seul effort d’imagination est appliqué là, non aux événements extérieurs, mais à l’analyse

²¹ http://www.michel.balmont.free.fr/pedago/radiguet/fausse_autobio.html-18k, **De la vie au roman**, 2006

des sentiments”²² (Note transcrite par J. Cocteau dans le post-scriptum à la page du *Bal du comte d’Orgel*, p.10)

La transposition romanesque permet à l’auteur de prendre du recul et d’accéder, par la franchise que permet la fiction, à cette intimité du cœur humain que l’on voile inconsciemment. Elle livre à notre conscience ces mensonges que, sans le savoir, nous nous faisons à nous-mêmes. La littérature réalise donc une espèce d’exorcisme, de “purgation des passions” (= catharsis), en permettant au lecteur par l’intermédiaire de l’identification aux personnages, de vivre “par procuration” des passions extrêmes.

2.4.4. Un Choix narratif

Nourri de l’expérience de Radiguet, le personnage du narrateur apparaît très humain. Cette “humanité” sert de point de départ à l’auteur pour faciliter l’identification du lecteur au personnage. Rien ne semble davantage engager l’auteur que l’emploi de la première personne du singulier “je”, entraînant ainsi la confusion entre auteur et narrateur. En effet, le “je” s’affirme comme facilement identifiable. Or, dans *Le Diable au corps* et c’est un de ses paradoxes, le “je” est anonyme. Alors que le “je” du narrateur devrait affirmer son identité, nous allons voir comment au contraire, ils sont les liens avec le lecteur.

2.4.5. La Construction de l’écriture

Il est difficile, pour un auteur d’animer un personnage, de le doter d’une “vie”, d’une “personnalité”, propres. La difficulté est encore plus grande lorsque ce personnage est aussi le narrateur: l’ “écriture” doit tenir compte de la cohérence du personnage.

²² COCTEAU, J., préface du **Bal du Comte d’Orgel** de Raymond Radiguet, coll. Classiques français, Maxi Pôche, Paris, 1995 ; p.10

Roland Barthes dans *le Degré zéro de l'écriture* propose des distinctions entre “langue”, “style” et “écriture”. Il définit en substance ces trois termes de la manière suivante.

La langue est “un corps de prescriptions et d’habitudes, commun à tous les écrivains d’une époque”. C’est-à-dire qu’elle est le fond, le réservoir linguistique dans lequel l’auteur puise, mais aussi tous les hommes d’un même groupe.²³

Le style n’est pas comme la langue, la propriété des hommes mais celle d’un seul. Un écrivain possède son style propre: “des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l’écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art”²⁴. C’est dire que le style échappe à la conscience de l’écrivain; c’est sa “mythologie personnelle et secrète”.²⁵

L’écriture est, au contraire un ensemble de choix modulant selon les intentions de l’auteur. Autrement dit,

“l’écriture est un acte de solidarité historique, une fonction, elle est le rapport entre la création et la société; elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l’Histoire...”²⁶

L’écriture est entièrement contrôlée par l’écrivain, dans les limites imposées toutefois par la langue et le style. Donc, pour *Le Diable au corps*, nous parlerons du “style” de Radiguet, qui sera le même que pour le *Bal du comte d’Orgel*. Nous parlerons en revanche de l’ “écriture” du narrateur, qui est un choix voulu par Radiguet.

À la fin du roman du *Diable au corps*, (Ed. Larousse de Pôche. P.176), nous trouvons réunies des “phrases-clefs” extraites du roman. Ainsi lit-on pêle-mêle des aphorismes sur l’amour!

²³ BARHES, R., **Le Degré zéro de l’écriture**, Ed. Seuil, Points, Paris, 1972, p. 11

²⁴ BARHES, R., op.cit; p.12

²⁵ BARHES, R., op.cit; p.12

²⁶ BARHES, R., op.cit; p.14

“Le bonheur est égoïste.” (p.30)

“Celui qui aime agace toujours celui qui n’aime pas” (p.60)

“Ce n’est pas dans la nouveauté, c’est dans l’habitude que nous trouvons les plus grands plaisirs” des maximes: (p.56)

“Ce qui chagrine, ce n’est pas de quitter la vie, mais de quitter ce qui lui donne un sens”(p.73)

“Aucun âge n’échappe à la naïveté. Celle de la vieillesse n’est pas la moindre” (p.81)

“Le malheur ne s’admet point. Seul, le bonheur semble dû” (p.81)

qui donnent au roman un ton emphatique et définitif. Le lecteur peut être agacé de cela, mais c’est le ton qui correspond le mieux au caractère du narrateur. Dans une note à propos du *Diable au corps*, Radiguet écrivait:

“On a voulu voir en mon livre des confessions. Quelle erreur! Les prêtres connaissent bien ce mécanisme de l’âme, observé chez les jeunes garçons et chez les femmes, de fausses confessions, celles où l’on se charge de méfaits non commis, par orgueil. C’est à la fois pour donner au *Diable* le relief d’un roman que tout y est faux, et ensuite pour peindre la psychologie du jeune garçon, héros du livre. Cette fanfaronnade fait partie de son caractère”²⁷

C’est là le fond du personnage, la constante de caractère entre le narrateur enfant et le narrateur adulte. Il semble donc bien que l’ “écriture” du narrateur obéisse à un choix réfléchi de Radiguet et contribue à l’épaisseur du personnage. Par cette volonté de donner aux narrateurs de ces romans une écriture révélatrice et caractéristique, Radiguet l’affirme à nouveau dans une note concernant cette fois, *Le Bal du comte d’Orgel*:

“Roman d’amour chaste, aussi scabreux que le roman le moins chaste style: genre mal écrit comme l’élégance doit avoir l’air mal habillée”²⁸

Donc, logiquement, l’ “écriture” de chacun des romans devrait être différente, puisque les narrateurs sont différents: dans l’un, le narrateur est le personnage principal, dans l’autre, c’est un narrateur omniscient. Pourtant, même si *Le Bal du comte d’Orgel* est

²⁷ RADIGUET, R., Le préface du **Bal du comte d’Orgel**, Maxi Poche, 1995, p.11

²⁸ RADIGUET, R., op.cit; p.10

moins riche en aphorismes et maximes, l' "écriture" des deux romans est à peu près semblable.

Nous pouvons confirmer ces remarques en recourant au raisonnement mathématique de la transivité: si l' "écriture" appartient au narrateur et le "style" à Radiguet et si le narrateur est très proche de Radiguet, alors l' "écriture" du narrateur est très proche du style de Radiguet. Nous avons vérifié les deux hypothèses et l'observation des deux romans confirment la déduction même s'il n'y a pas d'identité parfaite entre "style" et "écriture".

Quoique nous parlions du narrateur, il ne faut pas oublier que Radiguet se trouve derrière l' "écriture" du *Diable au corps*. Mais cela n'a rien d'étonnant de la part d'un auteur qui n'hésite pas retranscrire la réalité, qu'il ne cherche guère à cacher, puisque ce qui compte pour lui ne sont pas les choses, mais l'essence des choses, l'intérieur plutôt que l'extérieur. C'est pourquoi, pour mettre en valeur plus efficacement le fond, la forme doit être simple, sans fleurs de rhétorique. Dans *Le Coq*, Revue fondée par Radiguet, Cocteau, Satie, Auric et Poulenc et qui paraîtra de mai à novembre 1920, il [Radiguet] écrira: "Efforcez-vous d'être banal, recommanderons-nous au grand poète. La recherche de la banalité le préviendra contre la bizarrerie toujours détestable". Dans *Le Diable au corps* en effet, les choses sont dites simplement, même lorsqu'il s'agit de rendre compte de la subtilité des mouvements du cœur.

Plutôt que de se perdre dans des descriptions tenues et imparfaites, Radiguet fait appel à des comparaisons généralisantes, que nous appellerons des "apologues". À l'origine, un apologue est un court récit porteur d'une morale un peu comme une fable, mais il peut simplement illustrer une "vérité", faire sentir des nuances imperceptibles à la description, au raisonnement. On en trouve de nombreux exemples dans le roman, dont le caractère démonstratif est souvent souligné par une comparaison explicite. Voici un exemple fourni par l'avant-dernier chapitre:

"Un homme désordonné qui va mourir et ne s'en doute pas met soudain de l'ordre autour de lui. Sa vie change. Il se lève tôt, il se couche de bonne heure. Il renonce à ses vices. Son entourage le félicite. Aussi sa mort brutale semble-t-elle d'autant plus injuste. *Il allait vivre heureux.*

De même, le calme nouveau de mon existence était ma toilette du condamné”
(p.184)

Nous voyons ici, par ailleurs, une des rares expressions en italiques du roman à part les pages;171; “*compris tout*,101; “*nôtres*”, 173;”il *entend*”, 184; “*son*”.

TROISIEME CHAPITRE

3. LE SYSTEME DES PERSONNAGES

C'est le personnage qui, dans le roman, permet au lecteur d'entrer totalement en contact avec le roman. Qu'il charme, séduise, inquiète ou amuse le lecteur, le personnage joue un rôle capital dans la construction du sens. Sans personnage il n'y aurait pas de roman. Le lecteur suit dans ses parcours, assiste à son évolution, entre dans sa conscience, partage son univers et vit ainsi parfois à sa place une histoire qui le lance dans la vraisemblance ou le fantasme. Le personnage conduit le lecteur à réfléchir sur sa place dans la société, sur son rôle et sur ses propres choix... Ainsi, dans *le Diable au corps*, Marthe, notre héroïne et le narrateur ont-ils choqué les lecteurs de l'après-guerre: ils les ont trouvés -et les trouveront peut-être encore- frivoles, inconscients et immoraux.

Etudier le système d'un personnage romanesque, c'est tout d'abord établir son identité familiale, sociale et culturelle. C'est aussi repérer et comprendre les différents traits de son caractère en examinant à la fois ce qu'il fait, ce qu'il dit, ce qu'il dit des autres personnages, et ce que ces derniers disent de lui. C'est comprendre ce qui dans son physique jouera éventuellement un rôle important. C'est aussi définir ses actions et ses motivations, repérer les objets qui l'entourent parfois, déterminer les lieux qu'il fuit ou dans lesquels il évolue. C'est identifier les substituts par lesquels il sera désigné.

D'autre part, étudier le système des personnages, c'est étudier le système des relations, qui naissent entre eux. C'est aussi déterminer leurs rôles dans la dynamique du roman, c'est comprendre comment ils évoluent au contact des uns et des autres.

Un personnage dans un récit est un signe littéraire et il est loin d'être personne. Il se compose à l'aide des procédés conventionnels. Au début, il n'a peut-être que son prénom, son nom de famille, il se lance de temps en temps par un pronom de personne, comme "je" dans notre corpus. Il n'aurait peut-être jamais de prénom.

Une personne est un être humain complet avec ses qualités physiques et morales, nous savons toujours d'où elle vient, qui sont ses parents, etc. Si nous faisons une recherche personnelle à propos d'une personne en question, nous pouvons apprendre tout ce dont nous sommes curieux. Tandis qu'un personnage a des limites. Ces limites sont précisées par l'auteur. Tout est entre les deux couvertures du roman. C'est en vain de rechercher quelque chose que l'auteur n'a pas dit dans son histoire et de poser de telles sortes de questions suivantes sur l'avenir des personnages d'un récit:

“La princesse de Clèves aimait-elle finalement son mari? A quoi ressemblait le grand-oncle d'Emma Bovary? Et sa grand-mère? Le protagoniste-narrateur de *La Télévision*, de Jean Philippe Toussaint (...), finirait-il par écrire un livre sur Titien? Que devient Pharsamon le héros du roman de jeunesse de Marivaux, une fois achevé le petit voyage avec son oncle?”²⁹

L'auteur ne donne jamais au début de son roman toute la liste de ses personnages comme on l'est dans un jeu de théâtre ou dans un film de cinéma. Dans les arts déjà mentionnés, nous savons qui est qui et qui joue dans quel rôle tandis que dans un roman ce n'est pas du tout comme nous venons déjà d'écrire. Le narrateur peut, par exemple, déguiser même le personnage principal jusqu'au milieu du roman. Nous savons du personnage ce que le narrateur veut bien nous en dire, pas plus. Le narrateur est si libre dans ce sujet que nous pouvons, quelquefois, trouver presque un monstre qui n'a que sa tête, ses yeux ou son nez.

Le signe de personnage est vide au début; il se charge de sens, de valeur progressivement au fil du texte; c'est souvent seulement à la fin du roman qu'il est fixé, déterminé à la fois par des séries d'informations et de transformations ou évolution. Le fonctionnement du signe personnage est ainsi quelque peu cumulatif: des informations sur le personnage sont ainsi progressivement accumulées; dans l'incipit de *l'Assommoir* de Zola, Gervaise et Lantier ne sont qu'un prénom féminin et un patronyme: “Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin.” Autour de ces signes vont s'agréger des significations, souvent rapidement (cadre des portraits, des scènes).

²⁹ MONTALBETTI, C., **Le Personnage**, coll. Lettres, Flammarion, 2003, p.13

La représentation du personnage peut être différente de l'œuvre en œuvre. Le personnage représente aussi bien un type social, un caractère, une force mythique qu'une idée. Si le personnage de roman veut donner l'illusion de la personne réelle, surtout depuis Balzac, il est caractérisé, constitué avec des procédés. En effet, le personnage peut être d'abord:

- Un cadre où il se projette (la scène se passe pendant la Première Guerre mondiale dans le *Diable au corps*.)
- Un rôle dans l'action (traditionnelle opposition: sauveur/méchant...)
- Une constante dans un comportement (Salamano et son chien, dans *L'Etranger*)
- Une identité, souvent dotée d'une onomastique à valeur symbolique: [...] Le personnage est désigné par un nom: "patronyme, prénom ou surnom, avec ou sans titre civil, ce n'est pas neutre. [...]
- Un passé: Les Maheu dans *Germinal*.
- Une situation sociale, un métier (conseiller municipal, le père Maréchaud dans le *Diable au corps*.)
- Une hérédité biologique ou sociale (La Gervaise de Zola dans l'*Assommoir*)
- Un aspect physique (corps et vêtements...) en référence à des codes culturels.
- Un point de vue (restriction de champ, intériorité)
- Une voix, un style: lettre écrite par le personnage, discours au style direct, indirect ou indirect libre. [...]
- Un objet associé, un animal qui accompagne, un accessoire concrétisant une qualité morale, signifiant un statut, à la fois attribut et signe de reconnaissance du personnage. Yvain, chevalier au lion, la casquette de Charles Bovary, etc.
- Un caractère, une psychologie fixe ou évolutive³⁰

Le texte donne un certain message, ou plutôt, un certain sujet, sujet principal, le personnage. Par ailleurs, il est possible de ressortir de ce dernier surtout quand il est littéraire, d'autres sujets secondaires, (des personnages secondaires: ceux qui ont une sorte de contribution négative ou positive au premier personnage dans son action) des figurants (ceux qui n'ont pas de telle ou telle contribution au premier personnage dans

³⁰ <http://www.emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/perso.htm>, 2007

son action, mais ceux qui sont chacun une partie du décor ou de la scène sur laquelle on passe l'événement), etc. En d'autres termes, le texte est comme formé de pleins de petits textes qui ont chacun leur sujet, leur personnage principal, mais formant tous ensemble le sujet (le personnage principal) du texte principal.

Dans le *Diable au corps*, il y a trois petits textes au début du roman ayant chacun leur sujet propre (de 7 à 15; Carmen, de 16 à 23; La bonne, de 24 à 27; René) mais qui seraient en effet liés au quatrième texte qui est principal. (de 28 à 189; le texte principal et le narrateur est son personnage principal)

Cette subdivision facilite la compréhension du texte. Nous appelons ces morceaux de textes des séquences. Il est plus facile de faire le résumé du texte qui est en sorte la transmission du contenu.³¹

3.1. PERSONNE/PERSONNAGE

“Comme “personne”, le mot dérivé du latin persona, le “masque” –lui-même rattaché selon les étymologies à per-sonare (“résonner à travers”) ou au grec proponon, “visage” “. ³² Quel que soit la fiabilité de ces étymologies, elles reflètent une double caractéristique: le masque (le personnage est énigmatique: est-ce l'image d'une personne réelle?) et une sorte de coquille où bruissent des mots. Le mot “personnage” a d'abord désigné un haut dignitaire ecclésiastique; puis assez vite, un “rôle” que joue en société n'importe qui. Nous allons retenir de ces remarques l'étroite imbrication, dans la notion, des sèmes de l'individualité; de l'identité et de l'apparence.

Aristote l'appelle éthos³³, c'est-à-dire “caractère”, essence douée de liberté de décision et d'action. Pour lui, le personnage –au théâtre comme dans l'épopée- est secondaire par rapport à l'action, à laquelle il est entièrement soumis. Mais la relation du

³¹ ASLAN KARAKUL, S., *Introduction à l'analyse logique de Boule de Suif de Guy de Maupassant*, Université de Dokuz Eylül 1998, thèse de maîtrise non publiée.

³² VILLANI, J., *Le Roman*, Belin, Paris. 2004, p.75

³³ MAINGEUNEAU, D., *Eléments de Linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1986, P.75

romancier comme celle du lecteur au personnage a varié avec le temps; elle dépend du regard que posent sur l'homme une société; une époque, une génération.

La narratologie a établi la distinction entre personne et personnage. Ce dernier n'est qu'une figure verbale et illusion de vérité qu'il donne, résulte d'une construction textuelle à laquelle participe le lecteur. En effet le personnage "n'est fait que des phrases prononcées pour lui ou sur lui"³⁴. Mais de même que le personnage de théâtre s'incarne sur scène dans l'acteur qui joue devant un spectateur, le personnage conçu par le romancier s'accomplit dans l'acte de lecture, où le lecteur joue en un sens le rôle de l'acteur en prêtant son corps, ou plus exactement sa conscience, son affection, son imagination à l'être de papier, ou au "vivant sans entrailles".

"Si l'on veut comprendre ce qu'est le personnage de roman, quel est son rôle et sa fonction dans la littérature, mais aussi dans notre vie, il faut éviter d'en faire l'enjeu d'un pur débat académique, théorique ou idéologique: c'est à l'expérience du lecteur qu'il faut d'abord se référer"³⁵

Mauriac n'est pas si loin de P. Valéry quand il remarque:

"Ces personnages ne sont pas soutenus par leur propre vie: ce sont nos lecteurs, c'est l'inquiétude des cœurs vivants qui pénètre et gonfle ces fantômes"³⁶

Analyser un personnage c'est donc observer les signes linguistiques -noms, pronoms, périphrases, qualificatifs- qui servent à le déterminer directement ou indirectement; les caractéristiques par lesquelles il s'impose au lecteur, établies à partir de critères empruntés au monde réel: sexe, âge, fonction sociale, richesses, pouvoir, savoir, etc.

Comme nous venons de le dire, le personnage se construit au fil de la lecture et acquiert un taux de réalité d'autant plus important que le lecteur accède à son infériorité au moyen de procédés divers: analyse d'un narrateur omniscient ou psycho-

³⁴ HAMON, Ph., BARTHES, R., W. KAYSER, W.C., BOOTH, Pour un statut sémiologique du personnage. Poétique du récit, coll. Points, Seuil, Paris, 1997

³⁵ SALLENAVE, D., Preface au **Romancier et ses personnages**, de F. Mauriac, Presses Pocket, Paris. 1990

³⁶ MAURIAC, F., **Le Romancier et ses personnages, suivi de l'Education des filles**, Buchet / Chastel, Paris. 1994, p.124.

récit, discours intérieur du personnage au style direct, monologues rapportés. Composante essentielle du récit, le personnage se définit également par ses fonctions, ses actes, ses relations avec les autres personnages. Le traitement des personnages est en général révélateur d'une forme romanesque.

Le personnage romanesque existe surtout par ou pour son rôle dans l'action. Jamais seul, il se définit à l'intérieur d'un système et du jeu des forces qui animent la dynamique du récit. Pour mettre en relief l'approche du personnage en terme d'essence psychologique, l'analyse structuraliste s'est efforcée de le définir non comme un "être", mais comme un "actant" et à ce titre "participant" à domaine d'actions. Les types deviennent des rôles, et l'action progresse selon le jeu de leurs fonctions dans le cadre d'un schéma dit "actantiel". Dans un texte, tout ce qui est parti garante dans le développement de l'action est appelé "actant". En ce sens, certains décors, certaines villes sont au même titre que les personnages, des actants. Il en est de même pour les entités (objets ou qualités) qui interviennent dans l'action et poussent les personnages à agir ou, au contraire, les retiennent. Cette notion d' "actant" permet de ne pas limiter l'action aux seuls personnages. En ce sens, le schéma actantiel sera le schéma qui représente tous les actants d'un texte. Parler d'actants, c'est aussi considérer que les humains ne sont pas les seuls tenants de l'histoire; dans une vision plus cosmique, villes, pays, idéologies, qualités et défauts des héros participent de l'action activement, pleinement. Les linguistes Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov- qui ont ainsi modifié le sens du roman, étaient issus d'un marxisme qui explique ce nouveau regard porté sur l'écriture.

En effet, "les personnages jouent des rôles antithétiques ou complémentaires: les actifs s'opposent aux passifs, les forts aux faibles, les ouvriers aux bourgeois, les jeunes aux vieux, etc. Ils s'équilibrent, se complètent; ils se mettent en valeur les uns les autres comme Jacques et son maître, Vautrin et Rastignac. Parfois ils vont par trois ou davantage"³⁷

Nous allons aborder sous cet angle le système des personnages dans *Le Diable au corps*.

³⁷ VILLANI, V., **Le Roman**, Belin, Paris, 2004, p.90,

Bref, les personnages sont l'un des composants essentiels des genres narratifs (roman, conte, nouvelle...). À la fois êtres humains et êtres de fiction, ils présentent de multiples facettes.

3.1.1. Le personnage: un individu

Un personnage présente des traits distinctifs qui l'apparentent au genre humain. En tant qu'individu, il a un corps, un esprit, un passé, un avenir, une identité que nous pouvons étudier dans le détail en nous servant de la fiche suivante:

ETAT CIVIL :	Nom, prénom, âge/date et lieu de naissance, nationalité
ELEMENTS PHYSIQUES:	Visage, et corps, gestes et attitudes, vêtements.
PSYCHOLOGIE :	Caractère, habitudes et manies langage, ambitions
HISTOIRE PERSONNELLE:	Généalogie, biographie
FONCTION SOCIALE:	Milieu d'origine, rang social, profession

3.1.2. L'origine d'un personnage

Un personnage peut être totalement né de l'imagination d'un auteur: dans ce cas, nous le désignerons comme personnage de fiction. À l'inverse, il peut s'inspirer d'une personne ayant réellement existé. Nous parlerons alors d'un personnage autobiographique. Dans ces deux cas, se posera éventuellement la question de la vérité historique ou autobiographique.

3.1.3. L'évolution d'un personnage

Comme nous venons de l'indiquer, un personnage évolue au cours de l'action, sous l'effet des sentiments, des épreuves qu'il traverse et des circonstances historiques dans lesquelles il évolue. Il est important alors d'étudier ses transformations en précisant les

facteurs qui en sont responsables (une rencontre amoureuse, une amitié, un événement politique ou social, etc.). Nous pourrions mesurer l'évolution d'un personnage en comparant sa situation psychologique, familiale, professionnelle au début de l'action et à la fin, mentionnant les événements clés de son parcours et leur influence sur sa vie.

3.1.4. Le statut narratif d'un personnage

Comme au cinéma, les personnages qui occupent le devant de la scène sont dits "personnages principaux" tandis que ceux qui jouent un rôle de second plan sont appelés "personnages secondaires.". Nous pouvons classer dans une troisième catégorie ceux qui ne font que traverser le roman, comme les figurants dans un film. Par ailleurs, chaque personnage occupe une fonction particulière dans l'action et dans la narration. Cette fonction peut parfois varier d'une séquence à l'autre du roman. Nous savons aussi qu'une même fonction peut-être occupée par plusieurs forces agissantes, de même qu'une même "force" (donc un personnage) peut changer de fonction au cours du récit. L'étude structurale du récit fondée sur ce schéma permet de vérifier ou d'infirmer une hypothèse de lecture idéologique. Le sujet de l'action, fonction privilégiée, personnage –agissant par excellence, supporte toute l'histoire, (le plus souvent, c'est le premier nommé), et polarise la sympathie du lecteur. L'émotion qu'il suscite en lui relève de la construction esthétique de l'œuvre. Une part dominante du texte lui est consacrée et les signes stylistiques se concentrent sur lui.

3.1.5. Le système des personnages

Chaque personnage existe par rapport aux autres personnages. Maillon d'une chaîne, il doit être abordé dans ses relations avec les autres. Pour étudier le système des personnages, nous pouvons analyser: *les couples* (ami et ennemi, mari et femme, maître et valet, père et fils...); *les trios* (le mari, la femme et l'amant; les trois sœurs; le père, la mère et l'enfant...); *les groupes* (politiques, sociaux...); *les alliances* (amoureuse, professionnelle, familiale); *les rivalités* (amoureuse, professionnelle,

familiale); *les oppositions* (homme/femme, jeune/vieux, marié/célibataire, riche/pauvre, beau/laid, bon/méchant...)

3.2. LE SYSTEME DES PERSONNAGES DANS *LE DIABLE AU CORPS*

Nous allons déterminer ainsi, dans *le Diable au corps* des personnages principaux; protagonistes de la narration; des personnages secondaires qui jouent un rôle ponctuel dans le roman, les personnages “hors roman” qui n’ont pas de réelle influence sur l’évolution de la narration, puis nous allons analyser les relations des personnages à travers les schémas actantiels.

Dans tout récit, le personnage permet au lecteur d’entrer pleinement en contact avec le texte. Qu’il charme, séduise, inquiète ou amuse le lecteur, le personnage joue un rôle capital dans la construction du sens. Sans personnage, il n’y a pas de récit. Le lecteur le suit dans ses parcours, assiste à son évolution, entre dans sa conscience, partage son univers et vit ainsi parfois à sa place une histoire qui le projette dans la vraisemblance ou le fantastique. Le personnage conduit le lecteur à réfléchir sur sa place dans la société, sur son rôle et sur ses propres choix... Ainsi dans *Le Diable au corps* Marthe et le narrateur ont-ils choqué les lecteurs de l’après-guerre: nous les avons trouvés- et nous les trouverons en tant que lecteurs, peut-être encore frivoles, inconscients et immoraux. Nous pourrions aussi penser que leur passion malheureuse fait honneur aux grands couples impossibles de la littérature. Nous pourrions excuser l’un ou l’autre.

Etudier les relations entre les personnages c’est tout d’abord établir leur identité familiale, sociale et culturelle. C’est comprendre ce qui dans son physique jouera éventuellement un rôle important. C’est aussi définir ses actions et ses motivations, repérer les objets qui l’entourent parfois, déterminer les lieux qu’il fuit ou dans lesquels il évolue. C’est identifier les substituts par lesquels il sera désigné. Etudier les relations entre les personnages, c’est étudier le système des relations qui naissent entre eux. C’est aussi déterminer leurs rôles dans la dynamique du récit, c’est comprendre comment ils évoluent au contact des uns et des autres.

En effet, dans une intrigue, le système des personnages est très important parce que c'est le système des personnages qui définit les relations entre les personnages principaux et leur évolution. Dans *Le Diable au corps*, au fond, le système des personnages tourne autour de la famille. Dans ce cas, nous pouvons dire que le drame se passe entre trois familles: la famille du narrateur, celle de Marthe et celle de Jacques. Chaque personnage occupe alors plusieurs fonctions. Les hommes peuvent être, par exemple, à la fois pères et époux; les femmes, mères et épouses... nous allons étudier le système des personnages et le thème dans *Le Diable au corps* en tenant compte de cette multiplicité de fonctions des personnages.

3.2.1. Les status des familles

Dans *Le Diable au corps*, le système des personnages tourne autour de la famille. Le drame se développe autour des trois familles: celle du narrateur, celle de Marthe et celle de Jacques. Chaque personnage répond alors à plusieurs statuts: les hommes peuvent être par exemple à la fois pères et époux; les femmes, mères et épouses. Nous allons essayer d'étudier le système des personnages et le thème de la famille dans notre roman en tenant compte de cette multiplicité de statuts.

	Famille du narrateur	Famille de Marthe	Famille de Jacques
Première génération	Père du narrateur Mère du narrateur	M. Grangier Mme Grangier	M. Lacombe Mme Lacombe
Deuxième génération	Narrateur X frères + sœurs	Marthe Le petit frère	Jacques Mlle Lacombe
Troisième génération	-	Fils	-

3.2.1.1. Le statut des pères

Comme nous l'avons remarqué, ce tableau généalogique nous montre trois familles traditionnelles, avec le père, la mère et les enfants. Mais après avoir dépassé ce schéma classique, nous constatons, en observant de plus près le roman, que le père du narrateur, M. Grangier et M. Lacombe jouent, dans leur famille presque le même rôle. Les hommes au sein du couple sont des personnages insignifiants ou d'une certaine manière, des personnages effacés, écrasés par leurs femmes: M. Grangier, le père de Marthe, dans la scène de rencontre, est montré comme "un brave homme". De plus, le narrateur ne parle plus de lui qu'en l'associant à sa femme qui, elle, occupe le devant de la scène: des parents, elle est la seule dont les paroles rapportées au discours direct: "Attends bien que le train s'arrête lui cria sa mère..." (p.30).

Aussi effacé dans cette scène que dans le reste du roman, M. Grangier, son autorité bafouée n'est pas au courant du tout de la relation entre Marthe et le narrateur. En effet, si nous disons que Mme Grangier "ne raconte rien à M. Grangier, par peur d'un éclat" (p. 157), nous savons par contre que ses ordres ne sont obéis que dans l'urgence et oubliés peu après:

"Près de la Marne, je rencontrai le petit Grangier, appuyé contre une grille. Il avait reçu une boule de neige en pleine figure. Il pleurnichait. Je le cajolai, je l'interrogeai sur Marthe. Sa soeur m'appelait, me dit-il. Leur mère ne voulait rien entendre, mais leur père avait dit : «Marthe est au plus mal, j'exige qu'on obéisse.»

Je compris en une seconde la conduite si bourgeoise, si étrange, de Mme Grangier. Elle m'avait appelé, par respect pour son époux, et la volonté d'une mourante. Mais l'alerte passée, Marthe saine et sauve, on reprenait la consigne. » (pp.178-179)

Quant au M. Lacombe, le père de Jacques, est encore moins présent, écrasé par une femme et une fille médisantes et envahissantes. M. Lacombe, il était toujours obligé de céder: "l'acharnement de son épouse et de sa fille forçait parfois à sortir de table M. Lacombe, brave homme, qui aimait Marthe" (p. 159) Mais cette difficulté à assumer sans faiblesse l'autorité paternelle apparaît le plus nettement chez le père du narrateur. D'ailleurs, M. Lacombe n'a jamais cherché à exercer son autorité, préférant faire

confiance à son fils. Mais le malentendu sur l'envoi de son fils et pour lui une première source de déception.

« [...] 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 maintenant ?

Les larmes qui ne pouvaient s'enfuir par mes yeux, comme un essaim d'abeilles, bourdonnaient dans ma tête. À une volonté, j'eusse pu opposer la mienne, même impuissante. Mais devant une telle douceur, je ne pensais qu'à me soumettre.

Ce que tu m'ordonneras de faire.

-- Non, ne mens pas encore. Je t'ai toujours laissé agir comme tu le voulais ; continue. Sans doute auras-tu à cœur de m'en faire repentir. » (pp.49-50)

Cette dernière phrase qui avertit d'une certaine manière le lecteur, ne devait pas être assez puissante afin de conjuguer le sort, puisque la honte d'un moment n'a jamais su résister à l'égoïsme et à l'amour. C'est pourquoi, le narrateur, faisant taire ses scrupules se précipite avec violence vers son amour dans cette voie qui lui est ouverte la générosité de son père. À partir de cet épisode, le narrateur multiplie les réflexions sur la permissivité de son père:

« [...]. Encore une fois, mon père ne dit pas non, à condition que je continuasse d'apprendre chez nous ce que j'aurais dû apprendre au collège, mais avec la liberté de peindre. (p.50)

« J'arrivai une demi-heure en retard pour le dîner. C'était la première fois. Je mis ce retard sur le compte du train. Mon père fit semblant de le croire. » (p.63)

« 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. » (p.88)

« [...]. Je ne sais pas si mon père le devinait ; du moins s'étonnait-il malicieusement, et d'une manière qui me faisait rougir, de la monotonie des modèles. [...] » (pp. 94-95)

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 dire que je partais à cinq heures du matin, comme le jour de ma promenade à la forêt de Senart. 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. » (p.110)

« [...]. Je laissai croire à mon père que je rentrais de J..., et, lorsqu'il m'interdit de sortir après le dîner, je le remerciai à part moi d'être encore mon complice et de me fournir une excuse pour ne plus traîner seul dehors. » (p.132)

« Le lendemain, mon père me laissait libre encore.

Pour ceux qui rechercheraient les mobiles de son étrange conduite, je les résume en trois lignes : il me laissait agir à ma guise. Puis, il en avait honte. Il menaçait, plus furieux contre lui que contre moi. Ensuite, la honte de s'être mis en colère le poussait à lâcher les brides. » (p.157)

Jusqu'à présent, nous avons parlé de l'autorité paternelle bafouée, maintenant en comparant les deux textes suivants, nous allons essayer de mettre en relief la force impuissante du père.

Une autorité paternelle plus affirmée manque au narrateur, comme lui manquent des repères sociaux. Comme nous le savons, Raymond Radiguet situe son roman pendant La Première Guerre mondiale et dans un contexte social déterminé, ses personnages agissent et évoluent en fonction de ces circonstances. Pourtant, *Le Diable au corps* n'est pas un roman de guerre, non plus un roman de société. Mais, les bruits des canons et des critiques gagnent les rives de Marne; l'ombre des combattants et des conseillers municipaux pèsent sur le bonheur des amants. D'autre part, la guerre et la société sont beaucoup plus qu'une toile de fond, un décor modifiable à volonté. Si nous les changeons et le roman tout entier peut être différent.

Il ne faut pas oublier que la guerre détruit un couple pour en former un autre. Mais beaucoup plus insidieusement, la guerre introduit dans une société très fragile un "dérèglement" dont profitera l'amour de Marthe et du narrateur.

Comme nous l'avons vu, l'événement caractéristique de ce dérèglement est le suicide de la bonne, "il est rare qu'un cataclysme se produise sans *phénomène avant-coureurs*" (p.16), qui prend valeur de symbole:

“Si j’insiste sur un tel épisode c’est qu’il fait comprendre mieux que tout autre l’étrange période de la guerre, et combien, plus que le pittoresque, me frappait la poésie des choses” (p.23)

Parce que la guerre permet ce qui est interdit, parce que “les maîtres ont d’autres chats à fouetter”, elle agit comme adjuvant. En effet, personne n’a prévenu Jacques à propos de l’infidélité de Marthe:

« Tous mirent cette crise sur le compte de la solitude énervante dans laquelle vivait Marthe. 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. [...] » (p.100)

Mais si la guerre aide l’amour des deux jeunes gens, elle en sera aussi la fin. Raymond Radiguet fait apparaître très tôt dans le roman la conscience que ses personnages ont de la subordination de leur amour à la durée de la guerre:

« Déjà, nous envisageons la fin de la guerre, qui sera celle de notre amour. [...] » (p.76)

« [...] Notre union était donc à la merci de la paix, [...] » (p.102)

Donc quand la guerre est finie, le bonheur n’est plus possible. L’amour ne peut s’épanouir que dans le désordre: générateur de désordre, il vit du désordre. Rien d’étonnant alors que dans *Le Bal du comte d’Orgel*, les amours de François et de Mahaut dans le Paris de l’après-guerre soient impossibles.

Plus qu’un amour irrespirable, ce sont donc les circonstances qui ont poussé les amants dans les bras l’un de l’autre. Le narrateur justifie, de cette manière, son aventure avec l’amie de Marthe:

« [...] Car sans doute sont-ce les circonstances qui m’avaient fait paraître Svéa si précieuse. Ailleurs que dans la chambre de Marthe, l’eusse-je désirée ? » (p.140)

Or, mettre ainsi en avant les circonstances, n’est-ce pas aussi une manière de fuir ses responsabilités? Nous avons vu, comment, au début du roman, l’auteur faisait

s'interroger le narrateur sur une éventuelle culpabilité. Mais la formulation de la question appelle une réponse négative:

« [...]. Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre ? [...]. » (p.7)

Non, étions-nous invité à répondre, ce n'est pas sa faute. La faute semble en incomber à l'époque:

« [...]. Je devais à la guerre mon bonheur naissant ; [...] » (p.75)

avoue le narrateur. D'ailleurs, la métaphore initiale justifie cette analyse :

« Je n'ai jamais été un rêveur. 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.

La cloche se cassant, le chat en profite, même si ce sont ses maîtres qui la cassent et s'y coupent les mains. » (p.8)

Dans ces extraits, nous voyons, associés à la guerre, des mots “bonheur”, “profiter”. De tels rapprochements peuvent être pris pour du cynisme, et les critiques n'ont pas manqué.

En fait, en laissant au narrateur une grande liberté, son père le prive en même temps d'un soutien qui lui fait défaut. Dans ce cas, deux épisodes sont significatifs: le suicide de la bonne (texte 1) et l'annonce de la mort de Marthe (texte 2).

Texte 1.

« [...]. Jusqu'ici j'avais essayé de supporter tout, bien que mes oreilles tintassent et que le coeur me manquât. Mais quand j'entendis des gens crier : «Elle vit encore », je tombai, sans connaissance, des épaules de mon père.

Revenu à moi, il m'entraîna au bord de la Marne. Nous y restâmes très tard, en silence, allongés dans l'herbe.

Au retour, je crus voir derrière la grille une silhouette blanche, le fantôme de la bonne ! C'était le père Maréchaud en bonnet de coton, contemplant les dégâts, sa marquise, ses tuiles, ses pelouses, ses massifs, ses marches couvertes de sang, son prestige détruit. (pp.22-23)

Texte 2.

« 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. Tandis que je ne ressentais rien, le visage de mon père se décomposait. Il poussa mes frères. «Sortez, bégaya-t-il. Vous êtes fous, vous êtes fous.» Moi, j'avais la sensation de durcir, de refroidir, de me pétrifier. Ensuite, comme une seconde déroule aux yeux d'un mourant tous les souvenirs d'une existence, la certitude me dévoila mon amour avec tout ce qu'il avait de monstrueux. Parce que mon père pleurait, je sanglotais. Alors, ma mère me prit en mains. Les yeux secs, elle me soigna froidement, tendrement, comme s'il se fût agi d'une scarlatine. »
(p.186)

Ces deux textes se distinguent dans leur typographie: les paragraphes du premier texte délimitent les actions du récit en montrant le temps qui les sépare: l'aspect monolithique du second concentre au contraire les actions, qui se succèdent rapidement.

Dans les deux textes, le père disparaît, sinon physiquement du moins, grammaticalement avant la fin.

L'étude des relations père/fils passe par l'observation des relations entre les personnages. Nous pouvons les mettre en évidence à partir d'un tableau comme suivant:

Texte 1			Texte 2		
Ligne	Père	Narrateur	Père	Mère	Narrateur
1.		– J'avais essayé			
2.					– je ne ressentais rien
3.		– j'entendis			
4.		– je tombai			
5.		– Il m'entraîna	bégaya-t-il		
6.		– Nous y restâmes			– moi, j'avais la sensation
7.		– je crus			
8.					– me
9.					– je sanglotais
10.			– mon père pleurait		
11.				– me pris en mains me soigne	

Du point de vue du père et du fils, les deux textes présentent le même schéma. Il faut préciser, tout d'abord, que le narrateur connaît des troubles, des luttes intérieures: ("j'avais essayé de supporter tout"; je ne ressentais rien", " j'avais la sensation de durcir" ...) puis le corps se dérobe ("je tombai; sans connaissance, des épaules de mon père", "parce que mon père pleurait, je sanglotais").

Le père est comme étranger à tout cela: il n'est pas en mesure de comprendre ce que son fils ressent (texte 1: le père est absent au début lorsque se fait chez le narrateur le processus de faiblesse qui annonce la chute; le père est absent à la fin, lorsque le narrateur a peur en croyant apercevoir le fantôme de la bonne): il n'est pas capable de soutenir physiquement son fils (texte 1: il ne peut empêcher son fils de tomber. Texte 2: il n'agit pas sur son fils. Aucun verbe dont le père est le sujet n'a le narrateur pour complément).

Ce qui caractérise les relations entre le père et le fils, c'est l'incompréhension, l'incommunicabilité: "Nous y restâmes très tard, *en silence*." D'autre part, l'autorité, la force paternelle ne sont qu'une façade qui s'écroule du moindre coup de destin. Ainsi, dans le texte 2, le père s'efface-t-il devant sa femme, dont l'apparition est montrée par l'adverbe "Alors", nettement détaché en tête de la phrase. Quant aux relations de la mère avec son fils, seule la mère est sujet des verbes d'action qu'elle exerce sur son fils (complément d'objet direct des deux verbes). Ici, celle qui assure l'autorité et apporte à son fils le réconfort dont il a besoin, c'est la mère. Nous avons déjà vu que, dans le roman, les trois pères avaient des points communs: ils s'effacent devant leurs épouses et leur autorité qui n'est bien souvent que de façade. Cependant, le narrateur lui aussi est un père.

Dans le XXI^e chapitre, le narrateur apprend que Marthe est enceinte. Cette nouvelle ne lui donne guère de joie. Il met en avant deux raisons pour justifier ce manque de joie:

1. le narrateur refuse d'assumer des responsabilités qu'il a toujours fuies:

«[...] N'ayant jamais pensé que je pouvais devenir responsable de quoi que ce fût, je l'étais du pire. [...] » (p.125)

« [...]. Je ne me voulais pas responsable de son existence dramatique. [...]. » (p.126)

« [...]. Je pardonnais mal ce brusque changement dont je rendais Marthe seule responsable. [...]. » (p.127)

2. son âge qui, une fois encore, le plonge dans une situation qu'il ne contrôle pas:

« [...]. J'enrageais aussi de n'être pas assez homme pour trouver la chose simple. [...] » (p.125)

« [...]. D'autre part, j'avais beau me trouver un homme, le fait actuel était trop grave [...] ». (p.127)

La conséquence de cette immaturité est non seulement la honte de sa paternité

“[...] J'étais bien loin de l'orgueil paternel.” (p. 168)

mais surtout la fuite devant cette paternité. En effet, dès le début, il compte abandonner Marthe et l'enfant à Jacques:

« [...] 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. » (p.127)

En fait, par le narrateur, la paternité n'est jamais une réalité concrète: pendant la grossesse, l'enfant appartient à Marthe: après l'accouchement, le narrateur ne voit jamais son enfant: après la mort de Marthe, l'enfant devient uniquement le fils de Jacques. Nous assistons alors à une espèce de transfert tacite paternité. D'ailleurs, Radiguet a pris soin de ne jamais faire se raconter Jacques et le narrateur, pendant la permission de Jacques; refuse de faire sa connaissance (p. 92). Le narrateur restera donc un père fantomatique, qui renonce à ses devoirs et à ses droits sur son fils, s'effaçant discrètement devant Jacques, mais en faisant tout cela, il se sent soulagé. Le narrateur n'aura jamais été véritablement un père; il peut redevenir l'enfant qu'il n'a jamais cessé d'ailleurs de l'être.

Donc les circonstances ont poussé les amants dans les bras l'un de l'autre. C'est de cette manière que le narrateur justifie son aventure avec l'amie de Marthe.

“Car sans doute sont-ce les circonstances qui m'avaient fait paraître Svéa si précieuse. Ailleurs que dans la chambre de Marthe, l'eusse-je désirée?”
(p.140)

3.2.2. Les autres personnages du roman

3.2.2.1. Les Marin et leurs fils

Ils incarnent le moralisme. Ils représentent un danger pour le couple puisqu'ils peuvent à tout moment dévoiler la double vie de Marthe.

D'autre part, monsieur Marin est conseiller municipal et le voisin de Marthe. Le XVI^e chapitre est sans doute le seul passage comique du roman. L'auteur met de son côté les rieurs, raillant aux jeunes gens la sympathie du lecteur. Les Marin sont antipathiques et bêtement méchants, et nous ne pouvons que nous réjouir de leur déconfiture. Seulement, ce qui n'était qu'une farce pour le narrateur transforme les sentiments de madame Marin en haine, sur laquelle, se ferme le chapitre.

La société connaît donc, aux yeux du narrateur, une crise d'autorité : tous ses représentants sont discrédités par leur égoïsme et leur hypocrisie. Personnages du premier plan, ils ne sont en fait que les caricatures d'une bourgeoisie à leur image.

3.2.2.2. Les Lacombe

Ils ne sont présents qu'à deux reprises dans le roman. Ils sont évoqués lors de la première journée à Paris.

« Les Lacombe, que Marthe visitait de moins en moins, ne pouvaient, habitant Paris, rien soupçonner. Simplement, Marthe, leur apparaissant toujours plus bizarre, leur déplaisait de plus en plus. Ils étaient inquiets de l'avenir. Ils se demandaient ce que serait ce ménage dans quelques années. Toutes les mères, par principes, ne

souhaitent rien tant pour leur fils que le mariage, mais désapprouvent la femme qu'ils choisissent. La mère de Jacques le plaignait donc d'avoir une telle femme. Quant à Mlle Lacombe, la principale raison de ses médisances venait de ce que Marthe, détenait, seule, le secret d'une idylle poussée assez loin, l'été où elle avait connu Jacques au bord de la mer. Cette soeur prédisait le plus sombre avenir au ménage disait que Marthe tromperait Jacques, si par hasard ce n'était déjà chose faite.

L'acharnement de son épouse et de sa fille forçait parfois à sortir de table M. Lacombe, brave homme, qui aimait Marthe. Alors, mère et fille échangeaient un regard significatif. Celui de Mme Lacombe exprimait : «Tu vois, ma petite, comment ces sortes de femmes savent ensorceler nos hommes.» Celui de Mlle Lacombe : «C'est parce que je ne suis pas une Marthe que je ne trouve pas à me marier.» En réalité, la malheureuse, sous prétexte qu'«autre temps autres moeurs» et que le mariage ne se concluait plus à l'ancienne mode, faisait fuir les maris en ne se montrant pas assez rebelle. Ses espoirs de mariage duraient ce que dure une saison balnéaire. Les jeunes gens promettaient de venir, sitôt à Paris, demander la main de Mlle Lacombe. Ils ne donnaient plus signe de vie. Le principal grief de Mlle Lacombe, qui allait coiffer Sainte-Catherine, était peut-être que Marthe eût trouvé si facilement un mari. Elle se consolait en se disant que seul un nigaud comme son frère avait pu se laisser prendre.” (pp.158-160)

Comme nous le remarquons, les Lacombe apparaissent aux pages 158, 159 et 160 pour manifester le mépris qu'ils nourrissent à l'égard de Marthe.

3.2.2.3. René

René, c'est un personnage qui rattache le narrateur au monde de l'adolescence. (Troisième chapitre). Nous l'avons déjà étudié dans la première partie de notre travail.

3.2.2.4. Paul

C'est le seul personnage qui cautionne réellement la relation amoureuse du couple. Il va même jusqu'à proposer son appartement et il devient ainsi actant-adjuvant.

3.2.2.5. Svéa et la maîtresse de René

Ce sont les femmes tentatrices qui conduisent le narrateur à tromper Marthe ; elles ne font que croiser son chemin et révèlent sa frivolité. Elles permettent de montrer que son

engagement avec Marthe n'est pas si profond qu'il semble le croire. Svéa, quasiment violée, incarne l'adultère du narrateur.

Malgré l'intervalle de quelques années, les aventures qu'il a vécues soit avec Carmen, soit avec Svéa s'inscrivent dans l'apprentissage de l'amour. Mais c'est, pour le narrateur, la découverte de l'amour à sens unique sans réciprocité. Avec l'une, comme avec l'autre, le narrateur est uniquement préoccupé de lui-même : ce qui l'importe, avec Carmen, c'est la réussite du stratagème qu'il a élaboré et la gloire qu'il en retire : avec Svéa, il obéit à son désir et à ses pulsions.

« Je rencontrai 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 cachais 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. Rien de plus délicieux que cette soudaine intimité entre personnes qui se comprennent mal. Elle portait au cou une petite croix d'or, émaillée de bleu, qui pendait sur une robe assez laide que je réinventais à mon goût. Une véritable poupée vivante. Je sentais croître mon désir de renouveler ce tête-à-tête ailleurs qu'en un wagon.

Ce qui gâtait un peu son air de couventine, c'était l'allure d'une élève de l'école Pigier, où d'ailleurs elle étudiait une heure par jour, sans grand profit, le français et la machine à écrire. Elle me montra ses devoirs dactylographiés. Chaque lettre était une faute, corrigée en marge par le professeur. Elle sortit d'un sac à main affreux, évidemment son oeuvre, un étui à cigarettes orné d'une couronne comtale. Elle m'offrit une cigarette. Elle ne fumait pas, mais portait toujours cet étui, parce que ses amies fumaient. Elle me parlait de coutumes suédoises que je feignais de connaître : nuit de la Saint-Jean, confitures de myrtilles. Ensuite, elle tira de son sac une photographie de sa soeur jumelle, envoyée de Suède la veille ; à cheval, toute nue, avec sur la tête un chapeau haut de forme de leur grand-père. Je devins écarlate. Sa soeur lui ressemblait tellement que je la soupçonnais de rire de moi, et de montrer sa propre image. Je me mordais les lèvres, pour calmer leur envie d'embrasser cette espiègle naïve. Je dus avoir une expression bien bestiale, car je la vis peureuse, cherchant des yeux le signal d'alarme. » (pp.135-137)

Les relations amoureuses qu'il nourrit avec ses deux jeunes filles sont donc totalement différentes de l'amour qui l'unit à Marthe ; avec Marthe, le sentiment partagé, et ce n'est ni amour calculé, comme avec Carmen, ni un amour instinctuel comme avec Svéa.

3.2.2.6. Jacques

Jacques apparaît, dans le *Diable au corps*, à la fois comme un personnage mineur, souvent absent, mais également comme un rival amoureux, omniprésent, qui aime profondément sa femme Marthe.

Il est nécessaire d'évoquer la ressemblance de Jacques, avec Gaston, un homme qui fut soldat, et dont il a eu une liaison avec la femme Alice, puisqu'ici, Raymond Radiguet, s'est inspiré de ses expériences personnelles dans l'écriture de ce roman.

Dès le début du roman, on commence à parler de Jacques, le fiancé de Marthe, mais nous ne le voyons pas. Il est en effet parti combattre sur le front pendant la Seconde Guerre mondiale. La première fois où son nom est évoqué, ce fut lors d'une promenade dominicale réunissant la famille du narrateur, et la famille de Marthe, en avril 1917.

« Désagréablement surpris d'apprendre qu'elle était fiancée, je me réjouis de savoir qu'elle désobéissait à un soldat assez nigaud pour craindre Baudelaire. » (p.32)

Au cours de la promenade du début du roman, nous apprenons que Jacques est un homme classique, qui n'apprécie pas certaines lectures de Marthe, sa fiancée, tel *Les fleurs du mal* de Baudelaire, qu'il lui défend de lire d'ailleurs. À Marthe, Jacques interdit également de fréquenter les académies de dessin.

« Son fiancé lui avait aussi défendu les académies de dessin. » (p. 33)

« 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. Il lui avait défendu *Les Fleurs du mal*. » (p. 32)

Par la suite Jacques, principalement à travers ses goûts, deviendra une sorte de jeu entre le narrateur et Marthe, la future épouse de Jacques.

Lorsque Marthe veut faire des achats qui pourraient plaire à Jacques, lorsqu'ils seront mariés et installés dans leur logement, le narrateur, lui, veut faire acheter à Marthe des choses qui sont l'antithèse de ses goûts. Au cours de cette journée dans les magasins, le nom de Jacques est maintes fois évoqué, et les querelles entre Marthe et le narrateur permettent d'en savoir plus sur les prétendus goûts de Jacques.

“Son fiancé goûtait le style Louis XV.” (p.44)

“Lui qui voulait une chambre rose” (p.45)

De Jacques Lacombe, tel est son nom, nous ne savons que peu de choses, à l'exception qu'il est absent, certes, mais surtout que c'est un soldat engagé dans la guerre.

« Mme Lacombe (tel était le nouveau nom de Marthe) » (p.54)

Les fiançailles de Jacques, avec Marthe durèrent peu de temps (dans le roman), puisqu'il épousa Marthe assez rapidement, en novembre 1917.

« (...) à la fin de novembre, un mois après avoir reçu une lettre de faire part de son mariage, (...) » (p.53)

La présence de Jacques est également fortement ancrée dans le roman à travers les lettres qu'il envoie très régulièrement à sa fiancée Marthe, devenue sa femme plus tard. Par ce biais, nous n'oublions pas Jacques. Nous apprenons lors des lectures à hautes voix qu'il n'aura pas de permissions avant au moins un mois.

«Le Ciel nous récompense de ne pas avoir déchiré la lettre. Jacques m'y annonce que les permissions viennent d'être suspendues dans son secteur, il ne viendra pas avant un mois. » (p.84)

Physiquement, nous savons de Jacques qu'il est de la même taille que le narrateur qui est l'amant de sa femme. En effet, un soir, Marthe a confondu son amant avec son mari

lorsqu'elle lui a ouvert la porte et plus tard, elle a donné à son amant un des costume de nuit de son mari, pour qu'il n'attrape pas froid.

« Elle me prenait pour Jacques ! » (p.72)

« Il devait être de ma taille. » (p.73)

« Un costume de Jacques! » (p.73)

D'après le narrateur, Jacques n'a pas accompli ses devoirs conjugaux de manière extraordinaire et transcendente. Jacques n'est pas non plus d'un caractère brutal.

« Je suis comme ton mari, aussi brutal. -- Il n'est pas brutal » (p.81)

Jacques est un homme assez jeune. Il aime profondément sa femme, et a toujours cherché à flatter le moindre de ses caprices. C'est un homme plein de tendresse envers son épouse, qui n'hésite jamais à prendre son parti, en toutes circonstances.

« Jacques, toujours si tendre avec elle, méritait mieux que moi d'être aimé. »
(p.166)

“Maintenant, c'est Jacques, charmé, qui défendait Marthe contre sa mère.” (pp.102-103)

Jacques est toujours trouvé jusqu'au bout dans l'ignorance de l'adultère de sa femme. C'est essentiellement, par respect pour le soldat qu'il est. Ni ses beaux parents, qui surent tout l'adultère, vers la fin de la grossesse de Marthe, lorsqu'elle fut gravement malade.

“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. [...]” (p.100)

Pour Jacques, vivre sans l'amour de son épouse Marthe est une chose impensable, mais également impossible. Dans une de ses dernières lettres, il annonce qu'il pourrait bien mettre fin à ses jours. Jacques est un homme désespéré, pouvant avoir des tendances suicidaires.

“Marthe continuait de désespérer Jacques.”

“[...] je lus la première lettre de Jacques. Je fus pris de panique. Il disait combien, s’il n’avait plus l’amour de Marthe, il lui serait facile de se faire tuer.” (p.100)

Comme nous l’avons vu, Jacques est avant tout le mari qui a toujours de la hâte et qui est maladroit, souvent quelqu’un digne de pitié, qui doit même à un enfant adultérin la permission donnée “pour la naissance de son fils” (p.184). Or, cette image de mari trompé s’efface derrière celle d’un “veuf si digne et dominant son désespoir” (p.188). Effectivement, quand Marthe est morte, il cesse d’être un époux et il devient un père. Il prend (accepte) ses responsabilités, avec courage, qu’un autre a fuies.

Le personnage de Jacques nous paraît un peu paradoxal: il était un époux médiocre, il devient un bon père pour un enfant qui n’est pas le sien. Si nous comparons cette situation à celle des autres “pères”, nous pouvons conclure que, pour Raymond Radiguet, les rôles de père et d’époux sont incompatibles, et que la paternité génétique a moins de poids que la paternité sentimentale. Bref, la situation entre père et fils est toujours délicate et insatisfaisante: dans le roman, nous voyons glisser d’une paternité subie (messieurs Grangier et Lacombe, le père du narrateur) à une paternité irréalisée (le narrateur), pour terminer par une paternité délibérée et idéalisée (Jacques).

La plupart du temps, Jacques est présent par des lettres. Il est évoqué dans les conversations. Nous allons relever ici trois cas importants.

1. « Jacques ne comprenait rien à l'attitude de sa femme. Marthe, plutôt bavarde, ne lui adressait pas la parole. S'il lui demandait : «Qu'as-tu ?» elle répondait : «Rien.»

Mme Grangier eut différentes scènes avec le pauvre Jacques. Elle l'accusait de maladresse envers sa fille, se repentait de la lui avoir donnée. Elle attribuait à cette maladresse de Jacques le brusque changement survenu dans le caractère de sa fille. Elle voulut la reprendre chez elle. Jacques s'inclina. Quelques jours après son arrivée, il accompagna Marthe chez sa mère, qui, flattant ses moindres caprices, encourageait sans se rendre compte son amour pour moi. Marthe était née dans cette demeure. Chaque chose, disait-elle à Jacques, lui rappelait le temps heureux où elle s'appartenait. Elle devait dormir dans sa chambre de jeune fille. Jacques voulut que tout au moins on y dressât un lit pour lui. Il provoqua une crise de nerfs. Marthe refusait de souiller cette chambre virgine.

M. Grangier trouvait ces pudeurs absurdes. Mme Grangier en profita pour dire à son mari et à son gendre qu'ils ne comprenaient rien à la délicatesse féminine. Elle se sentait flattée que l'âme de sa fille appartînt si peu à Jacques. Car tout ce que Marthe ôtait à son mari, Mme Grangier se l'attribuait, trouvant ses scrupules sublimes. Sublimes, ils l'étaient, mais pour moi. » (pp.98-99)

Là Madame Grangier soutient sa fille contre son mari ;

2. « [...] Mais que pouvaient parents et beaux-parents contre Jacques devenu notre allié, grâce aux raisons que je lui donnais par l'intermédiaire de Marthe. » (p.103)

Le narrateur considère le mari comme un allié contre tous les autres hommes ;

3. « La seule fois que j'aperçus Jacques, ce fut quelques mois après. Sachant que mon père possédait des aquarelles de Marthe, il désirait les connaître. Nous sommes toujours avides de surprendre ce qui touche aux êtres que nous aimons. Je voulus voir l'homme auquel Marthe avait accordé sa main. » (p.188)

Le narrateur se présente au domicile de son rival.

Nous ne reviendrons pas ici sur le contenu des lettres. Nous allons constater simplement que Jacques est peu présent alors qu'il est un actant essentiel dans la dynamique du récit : c'est son absence qui permet à l'adultère de naître. Mais cette absence, il ne l'a pas choisie : la guerre est alors elle-même un actant. C'est elle qui sépare les êtres.

Pour conclure cette présentation du personnage de Jacques, il est nécessaire de dire qu'il fut l'un des personnages les plus discrets de l'œuvre et qu'il demeura très digne après la mort de sa femme, élevant sans même le savoir l'enfant d'un autre. Sa femme fut pour lui la personne la plus dévouée et la plus maternelle qu'il eut connue, puisqu'elle est morte en appelant son fils François.

“Ma femme est morte en l'appelant. Pauvre petit! N'est-ce pas ma seule raison de vivre.” (p.188)

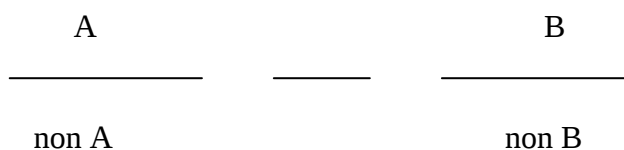
3. 3. LES RELATIONS DES PERSONNAGES A TRAVERS LES SCHEMAS ACTANTIELS

Le schéma actantiel permet de mieux comprendre le rôle de chaque actant d'un roman. Il permet surtout de cerner les motivations des personnages que certains seront opposants, d'autres auxiliaires d'un sujet en quête d'un objet.

La source du schéma actantiel d'Algirdas Julien Greimas se nourrit de la méthodologie de Vladimir Propp, des analyses de Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Claude Bremond, etc.

Claude Lévi-Strauss accepte que

“les mythes, en dépit de l'apparence extérieur du récit, sont liés par des nœuds paradigmatiques.”³⁸



Cela veut dire qu'il y a deux oppositions (A vs non A; et B vs non B), et elles sont liées par une corrélation globale³⁹.

Il est indispensable ici de parler de Vladimir Propp qui est le fondateur de l'analyse textuelle moderne, dans un ouvrage de ce genre.

Dans son œuvre "Morphologie du Conte", Vladimir Propp affirme qu'un texte est constitué de fonctions. En exprimant les pensées du formalisme russe, Propp dit que le résultat de son travail sera une morphologie, c'est-à-dire qu'une description du conte selon les parties constitutives et des rapports de ces parties entre elles et avec l'ensemble.

³⁸ MELETINSKI, *L'Etude structurale et Typologie du conte*, coll. Poétique, Paris, p.220

³⁹ GREIMAS, A.J., *Du Sens*, Seuil, Paris, 1970, p.119

"le mot "morphologie" désigne l'étude des formes. En botanique, la morphologie est l'étude des composants d'une plante, de leurs relations de l'une à l'autre et de la relation des parties à l'ensemble."⁴⁰

Il y a, d'après lui, dans les textes un côté variable, individuel et un côté invariable universel. Le côté variable est attribué à la volonté de l'auteur du texte: (le nom, le nombre des personnages, leurs capacités, etc.) Le côté invariable ce sont les fonctions, les rôles des personnages. Ils ne changent pas.

Le héros est toujours le héros et l'objet l'objet. Il s'agit d'étudier des contes à partir des fonctions des personnages. Propp dit là que les fonctions font des parties fondamentales. Propp fait dans son livre la définition de la "fonction" de la manière suivante:

" La fonction, dit Propp, doit être comprise comme un acte des personnages, déroulement de l'action du conte considéré comme un tout."⁴¹

Les fonctions principales et secondaires sont distribuées aux personnages existant dans le conte. La typologie des personnages est fonction de sept types de personnages tels que les suivants:⁴²

1. L'agresseur
2. Le donateur
3. Le secoureur
4. La victime
5. L'objet magique
6. Le héros
7. Le faux-héros

En l'absence d'un héros principal, un autre couvre deux sphères de fonctions.

Selon Propp, pour pouvoir analyser un conte, il faut le diviser en séquences. De là, il

⁴⁰ BREMOND, Claude, **Logique du Récit**, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1973, p.12

⁴¹ BREMOND, Claude, op. cit., P.15

⁴² PROPP, V., **Morphologie du Conte**, Points , Poétique / Seuil, 1970, p.96

nous parle de six types de liaisons des séquences:

1. Une séquence succède immédiatement à une autre.
2. Une nouvelle séquence commence avant que la précédente ne soit terminée.
L'action est interrompue par une séquence épisodique.
3. L'épisode peut être interrompu à son tour.
4. Le conte peut commencer par deux méfaits commis en un temps, dont l'un peut être totalement réparé d'abord, la réparation de l'autre n'intervenant qu'ensuite. Si le héros est tué et qu'on lui enlève son objet magique, c'est d'abord le meurtre qui est réparé, puis le vol.
5. Deux séquences peuvent avoir une fin commune.

Il y a parfois deux quêteurs dans le conte. Au milieu de la première séquence, les héros se séparent.

Ils se quittent en général devant un poteau indicateur qui porte des prédictions. Ce poteau sert de disjoncteur. En se séparant, les héros se transmettent souvent un objet signalisant.

La succession, l'ordre des fonctions est toujours identique dans chaque conte, à moins qu'il n'y ait une transformation particulière. Il se peut que dans un conte, certaines fonctions ne soient pas utilisées ou bien qu'il y ait un changement dans la succession des fonctions.

Un conte contenant des transformations peut être appelé une structure superficielle, basée sur la structure profonde.

On appelle structure profonde textuelle le niveau de base où toutes les fonctions sont

réalisées; conformément à leur ordre de réalisation.

Il est possible de faire une comparaison entre Vladimir Propp et Lucien Tesnière; avant tout, tous deux s'occupent du contenu de leur objet d'analyse. Mais leur objet est justement différent, celui de Propp c'est le conte, il est un savant de la littérature, tandis que celui de Tesnière c'est la phrase, il est un linguiste. Malgré cette petite différence, tous deux s'occupent du contenu, leur méthode se base sur la logique.

Tesnière compare le contenu d'une phrase et celui d'un drame de théâtre, car selon lui, dans chaque cas il y a un certain nombre de personnages participant à une action. Cette action s'appelle "drame" au théâtre ; "procès" dans la phrase. Les personnages du théâtre correspondent aux actants de Tesnière dans la phrase.

La phrase est constituée d'actants et de procès, le théâtre, de personnages et de drames.

Propp étudie les contes merveilleux selon les nœuds syntagmatiques. En effet, il définit le conte comme un étalement sur la ligne temporelle.

Propp trouve deux définitions du récit :

1. En considérant les relations entre les fonctions, il les groupe en sphères d'actions. Un conte à sept personnages.
2. En considérant les fonctions en elles-mêmes, Propp arrive à une

« définition du conte populaire, caractérisé, selon lui, par un inventaire assez réduit de fonctions (31) ; et par leur ordre de succession obligatoire »⁴³

A.J.Greimas ne trouve pas suffisante la première définition de Propp. Selon lui, une analyse fonctionnelle doit montrer les contenus des actants et donner lieu, par la suite, à la construction d'un modèle actantiel. A.J. Greimas trouve trop large l'inventaire

⁴³ GREIMAS, A.J., **Sémantique Structurale**, Recherche de méthode, Larousse, Paris, 1966, p. 192

(concernant de 31 fonctions) que Propp avait trouvé. Il restreint ces 31 fonctions à 20. C'est obligatoire pour Greimas parce que certaines fonctions impliquent une autre fonction ou bien celle-ci s'oppose à une autre. Le savoir des identités à «conjoindre» et des oppositions à « disjointre » aide à analyser aisément le récit.

En faisant des couplages entre les fonctions contrastées ou bien impliquées, A.J. Greimas obtient vingt fonctions :

- 1- Absence (I. Eloignement)
- 2- Prohibition vs Violation (II. Interdiction, III. Transgression)
- 3- Enquête vs Soumission (IV. Interrogation, VII. Complicité)
- 4- Déception vs Soumission (VI. Tromperie, VII. Complicité)
- 5- Traître vs Manque (VIII. Manque, VIIIa. Manque)
- 6- Mandement vs Décision du héros (IX. Médiation ; moment de transition X. Début de l'actiocontraire)
- 7- Départ (XI. Départ)
- 8- Assignation d'une épreuve vs Affrontement de l'épreuve (XII. Première fonction du donateur, XIII. Réaction du héros)
- 9- Réaction de l'adjuvant (XIV. Réception de l'objet magique)
- 10- Transfert spatial (XV. Déplacement dans l'espace entre deux royaumes ; voyage avec guide)
- 11- Combat vs Victoire (XVI. Combat, XVIII. Victoire)
- 12- Marque (XVII. Marque)
- 13- Liquidation du manque (XIX. Réparation)
- 14- Retour (XX. Retour)
- 15- Persécution vs Délivrance (XXI. Poursuite, XXII. Secours)
- 16- Arrivée incognito (XXIII. Arrivée incognito)
- 17- Assignation d'une tâche vs Réussite (XXV. Tâche difficile, XXVI. Tâche accomplie)
- 18- Reconnaissance (XXVII. Reconnaissance)
- 19- Révélation du traître vs Révélation du héros (XXVIII. Découverte, XXIX.

Transfiguration)

20- Punition vs Mariage (XXX. Punition, XXXI. Mariage)

Une narration peut être considérée comme un drame constitué d'un certain nombre d'actes (le passage de la compétence à la performance) qui sont réalisés à l'intérieur d'un actant (se considérant comme celui qui accomplit ou qui subit l'acte); c'est-à-dire d'une fonction (selon Propp; unité syntagmatique qui reste constante malgré la diversité des récits, et dont la succession-au nombre 31- constitue le conte, l'énoncé), par l'intermédiaire des acteurs (étant des unités lexicales, de types nominaux, qui appartiennent au discours). L'élément de base du drame est donc l'actant. Le nombre d'actants est fixe pour la structure narrative; il y a quatre actants principaux et deux actants secondaires :

- Un Sujet (S)
- Un Objet (O)
- Un Destinateur (De)
- Un Destinataire (Da)
- Un Adjuvant (Adj.)
- Un Opposant (Opp.)

Parmi ces personnages d'A.J. Greimas, nous pouvons voir les sept de Propp, de la manière suivante:

Le destinateur; au mandateur et au père de la princesse

Le destinataire et le sujet; au héros

L'adjuvant; à l'auxiliaire magique et au donateur

Et l'objet équivaut à la princesse de Propp.

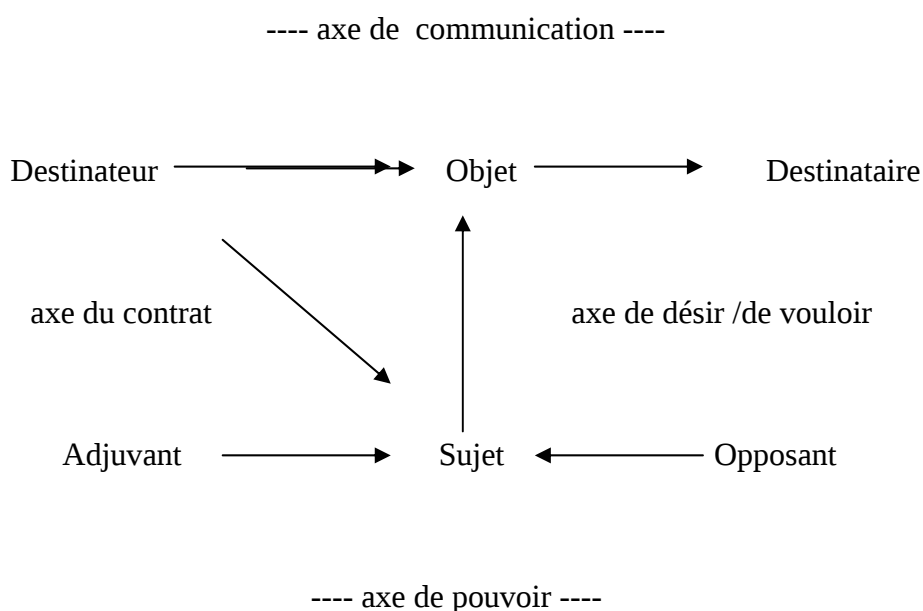
A.J. Greimas trouve un nouveau personnage; c'est l'opposant. Celui-ci peut être rapproché de l'agresseur de Propp. A.J. Greimas fait des couplages entre six

personnages selon le type de leur opposition, il cherche une modalité pour chaque opposition. Ainsi

"à l'opposition destinateur-destinataire, toujours selon Greimas, correspond la modalité du savoir; à l'opposition adjuvant-opposant, celle du pouvoir, et enfin, au sujet-objet correspond la modalité du vouloir."⁴⁴

Ces verbes correspondent à un désir qui va de l'un à l'autre des personnages du couple.

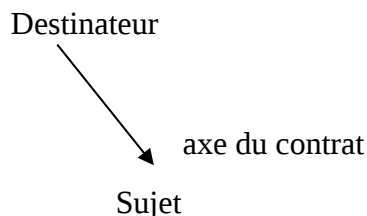
A.J. Greimas utilise les données d'analyse de Levi- Strauss et celles de Propp et il essaie de synthétiser l'étude syntagmatique et paradigmatic. Dans son analyse de contenu discursif, il prend pour base Propp, "en le complétant par la théorie de Levi- Strauss." Il prépare un modèle structural des relations entre les personnages en commençant par un schéma comme le suivant:



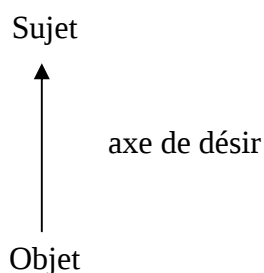
L'axe qui se trouve entre le destinateur et le sujet implique le contrat entre ces deux

⁴⁴ MELETINSKI, E., l' **Etude Structurale et Typologie du Conte**, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1970, p.222

actants: le destinataire donne une mission au sujet (qui se charge de tel ou tel résultat illustre par la conclusion (le destinataire):



L'axe se trouvant entre le sujet et l'objet c'est l'axe de désir. Le mot "désir" indique l'effort d'arriver à l'objet désiré:



Ce schéma a été constitué par Greimas qui s'est servi de la théorie de Lucien Tesnière à côté de celle de Vladimir Propp, ainsi que du schéma communicatif proposé par R. Jakobson.

Il y a dans ce schéma deux rôles distincts, l'un qui pousse et l'autre qui est poussé; c'est-à-dire un rôle qui consiste à "faire faire" quelque chose et un autre qui consiste à "faire" quelque chose: le "destinateur" pousse le "sujet" à l'action; donc le destinataire implique le rôle qui fait faire et le sujet celui qui fait. Le rôle sur lequel se passe un acte entre le destinataire et le sujet s'appelle "objet". En d'autres termes, le destinataire pousse le sujet à faire une action qui touche l'objet, pour le mener à un but, appelé "destinataire".

"[...] le sujet y est "quelqu'un qui fait l'action"; l'objet, "quelqu'un qui subit

l'action"⁴⁵

Dans l'acte d'énonciation, une dichotomie se fait "énonciateur" et "énonciataire", et encore dans un dialogue; entre "interlocuteur" et "interlocutaire". Les deux actants secondaires sont considérés comme "adjuvant" et "opposant" selon qu'ils facilitent l'action du sujet sur l'objet ou qu'ils la rendent plus difficile. Ces deux derniers étant facultatifs, ils ne se trouvent pas forcément dans toutes les narrations.

"L'analyse narrative reconnaît deux types de sujet:

- le sujet d'état, en relation de conjonction ou de disjonction avec un objet: la relation (S-O) définit l'énoncé d'état.

-le sujet opérateur, en relation avec une performance qu'il réalise: on l'appelle aussi sujet du faire. La relation du sujet opérateur avec le faire définit l'énoncé du faire.

Compte tenu de ceci, la formule générale de la transformation narrative s'écrit:

$$F(S) \Rightarrow / (SVO) \Rightarrow (S \wedge O) / "$$
⁴⁶

S: sujet, étant un actant, sa nature dépend de la fonction dans laquelle il s'inscrit.

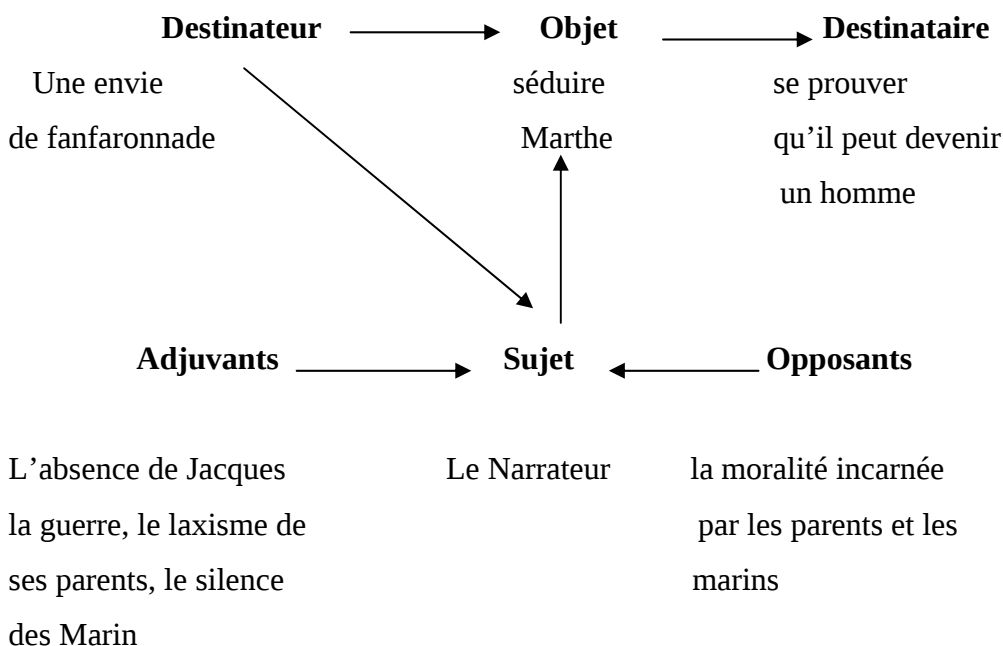
O: objet; on peut le nommer "boite de possessions" avec laquelle le sujet est conjoint ou disjoint.

Après cette brève introduction, nous pouvons appliquer le schéma actanciel d'Algirdas Julien Greimas à notre roman, *Le Diable au corps*.

⁴⁵ GREIMAS, A. G.; **Semantique Structurale**, recherche de méthode, Larousse, Paris, 1966, p. 173

⁴⁶ GROUPE D'ENTREVERNES, **l'Analyse sémiotique des Textes**, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1979, p.17

3.3.1. Lorsque le narrateur est le sujet



[...] Radiguet n'a pas nommé son personnage. C'est un élève brillant mais sans mérite, car sa facilité lui permet d'être paresseux, il est à seize ans un mélange d'effronterie et de timidité. La première fois qu'il rencontre Marthe, il ose lui parler de ses cheveux;

“Vous avez tort de vous coiffer de la sorte, les cheveux lisses vous iraient mieux.” (p.31)

quand il la revoit, il se conduit à la fois en collégien déluré et en amoureux mal assuré. Il lui faut du temps pour s'installer dans ses relations avec Marthe et prendre quelque assurance dans son bonheur.

Tout cela ne l'empêche d'ailleurs pas d'être lucide et d'analyser aussi bien sa situation que ses sentiments. Il se voit veule et désinvolte; il est aussi généreux, sensible et charmant; il s'explique justement:

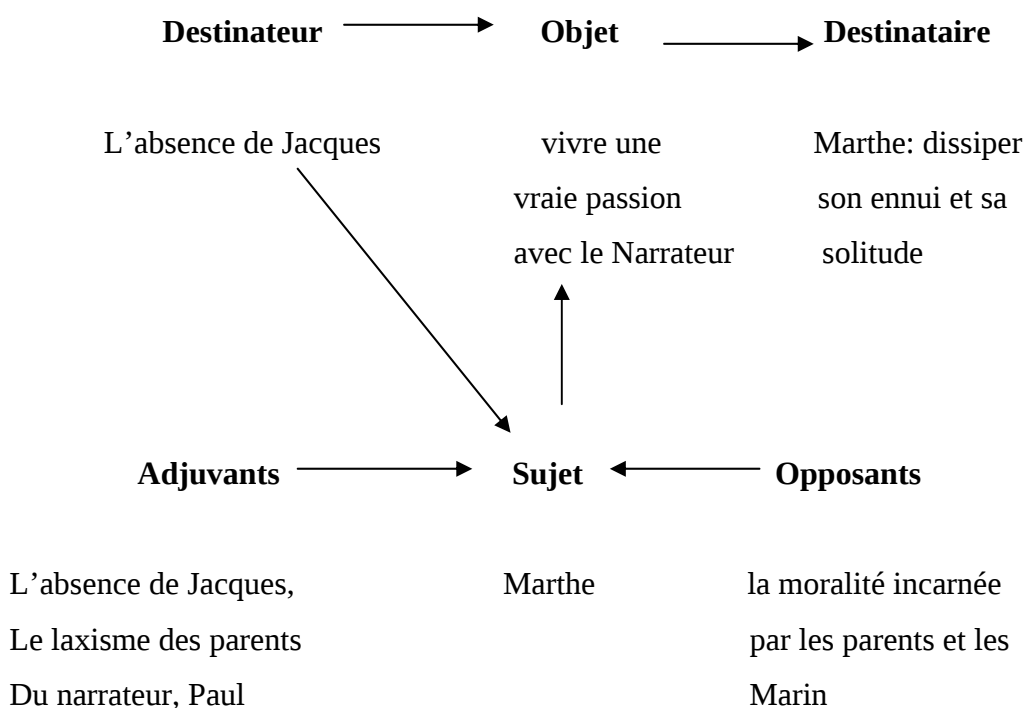
“j'épuisais ma force nerveuse en lâcheté et en courage, éreinté par les milles contradictions de mon âge aux prises avec une aventure d'homme.” (p. 162)

Que le mari de Marthe soit à la guerre, que la nation se trouve sens dessus dessous, que Marthe commette un adultère, qu'elle soit enceinte et obligée de mentir à son mari, qu'y peut-il, lui qui découvre en même temps la vie et l'amour? Son léger cynisme est au fond la meilleure garantie de son franchissement vis-à-vis de son expérience, de Marthe et de lui –même.

La première difficulté repose sur le fait que le narrateur apparaît dans le texte sous deux profils différents correspondant à deux moments de sa vie. Mais il y a bien sûr des complexités dans ce personnage. Tout d'abord, bien qu'il cherche à se prouver qu'il devient un homme, pourtant il est attiré par ses expériences propres à son âge, tels que les deux épisodes durant lesquels il trompe Marthe. Mais ce qui retiendra notre attention, c'est surtout la difficulté à analyser les sentiments amoureux qui le lient à Marthe, à en décrypter les mystères.

“C'est que, maintenant que j'étais sûr de *ne plus l'aimer, je commence à l'aimer” (p.56)

3.3.2. Lorsque Marthe est le sujet



* c'est nous qui soulignons

Nous constatons ici que les deux personnages principaux peuvent compter sur l'appui des mêmes adjuvants, et doivent se méfier des mêmes opposants, même si leur quête n'est pas totalement la même. Jacques, le mari, joue un rôle inattendu: son absence encourage finalement l'adultère.

C'est une jeune fille calme et fragile qui éblouissait le narrateur par ses grâces et ses pudeurs, le charme encore inconnu de l'Autre. Elle s'est mariée, sans savoir, peut-être simplement parce qu'elle était financée et maintenant, quand elle revoit le narrateur, son instinct d'adolescente a cédé la place à une intuition de femme. Elle raconte ses rêves au narrateur, elle a l'art des confidences près du feu du bois; elle est imprudente par mégarde. Du haut de ses neuf ans et de sa féminité nouvellement découverte, elle se juge vieille près de son compagnon de seize ans. Quand elle l'embrasse pour la première fois, c'est par provocation inconsciente; quand elle se donne à lui, c'est au fond parce que la nature parle et va son chemin. L'amour nimbe tout et rachète même les mensonges qu'il lui faut faire à son mari mobilisé ou à sa famille. La vie bat à toutes les lisières de son être, et le bonheur; qu'importent dès lors le reste et les conséquences. Elle en joue le jeu jusqu'au bout, jusqu'à la mort, avec la grâce infinie et fatale des amoureuses.

Elle est une femme complexe et exaltée, elle entre dans cette aventure amoureuse sans se soucier des conséquences de ces actes. Elle se montre successivement comme une jeune fille capricieuse, une femme et une mère dans ses relations avec le jeune homme.

« Marthe, par un de ces réflexes qui nous poussent aux pires bravades déchira une des enveloppes » (p.83)

“Elle devait dormir dans sa chambre de jeune fille. Jacques voulut que tout au moins on y dressât un lit pour lui. Il provoqua une crise de nerfs. Marthe refusait de souiller cette chambre virginale” (p.99)

Dans ces extraits, il s'agit, bien sûr, d'une jeune fille capricieuse.

“Moi qui redoutais par-dessus tout le monde où je devrais me déshabiller et qui en envisageais le ridicule, je bénissais la pluie grâce à quoi ce déshabillage prenait un sens maternel” (p.73)

Ici, Marthe apparaît comme une mère dans ses relations avec le narrateur.

“Marthe, depuis son retour, cherchait un appartement pour nous à Paris” (p.149)

Dans cet extrait, elle apparaît comme une femme dans ses relations avec le jeune homme.

Marthe a conscience de cet écart d'âge qui ne permet pas d'envisager clairement une vie commune après un divorce. Il faut attendre “la nuit des hôtels parisiens” (p.171) pour qu'elle comprenne clairement que cette histoire d'amour ne peut pas avoir l'issue qu'elle attend.

Marthe Grangier, épouse Lacombe, ne travaille pas. Nous ne savons pas de quoi elle vit, de quoi vivent ses parents. Elle semble le plus souvent très désœuvrée. C'est elle qui invite le narrateur chez elle alors qu'elle est mariée. C'est elle qui l'embrasse. C'est elle qui lui offre un peignoir : elle ne lutte à aucun moment contre l'amour naissant. L'évocation du « coup de foudre » qu'elle suscite chez le jeune homme se résume en une phrase :

« Cette imprudence me charma. » (p.30)

Ici, il est difficile de comprendre le verbe « charmer ». S'agit-il d'un trouble profond tel qu'il est énoncé dans les tragédies ou d'une séduction fugace ? Les premières impressions du narrateur, quand il voit Marthe pour la première fois, ne sont pourtant pas élogieuses.

« Je jugeai bon, pour la première fois, de ne pas lui dire que je trouvais ces sortes de fleurs ridicules.

[...]

Je fus attristé de cette réponse, et je priai Dieu de ne point voir Marthe quand elle aurait l'âge de sa mère.

[...]

-- Vous avez tort de vous coiffer de la sorte, les cheveux lisses vous iraient mieux. »
(p.31)

Cette première rencontre semble être ponctuée d'amusements et de taquineries. La relation s'établit sur un double mensonge :

« Je croyais qu'il s'était passé ... une personne insensible ». (p.34)

Finalement, qui est sincère ? qui trompe l'autre ? À plusieurs reprises, le jeune homme s'interrogera sur la sincérité de Marthe et sur sa capacité à tromper tant son mari que lui-même. Dans ce cas, la duplicité serait un trait prédominant du caractère de Marthe.

Le mariage de Marthe avec Jacques est un échec, puisqu' « elle n'aimait déjà plus Jacques quand elle l'épousa ». (p.66) Bien entendu, « elle avait éprouvé pour Jacques une sorte d'amour au début de leurs fiançailles », mais cet amour ne franchit pas le coup de mariage. Il semble donc que l'amour sincère et réciproque n'existe qu' en dehors du mariage. L'amour ne se développe qu'en dehors de la comédie sociale, quand les masques sont tombés.

Dans le rôle de mère, encore, Marthe viole l' « ordre ». En effet, elle donne naissance à un enfant adultérin, fruit de l'amour ; pour cette raison, il constitue une menace pour la société, qui organise discrètement sa légitimation. Il aura un « vrai » père et la mort de sa mère apparaît comme la purification de la faute originelle. Marthe ne se réalise ni en tant qu'épouse ni en tant que mère peut-être parce que ce sont les rôles « piliers » de la femme dans la société. En effet, Marthe se révolte « contre les excellents préjugés bourgeois ». (p. 120) Elle refuse d'être une épouse et une mère bourgeoise. Dès sa première apparition dans le roman, elle se distingue de la femme conventionnelle et bourgeoise :

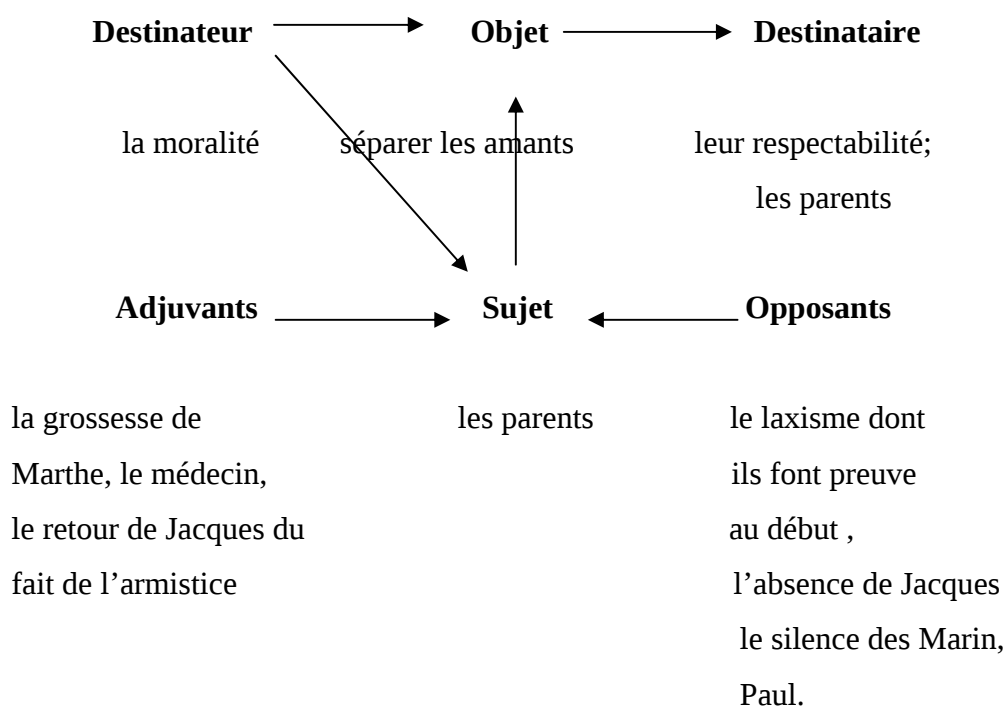
« Quand le train entra en gare, Marthe était debout sur le marchepied du wagon.
«Attends bien que le train s'arrête», lui cria sa mère... Cette imprudente me charma. » (p.30)

Son attitude exprime bien une insouciance qui tranche avec l'ostensible prévenance de sa mère.

L'insouciance juvénile de Marthe cache en réalité un refus de la fatalité de sa condition bourgeoise.

3.3.3. Les personnages secondaires

3.3.3.1. Les parents comme sujets



Les parents des personnages se trouvent réunis dans une même quête. Leur but est le même: préserver la respectabilité des familles. Le plus étonnant ici est de voir que Jacques, en raison de son absence et de sa maladresse, devient leur opposant, alors que le destinataire le concerne tout autant.

Les pères : Bien que le père du narrateur soit omniprésent dans le roman, le père de Marthe fait des apparitions plus discrètes, de même le père de Jacques. Tous les trois remplissent, dans leur famille, sensiblement le même rôle. Ces trois hommes, par ailleurs sont des personnages insignifiants, effacés par leurs épouses: M. Grangier, le père de Marthe dans la scène de la rencontre est montré comme “un brave homme” (p.30), tandis que sa femme occupe le devant de la scène et ses paroles sont rapportées au discours direct: “Attends bien que le train s’arrête”, lui cria mère” (p.30). M. Grangier est non seulement effacé dans cette scène de rencontre, mais aussi dans le reste du roman. L’autorité de M. Grangier est bafouée, il ignore la réalité de la liaison entre Marthe et le narrateur. En effet, si on nous dit que Mme Grangier “ne raconta rien à M. Grangier, par peur d’un éclat” (p.157), nous savons en revanche que ses ordres ne sont obéis que dans l’urgence, et oubliés peu après:

“Près de la Marne, je rencontrai le petit Grangier, appuyé contre une grille. Il avait reçu une boule de neige en pleine figure. Il pleurnichait. Je le cajolai, je l’interrogeai sur Marthe. Sa soeur m’appelait, me dit-il. Leur mère ne voulait rien entendre, mais leur père avait dit : «Marthe est au plus mal, j’exige qu’on obéisse.»

Je compris en une seconde la conduite si bourgeoise, si étrange, de Mme Grangier. Elle m’avait appelé, par respect pour son époux, et la volonté d’une mourante. Mais l’alerte passée, Marthe saine et sauve, on reprenait la consigne. [...]» (pp.178-179)

M. Lacombe, le père de Jacques, est encore moins présent, écrasé par une femme et une fille médisantes et envahissantes. C’est lui qui est ouvertement obligé de céder: “l’acharnement de son épouse et de sa fille forçait à sortir parfois de table M. Lacombe, brave homme, qui aimait Marthe.” (p.159)

Mais c’est chez le père du narrateur qu’apparaît le plus nettement cette difficulté à assumer sans faiblesse l’autorité paternelle. Il n’a jamais cherché à exercer son autorité, préférant faire confiance à son fils. Mais le malentendu sur le renvoi de son fils est pour lui une première source de désillusion:

“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 ?

Les larmes qui ne pouvaient s'enfuir par mes yeux, comme un essaim d'abeilles, bourdonnaient dans ma tête. À une volonté, j'eusse pu opposer la mienne, même impuissante. Mais devant une telle douceur, je ne pensais qu'à me soumettre.

Ce que tu m'ordonneras de faire.

— Non, ne mens pas encore. Je t'ai toujours laissé agir comme tu le voulais ; continue. Sans doute auras-tu à cœur m'en faire repentir" (p.49)

Comme nous venons de le souligner, le père du narrateur est omniprésent dans le roman dès le début jusqu'à la fin.

Le narrateur écrit une lettre d'amour à Carmen, mais cette lettre tombe dans les mains du directeur, qui lui (au narrateur) promet de ne rien dire à son père. Le père du narrateur rencontre le directeur de l'école et il défend son fils. Le père laisse son fils assister au suicide de la bonne et après l'emmène au bord de la Marne. Il constitue en quelque sorte un initiateur: le narrateur vit une étape initiatique qui le fait entrer dans le monde des hommes. Le père refuse de scolariser à Paris. Il le voit à nouveau comme un enfant.

“ je devais entrer au lycée Henri IV; mais mon père préféra me garder encore un an à la campagne.” (p.25)

Le père présente les Grangier à sa famille. Il est à nouveau un initiateur: il permet à Marthe et au narrateur de se connaître. Il ne dit rien lorsqu'il voit son fils boire une grenadine. Le père et le fils s'entretiennent à propos des études, ici il est complice de son fils et ne s'oppose pas à lui.

Le père reçoit la lettre du censeur et il craint une ruse de son fils. Le père ne dit rien à propos du mensonge de son fils. Il adopte un comportement qui encourage son fils dans cette aventure amoureuse.

Le père ne sait pas s'il doit se fâcher ou pas. Il s'inquiète de voir que les amours de son fils deviennent dangereux et il commence à envoyer des lettres à son fils pour le remettre dans le droit chemin. Dans ce cas, le père prend conscience du danger de la

situation et cherche vainement à séparer les amants. Le père cherche, par ailleurs, à distraire et à consoler son fils, partage sa souffrance. Il se montre toujours aussi proche de son fils. Finalement, il rencontre Jacques, mais nous ne savons rien de la réaction du père.

Ici nous remarquons clairement les différentes prises de position dans les relations du père avec le fils, entre confiance, fermeté et complicité.

Quant au père de Marthe, il n'a pas un rôle déterminant dans ce récit. Entièrement aveuglé, il est peu présent et tarde à prendre des décisions, tant il est dominé par sa femme.

Les mères : Raymond Radiguet construit deux personnages de mères très différentes.

La mère du narrateur protège son fils lors de la distribution des prix. Elle le trouve trop jeune pour être scolarisé à Paris:

“Ma mère me jugeait trop jeune pour aller à Henri-IV. Dans son esprit, cela voulait dire : pour prendre le train. Je restai deux ans à la maison et travaillai seul. » (p.12)

La mère souhaite emmener son fils à la fête:

« [...]. J'avais voulu rester avec mon père, tandis que ma mère, pour assouvir ce besoin de mal au cœur qu'ont les enfants, conduisait les siens au manège en montagnes russes. » (p.21)

La mère apprend que le narrateur ne va plus en classe. Elle décide de préparer un panier pour son fils. Entre temps, la mère se moque de son fils en lui apprenant qu'elle sait qu'il a menti à propos de la promenade avec René. Elle manifeste son opposition, elle n'accepte pas l'aventure de son fils et lui rappelle son jeune âge, mais son opposition reste passive. Elle découvre que le narrateur va devenir père et 's'en offusque'. Elle est choquée par le comportement de Marthe.

“Ma mère, elle, ne voyait pas notre liaison d'un aussi bon œil. Elle était jalouse. Elle regardait Marthe avec des yeux de rivale. Elle trouvait Marthe antipathique, ne se

rendant pas compte que toute femme, du fait de mon amour, le lui serait devenue. D'ailleurs, elle se préoccupait plus que mon père du qu'en-dira-t-on. Elle s'étonnait que Marthe pût se compromettre avec un gamin de mon âge." (pp. 88-89)

Plus tard, elle comprend la tristesse de son fils, elle le console comme on soignerait un enfant malade. Ici, la mère du narrateur est protectrice et maternelle. Elle cherche à protéger son fils d'une situation qu'elle sait être source de souffrance. Elle voit en son fils un enfant.

Quant à la mère de Marthe, elle invite sa fille à regarder le paysage

“ (...). Quelquefois ses parents l'appelaient : «Regarde, Marthe, à ta droite, comme les coteaux de Chennevières sont jolis», ou bien, [...] » (p.33)

La mère de Marthe s'adresse au narrateur comme à un enfant. Elle le reçoit comme un enfant.

« [...]. Je dus subir les compliments de Mme Grangier. Ils m'humiliaient. Ils rappelaient à sa fille que je n'étais encore qu'un lycéen, qui passerait son baccalauréat dans un an. » (p.35)

La mère de Marthe ne reconnaît pas le narrateur comme un adulte : elle ne pense sûrement pas qu'il est dangereux.

Elle gronde de temps en temps sa fille, et elle s'en prend à Jacques et donne raison à sa fille. Elle dirige la vie de sa fille et lui dicte sa conduite : c'est une mère abusive qui ne reconnaît pas un statut d'adulte à sa fille. Elle vient chez sa fille sans prévenir. Le lendemain de la première nuit d'amour des amants ; elle a des doutes.

« [...]. Marthe regarda derrière les volets et me dit : «C'était bien elle.» Je ne pus résister au plaisir de voir, moi aussi, Mme Grangier repartant, son livre de messe à la main, inquiète de l'absence incompréhensible de sa fille.[...] » (p.80)

Elle annonce ce qu'elle fait à la fin : elle sépare les amants.

Elle apprend clairement la liaison de sa fille avec le narrateur mais ne dit rien à son mari. Elle semble avoir en elle une véritable dualité : l'infidélité de Marthe lui permet de penser que celle-ci n'appartient pas à Jacques. Les parents s'opposent ouvertement aux amants. La mère de Marthe convoque le narrateur puis le congédie, à la fin elle sépare les amants.

Les mères jouent toutes deux un rôle capital. Mais la mère du narrateur n'arrive jamais vraiment à s'opposer au laxisme du père. Si les Grangier finissent par être unis dans un même élan contre les amants, les parents du narrateur eux ne sont jamais réellement d'accord sur la manière de gérer la situation.

3.3.3.2. La Guerre comme actant

Comme nous l'avons remarqué, l'intrigue du *Diable au corps* ne doit pas être envisagé comme la simple succession de péripéties, d'épisodes hétérogènes et artificiellement réunis entre eux. Le principe dynamique du roman repose au contraire sur le mouvement qui entraîne, enchaîne et combine tous les éléments constitutifs de l'intrigue. Personnages, décors, milieux, événements évoluent dans une influence réciproque, exerçant les uns sur les autres. Une influence qui travaille à la modification de la situation initiale. Donc, lorsque Raymond Radiguet situe son roman pendant la Première Guerre mondiale et dans un contexte social donné, ses personnages comme nous l'avons vu, agissent et évoluent en fonction de ces circonstances.

À première vue, la guerre n'offre d'autre intérêt que d'éloigner Jacques de son foyer, pour faciliter l'histoire d'amour entre Marthe et le narrateur. La guerre, en fait, détruit un couple pour en former un autre.

Marthe ←-----→ Jacques
 -----→ Marthe ←-----→ le narrateur

Mais, elle introduit d'une manière insidieuse, dans une société trop fragile un dérèglement dont profitera l'amour de Marthe et du narrateur.

D'abord, la guerre a une fonction d'adjuvant. L'événement caractéristique de ce dérèglement est le suicide de la bonne, "ce phénomène avant-coureur des grands catalysmes" (p.17), qui prend valeur de symbole: "si j'insiste sur un tel épisode, c'est qu'il fait comprendre mieux que tout autre l'étrange période de la guerre..." (p.23), parce que la guerre permet ce qui est interdit, parce que "les maîtres ont d'autres chats à fouetter" (p.14), la guerre agit comme adjuvant.

Ensuite, la guerre a une fonction d'opposant. Mais si la guerre aide l'amour des deux jeunes gens, elle en sera aussi la fin. L'auteur fait apparaître très tôt dans le roman la conscience que ses personnages ont de la dépendance de leur amour à la durée de la guerre:

"Déjà, nous envisageons la fin de la guerre, qui sera celle de notre amour." (p. 76)

"Notre union était donc à la merci de la paix" (p. 102)

Donc la guerre finie, le bonheur n'est plus possible. L'amour ne peut s'épanouir que dans le désordre: générateur de désordre, il vit du désordre.

QUATRIEME CHAPITRE

4. LES THEMES EMERGEANT DANS LE ROMAN

4.1. LES IMAGES DE LA FEMME

Dans le roman il existe une dizaine de femmes qui entourent la vie du narrateur. Même si elles ont des rôles secondaires elles peuvent changer de la direction des événements d'une façon primaire.

4.1.1. Les images de Carmen et de Svéa

Quoique ces deux jeunes filles soient séparées par quelques années, les deux aventures se situent dans l'apprentissage de l'amour. Pour le narrateur, il s'agit de la découverte de l'amour à sens unique, sans réciprocité. Avec l'une comme avec l'autre, le narrateur est seulement préoccupé de lui-même: ce qui est important pour lui avec Carmen, c'est la réussite du plan qu'il a élaboré et la gloire qu'il en retire; avec Svéa, il obéit à son désir et à ses pulsions.

« Je ne retournai pas chez Marthe. Et peut-être Svéa ne vint-elle pas sonner à la porte close. Je sentais combien blâmable pour la morale courante était ma conduite. Car sans doute sont-ce les circonstances qui m'avaient fait paraître Svéa si précieuse. Ailleurs que dans la chambre de Marthe l'eussé-je désirée ?

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.

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. «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. 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. 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. En effet, Svéa était venue la voir un jour où j'écrivais chez elle, et si j'avais ouvert c'est parce que, ayant aperçu la jeune fille par la fenêtre, et sachant qu'on l'éloignait de Marthe, je ne voulais pas lui laisser croire que Marthe lui tenait rigueur de cette pénible séparation. Sans doute, venait-elle en cachette et au prix de difficultés sans nombre.

Ainsi pouvais-je annoncer à Marthe que le cœur de Svéa lui demeurait intact. Et je terminais en exprimant le réconfort d'avoir pu parler de Marthe, chez elle, avec sa plus intime compagne. » (pp.140-142)

Les relations amoureuses qu'il nourrit avec ces deux jeunes filles sont donc tout à fait différentes de l'amour qui l'unit à Marthe .

4.1.2. Les images des deux femmes :

Deux autres figures féminines font une brève apparition dans le roman : l'amie de René l' « Espagnole blonde »

« René, qui se moquait de mon coeur, était pourtant épris d'une femme qu'il croyait aimer sans amour. Ce gracieux animal, Espagnole blonde, se désarticulait si bien qu'il devait sortir d'un cirque. René qui feignait la désinvolture était fort jaloux. Il me supplia, mi-riant, mi-pâlissant, de lui rendre un service bizarre. Ce service, pour qui connaît le collège, était l'idée type d'un collégien. Il désirait savoir si cette femme le tromperait. Il s'agissait donc de lui faire des avances pour se rendre compte. » (p. 96)

et Mlle Lacombe, la sœur de Jacques :

« [...]. Quant à Mlle Lacombe, la principale raison de ses médisances venait de ce que Marthe, détenait, seule, le secret d'une idylle poussée assez loin, l'été où elle avait connu Jacques au bord de la mer. Cette sœur prédisait le plus sombre avenir au ménage, disait que Marthe tromperait Jacques, si par hasard ce n'était déjà chose faite.

L'acharnement de son épouse et de sa fille forçait parfois à sortir de table M. Lacombe, brave homme, qui aimait Marthe. Alors, mère et fille échangeaient un regard significatif. Celui de Mme Lacombe exprimait : «Tu vois, ma petite, comment ces sortes de femmes savent ensorceler nos hommes.» Celui de Mlle Lacombe : «C'est parce que je ne suis pas une Marthe que je ne trouve pas à me

marier.» En réalité, la malheureuse, sous prétexte qu'«autre temps autres moeurs» et que le mariage ne se concluait plus à l'ancienne mode, faisait fuir les maris en ne se montrant pas assez rebelle. Ses espoirs de mariage duraient ce que dure une saison balnéaire. Les jeunes gens promettaient de venir, sitôt à Paris, demander la main de Mlle Lacombe. Ils ne donnaient plus signe de vie. Le principal grief de Mlle Lacombe, qui allait coiffer Sainte-Catherine, était peut-être que Marthe eût trouvé si facilement un mari. Elle se consolait en se disant que seul un nigaud comme son frère avait pu se laisser prendre. » (p. 159)

Bien que la première, c'est-à-dire L'Espagnole blonde, soit un gracieux animal, la seconde, c'est-à-dire Mlle Lacombe, en revanche est une vieille fille grincheuse (ou hargneuse) et médisante, « qui allait coiffer sainte-Catherine ».

Néanmoins, toutes les deux ont des rapports identiques avec les hommes: elles sont incapables de former avec l'un d'eux un couple stable. En effet, l'« Espagnole blonde » se jette sans considération pour René, dans les bras du narrateur ; de même, Mlle Lacombe « faisait fuir les maris en ne se montrant pas assez rebelle ».

Raymond Radiguet a l'air d'utiliser ces deux personnages pour valoriser Marthe qui n'est ni légère ni grincheuse, mais, heureuse en amour. Ni l'amie de René, ni Mlle Lacombe n'ont pas de grande moralité, pourtant, contrairement à Marthe, elles ne sont pas condamnables aux yeux de la morale traditionnelle.

4.1.3. Les images des épouses et des mères

À la lecture, nous allons constater ici que l'opposition entre Marthe et les autres femmes est très nette.

La mère du narrateur, Mme Grangier, Mme Lacombe, en apparence sont des mêmes vertueuses et des épouses soumises à leurs maris : elles sont parfaitement prêtes à s'effacer devant eux, à se montrer gentilles avec leurs enfants.

« A peine avais-je fait part de ce projet à ma mère, qu'elle voulut préparer elle-même un panier rempli de provisions, pour la route. J'étais consterné, ce panier détruisait tout le romanesque et le sublime de mon acte. Moi qui goûtais d'avance l'effroi de Marthe quand j'entrerais dans sa chambre, je pensais maintenant à ses éclats de rire en voyant paraître ce Prince Charmant, un panier de ménagère à son

bras. J'eus beau dire à ma mère que René s'était muni de tout, elle ne voulut rien entendre. [...] » (p.69)

« [...] Elle reprochait certainement à mon père de me l'avoir fait connaître, et de fermer les yeux. Mais, estimant que c'était à mon père d'agir, et mon père se taisant, elle gardait le silence. » (p.89)

« 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. [...] » (p.30)

« [...] Elle ne raconta rien à M. Grangier, par crainte d'un éclat. [...] » (p.157)

Or, ce sont là des attitudes qui cachent la réalité des mentalités petites-bourgeoises.

Toujours attentives aux bienséances, à l'opinion et au regard des autres :

« [...] [Ma mère] se préoccupait plus que mon père du qu'en-dira-t-on. [...] » (p.89)

Ces femmes portent un masque, jouent un rôle. C'est très clair pour Mme Grangier, qui met en scène, de manière très théâtrale, dans le rôle de la mère délicate, « quand le train de sa fille entre en gare » (p.30). En réalité, elle cache soigneusement une nature aigrie et plus cynique :

« [...] Au fond, Mme Grangier admirait Marthe de tromper son mari, ce qu'elle-même n'avait jamais osé faire, soit par scrupules, soit par manque d'occasion. Sa fille la vengeait d'avoir été, croyait-elle, incomprise. [...] » (p.158)

Pourtant, il n'y a pas cette duplicité chez la mère du narrateur, pour qui la vertu et la morale sont devenues une seconde nature. En fait, ce masque lui colle tellement à la peau qu'elle n'en a plus conscience et en a perdu toute distance critique :

« [...] Ma mère, avec sa profonde honnêteté, ne pouvait admettre qu'une femme trompât son mari. Cet acte lui représentait un tel dévergondage qu'il ne pouvait s'agir d'amour. [...] » (p.155)

Les mères se posent donc en gardiennes de la moralité, des valeurs indestructibles de la famille. C'est la raison pour laquelle elles seront les complices attentionnées à l'

« ordre », en cachant le scandale de la relation de Marthe et de la naissance de son enfant illégitime :

« [...] Mon père menaçait d'envoyer certaines lettres à Mme Grangier. Je souhaitais qu'il exécutât ses menaces. Puis, je réfléchissais. Mme Grangier cacherait les lettres à son mari. Du reste, l'un et l'autre avaient intérêt à ce qu'un orage n'éclatât point. [...] » (p.161)

En s'unissant contre l'amour et en défendant la morale, les femmes prétendent agir dans l'intérêt de tous, au nom de la morale: elles gardent en réalité l'équilibre de leur univers et de la société.

Continuant son portrait d'une certaine société française, Raymond Radiguet ajoute une petite touche sur la motivation des mères : elles agissent poussées par la jalousie. Mme Grangier envie sa fille d'avoir réalisé par amour ce qu'elle même n'a jamais osé faire. C'est pourquoi elle ne peut se dispenser d'une certaine méchanceté :

« Mais elle [M.Grangier] mettait cette discrétion sur le compte d'une grandeur d'âme dont il importait d'avertir Marthe pour qu'elle lui en sût gré. Afin de prouver à sa fille qu'elle savait tout, elle la harcelait sans cesse, parlait par sous-entendus, et si maladroitement que M. Grangier, seul avec sa femme la priait de ménager leur pauvre petite, innocente, à qui ces continuelles suppositions finiraient par tourner la tête. A quoi Mme Grangier répondait quelquefois par un simple sourire, de façon à lui laisser entendre que leur fille avait avoué. » (pp.157-158)

Nous nous demandons si nous devons voir dans cette violence le désir de faire payer à sa fille sa complaisance, ou simplement une manifestation de sa jalousie ?

La mère du narrateur, par contre, réagit de manière beaucoup plus nette et naïve :

« Ma mère, elle, ne voyait pas notre liaison d'un aussi bon oeil. Elle était jalouse. Elle regardait Marthe avec des yeux de rivale. Elle trouvait Marthe antipathique, ne se rendant pas compte que toute femme, du fait de mon amour, le lui serait devenue. [...] » (pp.88-89)

C'est la jalousie maternelle, celle que Raymond Radiguet évoquera plus loin :

« Toutes les mères, par principes, ne souhaitent rien tant pour leur fils que le mariage, mais d'elles-mêmes elles désapprouvent la femme qu'ils choisissent. [...] » (p.159)

On dirait que Madame Lacombe anime un peu le même sentiment maternel. Cependant s'y ajoute une jalousie typiquement féminine. Marthe est jeune, belle, séduisante et charmante. Ce sont là des motifs suffisants pour évoquer quelques médisances amères :

« [...]. Alors, mère et fille échangeaient un regard significatif. Celui de Mme Lacombe exprimait : «Tu vois, ma petite, comment ces sortes de femmes savent ensorceler nos hommes.» [...]. » (p.159)

L'auteur met donc en scène, d'un côté, les pères, faibles, mais obligés de jouer leurs rôles de père et de mari; de l'autre, les mères, autoritaires, mais jouant les femmes soumises et respectueuses. Cette situation de comédie entraîne inévitablement des conflits dont le narrateur perçoit quelques échos surtout dans le chapitre XXVII. Les événements se passent chez les parents du narrateur :

« 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. [...] » (p.154)

Cette fois, les événements se passent chez les parents de Marthe :

« Cette attitude, et son attitude précédente, lors du premier séjour de Jacques, m'incitent à croire que Mme Grangier, eût-elle désapprouvé complètement sa fille, pour l'unique satisfaction de donner tort à son mari et à son gendre, lui aurait, devant eux, donné raison. [...] » (p.158)

finalement nous sommes chez les parents de Jacques :

« L'acharnement de son épouse et de sa fille forçait parfois à sortir de table M. Lacombe, brave homme, qui aimait Marthe. [...] » (p.159)

La convention sociale semble donc être l'unique ciment de ces couples dont la solidarité ne repose, paradoxalement, que sur leur capacité à « jouer la comédie de l'harmonie ». En effet, l'essentiel semble leur manquer : l'amour. Mais l'amour a-t-il sa place dans un couple qui ne doit sa survie qu'aux usages et aux bienséances ?

4.2. L'AMOUR

Bien qu'il ne soit pas un élément « concret » du schéma narratif du récit, l'amour tient une place importante dans ce roman. En effet, l'amour n'est ni un personnage, ni une composante du décor ou de la peinture sociale. Mais son rôle dans le fonctionnement du récit est très important à étudier : il est le moteur principal de la dynamique évolutive du personnage. D'autre part, cette place privilégiée ne va pas sans révéler une certaine conception de l'amour.

L'amour de Marthe et du narrateur est scandaleux, essentiellement pour deux raisons : d'abord, c'est un amour qui se développe hors des cadres de la société ; ensuite, c'est un amour physiquement épanoui et sans complexe. Au bord de la rivière de Marne, les promeneurs du dimanche rencontrent deux amants aux allures insolentes :

« [...] Nous marchions, sans nous rendre compte de l'indécence de notre tenue, nos corps collés l'un contre l'autre. Nos doigts s'enlaçaient. [...] » (p.84)

Le secret de leur intimité n'échappe aux yeux des « gens respectables » puisque les marins organisent une réunion mondaine afin de surprendre les « caresses » des deux jeunes amants. (ch. XVI). Les Marins se donnaient à ce « passe-temps » à l'insu de deux jeunes gens. Or, quand ceux-ci en sont avertis, ils ont pris une revanche où la part de puérilité : et d'enfantillage est plus grande que celle d'exhibitionnisme.

« 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. » (p.109)

De leur attitude, naissent donc la réprobation et la jalousie, parce que leur amour leur permet des audaces interdites aux autres. En effet, les amants bravent l'autorité, la morale, la famille, la patrie.

Ce sont là les reproches que les gens mal disposés à leur égard feront aux amoureux. Il ne faut pas oublier que l'auteur de ce roman cherche à peindre sans fard la réalité du cœur humain, tout en dénonçant les valeurs égoïstes d'une société hypocrite.

4.2.1. L'amour de Marthe

Raymond Radiguet ne nous montre l'amour de Marthe que par ce qu'en voit, par ce qu'en sait le narrateur. C'est la raison pour laquelle cet amour nous paraît simple, massif, exclusif, et s'extériorisant dans des attitudes et réactions passionnelles. Cela nous vaut quelques scènes violentes ou extrêmes, comme celle où Marthe brûle les lettres de son mari (ch. XI), comme celles où elle fléchit sous les coups portés par son amant. (ch. X et XXIX), ou comme celles où elle tient tête à Jacques ou à ses parents (ch. XIV). La seule fidélité que se reconnaît Marthe, c'est son amour. Il lui tient lieu de tout : pudeur, morale, devoir... Il renverse les valeurs pour se les approprier, comme l'atteste cet aveu de Marthe : « 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 ». (p. 61) Rien ne résiste à cet amour entier et absolu.

L'auteur insiste donc sur la puissance de cet amour qui s'impose au narrateur. Déjà au moment de la rencontre, certains indices annonçaient ce que serait l'amour de Marthe pour le narrateur. Il s'agissait ici d'une scène en trois temps ; d'abord le mouvement vient de Marthe « debout sur le marche-pied du wagon » ; puis le mouvement s'étend au narrateur, lorsque tous deux marchent en tête du groupe, enfin, ce mouvement les entraîne hors du groupe, les isole. Ici la puissance de l'amour de Marthe est capable de la conduire jusqu'au sacrifice de soi :

« j'y voyais la touchante douceur de cette femme qui risquait tout pour devenir ma maîtresse » (p. 74)

4.2.2. L'amour du narrateur

Par l'intermédiaire de l'introspection permise par la narration rétrospective, l'auteur, décrit un amour beaucoup plus tourmenté. Le narrateur apparaît souvent incertain et déchiré, comme au lendemain de la première nuit où il fait à Marthe une scène cruelle.

« 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. Ma dureté avait des accalmies. Je gémissais : «Bientôt tu me prendras en horreur. Je suis comme ton mari, aussi brutal. -- Il n'est pas brutal», disait-elle. Je reprenais de plus belle : «Alors, tu nous 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.»

-- Il faut que tu m'aimes bien peu pour qu'aujourd'hui soit ton premier jour de bonheur.

Ces sortes de coups blessent celui qui les porte. Je ne pensais rien de ce que je disais, et pourtant j'éprouvais le besoin de le dire. Il m'était impossible d'expliquer à Marthe que mon amour grandissait. Sans doute atteignait-il l'âge ingrat, et cette taquinerie féroce, c'était la mue de l'amour devenant passion. Je souffrais. Je suppliai Marthe d'oublier mes attaques. » (pp. 81-82).

Ici, nous allons essayer de mettre en évidence les verbes dont le narrateur est le sujet et cette étude nous permettra de constater que ce sont les verbes de sentiments qui dominant : (« je me sentais », « je m'effectuais », « ne me sentant », « je ne pensais », « j'éprouvais », je souffrais ») et qu'ils sont souvent d'emploi réfléchi : le narrateur se livre donc à une analyse sur lui-même, ce que confirme l'emploi de l'imparfait. Nous allons noter également la présence de l'abondance des verbes exprimant la souffrance du narrateur : « je gémissais », « je souffrais », « je suppliai ». C'est là un élément à retenir et à comparer ce qui suit, c'est-à-dire avec les champs lexicaux. Dans le vocabulaire qui renvoie au narrateur, nous pouvons relever : « injuste », « mauvaise foi », « reprochait », « démon », reproche », « despotisme », « dureté », « coups », « blessent », « âge ingrat » , « taquinerie féroce », « attaques » dont nous pouvons

dégager le champ lexical de la cruauté et de la violence. Par contre, l'amour n'apparaît que dans le dernier paragraphe, mais pour en montrer l'importance et mettre en relief une opposition :

« âge ingrat » / « amour grandissant »

« taquinerie féroce » / « amour devenant passion »

Cette étude permet de montrer dans quels tourments son amour jette le narrateur dans la violence, et de la dispute à l'abattement. Il souffre autant qu'il fait souffrir.

Par ailleurs, l'auteur nous montre comment l'amour, en grandissant, est source de conflits intérieurs. En effet, l'amour entraîne la rupture dans l'équilibre intérieur du personnage, d'abord en se dressant contre son conformisme, ensuite en créant une dépendance que le narrateur refuse totalement. Il ressent l'amour comme une aliénation, une perte d'identité et de contrôle, comme le prouvent les aveux suivants :

« [...] Pourtant, je commençai à me désespérer sérieusement de ce que seul l'amour nous donnât des droits sur une femme. 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. [...] » (p.59)

« Je m'étais juré de ne pas l'accompagner jusqu'à Paris. Mais, je ne pouvais vaincre mon désir de ses lèvres et, comme je souhaitais lâchement l'aimer moins, je mettais ce désir sur le compte du départ, de cette « dernière fois » si fausse, puisque je sentais bien qu'il n'y aurait de dernière fois sans qu'elle le voulût. » (p.130)

Prisonnier de l'amour de Marthe, emporté par ce fleuve, le narrateur vit ses sentiments de manière chaotique : il est deux fois infidèle (ch. XIII et ch. XXIII), il est capable de scènes violentes, comme dans le chapitre X, ou lorsqu'il déchire une lettre de Marthe. (ch. XXII).... Son amour est sans doute aussi fort que celui de Marthe, mais il n'en a ni l'assurance ni la constance.

4.2.3. L'amour et le mensonge

Comme nous allons le constater, le mensonge fait partie du discours initiatique des deux amants. En leur faisant découvrir l'amour, l'auteur leur fait aussi découvrir le mensonge. Nous allons voir comment l'auteur analyse le rapport aimer / mentir et quel degré de conscience il en donne à ses personnages.

Marthe et le narrateur refont la promesse séculaire des amoureux : surtout ne jamais se mentir. Ils évitent de jeter la suspicion sur l'autre. D'ailleurs, le mensonge met le narrateur mal à l'aise :

« [...] Je n'avais pas menti comme je le craignais » (p.51)

«[...] Cette aventure, et bien d'autres, m'apprirent que [...] je ne suis pas parfait pour le mensonge. [...]. » (p.87)

Pour Marthe le mensonge est à bannir de l'amour :

« [...]. 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. » (p.61)

dit-elle au narrateur.

L'auteur fait avouer au narrateur « certaines dispositions pour le mensonge » (p.87 ch. XI) qu'il déploie fréquemment avec Marthe : il lui cache ses deux infidélités ; il a le sentiment de lui mentir en permanence, puisqu'il s'indigne qu'elle ne le croie pas :

« [...]. Elle me crut à demi. J'étais irrité. Je faillis lui dire : «Pour une fois que je ne mens pas.» Nous pleurâmes. » (p.118)

L'auteur n'épargne pas Marthe. Elle a, de son côté, commis plusieurs mensonges que le narrateur découvre : « elle lui a caché le prochain retour de Jacques » (p.72) ; à deux reprises, elle lui a dissimulé de « victoires » de Jacques » (p.128 et 151). Entre eux, le mensonge peut même devenir un jeu :

« Je feignais de me rendre à ses raisons. Alors tout à coup, elle avait une autre figure [...]. Elle sut même feindre à son tour » (p.164).

Le mensonge est bien jeu : un jeu que l'on refuse mais auquel on s'adonne par nécessité. C'est un rituel que le roman dénonce :

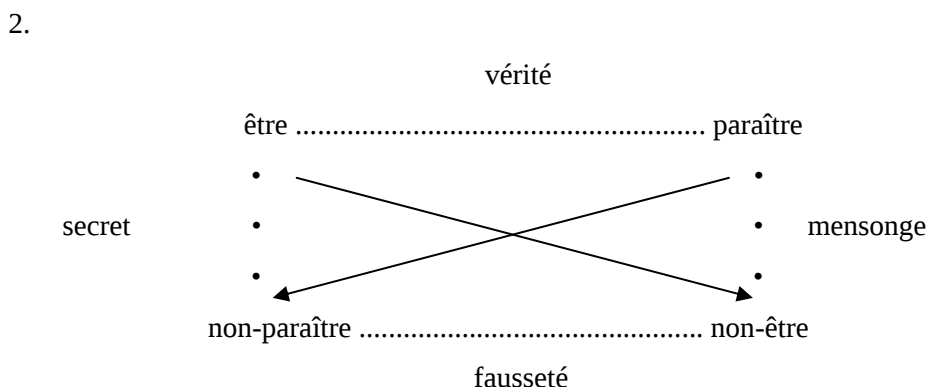
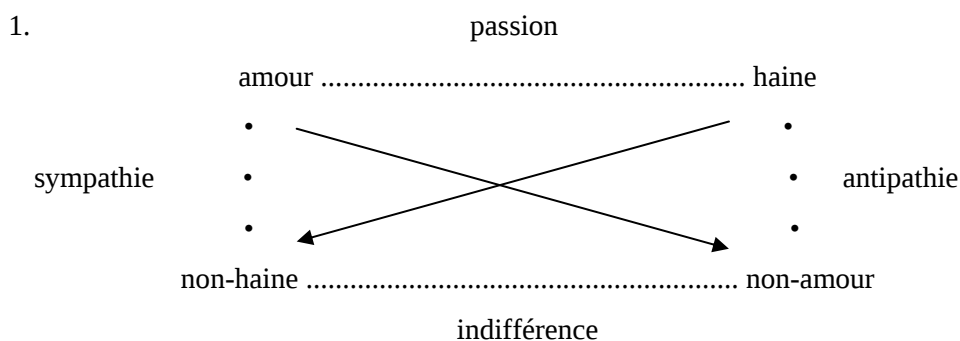
« [...]. Nous nous promîmes de ne rien nous celer de nos pensées secrètes, moi la plaignant un peu de croire que c'est chose possible. » (p.119)

Nous pouvons voir le mensonge comme une fatalité, mais le mensonge le plus trompeur n'est pas celui que l'on fait à autrui, mais celui que, inconsciemment, on se fait à soi-même. C'est la raison pour laquelle, c'est ce paradoxe qui rend délicate l'approche du *Diable au corps* : le narrateur ment-il ? Ment-il au lecteur ? se ment-il à lui-même ?

« [...]. Pourtant, me disais-je, il y a des moments où une bouche, des yeux, ne peuvent mentir. Certes. Mais une fois ivres, les hommes les moins généreux se fâchent si l'on n'accepte pas leur montre, leur portefeuille. Dans cette veine, ils sont aussi sincères que s'ils se trouvent en état normal. Les moments où on ne peut pas mentir sont précisément ceux où l'on ment le plus, et surtout à soi-même. Croire une femme «au moment où elle ne peut mentir», c'est croire à la fausse générosité d'un avare. » (p.86)

« L'enfance cherche des prétextes. Toujours appelée à se justifier devant les parents, il est fatal qu'elle mente. » (p.166)

Le carré sémiotique



4.2.4. L'amour et la sensualité

Dans ce roman, la sexualité du couple est évoquée avec simplicité et retenue, souvent de manière allusive. Cette pudeur ne sert pas d'alibi à un érotisme gratuit : elle permet, au contraire, à la sensualité d'occuper dans le roman une juste place, en évitant un excès hypocrite de morale ou un étalage complaisant. La sensualité du roman trouve en fait une double justification.

D'abord, la forme du roman adoptée par l'auteur met en scène un personnage-narrateur qui écrit une confession et s'engage à une totale sincérité. C'est la raison pour laquelle Raymond Radiguet fait faire à son personnage des aveux savamment gradués, qui ajoutent à la complexité de sa psychologie et à la subtilité de son amour pour Marthe. Progressivement, le narrateur apprend à se connaître, découvre sa sensualité, son désir de posséder Marthe, les liens étroits de la chair et du cœur.

Il s'agit d'abord d'un faux désir, d'une inclination, pour une femme séduisante. Nous pouvons parler ici d'une douce rêverie :

« Lorsque quelque chose, venu de l'extérieur, m'obligeait à penser moins paresseusement à Marthe, j'y pensais avec amour, avec la mélancolie que l'on éprouve pour ce qui aurait pu être. «Bah ! me disais-je, c'eût été trop beau. On ne peut à la fois choisir le lit et coucher dedans.» » (p.51)

Puis il s'agit d'une obscurité du désir. Le désir et l'amour se conjuguent déjà sans que le narrateur en ait conscience :

« [...].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 entreprendre de ce que je m'étais promis.[...] » (p.57)

« [...].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. Moi, je les croyais permises à mon amitié. Pourtant, je commençai à me désespérer sérieusement de ce que seul l'amour nous donnât des droits sur une femme. 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." (pp. 58-59)

Enfin, il s'agit d'une violence du désir. Plongeant encore plus profondément dans l'inconscient du cœur humain et cherchant à en saisir la ténuité, Raymond Radiguet fait prendre conscience à son personnage de l'omniprésence de ses désirs, de ses fantasmes.

« [...]. Dans mon délire, je la mordais aux endroits où sa peau était nue, pour que sa mère la soupçonnât d'avoir un amant. J'aurais voulu pouvoir y marquer mes initiales. 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. [...]. » (pp. 63-64)

« 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. » (p.67)

« [...]. Du reste, mon imagination se promettait de telles voluptés qu'elle n'arrivait plus à les concevoir. [...]. » (p.74)

Finalement, il s'agit d'un désir sans amour, jusqu'à maintenant, le désir du narrateur se justifiait par l'amour. Mais il peut être aussi purement instinctuel, c'est-à-dire sans la justification d'un sentiment. L'auteur tente aussi de prouver le mécanisme de ce désir-là dans l'épisode du « viol facile » de Svéa : (pp. 138-140)

Dans ces pages, nous relevons une métaphore filée pour évoquer la douceur du désir :

« [...]. Je désirais Svéa comme un fruit, [...]. Je mordillais ses joues, m'attendant à ce qu'un jus sucré jaillisse, comme des pêches. [...]

Enfin, la satiété arriva, comme la gourmandise s'arrête après trop de crème et de friandises. [...]. »

Parallèlement, le champ lexical de la violence rend compte de la réalité de la scène :

« [...], elle subissait mes caresses, patiente victime, fermant cette bouche et les yeux : (viol facile) ; « Svéa se débattit comme petit diable qui ne veut pas aller se

coucher et qu'on devînt de force. Elle me rouait de coups de pied. J'attrapais ses pieds au vol, je les emprisonnais, les baisais » (pp.138-140)

Ainsi l'auteur, de manière subtile et précise, ranime l'alchimie complexe de l'apprentissage des désirs adolescents, tout en dévoilant, sans hypocrite pudeur, ces pulsions ordinairement refoulées que l'homme cache au fond de lui.

Comme nous l'avons bien remarqué, la sensualité est aussi présente dans *Le Diable au corps*, mais cette présence assure non seulement la cohérence du roman, mais encore participe à son achèvement. En effet, l'auteur n'idéalise pas l'amour. Il prend le contre pied des romans sentimentaux ou d'analyse amoureuse dans lesquels l'amour est décrit dans une pureté platonique, sans être entaché par le désir de la chair. Radiguet « appelle un chat, un chat », et montre que le désir et l'amour physique sont indissociables du sentiment et contribuent à son épanouissement. Ainsi voyons-nous le narrateur tout autant prisonnier de son cœur que de ses sens :

« [...], non seulement j'étais habitué à la bouche de Marthe, mais encore je ne pouvais plus m'en passer. [...] » (p.62)

« 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. » (p.75)

Comme il m'est impossible de comprendre ce que je goûte pour la première fois, je devais connaître ces jouissances de l'amour chaque jour davantage. » (pp. 74-75)

L'auteur va même jusqu'à suggérer la comparaison avec le mari, comparaison dont le narrateur se tire à son avantage.

« [...] 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.

Elle fut donc plus heureuse que moi. Mais la minute où nous nous désenlaçâmes, et ses yeux admirables, valaient bien mon malaise.

Son visage s'était transfiguré. Je m'étonnai même de ne pas pouvoir toucher l'auréole qui entourait vraiment sa figure, comme dans les tableaux religieux. » (p.74)

L'amour et l'amour physique sont tellement puissants qu'ils transfigurent une relation adultère. Il y a, dans la comparaison choisie par l'auteur, de quoi choquer. Pourtant, comment rendre plus parfaitement la pureté de l'amour ?

4.2.5. L'évolution de l'amour

Etant donné que nous sommes devant un roman d'apprentissage, le narrateur découvre que l'amour est vivant et qu'il présente différents visages :

« Tout amour comporte sa jeunesse, son âge mûr, sa vieillesse » (p.113)

Nous allons essayer de mettre en évidence les différents « âges » de l'amour de Marthe et du narrateur.

Les différents stades de l'amour	Temps de la narration	Temps de la fiction
<u>Stade pré-amoureux</u> dans cette période, il s'agit de comprendre la psychologie du narrateur, ses relations à l'amour	Chapitres I à III - épisode de Carmen	5 ans
<u>Premier stade de l'amour :</u> l'amour qui est en train de se préparer, le sentiment n'est pas défini. Il est surtout spirituel et de l'ordre du fantasme. Premiers rapports de force.	Chapitre IV à VI - première rencontre	6 mois

maturité de l'amour mais les corps se séparent.	Chapitres XXVII à XXXI -amour condamné par la société et la fatalité	2 mois
<u>Stade post-amoureux :</u> L'absence laisse une blessure qui ne se referme pas	Chapitres XXXII à XXXIV -les mois sans Marthe : *naissance de l'enfant *mort de Marthe *visite de Jacques *écriture de la confession	À partir d'octobre 1918

Ce tableau nous permet de constater que l'aventure dure vingt mois et que la période d'amour « platonique » et celle d'amour physique ont la même durée : dix mois chacune. Cette observation confirme ce qui a déjà été dit sur l'importance d'un amour équilibré et parfait sur tous les plans.

Nous remarquons également que la force de leur amour ne cesse de croître, malgré l'arrivée prochaine d'un enfant. Et lorsque les deux amants se séparent (pp. 172-176), leur amour est dans toute sa vigueur. C'est la raison pour laquelle l'absence de Marthe puis sa mort ne sanctionnent pas la fin de l'amour, mais celle du bonheur. En fait, le mot « bonheur » nous le rencontrons rarement dans le roman parce que justement il n'y a pas sa place. En effet, l'amour des deux héros grandit dans la clandestinité, la méfiance et la certitude de son échéance prochaine. Le bonheur est relatif et précaire; il culmine pendant le mois suivant, avec la séparation des amants. Si nous construisons un graphique permettant d'évaluer comment l'amour et le bonheur évoluent par rapport à l'histoire, nous constatons que nous obtenons deux courbes au développement totalement indépendant. Ainsi, l'amour et le bonheur ne vont-ils pas forcément de pair. Et si la séparation puis la mort de Marthe marquent bien la fin du bonheur, par contre elles ne tuent pas l'amour. La puissance de ce sentiment est telle qu'il survit à la mort de l'un des deux amants. C'est peut-être là un des sens qu'il faut donner à la mort de Marthe.

4.3. LA RENCONTRE

Comme dans toute histoire d'amour, la scène de la rencontre revêt une importance capitale. Qu'est-ce qu'une scène de rencontre amoureuse ? Dans la vie réelle comme en littérature, c'est-à-dire dans la fiction, c'est un moment capital dans la vie de deux êtres. Ils ne se connaissaient pas et voilà que le hasard les met face à face, leur fait échanger un regard, modifie leur façon d'être et leurs sentiments.

Quelque chose a changé brusquement et le monde n'est plus le même. Ainsi l'importance affective de cet instant privilégié explique que cet épisode soit si fréquemment rapporté sous une forme littéraire et trouve sa place dans très nombreux romans tels que *L'Education sentimentale* de Flaubert, *Manon Lescaut*, de l'Abbé Prévost, *La Princesse de Clèves* de Madame de la Fayette, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *Le Lys dans la vallée* de Balzac, *Sylvie* de Gérard de Nerval, *Nadja* d'André Breton, *Aurélie* de Louis Aragon, *La Dentellière* de Pascal Lainé,... etc.

La rencontre constitue en effet une étape importante de la vie sentimentale ; elle est un moment décisif et une ouverture sur l'avenir. Il arrive même parfois qu'elle domine toute une existence.

Qu'elle soit entendue, rêvée, souhaitée, ou relève du simple hasard, la rencontre amoureuse rapproche soudain deux êtres et cette simple mise en présence change les données de leur existence. La rencontre s'inscrit donc très naturellement dans les romans dits « d'apprentissage » que sont la plupart de grandes œuvres du XVIII^e et du XIX^e siècle. Nous ne pouvons guère imaginer que les jeunes héros de l'Abbé Prévost ou ceux de Balzac, de Stendhal, de Flaubert, de Pascal Lainé ou de Louis Aragon, ne soient pas hantés par l'image de la femme idéale ou du parfait amant. La rencontre avec ceux ou celles dont ils se sont fait une image inaltérable constitue donc une étape importante de leur vie. Elle inaugure la première aventure sentimentale : ce moment décisif mérite ainsi de figurer dans toutes les œuvres qui s'intéressent aux relations humaines et à leurs difficultés, ce qui est le cas de très nombreux romans quelle que soit leur époque.

Dans la vie réelle, la rencontre de deux êtres est souvent dépendant du hasard. Dans le roman, il en est de même, ce qui explique un effet de surprise et l'importance de l'échange des regards. Il y a dans presque toute rencontre un double choc simultané : on voit et l'on est vu, et, instantanément, on choisit. Mais on ne sait pas toujours si l'on est choisi. C'est alors qu'intervient ce « langage » original des yeux, qui font passer un message implicite, ou restent désespérément muets. Cette surprise de la rencontre, qui apparaît dans presque tous les textes, et qui est rapporté de façon si diverse, comporte un élément constant, sa soudaineté, et le bouleversement qu'elle entraîne immédiatement. Une émotion forte détruit la volonté ou au contraire pousse aux actions les plus audacieuses. Tout peut alors arriver, sans que dans l'immédiat les héros envisagent les conséquences réelles de leurs actes. Or la rencontre engage souvent l'avenir.

En modifiant les données immédiats de la vie, la rencontre est génératrice de conséquences diverses. Après elle, rien ne sera plus comme avant. Les héros voient leur vie prendre une nouvelle orientation, marquée par les étapes d'une conquête, par un bonheur soudain, par des malheurs imprévisibles. La rencontre se situe rarement à la fin d'un roman. Moment attendu et privilégié, elle ne prend en définitive son importance que par ses conséquences. On comprend alors qu'elle puisse constituer l'élément déterminant d'une œuvre romanesque entière.

« Un dimanche d'avril 1917, comme cela nous arrivait souvent, nous prîmes le train pour La Varenne, d'où nous devions nous rendre à pied à Ormesson. Mon père me dit que nous retrouverions à La Varenne des gens agréables, les Grangier. Je les connaissais pour avoir vu le nom de leur fille, Marthe, dans le catalogue d'une exposition de peinture. Un jour, j'avais entendu mes parents parler de la visite d'un M. Grangier. Il était venu, avec un carton rempli des œuvres de sa fille, âgée de dix-huit ans. Marthe était malade. Son père aurait voulu lui faire une surprise : que ses aquarelles figurassent dans une exposition de charité dont ma mère était présidente. Ces aquarelles étaient sans nulle recherche ; on y sentait la bonne élève de cours de dessin, tirant la langue, léchant les pinceaux.

Sur le quai de la gare de La Varenne, les Grangier nous attendaient. M. et Mme Grangier devaient être du même âge, approchant de la cinquantaine. Mais Mme Grangier paraissait l'aînée de son mari ; son inélégance, sa taille courte, firent qu'elle me déplut au premier coup d'œil.

Au cours de cette promenade, je devais remarquer qu'elle fronçait souvent les sourcils, ce qui couvrait son front de rides auxquelles il fallait une minute pour

disparaître. Afin qu'elle eût tous les motifs de me déplaire, sans que je me reprochasse d'être injuste, je souhaitais qu'elle employât des façons de parler assez communes. Sur ce point, elle me déçut.

Le père, lui, avait l'air d'un brave homme, ancien sous-officier, adoré de ses soldats. Mais où était Marthe ? Je tremblais à la perspective d'une promenade sans autre compagnie que celle de ses parents. Elle devait venir par le prochain train, «dans un quart d'heure, expliqua Mme Grangier, n'ayant pu être prête à temps. Son frère arriverait avec elle ».

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 simples, prouvaient son peu d'estime pour l'opinion des inconnus. Elle donnait la main à un petit garçon qui paraissait avoir onze ans. C'était son frère, enfant pâle, aux cheveux d'albinos, et dont tous les gestes trahissaient la maladie.

Sur la route, Marthe et moi marchions en tête. Mon père marchait derrière, entre les Grangier.

Mes frères, eux, bâillaient avec ce nouveau petit camarade chétif, à qui l'on défendait de courir.

Comme je complimentais Marthe sur ses aquarelles, elle me répondit modestement que c'étaient des études. Elle n'y attachait aucune importance. Je jugeai bon, pour la première fois, de ne pas lui dire que je trouvais ces sortes de fleurs ridicules.

Sous son chapeau, elle ne pouvait bien me voir. Moi, je l'observais.

-- Vous ressemblez peu à madame votre mère, lui dis-je

C'était un madrigal.

-- On me le dit quelquefois ; mais, quand vous viendrez à la maison, je vous montrerai des photographies de maman lorsqu'elle était jeune, je lui ressemble beaucoup.

Je fus attristé de cette réponse, et je priai Dieu de ne point voir Marthe quand elle aurait l'âge de sa mère.

Voulant dissiper le malaise de cette réponse pénible, et ne comprenant pas que, pénible, elle ne pouvait l'être que pour moi, puisqu'heureusement, Marthe ne voyait point sa mère avec mes yeux, je lui dis :

-- Vous avez tort de vous coiffer de la sorte, les cheveux lisses vous iraient mieux.

Je restai terrifié, n'ayant jamais dit pareille chose à une femme. Je pensais à la façon dont j'étais coiffé, moi.

-- Vous pourrez le demander à maman (comme si elle avait besoin de se justifier!) ; d'habitude, je ne me coiffe pas si mal, mais j'étais déjà en retard et je craignais de manquer le second train. D'ailleurs, je n'avais pas l'intention d'ôter mon chapeau.

«Quelle fille était-ce donc, pensais-je, pour admettre qu'un gamin la querelle à propos de ses mèches?»

J'essayais de deviner ses goûts en littérature ; je fus heureux qu'elle connût Baudelaire et Verlaine, charmé de la façon dont elle aimait Baudelaire, qui n'était pourtant pas la mienne. J'y discernais une révolte. Ses parents avaient fini par admettre ses goûts. 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. Il lui avait défendu *Les Fleurs du mal*. Désagréablement surpris d'apprendre qu'elle était fiancée, je me réjouis de savoir qu'elle désobéissait à un soldat assez nigaud pour craindre Baudelaire. Je fus heureux de sentir qu'il devait souvent choquer Marthe. Après la première surprise désagréable, je me félicitai de son étroitesse, d'autant mieux que j'eusse craint, s'il avait lui aussi goûté *Les Fleurs du mal*, que leur futur appartement ressemblât à celui de *La Mort des amants*. Je me demandai ensuite ce que cela pouvait bien me faire.

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 travaillai 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 défendraient de voir des femmes nues. J'étais heureux qu'il se fît secret entre nous, et moi, timide, me sentais déjà tyrannique avec elle.

J'étais fier aussi d'être préféré à la campagne, car nous n'avions pas encore fait allusion au décor de notre promenade. Quelquefois ses parents l'appelaient : «Regarde, Marthe, à ta droite, comme les coteaux de Chennevières sont jolis», ou bien, son frère s'approchait d'elle et lui demandait le nom d'une fleur qu'il venait de cueillir. Elle leur accordait d'attention distraite juste assez pour qu'ils ne se fâchassent point.

Nous nous assîmes dans les prairies d'Ormesson. Dans ma candeur, je regrettais d'avoir été si loin, et d'avoir tellement précipité les choses. «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.» Je m'en abstins. Je croyais avoir des raisons profondes, et pensais qu'après tout ce qui s'était passé, une conversation tellement en dehors de nos inquiétudes communes ne pourrait que rompre le charme. Je croyais qu'il s'était passé des choses graves. C'était d'ailleurs vrai, simplement, je le sus dans la suite, parce que Marthe avait faussé notre conversation dans le même sens que moi. Mais moi qui ne pouvais m'en rendre compte, je me figurais lui avoir adressé des paroles significatives. Je croyais avoir déclaré mon amour à une personne insensible. J'oubliais que M. et Mme Grangier eussent pu entendre sans le moindre

inconvenient tout ce que j'avais dit à leur fille ; mais moi, aurais-je pu le lui dire en leur présence ? » (pp.28-34)

Nous pouvons dire que ce passage comporte plusieurs parties, plusieurs actes. Marthe et sa famille ne sont pas de complets inconnus pour le jeune homme. Il en a entendu parler, et cette rencontre s'inscrit d'abord dans un contexte de banalité. L'auteur a accumulé les détails qui montrent que cette journée ne devait rien avoir d'exceptionnel.

« Un dimanche d'avril 1917, comme cela nous arrivait souvent [...]. Un jour , j'avais entendu mes parents parler de la visite d'un M. Grangier »* (p.28). Quant à la jeune fille, il porte sur elle un jugement à priori défavorable, à partir d'aquarelles qu'elle a peintes : « On y sentait la bonne élève du cours de dessin, tirant la langue, léchant les pinceaux » (p.29)

Avant de voir Marthe, nous faisons la connaissance de ses parents. Un détail amusant : le coup de foudre traditionnel, « au premier coup d'œil » des histoires romanesques, est remplacé là par une antipathie aussi rapide pour la mère de l'héroïne Marthe. Il est assez remarquable, d'ailleurs, que, dans ce roman, les personnages féminins –si on met Marthe à part- sont assez peu sympathiques (l'épouse du conseil municipal (p.19) ; Mme Marin et ses amies, (pp.106-108), et même Svéa, l'amie suédoise de Marthe, avec qui il la trompe (pp.136-138). La mère du narrateur-héros elle-même n'échappe pas à cette règle : femme honnête et consciente de l'être, elle traque chez les autres les preuves du « dévergondage ». C'est pour elle un « triomphe » que de découvrir des preuves de l'inconduite de Marthe (p.155), au contraire, dans l'ensemble, les hommes sont traités avec un regard plutôt bienveillant par le narrateur, même le cousin Paul, libertin « charmant et superficiel ». Le père de Marthe, donc, va bénéficier de ce traitement ; il « avait l'air d'un brave homme ». (p.30).

Seul Marthe est absente pour l'instant, mais on l'attend. Telle une diva, « n'ayant pu être prête à temps » (p.30), elle a retardé son arrivée, qui n'en est que plus attendue, son apparition ressemble à celle d'une star : « debout sur le marchepied du wagon » (p.30). C'est une attitude bien peu conventionnelle pour une jeune fille bourgeoise de

* C'est nous qui soulignons.

ces années-là et c'est cet anticonformisme, joint à sa marque de conformisme à lui, qui provoque le déclic chez le narrateur.

La promenade dominicale commence et nous notons que spontanément se forme une sorte de cortège nuptial : en tête, les deux jeunes gens, puis les parents, et enfin les frères. La conversation s'engage entre Marthe et le narrateur, et tout de suite, nous remarquons chez le jeune garçon, c'est-à-dire chez le narrateur une stratégie de conquête mêlée d'insolence peu habituelle chez un « gamin » de cet âge, avec des reculs correspondant à des prises de conscience ; ainsi sa réflexion sur la coiffure de la jeune fille, qui confirme à l'impolitesse. Une notation paraît intéressante : « Je jugerai bon, pour la première fois, de ne pas lui dire que je trouvais ces sortes de fleurs ridicules » (p.31), ce qui implique que, dans son esprit, il pense déjà qu'il y aura d'autres fois. Dès les premières minutes de leur entretien, nous remarquons l'offensive galante passer par le compliment, le « madrigal » (p.31), la « querelle » (p.32). Très vite aussi, le narrateur réagit lui-même à ce qu'il entend ou croit distinguer à travers les réponses, et ses sentiments appartiennent à une gamme assez restreinte : « cette imprudente me charma... je fus attristé... Je restai terrifié ... je fus heureux ... Après la première surprise désagréable, je me félicitai... J'étais heureux... J'étais fier aussi » (pp.30-34). Cette pauvreté lexicale correspond sans doute à une confusion dans les sentiments, qui résulte de l'inexpérience dans le domaine amoureux : les causes de ces mouvements de l'âme n'apparaissent pas clairement (« je me demandai ensuite ce que cela pouvait bien me faire » (p.33)). La référence à Baudelaire n'est pas un simple échange d'opinions littéraires : le poète maudit ne faisait pas partie des ouvrages recommandés aux jeunes filles et sa connaissance témoigne du « manque de soumission » de Marthe aux conventions et usages de la société dans laquelle elle vit.

Tout de suite s'établit entre Marthe et le narrateur une connivence contre les autres, fiancé et parents. Le vocabulaire en témoigne, avec l'emploi de mots comme « mensonge, secret ». Ils sont à quelques pas des autres, et pourtant ils sont comme isolés dans une bulle, aveugles au paysage, sourds aux appels de parents. Les mots les plus ordinaires leur paraissent chargés d'un sens caché : « je croyais qu'il s'était passé des choses graves [...] Je me figurais lui avoir adressé des paroles significatives. Je

croyais avoir déclaré mon amour à une personne insensible. » (p.34) Ils ont vécu cette journée en décalage avec les autres, presque étonnés que nous ne les ayons pas devinés.

Nous allons essayer de visualiser ce que nous venons de dire jusqu'à présent. Nous allons tenter de « voir » la scène de la première rencontre avec autant de réalité et de précision que comme si nous assistions à la projection d'un film. Dans ce but, nous allons tenter d'être attentifs aux indices du texte, et surtout de l'espace et des personnages.

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

4 Sa robe, son chapeau, très simples, prouvaient son peu d'estime pour l'opinion
5 des inconnus. Elle donnait la main à un petit garçon qui paraissait avoir onze
6 ans. C'était son frère, enfant pâle, aux cheveux d'albinos, et
7 dont tous les gestes trahissaient la maladie.

8 Sur la route, Marthe et moi marchions en tête. Mon père marchait derrière,
9 entre les Grangier.

10 Mes frères, eux, bâillaient avec ce nouveau petit camarade chétif, à qui
11 l'on défendait de courir.

12 Comme je complimentais Marthe sur ses aquarelles, elle me répondit
13 modestement que c'étaient des études. Elle n'y attachait aucune importance. Je
14 jugeai bon, pour la première fois, de ne pas lui dire que je
15 trouvais ces sortes de fleurs ridicules.

16 Sous son chapeau, elle ne pouvait bien me voir. Moi, je l'observais. » (pp.30-31)

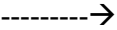
Dans cet extrait, deux lieux peuvent être déterminés : « la gare » et « la route ». Quant aux personnages, un relevé de la présence des personnages dans cette scène de rencontre permet de rendre plus fin le découpage des lieux. Nous nous apercevons qu'à partir de la ligne 13 les autres personnages semblent s'effacer pour donner l'impression que Marthe et le narrateur sont seuls. Nous pouvons donc étudier le texte en respectant ces trois étapes :

- Etape 1-1. 1-7 : arrivée de Marthe.
- Etape 2-1. 8-11 : début de la promenade.
- Etape 3-1. 12-16 : isolement des jeunes gens.

En ce qui concerne les relations entre les personnages, il faut que nous nous intéressions aux verbes de mouvement, de perception et de déclaration, sans oublier bien sûr que tout est vu par les yeux du narrateur. Après avoir observé ces éléments (espace, personnages, relations), nous pouvons donc schématiser et commenter les trois étapes du texte :

ETAPE 1

Mouvement = 

regard = 

narrateur = N

Marthe = M

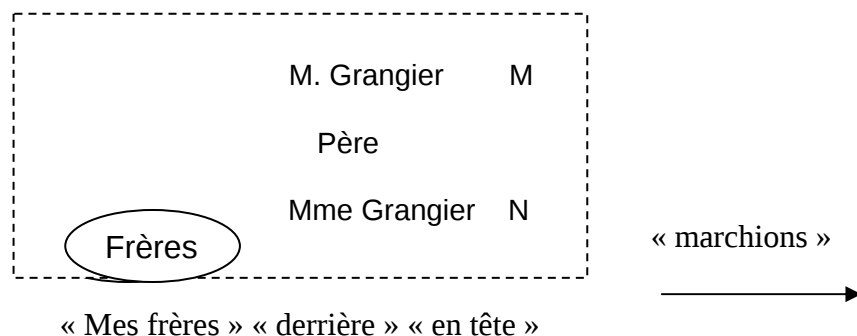
Narrateur > Marthe « Quand le train entra en gare
N M Marthe était debout sur le marchepied du wagon »

Le regard est unilatéral : le narrateur est le premier séduit : « cette imprudente me charma ».

Le mouvement est du côté de Marthe : elle est une force entraînante. Le narrateur est au contraire figé dans une immobilité contemplative. Ne pouvons-nous voir là la préfiguration de ce que seront leurs relations ?

ETAPE 2

Certains indices du texte permettent d'élaborer le schéma suivant :



Le narrateur porte sur le groupe un regard englobant les deux jeunes gens qui sont l'élément dynamique de ce groupe dont ils s'isolent et déjà s'excluent.

ETAPE 3

M
↑

N

« sous son chapeau, elle ne pouvait bien me voir. Moi, je l'observais ».

Les autres personnages ont disparu. L'isolement des deux jeunes gens est encore plus net. Le couple commence à se former. Mais il n'y a pas de réciprocité totale, car le narrateur observe Marthe en cachette, tandis que celle-ci semble ne pas le regarder. Cette situation annonce peut-être déjà les problèmes de communication dans le couple. Comme nous le savons, les verbes de la déclaration opposent très nettement discours direct et discours indirect : « cria » introduit le passage au discours direct du texte. Ce verbe permet déjà de montrer le contraste entre la mère et la fille. En effet, les paroles de Marthe sont rapportées au discours indirect :

« Elle me répondit modestement que c'étaient des études » ou discours indirect libre :

« Elle n'y attachait aucune importance. Elle me montrait mieux, des fleurs « stylisées ». »

Il faut bien noter que l'utilisation de différents types de discours dans le récit est assez significative; le discours direct "donne de la vivacité aux paroles rapportées et brise la monotonie du récit"⁴⁷ alors que celle du discours indirect "ne rompt pas le déroulement du récit, qui conserve sa continuité rythmique. C'est parfois pour des raisons très précises que le romancier a recours au style indirect."⁴⁸ Le choix du discours direct du narrateur quand il parle de la mère de Marthe est autant dire qu'une mise en abyme qui

⁴⁷ KERLOUEGAN, F., **Le Roman**, coll. Genres et Mouvements, Balises, Ed. Nathan, Paris, ?, p.89

⁴⁸ KERLOUEGAN, F., op.cit., p.90

détruit la “continuité rythmique” du récit et en quelque sorte celle de l’amour du narrateur et de Marthe.

La réponse de Marthe à la politesse du narrateur -« Je complimentais Marthe sur ses aquarelles... »- est longue et développée, annonçant déjà la simplicité et la sincérité de la jeune femme. Dans l’esprit de Marthe, une nouvelle rencontre semble évidente. -« Elle me montrerait mieux, des fleurs « stylisées » »-. Mais le narrateur n’est pas capable d’interpréter positivement ce genre de signes. La parole est le contact essentiel entre les deux jeunes gens. Mais leur relation part déjà sur des bases incertaines, puisque le narrateur refuse la réciprocité du dialogue et manque de sincérité : « Je jugeai bon, pour la première fois, de ne pas lui dire que je trouvais ces sortes de fleurs ridicules.»

- *Le regard* : il n’y a pas de scène de première rencontre sans que le regard ne joue un grand rôle. Ici, le regard n’est pas l’occasion d’un échange mais d’une observation unilatérale. Il y a peu de verbes de perception, bien que toute la scène soit rapportée avec la subjectivité du narrateur : la description de Marthe suit le regard du narrateur. C’est un passage bref, sans détail, pour insister surtout sur l’impression produite et rendre plus flagrant le rapprochement entre la fraîcheur de Marthe et la fragilité de son frère.

- *Les pronoms* : pour désigner Marthe et le narrateur, ce sont la première personne et la troisième personne du singulier qui sont employées, jamais la première personne du pluriel, « nous ». Bien que leur couple soit en train de se former, ils ne seront encore que deux individualités distinctes. Le « nous » les rapprocherait trop. D’ailleurs, ce pronom –désignant Marthe et le narrateur- apparaît pour la première fois au XXXIII^e chapitre : « j’étais heureux qu’il se fît un secret entre nous, et moi, timide, me sentais déjà tyrannique avec elle ». Leur relation gagne en profondeur ; quelque chose de subtil et de personnel les réunit.

Jean Rousset, dans *Leurs yeux se rencontrèrent*, définit les trois stades de la rencontre amoureuse : l’effet, l’échange, le franchissement.

Jean Rousset montre en général explicitement les manifestations physiques et morales (rougeur, éblouissement, vertige, peur, malaise...) produites par la « première vue » de l'être aimé. Dans *Le Diable au corps*, l'expression de l'effet est très simple : « Cette imprudente me charma ». Mais comme nous l'avons déjà montré, nous rencontrons des échos variés et contradictoires dans la suite du chapitre : « attristé », « malaise », « pénible », « charmé », « terrifié », « désagréablement surpris », « heureux » (deux fois), « amour », « bonheur ». L'évolution du vocabulaire dans cet extrait est significative de la transformation qui se fait chez le narrateur.

Quant à l'échange, dans le *Diable au corps*, l'échange est essentiellement verbal. En revanche, leurs yeux ne se rencontrent pas : « Sous son chapeau elle ne pouvait bien me voir. Moi je l'observais » (p.31). Raymond Radiguet privilégie la parole parce que la parole est ambiguë : en effet dans la tradition romanesque, les regards sont beaucoup plus explicites et trahissent leurs auteurs. D'où l'interprétation erronée que fait le narrateur de sa conversation avec Marthe :

« [...] Je croyais qu'il s'était passé des choses graves. C'était d'ailleurs vrai, simplement, je le sus dans la suite, parce que Marthe avait faussé notre conversation dans le même sens que moi. Mais moi qui ne pouvais m'en rendre compte, je me figurais lui avoir adressé des paroles significatives. Je croyais avoir déclaré mon amour à une personne insensible. J'oubliais que M. et Mme Grangier eussent pu entendre sans le moindre inconvénient tout ce que j'avais dit à leur fille; [...] ». (p. 34)

Dans ce roman, le franchissement s'ébauche dans cette conversation que les deux héros croient limpide. Mais le franchissement ne sera réalisé que plus loin, en plusieurs étapes (premier rendez-vous ; premier baiser ; première nuit)

4.4. LA MORT

4.4.1. La mort de Marthe

Nous pouvons invoquer trois raisons pour lesquelles l'auteur a choisi de faire mourir son héroïne, Marthe. La première raison est l'amour et la société. Ici la mort de Marthe a un caractère plutôt symbolique. Elle correspond à la fin de la guerre, c'est-à-dire à la fin de cette période troublée qui avait rendu possible l'inconvenance. Enfin, Marthe est la seule rebelle du roman, elle est un danger par son exemple et par ce qu'elle représente. À cause du mariage, à cause de l'enfant, à cause de son esprit insoumis, elle représente à elle seule la contestation des valeurs bourgeoises. Sa mort assure donc, la manière définitive, le triomphe de l' « ordre ». C'est sans doute là le message laissé par l'auteur dans le dernier chapitre :

« [...] je compris que l'ordre, à la longue, se met de lui-même autour des choses »
(p.189 ch. 34)

La deuxième raison peut être l'amour et le bonheur. L'auteur fait disparaître Marthe au moment où l'amour des deux amants atteint à un degré le plus élevé. L'amour n'a donc pas le temps de s'affaiblir, de retomber, usé par le dérapage de la vie quotidienne paradoxalement, la mort de Marthe permet de donner de l'amour une image intacte et sublime, confirmant par là comme nous l'avons déjà vu, que l'amour s'accommode mal du respect de l'ordre et de ses connaissances.

Quant à la troisième raison, il s'agit ici de la littérature et du catharsis. La littérature a le pouvoir de sublimer la réalité. En effet, à travers la transposition romanesque de son histoire et de lui-même, Raymond Radiguet « vit par procuration » un amour sublime et tragique, exorcisme de l'issue pitoyable et vaudevillesque de son aventure avec Alice.

La mort de Marthe donne donc tout son sens au roman. D'ailleurs, l'auteur la met en scène de telle manière qu'elle garde tout son impact. Il ne l'évoque jamais explicitement, se contente d'en faire planer la menace : l'espoir, tant pour le narrateur que pour le lecteur, contrebalance la certitude de la mort.

La mort s'annonce discrètement dans tout le roman, mais quelques phrases, quelques épisodes intuitifs ou d'une ironie tragique (comme celui de la photo déchirée) :

« [...]. Étendu dans la barque, je souhaitai la mort, pour la première fois. Mais aussi incapable de mourir que de vivre, je comptais sur un assassin charitable. Je regrettais qu'on ne pût mourir d'ennui, ni de peine. Peu à peu, ma tête se vidait, avec un bruit de baignoire. Une dernière succion, plus longue, la tête est vide. Je m'endormis.

Le froid d'une aube de juillet me réveilla. Je rentrai, transi, chez nous. La maison était grande ouverte. Dans l'antichambre mon père me reçut avec dureté. Ma mère avait été un peu malade : on avait envoyé la femme de chambre me réveiller pour que j'allasse chercher le docteur. Mon absence était donc officielle.

Je supportai la scène en admirant la délicatesse instinctive du bon juge qui, entre mille actions d'aspect blâmable, choisit la seule innocente pour permettre au criminel de se justifier. Je ne me justifiai d'ailleurs pas, c'était trop difficile. Je laissai croire à mon père que je rentrais de J..., et, lorsqu'il m'interdit de sortir après le dîner, je le remerciai à part moi d'être encore mon complice et de me fournir une excuse ne plus traîner seul dehors.

J'attendais le facteur. C'était ma vie. J'étais incapable du moindre effort pour oublier.

Marthe m'avait donné un coupe-papier, exigeant que je ne m'en servisse que pour ouvrir ses lettres. Pouvais-je m'en servir ? J'avais trop de hâte. Je déchirais les enveloppes. Chaque fois, honteux, je me promettais de garder la lettre un quart d'heure, intacte. J'espérais, par cette méthode, pouvoir à la longue reprendre de l'empire sur moi-même, garder les lettres fermées dans ma poche. Je remettais ce régime au lendemain.

Un jour, impatienté par ma faiblesse, et dans un mouvement de rage, je déchirais une lettre sans la lire. Dès que les morceaux de papier eurent jonché le jardin, je me précipitai, à quatre pattes. La lettre contenait une photographie de Marthe. Moi si superstitieux et qui interprétais les faits les plus minces dans un sens tragique, j'avais déchiré ce visage. [...]. » (pp.131-132)

mettent en évidence son caractère inéluctable.

« Je fus attristé de cette réponse, et je priai Dieu de ne point voir Marthe quand elle aurait l'âge de sa mère. » (p.31)

« [...]. 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. «Je ne pourrais que souffrir, ajoute-t-elle. Si tu me quittes, j'en

mourrai. Si tu restes, ce sera par faiblesse, et je souffrirai de te voir sacrifier ton bonheur.» (p.76)

« [...]. Hélas ! un sentiment de provisoire subsistait. [...] » (p.102)

« Un parfum de provisoire excitait mes sens. [...]. » (p.114)

« [...]. Nous vivrions à la campagne ; nous y resterions éternellement jeunes. » (p.146)

« Je répondis que mon père ne lui tiendrait aucun compte de ce beau geste. Eh bien ! elle n'irait pas chez sa mère. Elle irait au bord de la Marne. Elle prendrait froid, puis mourrait ; elle serait enfin délivrée de moi. [...] » (p.164 ch.)

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. (p.171)

En la faisant apparaître implicitement tout au long du roman, l'auteur transforme la mort de Marthe en fatalité. Les personnages pressentent cette toute-puissance obscure et fatale, que ce soit le narrateur lorsqu'il voit dans le portrait déchiré, « un avertissement du ciel » ou Marthe, pendant la pitoyable « nuit des hôtels » (p.171). cette lutte pathétique donne au roman son caractère tragique et les héros le savaient auparavant sans espoir.

Nous venons de voir comment l'auteur avait soigneusement préparé la fin de son roman, en créant un réseau d'implications qui donne à la mort de Marthe –et à tout le roman- sa signification et sa complexité. Pourtant, malgré l'évidence, malgré la logique de cette fin, l'auteur surprend encore le lecteur en détournant son attention de l'inévitable issue fatale, comme s'il y avait un espoir. En fait, si nous comparons la fin du chapitre XXXII et le début du chapitre XXXIII :

«Car je n'avais place que pour la joie. J'eusse voulu faire part de cette naissance au monde entier, dire à mes frères qu'eux aussi étaient oncles. 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. Du moins, je le croyais. Mais rien ne ressemble moins aux choses elles-mêmes ; que ce qui en est tout près. Un homme qui a failli mourir croit connaître la mort. Le jour où elle se présente enfin à lui, il ne la reconnaît pas : «Ce n'est pas elle», dit-il, en mourant.

Dans sa lettre Marthe me disait encore «Il te ressemble». J'avais vu des nouveau-nés, mes frères et mes soeurs, et je savais que seul l'amour d'une femme peut leur découvrir la ressemblance qu'elle souhaite. «Il a mes yeux», ajoutait-elle. Et seul aussi son désir de nous voir réunis en un seul être pouvait lui faire reconnaître ses yeux.

Chez les Grangier, aucun doute ne subsistait plus. Ils maudissaient Marthe, mais s'en faisaient les complices, afin que le scandale ne «rejaillît» 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.

Les jours suivants, je trouvai naturel le silence de Marthe. Jacques devait être auprès d'elle. Aucune permission, ne m'avait si peu atteint, que celle-ci, accordée au malheureux pour la naissance de son fils. Dans un dernier sursaut de puérilité, je souriais même à la pensée que ces jours de congé, il me les devait. » (pp.182-184)

« Notre maison respirait le calme.

Les vrais pressentiments se forment à des profondeurs que notre esprit ne visite pas. Aussi, parfois, nous font-ils accomplir des actes que nous interprétons tout de travers.

Je me croyais plus tendre à cause de mon bonheur et je me félicitais de savoir Marthe dans une maison que mes souvenirs heureux transformaient en fétiche.

Un homme désordonné qui va mourir et ne s'en doute pas met soudain de l'ordre autour de lui. Sa vie change. Il classe des papiers. Il se lève tôt, il se couche de bonne heure. Il renonce à ses vices. Son entourage se félicite. Aussi sa mort brutale semble-t-elle d'autant plus injuste. **Il allait vivre heureux.** » (pp.185-186)

Nous pouvons relever deux champs lexicaux dominants mais opposés :

la joie et la paix recouvrée

et celui de la mort.

« joie » ; « bonheur » ; « aimer » ;

« mourir » ; « mourant » ; « mort brutale »

« content » ; « silence » ; « bonheur »

« condamné »....

« je souriais » ; « calme » ; « sou-

venirs heureux »

Le narrateur-personnage se croit heureux à ce moment-là et n'a pas conscience de la nuance qui plane. Le récit rétrospectif permet à l'auteur d'en avertir le lecteur, alors placé devant une situation pathétique : le malheur est proche et le personnage, aveuglé par ses illusions, n'est pas préparé à le recevoir.

CONCLUSION

Comme nous l'avons souligné dans l'introduction, Raymond Radiguet a mis en valeur les références littéraires qui constituent en quelque sorte le para-texte du *Diable au corps*, ainsi que l'analyse fine que le jeune homme fait de ces auteurs. Il est étonnant de voir qu'à vingt ans, il a déjà défini des principes d'esthétiques qui guideront à la fois ses pas dans la poésie et dans l'écriture romanesque. Il rajeunit le roman d'amour pour lui donner une dimension profondément classique: le roman devient tragédie.

En effet, *Le Diable au corps* a tout d'une tragédie classique. Il obéit finalement à la règle des trois unités. L'unité de temps: l'histoire d'amour dure nettement dans la période d'une guerre; l'unité de lieu: le Narrateur ne quitte pas la région parisienne. Il refuse de suivre Marthe à Bourges. Tout est vu depuis Saint-Maur et ses environs. Seule Marthe change de lieu, elle se rend à Granville avec ses parents et son mari; quant à l'unité d'action: l'intrigue se résume à la passion amoureuse des personnages sans intrigue annexe. Le modèle de la tragédie conduit Raymond Radiguet à un modèle très épuré de roman, proche de la nouvelle telle que la pratique Maupassant dans *Pierre et Jean*, *Boule de suif*, *le Horla...* etc.

En effet, *le Diable au corps* répond bien à cette double volonté de tout subordonner à l'amour. Les personnages principaux du roman n'ont pas de soucis matériels, et semblent vivre de manière frivole alors que La France est en guerre: c'est ce qui choquera peut-être en partie les lecteurs de l'après-guerre. Ils n'ont d'autres buts que de vivre leur passion.

Les héros du roman ressemblent aux héros tragiques: les personnages connaissent un sort, un destin auxquels ils ne peuvent échapper. Le phénomène de la fatalité, en tant que telle, et, que l'on rencontre dans les oeuvres classiques et notamment dans la tragédie racinienne. La mort emporte Marthe, mais Radiguet a le souci de la bienséance: elle meurt « en coulisse », loin du narrateur, et loin du lecteur. Rien n'est rapporté à propos des circonstances de sa mort. Les frères et les sœurs du narrateur ressemblent

étrangement aux personnages des confidents missionnés sur scène pour rapporter la façon dont est mort la héroïne en coulisses.

La lecture du *Diable au corps* n'est pas toujours aisée, puisque la phrase est en effet travaillée pour atteindre cette pureté épurée qui peut surprendre particulièrement le jeune lecteur. Le classicisme, c'est le choix de la clarté, du mot juste. Ainsi l'auteur aurait-t-il le souci de choisir des mots rares, précis qui appartiennent le plus souvent au registre de la langue soutenue voire au domaine de la littérature. De même le classicisme de Radiguet passe aussi par un traitement particulier de la syntaxe. Il utilise des phrases interrogatives et, pour la plus part, dont le sujet est inversé, des tournures impersonnelles, etc. L'auteur opte pour le classicisme tant pour la construction de son roman que pour son écriture, il adopte une forme lexicale, syntaxique et stylistique émanant du classicisme, il se crée un style lui étant propre tout en se basant sur son abondant bagage cognitif, nourri, lors de sa lecture, du patrimoine littéraire français.

Raymond Radiguet n'est pas un auteur qui endort ou fatigue le lecteur; loin de là, il suscite chez le lecteur l'enthousiasme, la surprise et l'admiration de par son style romanesque à la fois moderne et classique, en d'autres termes une modernité se définissant par le classique et puisant dans ses sources. Il remet en question les principes souvent novateurs du monde littéraire dans lequel il évolue et c'est cette rupture qui fonde la modernité de son œuvre. Il nous prouve aussi que les longues heures de relecture et de corrections l'ont amené à polir chaque phrase pour atteindre cet idéal de pureté qu'il a tant admiré chez les auteurs dont il s'est imprégné et inspiré. Il témoigne, à sa guise, en ce début du XX^e siècle, d'une nouvelle querelle, celle des Anciens et des Modernes.

Il va sans dire que l'épistolaire est omniprésent tout au long du roman et pourtant nous ne tombons, à aucune étape du roman, sur une lettre réelle. Ainsi, Raymond Radiguet a cherché à jeter un clin d'œil vers ses prédécesseurs du XIX^e siècle: les romans qui entretiennent une relation d'intertextualité avec son roman sont tous traversés par l'épistolaire. Les lettres dans lesquelles nous distinguons le jeu cruel de la jalousie, du

récit des tortures morales infligées au mari font quelque peu écho au roman qui reste une référence littéraire de Laclos : *Les liaisons dangereuses*.

Finalement, des deux romans de Raymond Radiguet, *Le Diable au corps* est celui que la postérité a retenu. En effet, des ensembles de circonstances et d'intuitions exceptionnelles ont couru à la naissance de ce chef-d'œuvre. Il est difficile aujourd'hui de soutenir qu'il ne doit sa gloire qu'au scandale qui entoure sa sortie, ou qu'à la mort prématurée de son auteur.

L'approche sémio-linguistique nous a permis d'abord de faire une approche paratextuelle au texte. Comme nous le savons, il est toujours enrichissant de s'attarder sur ce qu'on appelle le paratexte. 'Parce' en grec signifie 'à côté de'. Littéralement, le paratexte est donc 'ce qui est à côté du texte'. Le titre de notre œuvre est donc un titre qui synthétise la dualité du couple que le narrateur forme avec Marthe. Lui, est encore un enfant et vit avec fougue: 'cet enfant est un vrai diable!' pourrions-nous dire. Elle, de son côté, femme adultère d'un mari soldat, n'a pas un comportement moral: 'elle a le diable au corps' et fait souffrir son mari et son amant, étant donné qu'elle ne semble appartenir, vraiment ni au narrateur, à son amant, à Jacques et ni à son mari.

Par ailleurs, cette approche nous a permis de faire une étude approfondie sur le narrateur qui n'a ni prénom, ni nom de famille. De plus, il n'y a aucun élément au sujet de son physique. À partir des signes linguistiques tels que 'le jeune homme', 'le jeune amant', nous nous sommes rendus compte que 'le jeune homme', 'le jeune amant', et le narrateur ont bien le même référent. Néanmoins, ils ont dans le texte des voix différentes. Le jeune amant a 16 ans et vit une histoire d'amour foudroyante, l'autre, c'est-à-dire le narrateur est un homme qui cherche à analyser comment cette histoire d'amour peut l'avoir conduit à devenir un homme. D'autre part, nous avons remarqué que la focalisation interne et le choix d'une narration rétrospective font que le narrateur devient un narrateur omniscient, c'est-à-dire, atteint une réelle omniscience.

À la fin, nous constatons que ce jeune amant se vante trop et se montre frivole, joueur, manipulateur. Quant au narrateur, lui, est sérieux et sait parfaitement que sa rencontre

avec Marthe lui a laissé des blessures profondes. Dans ce cas, nous pouvons dire que le narrateur apparaît dans le roman sous deux profils différents correspondant à deux moments de sa vie. Dans le roman, il s'agit des personnages complexes, denses et dynamiques, qui évoluent. Le schéma actantiel de Greimas nous a permis de mieux comprendre les relations des personnages et de mieux cerner leurs motivations, motivations qui déterminent très largement aussi ce qui fera que certains seront opposants, d'autres adjuvants d'un sujet en quête d'un objet.

L'intertextualité prend tout son sens dans ce petit roman, elle ne se résume pas à un jeu d'écho avec les romanciers les plus importants de la littérature française: Benjamin Constant, Stendhal, Flaubert, Maupassant... elle convoque aussi les penseurs les plus influents: Pascal, La Rochefoucauld, etc...

Par ailleurs, cette approche sémio-linguistique nous a permis de mieux comprendre la richesse et la complexité du roman tant sur le plan de narration, de la composition que sur la construction des personnages. Ce roman, rédigé à la première personne 'je' et qui comporte une part d'autobiographie se présente comme la confession d'un adolescent, au lendemain d'une aventure sentimentale qui s'est tragiquement terminée et qu'il juge sévèrement, une fois que sa fièvre est tombée, disant: "C'est en enfant que je devais me conduire dans une aventure où déjà un homme eût éprouvé de l'embarras".

L'adresse même de Raymond Radiguet et sa mort à vingt ans ont contribué au prestige de ce roman qui a pris place à côté de *La Princesse de Clèves* et d'*Adolphe* parmi les romans psychologiques.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CITES:

ASLAN KARAKUL, Songül, *Introduction à l'analyse logique de Boule de Suif de Guy de Maupassant*, Université de Dokuz Eylül 1998, thèse de maîtrise non publiée.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Ed. du Seuil, Points, Paris, 1972

BARTHES, R., W. KAYSER, W.C., BOOTH, Ph.HAMON, *Analyse Structurale des récits*, pp.7-57, *Poétique du récit*, coll. Points, Seuil, Paris, 1997

BREMOND, Claude, *Logique du Récit*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1973

COCTEAU, J., préface du *Bal du Comte d'Orgel* de Raymond Radiguet, Classiques français, Maxi Pêche, Paris, 1995

FLAUBERT, *Madame Bovary*, Larousse, Paris, 2007

GENETTE, G. *Seuils*, Coll. Poétique, Paris, 1987

GREIMAS, A.J., *Du Sens*, Essais sémiotiques, Seuil, Paris, 1970

GREIMAS, Algirdas , *Semantique Structurale*, Recherche de méthode, Larousse, Paris, 1966

GROUPE D'ENTREVERNES, *l'Analyse sémiotique des Textes*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1979

KERLOUEGAN, François, *Le Roman*, coll. Genres et Mouvements, Balises, Ed. Nathan, Paris

KIRAN EZİLER, Ayşe, *Méthodes d'analyse des textes*, (pp.33-37), Anadolu Üniversitesi yay., Eskişehir, 1993

MAINGEUNEAU, Dominique., *Eléments de Linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1986

MAURIAC, François, *Le Romancier et ses personnages* Ed. Buchet/Chastel, Paris, 1994

MELETINSKI, Evguéni I' *Etude Structurale et Typologie du Conte*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1970

MONTALBETTI, Christine., *Le Personnage*, coll. Lettres, Flammarion, Paris, 2003

MOVILLIAT, Marie.-Christine., *Raymond Radiguet ou la jeunesse contredite*, Bibliophane, Paris, 2000,

PROPP, Vladimir, *Morphologie du Conte*, Points , Poétique / Seuil, 1970

RADIGUET, Raymond, *Œuvres complètes*, Pochotèque, Paris, 2001

RADIGUET, Raymond, *Le Bal du comte d'Orgel*, Classiques français, Maxi Pêche, Paris, 1995

RADIGUET, Raymond, *Le Diable au corps*, commentaires de Marc DAMBRE, coll.Classiques, Pocket, 1998

SALLENAVE, Danièle., *Preface au Romancier et ses personnages*, de F. Mauriac, Presses Pocket, Paris. 1990

VILLANI, Jacqueline, *Le Roman*, Belin, Paris. 2004

WEINRICH, Harald, *Le Temps*, coll. Poétique, ed. Seuil, Paris, 1973

ZOLA, Emile, *Germinal*, Folio, Paris, 1885,

BOMPIANI, Laffont, *Dictionnaires des Personnages*, coll. Bouquins, Ed. Robert Laffont, 2002

<http://dvdtoile.com/Film.php?id=36012>, 2007

Litré, <http://francois.gannaz.free.fr/Litre/xmlitre.php?requete=diable>, 2006

<http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/perso.htm> Les personnages, Le personnage comme signe 2006

http://www.michel.balmont.free.fr/pedago/radiguet/fausse_autobio.html-18k, *De la vie au roman*, 2006

OUVRAGES CONSULTÉS:

ADAM, Jean-Michel, *Le Texte narratif*, coll. Fac. Linguistique, Nathan, Paris, 1994

AKTAŞ, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ, Ankara, 1991

BARTHES, Roland, W.KAYSER, W.C.BOOTH, Ph. HAMON, *Poétique du récit*, coll. Points, Seuil, Paris, 1977

- (BARTHES, Roland, A.J.GREÏMAS, C. BREMOND, U.ECO, TZVETAN
 TODOROV, G.GENETTE,...) L'analyse structurale du récit, *Communications*, 8,
 coll. Points, Seuil, Paris, 1981
- BORGAL, Clément, *Raymond Radiguet, La nostalgie*, PUF écrivains, Paris, 1991
- BOTT, Francis, *Radiguet L'enfant avec une canne*, coll.Folio, Gallimard, Ed.
 Flammarions, Paris, 1995,
- BOUTY, Michel, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la Littérature française*
 Hachette, Paris, 1990
- DEMARIGNY, Claude, Raymond Radiguet, Le Diable au corps , *Le Français dans le*
Monde, Janvier-Fevrier, No: 54, Paris, 1968
- CAIZERGUES, Pierre, Marie-Christine MOVILLIAT éditeurs scientifiques, (al...)
Raymond Radiguet, 1903-2003, Colloque du centenaire, Montpellier : Université
 Paul-Valéry-Montpellier III ; Institut universitaire de France, 2005
- ERMAN, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, Paris, 2006
- GREIMAS, Algirdas Julien, Les Actants, les Acteurs et Les Figures, pp.161-176,
Sémiotique narrative et textuelle, coll.L, Librairie Larousse université, Paris, 1973
- GÜZELŞEN, Mehmet Rifat, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme, Michel Butor'un*
Değişim'i, İTÜ Yayınları. no: 2493, İstanbul, 1978
- HOEK, Leo H., Sémiotique et Littérature, interférences, pp.7-12, *Revue des Sciences*
humaines, No: 201 Université de Lille, 1986-1
- JONCHERAY, Suzanne, écritures incandescentes Du Grand écart au Diable au corps,
Sur les pas de Cocteau et Radiguet, Lavandou, France, Lalan, 2003

JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF écriture, Paris, 2004

LOUËT, Bertrand, *Le Diable au corps*, Radiguet, bibliolycée, coll.Classiques, 21, Hachette, Paris

MIRAUX, Jean-Philippe, *Le Personnage du roman*, Ed. Nathan, Paris, 1997

KIRAN, Zeynel, Ayşe EZİLER KIRAN, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ed.Seçkin, Ankara, 2007

KIRAN EZİLER Ayşe, *Anlatı Kahramanları*, Yazın ve Felsefe Konferansları Konferans metni, Hacettepe Üniversitesi, Nisan 2007

KIRAN, Zeynel, Ölümsüz Gençlik, Doğumunun 100. yılında Raymond Radiguet, *Cumhuriyet Kitap*, 11 Eylül 2003

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Enonciation*, coll. U, Ed.Armand Colin, Paris, 2002

ODOUARD, Nadia, Une Osmose intellectuelle, et morale, *Sur les pas de Cocteau et Radiguet*, Lavandou, France, Lalan, 2003

PICOULY, Daniel, *Le Champ de personne*, Roman, Flammarion, Paris, 1995

RADIGUET, Raymond, *Le Diable au corps*, commentaires par Bertrand LOUËT, Classiques Hachette, Paris, 2004

RADIGUET, Raymond, *Le Diable au corps*, collections dirigée par Cécile de CAZANOVE, Nathan, Paris, 2006

RADIGUET, Raymond, *Le Diable au corps*, commentaires de Nathalie GOUIFFES, coll. Classiques Contemporains, Ed. Magnard,

RULLIER-THEURET, Françoise., *Approche du roman*, coll. Lettres, Hachette, Paris

SOCIETE DES AMIS de Jean COCTEAU, *Cahiers Jean Cocteau 4*, coll. Nrf, Ed. Gallimard, Paris, 1973

SUNEL, Hamit, Emma'nın Bovarizmi *FDE Yazın ve Dilbilim Araştırmaları Dergisi 5*, pp. 32-43 Ankara, Bahar 1980

TEPEBAŞILI, Fatih, Roman Adlandırımı ve İşlevleri, *Edebiyat ve Roman*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2001

THERENTY, Marie-Eve, *L'Analyse du roman*, coll. Deug Prépa IEP, Ed. Hachette, Paris, 2000

YÜCEL, Tahsin, Greimas'ın Maupassant'ı, pp. 140-146, *Yazının Sınırları*, Adam, İstanbul, 1982

SITES INTERNET CONSULTÉS:

<http://Imageandnarrative.be/index.htm>, La sémiotique narrative d'A.J. Greimas, *Image and Narrative*, Online Magazine of the Visual Narrative, 2007

<http://www.anovi.fr> NADAUX, Marc, La Grande Guerre, Les biographies, Raymond Radiguet, 2007

<http://www.alalettre.com>, CAMON, Clémence, Le Diable au corps de Raymond Radiguet, *Analyse du Diable au corps*, 2007

<http://www.membres.lycos.fr/simonnet/siften/narrat/tempsverbaux.htm?> Les Temps
verbaux dans le récit, 16.08.2005

<http://www.membres.lycos.fr/simonnet/siften/narrat/tempsverbaux.htm?> Le récit,
16.08.2005

http://felix.cybercol.qc.ca/LQ/auteurB/bouch_mb/récit.html, La structure d'un récit,
d'un roman, 2005

L'HISTOIRE D'AMOUR PREFEREE DES FRANÇAIS

- ❖ Roméo Juliette (William Shakespeare)
- ❖
- ❖ Autant en emporte le vent (Margaret Mitchell)
 - ❖ Love story (Arthur Hiller)
- ❖ La Dame aux camélias (Alexandre Dumas)
 - ❖ Le Rouge et le Noir (Stendhal)
- ❖ Les Hauts de Hurlevent (Emily Brontë)
 - ❖ Tristant et Yseult (Yann Brekilien)
 - ❖ Amant (Marguerite Duras)
- ❖ Paul et Virginie (Bernardin de Saint-Pierre)
 - ❖ Le Grand Meaulnes (Alain-Fournier)
 - ❖ Carmen (Heartland)
- ❖ Le Diable au corps (Raymond Radiguet)
 - ❖ Les nuits sauvées (Cyril Collard)

(...)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	: Songül ASLAN KARAKUL
Doğum Yeri ve Tarihi	: Sivas-25.08.1970
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	:Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi	:Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fransız Dili ve Eğitimi Bölümü
Bildiği Yabancı Diller	:Fransızca, İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	:2004,Makale: <i>Görsel Medyadaki Reklamların Gösterge Değerlerinin Dil Öğretimi Açısından Değerlendirilmesi</i> (Prof.Dr. Sibel BOZBEYOĞLU ile birlikte) :2004, Francophonie en Turquie, dans les Pays balkaniques et de l'Europe orientale, Uluslar arası Kolokyum, yazı kurulu :2006: <i>Frankofon Türk Şairlere Saygı</i> Kolokyum, Düzenleme Kurulu üyesi
İş Deneyimi	:1994-2000 Ankara Üniversitesi TÖMER Fransızca ve Türkçe okutmanlığı :2000 Adnan Menderes Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi
Stajlar	: 14 Ekim 2006-14 Şubat 2007 tarihleri arasında Fransa Toulouse II Le Mirail Üniversitesi Lettres

	Modernes Bölümü'nde Erasmus burslusu olarak eğitim
Projeler	: 2004 <i>Görsel Medyadaki Reklamların Gösterge Değerlerinin İncelenmesi</i> . (Proje Yürütücüsü: Prof. Dr. Sibel BOZBEYOĞLU)
İletişim	
E-Posta Adresi	: baltanem88@yahoo.com , songulak@hacettepe.edu.tr
Tarih	: 07 Mart 2008